

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara

Diretor

Prof. Dr. Cláudio Cesar de Paiva

Vice-Diretora

Profa. Dra. Rosa Fátima de Souza Chaloba

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Vice-Coordenador

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editor responsável

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Editores deste número

Juliana Santini

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios@fclar.unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

LETRAS CLÁSSICAS:
TRADUÇÃO E RECEPÇÃO

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n. 45	p. 1-350	jul./dez. 2017
-------------	------------	-------	----------	----------------

Conselho editorial

Alfredo Bosi (USP)
Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/
França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luis Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira
(UNESP)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira
(UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/
França)
Ronaldo de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos
(USP)
Sandra Margarida Nitrini (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

Comissão editorial

Adalberto Luis Vicente
Ana Luiza Silva Camarani
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Juliana Santini
Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Maria Célia de Moraes Leonel
Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Wilton José Marques

Pareceristas deste número

André Malta (USP)
André Sebastião Damasceno Corrêa de
Sá (Universidade da Califórnia – Santa
Barbara/EUA)
Andressa Cristina de Oliveira (UNESP)
Breno Sebastiani (USP)
Bruno Gambarotto (UNESP)
Ana Luiza Camarani (UNESP)
Carol Martins da Rocha (UFJF)
Charlene Miotti (UFJF)
Cláudio Aquati (UNESP)
Daviane Moreira (UFG-Jataí)
Elisana de Carli (UFSC)
Elizabete Sanches (UNESP)
Emerson Cerdas (UNESP)
Fábio Fortes (UFJF)
Fábio Frohwein de Salles Moniz (UFRJ)
Flávia Nascimento Faleiros (IBILCE-
UNESP)
Flávio Ribeiro de Oliveira (UNICAMP)
Franco Baptista Sandanello (UFMA)
Jacob dos Santos Bizziak (IFPR)
Jane Kelly de Oliveira (UEPG)
Joseane Prezotto (UFPR)
Katia Teonia Costa de Azevedo (UFRJ)
Luiz Carlos Andre Mangia Silva (UEM)
Marcelo Vieira Fernandes (USP)
Márcia Valéria Zamboni Gobbi (UNESP)
Marco Aurélio Rodrigues (UNESP)
Maria Celeste Consolin Dezotti (UNESP)

Maria Teresa Quirino (CEETEPS)
Paulo Andrade (UNESP)
Rafael Brunhara (UFRGS)
Edson Ferreira Martins (UFV)
Raimundo Carvalho (UFES)
Ticiano Curvelo Estrela de Lacerda
(USP)
Vanessa Regina de Oliveira Martins
(UFSCAR)
Wellington Ferreira Lima (UNIFAL)

Normalização

Jessica Romanin Mattus

Revisão do português

Jessica Romanin Mattus

Revisão do inglês

Nathalia Sorgon Scotuzzi

Editoração eletrônica

Eron Pedroso Januskevictz

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990). – Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras,
UNESP, 1990–

Semestral
Online
ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp – Araraquara.

Indexada por: /Indexed by:

Web of Science (Thomson Reuters)
Emerging Sources Citation Index (Thomson Reuters)
LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts
(Ulrichsweb : <https://ulrichsweb.serialssolutions.com>)
MLA – International Bibliography (Modern Language
Association/ EBSCOhost, ProQuest)
OCLC – WorldCat - Clase and Periodica
Academic Search Alumni Edition (EBSCOhost)
Academic Search Elite (EBSCOhost)

Fuente Academica Plus (EBSCOhost)
Dietrich's Index Philosophicus (De Gruyter Saur)
IBZ – Internationale Bibliographie der Geistes und
Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliterature
(De Gruyter Saur)
Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes und
Sozialwissenschaftlicher Literatur (De Gruyter Saur)
GeoDados

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

PRESENTATION

Brunno V. G. Vieira..... 9

LETRAS CLÁSSICAS: TRADUÇÃO E RECEPÇÃO

CLASSICS: TRANSLATION AND RECEPTION

■ Cultural anthropophagy in Brazilian receptions of the classics

Antropofagia cultural em recepções brasileiras dos clássicos

Rodrigo Tadeu Gonçalves..... 19

■ *A glauberiana*, um coro trágico de *Édipo*: do mundo antigo ao Brasil tropical

A glauberiana, a tragic choir of Oedipus: from the ancient world to the tropical Brazil

Renata Cazarini de Freitas..... 35

■ Sócrates em Wall Street. Os Parlapatões e a recepção da comédia aristofânica no início do governo Lula

Socrates in Wall Street. The Parlapatões and the reception of aristophanic comedy at the beginning of Lula's government

Adriane da Silva Duarte..... 53

■ The Giz-en-Scène Group: account of an experience in dramatized readings of Classical texts

Grupo Giz-en-Scène: relato de uma experiência em leituras dramatizadas de textos clássicos

João Batista Toledo Prado 71

■ A transcrição leminskiana do *Satyricon*, de Petrônio: poemas

The Leminskian transcreation of Petronius' Satyricon: poems

Livia Mendes Pereira 83

- Platão, Isócrates e Aristóteles no *De oratore*, de Cícero
Plato, Isocrates and Aristotle on Cicero's De oratore
Eduardo da Silva de Freitas 103
- *De verbo ad verbum*: reflexões setecentistas acerca dos modos de traduzir nos textos liminares da *Arte Histórica* de Luciano Samossateno
De verbo ad verbum: 18th century considerations about translation methods in the preliminary texts of Arte histórica de Luciano Samossateno
Milena Pereira Silva e Marcello Moreira 119
- Dossiê I. K.: Ismail Kadaré e a questão homérica
The file on I. K.: Ismail Kadaré and the Homeric Question
Leonardo Francisco Soares 137
- Quiçá cético: Borges e a estética do assombro
Perhaps skeptical: Borges and the esthetics of disturbance
Gustavo Ponciano Cunha de Oliveira 159
- As mortes dos habitantes de tebas em *Édipo* de sêneca: uma análise da expressividade
The deaths of Thebans in Seneca's Oedipus: an analysis of the expressiveness
Cíntia Martins Sanches 175
- La teoría retórica del *schema*. Lucrecio, *De rerum natura* 1.44-148
The rethoric theory of the schema. Lucretius, De rerum natura 1.44-148
Antonio Ruíz Castellanos 189
- El hombre y su relación con la divinidad. Las marcas de una distancia familiar
The Man and his relationship with divinity. Marks of a familiar distance
María Cecilia Colombani 199
- O poeta como leitor de sua obra: a recepção de Ovídio nos *Tristia*
The poet as reader of his works: Ovid's reception in the Tristia
Júlia Batista Castilho de Avellar 217
- Releitura da tradição nas *Sátiras* de Pérsio
Rereading tradition in Persius' satires
Marihá Barbosa e Castro e Leni Ribeiro Leite 235

- Um novo olhar sobre Pérsio: sátira 1, traduzida e comentada
A new look at Persius: satire 1, translated and commented
Fábio Paifer Cairolli 255

VARIA

- O lirismo crítico e a modernidade poética: a releitura de Jean-Michel Maulpoix da obra de Stéphane Mallarmé
Critical lyricism and poetic modernity: a dialogue between Stéphane Mallarmé and Jean-Michel Maulpoix
Erica Milaneze..... 277
- *Who is she when she is [...]*: A solidão de Molly Bloom em *Ulysses*, de James Joyce
Who is she when she is [...]: the solitude of Molly Bloom in James Joyce's Ulysses
Rosalia Rita Evaldt Pirolli..... 293
- Tradução adaptada para o leitor surdo: múltiplos espaços e culturas em contraste
Adapted translation for the deaf reader: multiple spaces and cultures in contrast
Wany Bernardete de Araujo Sampaio e Larissa Gotti Pissinatti..... 309

RESENHAS

- CATÃO, *Da agricultura*
Vivian Gregores Carneiro Leão Simões 327

NDICE DE ASSUNTOS..... 335

SUBJECT INDEX 337

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX..... 339

ÍNDICE DE RESENHAS / REVIEWS INDEX..... 341

APRESENTAÇÃO

Os problemas sobre a tradução e a recepção dos textos clássicos atravessaram a Antiguidade e chegam até os nossos dias. Desde que os autores gregos se tornaram um problema editorial para os bibliotecários de Alexandria, passando pelos imitadores e livreiros romanos até chegarem às primeiras edições impressas no Renascimento, ou, ainda hoje, quando, em alguma versão vernácula inédita, seguem por e-mail para o parecer de algum editor contemporâneo, foram/são instaurados inúmeros métodos e práticas de recategorização, crítica e reinvenção do legado clássico.

Buscando reunir e qualificar o debate sobre essas questões, esta edição n. 45 de *Itinerários: Revista de Literatura* recebeu inúmeras contribuições na seção temática proposta, “Letras Clássicas: tradução e recepção”. Os textos aqui reunidos, portanto, apresentam e discutem gestos receptivos e tradutórios, seja no contexto da própria Antiguidade clássica (Grécia e Roma antigas), seja na sua transmissão em diferentes línguas, épocas e lugares.

Diante da multiplicidade de abordagens e da diversidade de enfoques tratados, a tarefa do editor, gratificante pela quantidade e qualidade dos 15 artigos selecionados, foi também árdua em face da dificuldade de se estabelecer contornos de afinidades entre os textos que pudessem sinalizar algumas perspectivas atuais de recepção e tradução no nosso meio literário e acadêmico. Evidentemente as perspectivas sinalizadas aqui expressam uma tentativa – um tanto arbitrária, diga-se – de disposição das discussões ensejadas pelo tema de nossa chamada. Ao leitor é facultado efetuar a leitura dos textos segundo seus próprios interesses ou, se for de sua vontade, acompanhar a ordem de artigos de acordo com as subseções que enfeixam três perspectivas de recepção/tradução, sob o signo da **Voracidade**, da **Urbanidade** e da **Alteridade**.

Voracidade

Receber o estrangeiro de modo a degluti-lo sob o influxo linguístico, político e cultural da língua/cultura de chegada é o que ensinam os primeiros cinco textos desta subseção, reunidos pela perspectiva de sua Voracidade entendida como “grande atividade ou impetuosidade em consumir, subverter ou tragar” (na terceira acepção do *Caldas Aulete*). Esses textos testemunham um viés de recepção que vem sendo gestado em contexto brasileiro ao menos desde 1922, mas, no recorte dos cinco artigos que o compõem, envolvem um espectro temporal que vai dos anos 1980 até o presente.

O artigo que abre a subseção Voracidade, de autoria de Rodrigo Tadeu Gonçalves, da Universidade Federal do Paraná, está escrito em inglês, porque é, ele mesmo, uma tradução para o público anglófono de uma das vertentes – defendida por inúmeros tradutores e estudiosos contemporaneamente – de recepção brasileira da Literatura Clássica, aquela que retoma produtivamente a ideia de antropofagia, tal como ensejada no *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade, e como reenunciada produtivamente tanto por Haroldo como por Augusto de Campos. De certo modo, este artigo constitui-se igualmente como um manifesto do próprio latinista-performer-e-tradutor, em um momento em que a dignidade e o humanismo levam a muitos de nós a resistir, em favor de uma visão da literatura clássica politizada, combativa, libertária e atenta à polifonia pós-utópica das ruas, em que o antigo e o novo, como (re)cobra em seu ensaio, “ao largo do princípio da não-contradição vêm simultaneamente, unificando num só ser, predador e presa”.

Há traços da cena antropofágica subjacente às *Bacantes* de Zé Celso Martinez Correa, sob análise na primeira parte do texto de Gonçalves, no artigo que o segue, “*A Glauberiana*, um coro trágico de *Édipo*: do mundo antigo ao Brasil tropical”, de autoria da professora Renata Cazarini de Freitas, da Universidade Federal Fluminense. Através de um singular trabalho de pesquisa da história da encenação de *Édipo*, de Sêneca-Sófocles-Ted Hughes-com lampejos de Glauber Rocha, levada a cabo por Renato Borghi à frente da trupe Teatro Promísco, Freitas oferece uma aguda análise dos meandros da “tropicalização” de um texto dramático na metade da década de 1990, ensejando discussões produtivas sobre a natureza da recepção ativa e renovadora de um texto clássico. Cotejando manuscritos inéditos da tradução da peça e documentos de sua encenação, essa colaboração a esta seção temática tem a virtude de explorar criteriosamente os textos primários que respaldam a adaptação em tela e, por isso, oferece dados valiosos para uma metodologia da adaptação de um texto clássico em pleno Brasil de Fernando Henrique Cardoso.

Ainda na perspectiva da máxima interação entre obra de arte estrangeira e seu presente local e imediato, segue-se o artigo “Sócrates em Wall Street. Os Parlapatões e a recepção da comédia aristofânica no início do governo Lula”, da professora livre-docente da Universidade de São Paulo, Adriane da Silva Duarte. A partir de uma análise do contexto de produção da adaptação, de seu texto e paratextos, Duarte apresenta uma leitura da peça com acentuado rigor metodológico e informativo, que certamente pode ser tomada como paradigma desse tipo de trabalho entre nós. Como já ocorrera com o *Édipo*, sob análise no artigo de Freitas, a contaminação, quando dois ou mais originais são incorporados em uma nova versão, sinaliza a autonomia do gesto receptivo e recupera um viés tradutório caro aos poetas dramáticos romanos, Plauto e Terêncio, este último quem cunhou o termo *contaminari*. A tradução ganha novos sentidos e formatações que respondem ou que intentam provocar uma resposta do seu público imediato, renovando e assimilando vorazmente sua fonte na perspectiva do novo meio.

A concepção da tradução como adaptação, o que parece estar subjacente à boa parte dos artigos desta primeira subseção, é algo que ganha mais amplo tratamento no trabalho de João Batista Toledo Prado, da Universidade Estadual Paulista, “*The Giz-en-Scene Group: account of an experience in dramatized readings of Classical texts*”. Trata-se de um texto também em inglês, resultado de uma apresentação em evento internacional, tal qual no caso de Gonçalves, e que busca(va) divulgar as atividades do Grupo Giz-en-Scène de leituras dramatizadas para um público mais amplo. Partindo da exploração do conceito de anacronismo, como pensado por Nicole Loraux, e de adaptação, com aportes da filosofia da linguagem de Saussure, Ricoeur e Fontanille, Prado procura refletir sobre a prática de “tradaptação” de textos para contextos dramáticos. Para tanto, sistematiza em cinco operações (adição, subtração, comutação, compreensão e adequação a registro sócio-linguístico), alguns métodos de reenunciação empregados pelo grupo, oferecendo complementarmente um leque de exemplos de algumas soluções engenhosas, e tantas vezes inventivas ou experimentais, encontradas no córpus de peças produzidas pelo Grupo.

Fugindo ao gênero dramático, mas não menos voraz, fecha esta primeira parte do número temático “A transcrição leminskiana do *Satyricon*, de Petrônio: Poemas”, de Livia Mendes Pereira, da Universidade Estadual de Campinas, que trata das traduções de Paulo Leminski a fragmentos poéticos da primeira parte do romance petroniano. Chamando atenção para a apropriação que o poeta paranaense faz de preceituário teórico de Pound e dos Campos, a análise dos poemas sinaliza 1) as liberdades de Leminski nesse romance marginal a partir da obra latina; 2) a tal ponto que resultam outros poemas com reminiscências de seu original. Não deixa de ser um gesto devorador e antropófago este que encerra a presente seção.

Urbanidade

Esta segunda subseção, que sistematizo sob o signo da “urbanidade”, acolhe textos que intentam, mais do que sobrelevar diferenças, aderir a uma recepção que chamaria, aproveitando a metáfora diplomática tão cara aos estudos da tradução, de conciliatória, na qual o estrangeiro é acolhido na língua/cultura de chegada como se fosse já um antigo comensal ou companheiro. São apreensões do passado em um espectro amplo que vai de traduções a apropriações criativas do legado clássico, quando uma reminiscência clássica é subsumida sob um viés ficcional. À exceção do último texto, que tratará de poesia dramática, os artigos abordam gestos receptivos de/em literatura em prosa (Retórica, História e Romance), o que lhes empresta mais um dado de unidade nesta série.

Abre-se esta subseção com a versão que o próprio Cícero propõe dos estandartes da retórica precedente. Eduardo da Silva de Freitas, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, apresenta, em “Platão, Isócrates e Aristóteles no *De oratore*, de Cícero”, o modo conciliatório com que Cícero transferiu o legado retórico grego

para o contexto romano. O texto pontua, bastante didaticamente, as concepções dos preceitos gregos e a unidade a que Cícero os submeteu, no *De oratore*. Nessa transposição, fica evidente a índole dos preceitos tradutórios dos latinos, de que o Arpinate é um dos precursores, expressando o sistema helênico em termos aptos à sua cultura e a seus costumes.

Saltando da Antiguidade, para o século XVIII, o artigo “*De verbo ad verbum*: reflexões setecentistas acerca dos modos de traduzir nos textos liminares da *Arte Histórica* de Luciano Samossateno”, de Milena Pereira Silva e Marcello Moreira, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), oferece uma análise produtora das dedicatórias e prefácios de *Arte Histórica*, uma singular edição do autor grego que apresenta duas traduções: uma em sentido mais literal, outra mais livre, de autoria de dois diferentes tradutores. Além do que versam os textos, que apresentam as traduções, os autores do artigo abordam os elementos retóricos e formulares da obra na sua dedicatória ao Conde de Ericeira, que, ao fim desses pré-textos, tece, também ele, o homenageado, seu parecer bastante benevolente às duas traduções, ponderando sobre seu valor para diferentes tipos de leitores. O artigo apresenta uma análise filológica bastante competente desses elementos pré-textuais que compõem, tomados em absoluto, como historicamente ocorre com o preâmbulo de traduções ao menos desde Cícero, uma contribuição fundamental para a História da Tradução em Portugal, marcadamente no século XVIII, mas também levanta elementos que estão no cerne dos debates tradutórios na nossa contemporaneidade.

Leonardo Francisco Soares, da Universidade Federal de Uberlândia, no artigo “Dossiê I. K.: Ismail Kadaré e a questão homérica”, coloca sob perspectiva a recriação romanesca do trabalho revolucionário de Milman Parry e Albert B. Lord sobre a transmissão oral dos poemas homéricos. Partindo de uma revisão da conhecida Questão Homérica, o autor demonstra como o romance acaba por reencenar a história da(s) descoberta(s) como uma ressignificação de seus próprios personagens, imitados dos filólogos anglo-saxões. Ao estudarem as narrativas orais, os personagens-filólogos são como que homerizados e se tornam exemplos/provas do próprio método que investigam. Nesse sentido, a criação de Kadaré oferece uma versão metafórica do trabalho filológico, romaneando os desenvolvimentos da recepção de Homero na metade do século XX e oferecendo assim uma leitura singularíssima do tema.

Em semelhante veio labiríntico e romanesco, mas em chave filosófica mais que filológica, encontra-se o artigo de Gustavo Ponciano Cunha de Oliveira, da Universidade Federal de Goiás, “Quíçã cético: Borges e a estética do assombro”. O pesquisador enfrenta um conjunto de referências e alusões a filósofos céticos, tais como Agripa e Sexto Empírico, presentes na obra borgiana, procurando argumentar em favor de uma estética do assombro que pode ser uma pista interessante para investigar o tipo peculiar de literatura fantástica protagonizada pelo autor argentino.

Como no artigo sobre Kadaré, ganha centralidade a recepção da Antiguidade, ou de interpretações da Antiguidade, a partir de um ponto de vista ficcional, no qual o estrangeiro se torna fonte criativa acolhido no cânone literário da língua/cultura de chegada.

No artigo “As mortes dos habitantes de Tebas em *Édipo* de Sêneca”, Cíntia Martins Sanches, da Universidade Estadual Paulista, oferece um ensaio de leitura semiótica de um passo da tragédia, atenta à isomorfia de conteúdo e expressão concretizada pela sucessão de figuras retórico-poéticas, bem como por aparato fono-estilístico, que o tragediógrafo latino constrói na superfície de seus trímetros iâmbicos. Segundo a autora, o resguardo do nível semiótico do texto, de suas estruturas significativas de som e sentido, favorece a tradução e garante uma certa equivalência de gênero e de estilo. A experiência de traduzir um poeta antigo munido com o arsenal teórico do século XX, voltando-se sobretudo ao desvendamento de sua estrutura poética, parece garantir, nos termos da autora do artigo, uma certa aproximação do texto de partida com o texto de chegada. A tradutora se pauta mais pela equivalência do todo do que pelas suas diferenças e singularidades. Trata-se de uma visão de tradução por afinidades eletivas que teve e tem larga vigência entre nós, o que denota quase um consenso – e, por isso, cheio de urbanidade – de que os textos podem na totalidade mesmo díspar de suas manifestações linguísticas se equipararem, o que oferece um bom exercício prático digno de encerrar esta seção.

Alteridade

A alteridade, que o texto clássico atualiza no bojo de sua estrutura linguística e cultural, merece um gesto de recepção dos mais respeitosa e lúcida. O esclarecimento, a ilustração, do crítico é capaz de elucidar, fazer compreender, o desafio apresentado em outra língua e em outro contexto de produção. Para tanto, interpretar o saber próprio dos antigos, significa um gesto de inteligência à luz do próprio sistema de significação do outro. Está intrínseca à obra e à cultura, que a viu fulgurar, a chave para recebê-la propriamente.

É de Antonio Ruiz Castellanos o primeiro ensaio sob esse prisma. Partindo do compartimento retórico da *intelectio* ou *noêsis*, o acadêmico espanhol da Universidade de Cádiz apresenta uma leitura bastante translúcida dos controversos hexâmetros de Lucrécio (RN 44-148), para cuja interpretação muitos críticos interpõem severas transposições e reordenamentos dos versos latinos. Castellanos oferece uma interpretação do texto a partir do *schema* da retórica antiga, o que resulta no desvendamento da estrutura engendrada pelo poeta-filósofo romano, reafirmando sua integridade e a digníssima *dispositio* do texto que chegou até nossos dias.

Já o artigo de María Cecilia Colombani, da Universidade de Morón (Buenos Aires-Argentina), procura uma reflexão antropológica, no sentido de Gernet com

aportes de estudos de Vegetti, sobre a configuração do sagrado na Grécia arcaica e, para isso, percorre algumas passagens fundamentais de *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo. O artigo, seguindo uma tradição exegética bastante tradicional dentro dos Estudos Clássicos, procura desvendar, pela leitura das fontes primárias hesiódicas, a formação do sistema religioso grego sob as instâncias do divino e do humano, de modo a realçar o seu distanciamento de disposições posteriores. Trata-se de um trabalho de fôlego e que, certamente, contribui para a tradição de leitura desse grande poeta grego que tem merecido inúmeros estudos e translados contemporâneos.

Pautando-se também pela leitura e intepretações dos documentos antigos que são os poemas que constituem o córpus ovidiano, Júlia Batista Castilho de Avellar, da Universidade Federal de Minas Gerais, no seu artigo “O poeta como leitor de sua obra: a recepção de Ovídio nos *Tristia*”, constrói um ensaio sobre a recepção de Ovídio por ele mesmo, ou seja, mostra como em *Tristia*, seu primeiro poema do exílio, o poeta reinterpreta suas obras anteriores, especialmente *Metamorphoses* e *Ars amatoria*, à luz do novo contexto biblio-biográfico em que está inserido. O artigo tem a virtude de confrontar interpretações ditas biografistas e aquelas que chamaríamos hoje de imanentistas, configuradas pela própria *persona* poética e condicionadas à sua autodefesa de que *Tristia* é um pungente exemplar.

Encerram esta subseção, na perspectiva da alteridade, dois artigos que abordam a obra de um relegado poeta latino, o satírico Aulo Pérsio Flaco. Fruto de um período de revisitação e subversão da literatura romana precedente, como é aquele do principado de Nero, o breve, mas potente, livrinho das *Saturae* é digno desse resgate que esses dois artigos realizam. Chegou a vez de reler Pérsio e retraduzi-lo como peça fundamental para entender a transformação do público e do gosto literário que teve lugar a partir do século I. d. C. É a vez de apreciá-lo oferecendo um aparato crítico e tradutório dignos de sua singularidade.

No artigo “Releitura da tradição nas *Sátiras* de Pérsio”, Marihá Barbosa e Castro e Leni Ribeiro Leite, da Universidade Federal do Espírito Santo, apresentam uma introdução à obra de Pérsio a partir de uma leitura atenta à tradição da Sátira romana, que recobra Lucílio e Horácio, explorando três instâncias, uma pragmática e duas temáticas: a delimitação da audiência, a reconfiguração da *libertas* e da *latinitas* no contexto de produção do livro. O artigo tem a qualidade de oferecer ao leitor, que desconhece Pérsio, importantes aparatos interpretativos tanto em face da sua relação com o gênero, quanto em face do ambiente cultural imediato. Propondo um tratamento menos generalizante e mais *verbatim*, Fábio Paifer Cairolli, da Universidade Federal Fluminense, oferece, no derradeiro artigo desta seção temática, “Um novo olhar sobre Pérsio”, uma versão poética da primeira sátira do livro, pela qual é possível entrever as dificuldades e os artifícios do texto que intrigou, e ainda intriga, seus leitores. Cairolli, em seu arguto comentário, demonstra a propriedade de Pérsio em relação ao gênero, o que lhe tornou um modelo também para Juvenal, seu sucessor, e o traduz de modo a preservar a engenhosidade de seu

texto em que várias vozes e versos próprios e alheios se misturam, se saturam, no pleno desenvolvimento do que seja *Satura*.

Na seção *Varia*, que colige artigos de tema mais amplo submetidos a *Itinerários: Revista de Literatura*, encontram-se três textos que não deixam de explorar, a seu modo, questões de recepção literária e de tradução, mas neste caso fugindo à esfera das Letras Clássicas. Erica Milaneze, da Universidade Estadual de Campinas, explora a obra de Stéphane Mallarmé a partir da releitura do poeta e crítico Jean-Michel Maulpoix, e reflete sobre os desdobramentos do conceito de lirismo na contemporaneidade. Segue-se ao dela o artigo de Rosalia Rita Evaldt Pirolli, da Universidade Federal do Paraná, que apresenta uma análise da personagem Molly Bloom de *Ulysses*, de Joyce, evidenciando sua complexa função no romance. E, por fim, Wany Bernardete de Araujo Sampaio e Larissa Gotti Pissinatti, da Universidade Federal de Rondônia, oferecem sua importante contribuição para o crescente campo de pesquisa sobre literatura do povo surdo; ao abordar o tipo de adaptação e o *ethos* discursivo que se busca alcançar com a obra *Patinho surdo*, as autoras demarcam o espaço da literatura surda no campo literário.

Este número 45 de *Itinerários: Revista de Literatura* revista se completa com a resenha de autoria de Vivian Gregores Carneiro Leão Simões, da Universidade Federal de Roraima, sobre a obra *Da agricultura*, de Catão, traduzida por Matheus Trevizam, lançada em 2016.

Brunno V. G. Vieira



***LETRAS CLÁSSICAS:
TRADUÇÃO E RECEPÇÃO
CLASSICS:
TRANSLATION AND RECEPTION***

CULTURAL ANTHROPOPHAGY IN BRAZILIAN RECEPTIONS OF THE CLASSICS¹

Rodrigo Tadeu GONÇALVES*

- **ABSTRACT:** This article tries to articulate the concepts of anthropophagy with its ramifications in Brazilian culture, especially through the ways by which some possible receptions of the ancient world are intermingled with the metaphors of cannibalism and/or anthropophagy. The analyses propose an overview of a line starting with Oswald de Andrade's "Cannibalist Manifesto" which passes through Haroldo de Campos' poem "Finismundo" and a production of the "Bacchae" by Teatro Oficina, and closes with an approximation between the notion of literary translation and anthropophagy.
- **KEYWORDS:** Anthropophagy. Classical receptions. Translation.

I

In this section I try to establish a relationship between Oswald de Andrade's *Manifesto Antropófago* (*Cannibalist Manifesto*, translated by Leslie Barry), published in 1928, one of the most important documents that helped establish Brazilian Modernist movement and two specific and unrelated works strongly influenced by it: Teatro Oficina's *Bacantes* (*Bacchae*), first staged in 1995, conceived and directed by Zé Celso Martinez Corrêa, and Haroldo de Campos' poem *Finismundo: a última viagem* (*Finismundo: the last voyage*) (1990, cited in

* UFPR – Universidade Federal do Paraná – Departamento de Polônês, Alemão e Letras Clássicas – Curitiba – PR – Brasil. 80060-150 – rodrigotg@ufpr.br.

¹ This article is based on two position statements for two workshops I have been invited to: "atopia" held by the Postclassicisms Network in Brussels in may 2017 and "Encounters with Classical Antiquity in Latin America" at the Whitney Humanities Center – Yale University in October 2017. I'd like to thank Beatriz Azevedo, Brooke Holmes, Brunno Vieira, Mark Payne and Guilherme Flores for their attentive readings of this text, as well as the Postclassicism Network and Moira Fradinger and Emily Greenwood at Yale University for the stimulating intellectual debate at the workshop and for permission to publish the text and the remaining participants of the aforementioned workshops for the very lively discussion. Since most topics were not widely known for the Anglophone and Hispanophone audiences to which the statements were intended originally, some topics may sound too introductory for a Brazilian audience, but the main goal is that the article may be useful to all audiences.

the 1998 edition). I will focus on the specific ways in which the authors operate with classical tradition and the theme of *atopia* so that Greek material becomes a means of conflating the ancient and the contemporary time and, most conspicuously, space, creating special kinds of continuations between Ancient Greece and Brazil.

Andrade's text is a short manifesto built up of 51 aphorisms which develop on the processes of cannibalizing the other(s) in order to create a radically new Brazilian worldview. The fifth aphorism states that "I am only concerned with what is not mine. Law of Man. Law of the cannibal." (ANDRADE, 1991, p. 38), and one of the main concerns of the manifesto might be said to propose an anti-rationality that could cut off tradition in favor of a native Brazilian philosophy of the cannibal, drawing on the narratives of the European travellers who came to Brazil in the Colonial times and got in contact with indigenous tribes with their radically different customs and habits, among them anthropophagy. Andrade inverts the logic of colonial exploitation by placing the native indigenous worldview on top of a hierarchy of revolutions: "We want the Carib Revolution. Greater than the French Revolution. The unification of all productive revolts for the progress of humanity. Without us, Europe wouldn't even have its meager declaration of the rights of man." (p. 39), or "We already had Communism. We already had Surrealist language. The Golden Age." (p. 40).

An usually overlooked aspect of Andrade's manifesto is the rejection of the classic in the form of traditional history, science, religion and politics, symbolized by Christian God and male symbols such as Napoleon, Caesar, Goethe and Freud in favor of a new chronology and a "matriarchy" of indigenous descent: "Down with histories of Man that begin at Cape Finisterre. The undated world. Unrubrified. Without Napoleon. Without Caesar." (p. 41). "In the matriarchy of Pindorama" (p. 43) there should be no place for traditional women: "Down with every catechism. And down with the Gracchi's mother" (p. 39); "If God is the consciousness of the Uncreated Universe, Guaraci is the mother of the living. Jaci is the mother of plants." (p. 42). The rejection of Cornelia Gracchi and God in favor of two indigenous goddesses makes explicit that the kind of matriarchy proposed by Andrade is not the acculturate one, in which the mother can be valued in her society only insofar as she is a member of the élites, versed in literature, speaking like a man, famous only for being able to create her sons in spite of the absence of the father and occupying the male position (cf. FARRELL, 2001, p. 59-65). Although the mention of Cornelia and Caesar are the only references to the Ancient World in the Manifesto, it is telling that both are references to Roman historical characters and not to mythical characters of Greek origin. This opens the possibility of cannibalizing the Greek past through myth, theater and literature, as we will see in the two receptions presented later, by two very different continuations/revisions of Andrade's movement.

A poet, playwright, novel writer and philosopher, Andrade was among the most important cultural figures of the first half of the 20th century. The Anthropophagic Movement was very important in Brazilian art in general, and shaped the most important trends of modernism, influencing painting, music, literature, theater and architecture in very deep ways. The musical movement of Tropicália, for instance, was greatly indebted to it, and the poetic avant-garde movements fostered the development of poetic movement known as Concretism in the 1950's, created by the brothers Haroldo and Augusto de Campos. One of the main ideological tenets of the Anthropophagists was its anti-civilization bias: "Those who think that we are only against the abuses of civilization are wrong: what we are against is civilization itself" (ANDRADE, 1929 apud NODARI, 2015, p. 3).

Alexandre Nodari, in a 2015 essay, advocates for anthropophagy as a means of resisting the impossible urgent wave of destructive political and ecologic catastrophes we are experiencing right now. I would like to quote him in full:

Devouring the other, transforming him into a "totem", is different from "being" the other; it is being "like" the other, "almost" the other, *in the way* of the other – simultaneously close and distant: "identity otherwise", in the magnificent formula by Eduardo Viveiros de Castro. Usually, we tend to focus on the *states* resulting from the eating, i.e., we tend to follow the way of the principle of identity (the principle of non-contradiction), be it by affirming that *we are what we eat*, be it postulating the contrary, that *we incorporate narcissistically what we ingest*, so that we ignore the *act* of devouring that condenses the reciprocity of both transformations: when we eat, we become what we eat, *just as* what we eat is becoming us. The same thing happens with the usual conception of metaphor (of comparison, of *as if*), in which we reduce the difference of the approximated terms to an identity. (...) Therefore, the act of eating and the act of metaphorizing ignore the principle of non-contradiction, for they always involve that reciprocity (...). Thus the anthropophagic devouring constitutes the passage, to use Haroldo de Campos's (1997: 25) words again, from the "ontologic, 'substantialist'", to the "modal, i.e., simultaneously differentiated and dialogic – ubiquitous, unubiquited and ubiquitous [*ubicado, desubicado e ubiquo* – in which only the last term is not a typical Haroldian neologism]". The *como outro* [ambiguous in Portuguese: "as if the other/I eat the other"] – the cannibal consumption – thus forms a texture, an *inter-esse* [Latin inter-esse, "to be among/between", but also Portuguese "interesse", just like in English "interest"], implicating the world in the subject – and the subject in the world. In this way, the Anthropophagus/Cannibal is the one who weaves a "texteriority" [*texterioridade*], who establishes an immanent relationship of interweaving with otherness." (NODARI, 2015, p. 14).

What we want to develop here is a model of analysis of certain kinds of classical receptions in Brazil that operate within this cannibalistic worldview, inhabiting this world of *inter-esse*, beyond the principle of non-contradiction, in which the new text is not a transposition of Ancient themes, topoi or particular texts to a new place, from Greece to Brazil, but that operate fully in the realm of placelessness, of *atopia*, “ubiquited, unubiquited and ubiquitous”, in Haroldo de Campos’ words, or forming what Brazilian critic and artist Beatriz Azevedo calls *savage palimpsests* (the title of her 2016 book on the Manifesto). This will become clearer with the brief analysis of the two works.

Also, Azevedo’s book opens with a preface by Eduardo Viveiros de Castro in which, by recalling Augusto de Campos’ opinion that Andrade’s Anthropophagy is the only original Brazilian philosophy and the most radical of the artistic movements we produced, the famous anthropologist counters the usual simplifications of anthropophagy as just imitation, mimetic importing or outrageous consumerism (AZEVEDO, 2016, p. 12-13). For him and for Azevedo, Andrade goes far beyond a mere modernism, promoting a kind of anti-modernism, even a post-modernism (p. 14).

This takes us to the analysis of Haroldo de Campos’ ideas on post-utopic poetry and his proposition of a new voyage to Odysseus in his poem *Finismundo: a última viagem* (1990). One of the leading figures in 20th century Brazilian poetry, literary criticism and translation, and strongly influenced by Mallarmé, Pound, Cummings, Joyce, among others, his proposal of concrete poetry was also clearly a development of the anthropophagic movement. Later, during the 1960s and 70s, Campos proposed a way of surpassing the limitations of the avant-garde movements, *utopian* in the way they broke free from the past in order to aim to the future, and establishing a poetry of the present, a *post-utopian* time in which the past could be reused without abandoning Pound’s “make-it-new” poetics and by fully embracing the cannibalistic principles of simultaneously absorbing, rejecting, transforming previous material (PEREIRA, 2007, p. 18).

The poem is actually a very sophisticated reception of the *Odyssey* that departs from Dante proposing a new voyage for Odysseus after returning to Ithaca, reimagines Homeric themes such as the voyage of the hero, nostalgia, the constant yearning for travelling and, finally, in its second part, operates a transfiguration of the hero in a form of urban Joyce’s *Ulysses*-meets-Homer’s *Odyssey* with the multiple hero lost in a presentified-nowhere-city in which the past is seen only through postcards and the etymological-poetic relationship between *lucifer*-phosphoros (in Portuguese the word *fósforo*’s most common meaning is “match – the one used to start a fire”) and semaphores carrying with them both light and the old meanings of *sema*- and its past in the present. The poem is very pungent in its images of the seemingly eternal wanderlust of Odysseus travelling across time, but, especially for us, across space, in a representation of the possibilities of conflating – as in

Azevedo's *savage palimpsests* – Homer, Dante, Joyce, Ancient Greek myth and literature and the poetic of post-modernity and post-utopia in a Brazilian context.

The subtitle to the poem, after the formation with the Latin word *finis* (recalling the boundaries of the world in the *Cape Finisterre* mentioned by Oswald de Andrade in his *Manifesto*) and the Portuguese word *munido* (world, from the Latin *mundus*) is “a última viagem”, “the last voyage”. Odysseus is not mentioned in the title, for he is probably not really important for the concept of post-utopia developed by Haroldo in this poem. What seems to matter is the desolation of the loss of roots, of place, the never-coming-home of literature transcending time in a spatial palimpsest where Ancient Aegean geography can become a nowhere city with traffic lights and postcards. Post-utopia, which, for da Silva (2016, p. 116) can reverberate in Campos in terms such as non-utopia, a-topia and dys-topia, is actually a multitude of dys-topias, a radical poetic of presentness. And, since that interests us particularly here, post-utopia and atopia become symbols of a Brazilian anthropophagic way of receiving the classics.

Let us see some passages in Portuguese and in Andrea Koukklanakis' translation²:

Último
Odisseu multi-
ardiloso — no extremo
Avernotenso limite —re-
propõe a viagem.

Ultimate
Odysseus multi-
artful — in the extreme
Avernal limit — re-
proposes the voyage.
(...)

Périplo?
Não há . Vigiam-te os semáforos.
Teu fogo prometéico se resume
à cabeça de um fósforo —Lúcifer
portátil e/ou
ninharia flamífera.

² Koukklanakis' translation if part of a collective birthday gift to Gregory Nagy published in the website of the Center for Hellenic Studies. There is also a publication in the Brazilian journal *Texto Poético* (KOUKLANAKIS, 2013).

Capitula
(cabeça fria)
tua húbris. Nem sinal
de sereias.
Penúltima — é o máximo a que aspira
tua penúria de última
Tule. Um postal do Éden
com isso te contentas.

Açuladas sirenes
cortam teu coração cotidiano.

Periplus?
There is none. You are watched by traffic lights.
Your promethean fire is summed
by the strike of a fosforus match — Lucifer
portable and/or
flammable trifles.
Capitulate
(cool head)
your hubris. Not a sign
of sirens.
Penultimate — is the most to which you aspire
in your penury of the last
Tulle. A post card from Eden
suffices to satisfy you.

Loud sirens
tear at your quotidian heart. (CAMPOS, 1998, p. 55-59; trans.
Kouklanakis).

The second work to be analyzed here is Teatro Oficina's (company started in 1958 and led by Zé Celso Martinez Corrêa) *Bacantes* (based on Euripides' *Bacchae*). The play, already in its sixth version, premiered in 1995 in the new theater building designed by Lina Bo Bardi and built in 1990³ (in the first production, Caetano Veloso was in the audience and was stripped naked by the chorus of Maenads and Satyrs). The current version runs for almost six hours, with three acts and two

³ Elected by The Observer as the number 1 in the top ten list of best theatres in the world. The Greek theater at Epidaurus is listed second: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/11/the-10-best-theatres-architecture-epidaurus-radio-city-music-hall>

intervals with over 70 people working, most of them naked (even the camera man and camera girl who film the entire play – edited live and broadcast online – are naked). The play is based on Euripides' text, mostly recoverable from the sequence of five episodes, although a lot of insertions make it Euripides meets anthropophagy and Brazilian carnival. With live musicians and most actors singing throughout the play, Zé Celso usually advertises the play as a tragi-comedy-orgy (an actual orgy with Dionysus, the chorus and randomly selected members of the audience usually takes place in the third act).

But although the play is one of the finest renderings of Euripides' play today, what interests me here is the proposal that the space depicted is not Greece *or* Brazil: it is "Greece-Brazyl" (Zé Celso's spelling), "the Greece of all Brazyls", and the city is sometimes referred to as "TebaSP", Thebes+São Paulo, since Oficina is located in São Paulo, the most economically developed city in Brazil and one of the most conservative cities in the country, governed for more than 20 years already by the same center-right-wing party, involved in countless corruption scandals, a city full of social inequality and with a middle- and upper-class generally drowned in prejudice against the rest of the country. Also, Zé Celso calls himself a shaman (explicitly praising and identifying with one of the most important indigenous Yanomami leaders in Brazil, Davi Kopenawa, who was the subject of a very impressive book written by the French anthropologist Bruce Albert in which he narrates in detail his shamanic initiation and his political activism: *A queda do céu*, [*The falling sky*], 2015[2013]). References to African-Brazilian religions such as Candomblé abound in the play, and the mixture of the mythic past and the contemporary struggles and miscegenation are the basis of the play. Musically, aesthetically, theatrically the play is at the same time deeply Brazilian and genuinely Greek.

In a recent interview, after recalling that his *Bacchae* was created during a mescaline trip, Zé Celso boldly states that:

[...] in the European reading, the play means nothing. *Bacantes* came to be born here, in the tropics, and I was sure it had to be this way. I could have stayed in Europe [where he was exiled by the military dictatorship], but I wanted to come back to Brazil because it was only here that it would be possible to stage *Bacantes*, here in the Brazilian culture, with a "z" and a "y" [in Brazil we spell it with an "s" and an "i"], because it had nothing to do with patriotism and flags, which I despise. I am for the crowned anarchy, and not for anarchism. By the way, I am against every -ism. (MARTINEZ, 2017, n.p.).

The company, which also maintains an institution called "Anthropophagic university", is clearly the most complete and fully developed stage of the Brazilian anthropophagic worldview existing today. These experiences allow us to propose

that instead of Greece *or* Brazil, we have a “matriarchy of Pindorama” capable of becoming the classics through exporting the anthropophagic axis.

The three points analyzed so far were aimed at showing how the reception of the past was used to propose a deterritorialization of antiquity and of tradition in an anthropophagic way: neither fully rejecting nor endorsing the ancient material, the new is created out of the violation of the principle of non-contradiction: new and old at the same time, eater and eaten becoming one, but, especially, distant space being consumed and conflated as an atopic savage palimpsest.

II

At this point, the study of classical receptions in Brazil and in Latin America in general has to deal with the unstable political and social panorama of the early 21st century. The world sees the rise of new and old fascisms and suddenly many people start to proclaim their yearning for the restoration of Military Regimes while the number of critically poor people increases fast everywhere.

In this panorama, some voices call for a different way of thinking politically, such as Eduardo Viveiros de Castro, who in a recent talk urged us to reconsider our perspectives and regard minorities just as if we were all indigenous, from the Latin *indigena*, and not “indians”, the equivocated cognate which resulted from the famous historical mistake of the Europeans in the 16th century. He defends radically anarchic ontologies and politics based on his proposition of Amerindian perspectivism, such as he defends in the preface to *The Falling Sky* by Davi Kopenawa. Kopenawa, a shaman of the tribe of the Yanomami, co-wrote the book with Bruce Albert. This very beautiful and poignant book is one of the most dramatic documents of our downfall as a civilization: with the whole problem surrounding the new age of the anthropocene, fascism and intolerance will soon be a very small problem for us, since we’re all doomed, sooner or later (of course, the poorer will go sooner).

In this context, coming back to discussing our roots in Caliban (via Morus, Shakespeare, Montaigne, Retamar) or in the Carib/Caraíba and cannibals (via Brazilian modernism and Oswald de Andrade) could represent an antidote to the global economical, political and ideological crisis we are facing. In the specific case of Brazil, anthropophagy was never more alive. We are witnessing the rebirth of anthropophagy in the arts, in literature, in music, in the theater, in philosophy and in the social sciences. Viveiros de Castro’s notion of Amerindian perspectivism is used as an ingredient in the creative areas alongside Andrade’s anthropophagy. There is a very strong recuperation of that modern urge for the cannibalism in the wake of *concretismo* and *tropicalismo*, just as exposed above in my brief analysis of Zé Celso’s *Bacantes* (which is mirrored in structure and mise-en-scène in his other play *Macumba Antropófaga* [Cannibal Witchery – a very impossible-to-translate

kind of witchery, related to the Afro-Brazilian religions] currently being restaged also in a 6-hour performance of complete dionysiac rebellion, but whose theme is mostly Oswald de Andrade and contemporary Brazil) but also in the effervescent scenery of contemporary literature, mostly written by young women, black writers, pop musicians, not as exclusive categories (black poets Edmilson de Almeida Pereira, Ricardo Aleixo and Marcelo Ariel, female writers such as Veronica Stigger, Conceição Evaristo and Adelaide Ivánova, singer-composers such as Céu and Beatriz Azevedo, all of them bear witness to the new melting pot of Brazilian culture, whose main points of contact are issues of gender and race, politics, and, most important of all, an aesthetic recovery of Andradian anthropophagy.

Academic studies on the Tropicália movement (e.g. VELOSO, 2012; CARLI; BROCCETTO, 2017) usually present it as the most complete Brazilian realization of the anthropophagic legacy, and the movement was never actually dead (its metamorphoses in the 1990's include the likes of Chico Science and Mamonas Assassinas, and Céu's most recent record is called "Tropix", a mixture of Tropicália and contemporary atopic Brazilian music). Gilberto Gil, Caetano Veloso and Tom Zé are still alive and productive and bands like Boogarins sound like a perfect and competent continuation of Os Mutantes (just like Tame Impala, for example). The political climate is also interesting for its many points of contact with the late 1960's, when Tropicália flourished right after the 1968 AI-5 (Institutional Act 5) – the shutting down of the congress and recrudescence of the regime by the USA-backed military coup of 1964⁴.

This being said, we should consider for a moment the situation of education in general and of the University in particular, in order to put Classics in Brazil in perspective. Education was a priority in the first mandate of Lula, from 2003 onwards. The previous situation of Brazilian public universities was chaotic, to the point of almost being privatized. Lula's administration invested in new universities, new courses, new positions for professors in most areas, and that also reflected in the quality of education in general, improving the formation of teachers, increasing the number of children in schools and fighting illiteracy (as part of a socialist program for the improvement of the lives of the less privileged, which started with a serious campaign for eradicating hunger and extreme poverty). One of the very curious by-products of this agenda was the hiring of many university professors (not only in the humanities, of course), including many Classics professors. The older generation of professors reminiscent of the time when Latin was taught in regular schools (until the 1960's) was slowly retiring and a young generation of new classics scholars and professors took their place and helped create new Classics courses and programs. This new generation happened to be mostly politically progressive (if not mostly

⁴ See e.g. the huge collection of essays organized by Ruffinelli & Rocha, 2011, for many other examples and important analyses.

leftist) and in a few decades (the 1990's generation was already very open and young) the field was very different from what Brazilian society generally thinks about classicists.

This is very evident in the new wave of translations of the classics that are finally coming to the general public in good, accessible literary translations made mostly by university classics professors, filling a huge gap left by the old out of print bookish translations of the 19th century and the first half of the 20th century (usually in prose or too old-fashioned). Some of them have been appointed as finalists or winners in major book prizes. This trend also shows a remarkable bond with the tradition established by Haroldo de Campos and his fellows' poetical movements, which established a new *paideuma* for contemporary/avant-garde poetry that reincluded the classics in the Brazilian canon in a new fashion, removing the dust of ancient poetry and drama (Trajano Vieira, JAA Torrano, João Angelo Oliva Neto, Tereza Virginia Ribeiro Barbosa and Guilherme Flores are only a few examples of very successful translators of the classics that transcended their specific fields and definitely entered the Brazilian cultural milieu).

The Campos' movements also tightened the bonds between some translators of the classics and contemporary poetry, generating a consistent panorama of the reuses of the classics in Brazilian poetry. Again Guilherme Flores should be cited for his consistent poetical work (especially "Tróiaides - a remix for the new millenium", a multimedia project consisting of collages of Sophocles, Euripides and Seneca, available online in Portuguese and English at <https://www.troiades.com.br/>).

From this point on, I will allow myself to a very personal exposition of the motives and ways of my own perspective and contribution to this wide field of Brazilian translation/classical reception/literary culture. Having been a translator and a researcher on literary translation and classical receptions since at least 2007, my work slowly traced the steps of previous generations of literary translators such as 19th-century poet-translator Odorico Mendes (who, according to according to Haroldo de Campos, is the patriarch of Brazilian translation) and 20th-century physician-poet-translator Carlos Alberto Nunes, as well as, of course, Haroldo de Campos. In some occasions since 2007, I worked together with students in small workshops to form literary translators in group translations of Lucretius, Ovid, Milton and, when we came to Catullus, we decided to translate Catullus 64 (Attis) in what we called Brazilian choliambics, in order to recite the lines and perhaps dance and sing them just as I saw Philippe Brunet's group Démococos do in France in 2012 (and later in Brasilia at the Brazilian Society for Classical Studies Meeting – SBEC, and in Curitiba in a recital we organized in 2013). His approach was pretty much what we tried to do in our translations: use the same ancient rhythms in translation without sounding cheesy or conservative or bookish. What we wanted was to recreate ancient poetry in an agreeable form that

could reach out to most people, not only to classicists (who are not always keen on popularizations or perversions of the sacrality of the texts). Guilherme Flores joined me and my four students of advanced Latin and we translated the poem as a group, in class. We composed two melodies for it (one based on Brunet's melody for the poem and the other was composed by our student Acácio Stocco). We shyly danced and sung the translation on some occasions, in academic conferences. The group decided to call itself Pecora Loca – two separate words in Catullus' poem, an expression that doesn't mean anything but sounded funny for us. The group started to gather more frequently to stage some parts of translated ancient plays and composed more melodies for other translations. We incorporated the Lakota drum and rattle used in peyote/ahayuasca rituals, Greek lyres, violins, Arabic drums and finger cymbals, an Irish bodhran, bass, Brazilian samba guitars with a medieval tuning, and we just bought some aulos made by a Russian guy and have absolutely no idea how to play.

After struggling to identify what we did and after noticing we didn't have enough acting training and skills, we found out we were a band when we visited an occupied high school in 2016 to talk to the politically self-organized teenage students about poetry and music and had a hard time talking to them before we decided to unleash the beast in our drums and improvise Catullus 8 as a Brazilian carnival-meets heavy metal tune. Only then they looked at us, amazed, and started dancing and tapping their knees with their hands, smiling. We then started to play gigs at a local bar, bought microphones and gear and learned how to perform to general audiences, with a repertoire that spans from Homer, Horace, Anacreon, Sapho, Lucretius, Provençal poetry, Norse lines from the *Edda*, Irish traditional folk songs, North-American prison songs, to Bonnie Tyler's "Total Eclipse of the Heart" and Michael Jackson's "Billy Jean". All of them in translation, our translations. With a wide variety of styles and musical arrangements ranging from Ramones and punk rock in general to Brazilian popular music of the 1970's (Roberto Carlos, Chico Buarque, Belchior), Brazilian axé/funk and indie-hipster electronic arrangements, the general approach of the group is to think of ancient poetry as beautiful material for new songs with irreverence (in both meanings) as a general guiding principle. Composed of eight musicians, none of them professional, some of them not really musicians at all, we have fun and we experience the fun the audiences seem to have.

This experience was described along the general lines of our guiding principles on translation and reception via performance in a book Guilherme Flores and I co-authored that came out in 2017: "Algo infiel: corpo performance tradução" ("Something unfaithful/Somewhat unfaithful: body performance translation") discusses a variety of subjects, from literary translation of the classics to recent popular music, philosophy, gender studies and is a serious manifesto about our position as scholars, professors and researchers on the Classics, on Translation Studies, on Classical Reception Studies and on Literature in general.

This appeared as a response to many anxieties and a general fear that our academic fields in the humanities are sometimes too hermetic, closed or even irrelevant to society, despite the fact that this does not make them less important or necessary. With many politicians and general intelligentsia influencing the general population to think that Brazilian universities are a terrible nest of Marxist-communist ideologues and a law in course of implementation called “Escola sem partido” (“Schools without [political] parties”) threatening the autonomy of educational and scholarly curricula – it will be against the law to teach “any kind of ideology”... – and growing complaints about the waste of public money on universities that only teach useless things, the classics are bound to be among the first things to be crossed out of the curricula before universities are privatized and turned into professional schools for the general needs of society.

Thus our defense of song and poetry via translation and performance is a kind of a tropicalist-barbarian manifesto in favor of our position in society. In favor of the possibility of considering ancient material as beautiful without being dusty pieces of high-brow old-fashioned “Art”.

Thus we inscribe ourselves consciously in at least two major trends in Brazilian Classical Reception: via *Plautus vortit barbare*⁵ we position ourselves as classicists producing self-conscious translations of Greek and Latin poetry in a very “faithful” way, not subversive, using the same rhythms and metrical patterns, therefore, in a “reverent” kind of translation but at the same time calling the attention to its Brazilian character, with the typical irreverence of contemporary artists spoiling/contaminating the material with our Brazilianness. We assume the position of the barbarian just as Plautus did when translating, only to say that when we translate these poems into a barbarian language, they don’t cease to *be* those ancient poems, but being the same and otherwise at the same time. We could say that Zé Celso’s *Bacantes* does something similar. Second, we inscribe ourselves in the tradition of Brazilian literary translation as creation and recreation of the originals, in the way Haroldo de Campos did in order to reopen the canon to accommodate the old in the new forms, via Pound and avant-garde movements (cf. e.g. VIEIRA, 2013). In both senses, what is at stake is a kind of anthropophagy as a political device: as a means of ensuring permanence of tradition through the reorganization of this tradition, through the subversion of the classical ideals of beauty and respect for the unattainable essence of European art forms and as a means of fighting conservative political agendas that try to appropriate the classical as civilizational tools accessible only to the highly educated white European male. Of course, this

⁵ By the use of Plautus’ expression typically found in some of his prologues meaning “Plautus translated the Greek play into the barbarian language” we mirror his complex and somewhat ironic use of the expression *barbare*. Cf. fuller discussion in Gonçalves, 2015 and Flores & Gonçalves, 2017.

had to be done from the inside: by three university classics professors and five students, from undergrads to PhD candidates.

Our work is accessible online in a Youtube channel, a website (www.pecoraloca.com) and in our Facebook page. The next step is to enter a studio and record our songs, keep translating and performing in parallel with our activities as professional classicists. Since the beginning of the group, our courses at the university all involve singing and dancing, and students seem more and more enthusiastic about ancient poetry, wanting to translate and recite and sing themselves. If this could create more interest in the classics, we feel we are doing the right thing.

GONÇALVES, R. T. Antropofagia cultural em recepções brasileiras dos clássicos. *Itinerários*, Araraquara, n. 45, p. 19-33, jul./dez. 2017.

■ **RESUMO:** *Este artigo procura estabelecer uma articulação entre os conceitos de antropofagia e suas ramificações na cultura brasileira, especialmente a partir dos modos como algumas possibilidades de recepções da antiguidade são passadas pela metáfora do canibalismo ou da antropofagia. A análise passeia superficialmente pelo “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade, pelo poema “Finismundo” de Haroldo de Campos, pela montagem das Bacantes do Teatro Oficina e encerra com uma discussão sobre tradução e antropofagia.*

■ **PALAVRAS-CHAVE:** *Antropofagia. Recepção dos clássicos. Tradução.*

REFERENCES

ANDRADE, O. de. Cannibalist manifesto. Translated by Leslie Barry. *Latin American Literary Review*, vol. 19, n. 38, p. 38-47, jul./dec. 1991.

_____. **Obras completas VI.** Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios. 2. ed. Introdução de Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

AZEVEDO, B. **Antropofagia** – Palimpsesto selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

CAMPOS, H. de. **Crisantempo:** no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARLI, A. M. S. de; BROCCETTO, F. (Orgs.). **Tropicália:** gêneros, identidades, repertórios e linguagens. 2. ed. Caxias do Sul: Educs, 2017.

FARRELL, J. **Latin Language and Latin Culture:** from ancient to modern times. Cambridge: University Press, 2001.

FLORES, G. G.; GONÇALVES, R. T. **Algo infiel**: corpo performance tradução. Photographs by Rafael Dabul. Florianópolis: Cultura e Barbárie; São Paulo: n-1, 2017.

GONÇALVES, R. T. **Performative Plautus**: Sophistics, Metatheater and Translation. Newcastle-upon-Thyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

_____. Tradução e ritmo: *rêver le vers* de Lucrécio. **Morus** – Utopia e Renascimento, vol. 11, n. 1, p. 181-197, 2016.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **The falling sky**. Words of a Yanomami shaman. Harvard: University Press, 2013.

_____. **A Queda do Céu**. Palavras de um xamã Yanomami. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOUKLANAKIS, A. Algumas considerações sobre a tradução de Finismundo para o inglês. **Revista Texto Poético**, vol. 15, p. 121-136, 2013.

_____. **Finismundo**: The Last Voyage. Available at: < <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/4717>>. Accessed: March 20, 2018.

MARTINEZ, J. C. Zé Celso, de O Rei da Vela a Bacantes. [12 fev., 2017]. São Paulo: **Carta Capital**. Entrevista concedida a Alvaro Machado. Available at: <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/ze-celso-de-o-rei-da-vela-a-bacantes>>. Accessed: March 20, 2018.

MORAES, C. O eterno verão de Zé Celso. **El País**, January 29, 2017. Available at: <http://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/26/cultura/1485439893_444182.html>. Accessed: March 20, 2018.

NODARI, A. **Recipropriedade**: ocupação e cuidado com a T/terra Ou: A questão (indígena) do Manifesto Antropófago. Presented at the Colóquios de Filosofia da PUC-Rio, 2016, unpublished.

PEREIRA, C. M. de C. **Estrelas dantescas nas galáxias de Haroldo de Campos**. 2007. 182 f. Tese (Doutorado em Letras) – Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2007.

RUFFINELLI, J.; ROCHA, J. C. de C. (Orgs.) **Antropofagia hoje?** São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

SILVA, L. M. da. **Finismundo a última viagem e o périplo haroldiano**. 2016. 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2016.

VELOSO, C. **Antropofagia**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

VIDAL, F. **“Bacantes” (The Bacchae) in the best theater in the world**. The Theatre times, 25th feb. 2017. Available at: <<https://thetheatretimes.com/bacantes-bacchae-best-theatre-world/>>. Accessed: March 20, 2018.

VIEIRA, B. V. G. A tradução da *logopeia*: Pound, Haroldo e Ovídio. **Revista Texto Poético**, v. 14, p. 20-38, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Zeno and the art of anthropology: of lies, beliefs, paradoxes, and other truths. Translated by Antonia Walford. **Common Knowledge**, v. 17, n. 1, p. 128-145, 2011.

_____. **Os involuntários da pátria**. Série Pandemia. São Paulo: n-1, 2016.



A GLAUBERIANA, UM CORO TRÁGICO DE ÉDIPO: DO MUNDO ANTIGO AO BRASIL TROPICAL

Renata Cazarini de FREITAS*

- **RESUMO:** A partir de uma análise descritiva de textos e das condições de produção, este artigo apresenta a recepção do teatro antigo no palco brasileiro por meio da peça *Édipo*, de Sêneca, autor latino do século I d.C., numa encenação ocorrida em 1996, em São Paulo. A montagem foi motivada pela tradução e adaptação da peça *The Oedipus of Seneca*, do poeta inglês Ted Hughes (1930-1998), encenada na Inglaterra em 1968 por Peter Brook e tornada canônica. No Brasil, a poesia dramática de Hughes foi tropicalizada no *Édipo de Tabas*, uma opção evidente no trocadilho do título, cujo termo indígena evoca a cidade grega de Tebas, onde originalmente se passa a trama. A versão em português criada pela trupe Teatro Promíscuo, capitaneada pelo ator e encenador Renato Borghi, jamais publicada, inclui um coro à moda trágica evocando o cineasta brasileiro Glauber Rocha (1939-1981). Parte substancial da pesquisa tem sido o resgate de documentos e estudo das condições de produção e recepção da peça.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Édipo. Hughes. Recepção. Sêneca. Teatro.

Há 20 anos, o cineasta Glauber Rocha foi parar num dos coros da tragédia *Édipo*. O ator e encenador Renato Borghi transferiu, da cidade grega de Tebas para uma fictícia Tabas brasileira, o mito do príncipe que mata o pai, desvenda o enigma da esfinge e se casa com a mãe. O *Édipo* de Tabas, encenado nos primeiros meses de 1996, no Centro Cultural São Paulo, na capital paulista, pelo grupo Teatro Promíscuo, foi uma tropicalização do texto clássico, do cenário e do figurino.

O processo de produção do texto dramático partiu da tradução para o português de uma versão inglesa da década de 1960, feita pelo poeta Ted Hughes (1930-1998), da peça em latim de Sêneca (século I d.C.) e posterior amalgamação com uma versão brasileira do reconhecido texto do grego Sófocles (século V a.C.). Sobre o que foi chamado de “livre adaptação”, Borghi afirma em reportagem da *Folha de S. Paulo* (MAIA, 1996, s.p.): “A única liberdade que tomei foi acrescentar uma referência a

* UFF – Universidade Federal Fluminense – Instituto de Letras – Niterói – RJ – Brasil. 24210-201. USP – Universidade de São Paulo – Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas – São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – renatacdef@gmail.com.

Deus e o diabo na terra do sol como homenagem à geração profética de Glauber, hoje soterrada e minimizada”. Como se verificará no coro *A glauberiana*, também há menção a *Terra em transe*.

O baiano Glauber Rocha (1939-1981) é considerado até hoje o maior expoente do movimento Cinema Novo brasileiro, na esteira da *Nouvelle Vague* francesa e do *Neorealismo* italiano. Três longas-metragens de Glauber merecem destaque: *Deus e o diabo na Terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

Em reportagem de *O Estado de S. Paulo* à época (CARNEIRO NETO, 1996), Borghi afirma que era preciso “manter uma certa dose de indignação”, traço que caracteriza o ator egresso do Teatro Oficina, do qual fora sócio e um de seus mais importantes protagonistas, como em, por exemplo, *O rei da vela*, peça de Oswald de Andrade (1890-1954) encenada pela primeira vez em 1967.

A respeito desse posicionamento de indignação, é apropriado trazer o pesquisador Graham Ley – que distingue as adaptações teatrais de primeiro grau (*primary*), a partir de material não dramático, das de segundo grau (*secondary*), de material já dramático – para comentar o quanto esta última é reveladora de um nexos entre a opção estética e o discurso aspiracional:

In the contemporary period of theatre, secondary adaptation is a sophisticated aesthetic weapon, registering what we tend to call an interrogation of a text, finding a vehicle for an intervention, or setting out terms for an adjustment to contemporary dramaturgy. It is recurrent and omnipresent, but each particular case would repay close analysis, since what is at work is more than repertoire recycling, and regularly betrays – largely because a commissioned theatrical adaptation is institutionally embedded – an interesting nexus of aesthetic attitudes and aspirations.¹ (LEY, 2009, p. 207).

Nessa linha da análise minuciosa, a documentação pesquisada sobre *Édipo de Tabas* permite constatar diferentes estágios de elaboração do texto dramático, em particular, do coro batizado *A glauberiana*. Para tanto, são adotados dois pressupostos que Roberto Ferreira da Rocha, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), apresenta num artigo do livro *Olhares sobre textos e encenações* (MALUF; AQUINO, 2007, p. 367): 1) “cada encenação de um texto dramático

¹ No atual momento teatral, a adaptação de segundo grau é uma ferramenta estética sofisticada, registrando o que tendemos a chamar de um questionamento de um texto, encontrando um meio para uma intervenção ou propondo termos para um ajuste à dramaturgia contemporânea. Ela é recorrente e onipresente, mas cada caso particular compensaria uma análise detalhada já que o que está por trás é mais do que reciclagem de repertório, normalmente traindo – em grande parte porque uma adaptação teatral encomendada está institucionalmente comprometida – um nexos interessante entre atitudes e aspirações estéticas.

é uma forma de produção específica desse texto e não simplesmente sua mera reprodução cênica” e 2) “encenações são formas complexas de enunciação que só podem ser plenamente entendidas se o contexto em que ocorreram for levado em consideração”.

Encerrada a temporada cênica, resta o texto. O resgate e análise do que foi emitido em cena – mesmo consideradas as limitações impostas pela singularidade de cada *performance* – possibilita construir a memória da tradução e adaptação teatral no Brasil.

Apagamentos

A cena teatral brasileira não é receptiva à dramaturgia latina antiga, em particular às tragédias de Sêneca, embora se mostre plenamente integrada hoje à tendência internacional de revalorização das peças gregas clássicas, com frequentes novas montagens de Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

O mais próximo que se chega de Sêneca no país é quando são encenados textos de autores contemporâneos europeus que afirmam terem, em algum grau, se aproximado do predecessor latino. É o caso do alemão Heiner Müller (1929-1995) e sua *Medeamaterial* (1982), assim como da inglesa Sarah Kane (1971-1999) e sua *Phaedra's Love* (1996). Ambos os dramaturgos, com estas peças – ou mais frequentemente até com outras –, conquistaram espaço na cena brasileira, mas o mesmo não se deu com Ted Hughes e o seu *Édipo* adaptado da obra homônima de Sêneca.

Ainda que tenha sido o texto fundamental para a montagem feita pelo Teatro Promíscuo, a autoria de Hughes ficou virtualmente apagada frente à menção recorrente do texto encenado como sendo uma “adaptação” das obras de Sêneca e Sófocles, conforme artigos e resenhas da época. A encenação no porão do Centro Cultural São Paulo entre 31 de janeiro e 14 de abril de 1996 não foi suficiente para estabelecer o texto de Hughes no repertório local. Muito diferente é a dinâmica nos países de língua inglesa, em que a peça de Hughes ganhou vida própria e tem importante histórico de encenações, como se verá.

O texto de Hughes em inglês foi localizado na Biblioteca do Museu Lasar Segall, importante arquivo de textos dramáticos na capital paulista, pela atriz Christiane Esteves Carmona, a Crika, que atualmente se identifica como Cristiane Zuan Esteves e dirige a trupe de teatro e intervenção urbana Opovoempé. Ela relatou, numa primeira entrevista à pesquisadora em 11 de março de 2014, que a tradução foi realizada em menos de uma semana em janeiro de 1994, justificando a pressa: “Houve uma visceralidade minha com aquilo”.

A versão para o português brasileiro feita por Cristiane tem 44 páginas datilografadas, aproveitamento integral do texto de Hughes, procurando até mesmo uma aproximação visual com a publicação original inglesa, em que o poema é

irregularmente espaçado e quase não apresenta pontuação, sendo todo grafado em letras maiúsculas no “coro a Baco”. A tradutora manteve a divisão em cinco atos da peça de Hughes.

Ela cedeu à pesquisadora uma cópia do que chamou de “um esboço de tradução” e que chamarei de documento 1 (doc1), assim como cedeu cópia do texto tratado como “livre adaptação” ou documento 2 (doc2), feito em parceria com o ator Élcio Nogueira, que interpretou Édipo na montagem. Este documento alcança 88 páginas datilografadas, repletas de numerações que reorganizam trechos, anotações manuscritas que parecem incluir reflexões filosóficas e algumas indicações cênicas, além de versos suprimidos com rasuras. Este texto inclui muitos excertos atribuíveis ao *Édipo Rei* de Sófocles numa tradução de Geir Campos (1924-1999), embora não tenham sido identificados.

Processo semelhante de resgate de texto teatral foi conduzido por Roberto Ferreira da Rocha com o *Hamlet*, de Shakespeare, traduzido por Geir Campos e Flávio Rangel (1934-1988), encenado por este último em 1969. Essa mesma dupla havia sido responsável também pela montagem, com produção da Companhia Paulo Autran, da mencionada versão do *Édipo Rei* de Sófocles, em 1967 – “versão e adaptação teatral moderna”, conforme se lê na reedição da obra em 1976. Baseada na tradução inglesa de Sir Richard Jebb e não no original grego, esta versão em português, publicada primeiro pela Editora Vozes em 1967, foi disseminada pela sua reedição na coleção Teatro Vivo, da Abril Cultural.

Conforme Rocha (2007, p. 369), o tradutor Geir Campos

[...] persegue uma dicção cênica que procura estar a par do coloquialismo dos diálogos escritos por Gianfrancesco Guarnieri, Dias Gomes, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Plínio Marcos e outros que, entre os anos 1950 e 1960, renovaram a dicção cênica da dramaturgia brasileira.

Isso, de fato, se pode constatar nos diálogos da versão de *Édipo Rei*, mesmo adotando as segundas pessoas do singular e do plural (tu/vós). As escolhas lexicais que Geir fez do português da década de 1960 só ocasionalmente causam algum estranhamento ao leitor de hoje.

O encenador do *Édipo Rei* de 1967, num apêndice ao texto dramático publicado (SÓFOCLES, 1976, p. 103), afirma que a “técnica inquisitiva que Sófocles utiliza nessa peça talvez seja sua melhor qualidade”. E foi justamente por causa dessa “estrutura de investigação” do enigma do nascimento de Édipo no texto sofocliano, segundo relato de Cristiane Esteves, que Borghi pediu a inclusão de trechos da tragédia grega no *Édipo de Tabas*, embora, na opinião expressa pela tradutora na entrevista à pesquisadora, “Sêneca seja mais trágico, na dimensão do incontornável”.

Tropicalização

A opção cenográfica no Brasil foi de transposição da história de Édipo e da peste que recai sobre sua cidade para uma favela estilizada, onde os atores lembravam índios, enquanto Jocasta, mãe e esposa de Édipo, era uma atriz negra (Cida Moreno), numa referência à forte presença da matriz africana no Brasil. A abordagem foi de caráter mais sociológico do que psicanalítico, consequência de um trabalho preparatório que incluiu sessões de um julgamento simulado de Édipo em espaços públicos.

Há um documentário em vídeo produzido por Cristiane Esteves sobre essas sessões públicas, mas só foi possível localizar a existência de uma gravação de cerca de três minutos da peça, propriedade do acervo da Fundação Padre Anchieta, à qual não se conseguiu acesso até o momento. A pesquisadora não esteve na montagem da peça, reconstruída a partir do texto, paratextos e relatos dos atores.

O projeto de pesquisa de linguagem “O arcaico aqui e agora” para a encenação do mito de Édipo, apresentado em março de 1994 à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, recebeu o prêmio “Estímulo de Pesquisa e Linguagem Teatral” de 1995, mas a montagem, ainda assim, foi parcialmente financiada com recursos próprios do grupo. No cartaz de divulgação da peça, os termos do projeto voltam:

ÉDIPO. O mito de todos nós. O Arcaico Aqui e Agora. Uma livre-adaptação que passa por Sêneca, Sófocles, Ted Hughes, Jean Anouilh [sic] e Darcy Ribeiro. A busca obsessiva da identidade, identidade brasileiro-mameluco-antropofágica. Todos somos ÉDIPOS numa nação devastada pela peste. Que peste? Que nação? Qual o destino desta taba? ÉDIPO. Um rito de purificação. O Coro é o público. Porque “nossa América não é uma nova Grécia”.

Segundo Elcio Nogueira, em entrevista concedida à pesquisadora em 17 de março de 2016, “o momento da peça é de paralisia geral, mal estar social que a gente chamou de peste”. Vinte anos antes dessa conversa, o Brasil tinha como presidente o social-democrata Fernando Henrique Cardoso, que implantou um programa de privatizações ao lado de um plano eficaz de combate à inflação. À época, Borghi condenava a prática do patrocínio privado à cultura, conforme a citada reportagem de *O Estado de S. Paulo*:

Sobre o *Édipo*, eu ficava contando coisas do arco-da-velha aos patrocinadores, mas o mérito da questão eu escondia. A peste do começo da peça, eu dizia que era uma peste de doença ruim, tipo cólera, quando, na verdade, a leitura correta é a peste dessa coisa burocratizada, paralisada, consumista e materialista que virou o mundo atual. (CARNEIRO NETO, 1996, s.p.).

Borghi contou à pesquisadora, na mesma conversa com Élcio Nogueira, que havia assistido à montagem de Peter Brook do *Édipo* de Sêneca na versão de Ted Hughes, no teatro Old Vic, em Londres, em 1968: “A peça era muito representada no nível da possessão”. A montagem tinha, assumidamente por Brook e Hughes, caráter ritualístico. Borghi testemunhou o desfile, no encerramento da apresentação, de um falo dourado gigante acompanhado do coro que cantava “Yes, we have no bananas” ao ritmo do jazz. Essa cena final era apenas referida no texto publicado da peça (HUGHES, 1968, p. 371): “The CHORUS celebrate the departure of OEDIPUS with a dance”. O tema será, depois, retomado por Hughes no poema *Song for a Phallus*. Esse choque reverberou também nos espetáculos que aconteceram a seguir no Teatro Oficina, segundo Borghi.

No desfecho de *Édipo de Tabas*, os ruídos feitos com apitos e panelas distribuídos diariamente à plateia, em meio à qual se dispersavam os membros do coro, ganharam a companhia, no último dia de encenação, da bateria da escola de samba Vai-vai, segundo relato de Élcio Nogueira: “acabava com irracionalidade completa, não tinha redenção”.

Na peça latina de Sêneca, as primeiras falas cabem a Édipo, mas Hughes as atribui ao coro na versão inglesa. Essas falas são mantidas como prólogo do coro na tradução brasileira (doc1), porém, quando se chega à versão adaptada ao palco (doc2), é o protagonista que abre a trama, com um monólogo. Segue-se, então, o coro anotado como “black” no doc2, ao qual segue-se o “coro da asfixia criativa”, que se apropria de versos da fala do Édipo de Hughes sobre os efeitos da peste. Outros trechos suprimidos do monólogo de Édipo são apropriados pelos coros 3 e 4, que não recebem nomes.

Quando, finalmente, se alinham o coro de Hughes e o da versão adaptada, torna-se possível testemunhar o processo de tropicalização do texto: a tradução (doc1) parece evocar expressões que levam a um amálgama na adaptação (doc2), constituindo o que é chamado de “A glauberiana” ou “Onde vaga o canto do guerreiro”, numa homenagem ao cineasta. Apresento a tradução transcrita e cinco momentos do texto em português:

Tebas você está acabada
o campo ao teu redor está vazio
os fazendeiros todos mortos os trabalhadores mortos
as crianças todas mortas a peste possui a tudo
o que aconteceu com os teus exércitos Tebas
todos os teus homens corajosos pereceram com a peste
eles acabaram eles marcharam tão bravamente
em direção ao leste cruzando as últimas fronteiras
vitória após vitória encostaram suas bandeiras na
face do próprio sol os conquistadores
onde eles estão? todo mundo fugia deles
as ricas nações dos rios os lanceiros das montanhas
os cavaleiros todos fugiram
cidades vazias dilapidadas mas não novamente
Tebas eles se acabaram a peste os tocou
e eles desapareceram acabados lixo dentro da terra

COIRO: Tebas você está acabada
o campo ao teu redor está vazio
os fazendeiros todos mortos os trabalhadores mortos
as crianças todas mortas a peste possui a tudo

o que aconteceu com os teus exércitos Tebas
todos os teus homens corajosos pereceram com a peste
eles acabaram eles marcharam tão bravamente
em direção ao leste cruzando as últimas fronteiras
vitória após vitória encostaram suas bandeiras na
face do próprio sol os conquistadores
onde eles estão? todo mundo fugia deles
as ricas nações dos rios os lanceiros das montanhas
os cavaleiros todos fugiram
cidades vazias dilapidadas mas não novamente
Tebas eles se acabaram a peste os tocou
e eles desapareceram acabados lixo dentro da terra

Fonte: doc1, p. 14.

CORO: A GLAUBERIANA

Tebas você está acabada

~~o campo ao teu redor está vazio.~~

~~os fazendeiros todos mortos~~ ~~os trabalhadores mortos~~

~~as crianças todas mortas~~ ~~ca peste passou a tudo~~

o que aconteceu com os teus exércitos? Tebas

todos os teus homens corajosos ~~perceberam com a peste~~

eles acabaram eles ^{que} marcharam tão bravamente

em direção ao leste cruzando as últimas fronteiras

vitória após vitória cara de deus e do diabo na terra do

(que) encostaram suas bandeiras na face do próprio sol sol

os conquistadores onde estão?

todos fugiam deles. todos os temiam

as ricas nações dos rios ~~os~~ ~~top lança-dores~~ ~~os~~

os cavaleiros todos fugiam os lanceiros das montanhas

as cidades ~~tuas~~ ~~possuídas~~ ~~capitadas~~ nunca mais

Tebas ~~os~~ ~~teus~~ ~~quererios~~ a peste os tocou

e eles desapareceram ~~acabados~~ lixo dentro da terra.

Fonte: doc2, p. 4.

A GLAUBERIANA

TEBAS VOCÊ ESTÁ ACABADA

TEUS EXÉRCITOS CAÍD?

TEUS ANJOS OVERRIDOS

TEUS VELHOS GOVERNADORES ACABARAM

TEBAS VOCÊ É UM ABACAXI

CAÍD?

ELAS Q. ORUZARAM A TERRA EM TRAVE

EM DIREÇÃO AO LESTE

ROMPERAM CORAJOSAS FRONTIJEIRAS CABEÇAS

VITÓRIA APÓS VITÓRIA

(coro) ELAS Q. ENFURAM SUAS BANDEIRAS NA CARA DE

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

Q. RICA ESTAGAO DO RIO

OS DESCORAJADOS CAÍD

TODOS OS TEMIAM

A RICA NACAO DO RIO

~~OS~~ ~~TOP~~ ~~LANÇA-DOROS.~~

US TOP ~~LANÇADORES~~

TODOS FUGIAM

CIDADES TUAS POSSUÍDAS

NUNCA MAIS NEMER. MORTO

TEBAS TEUS GOVERNADORES ZURARAM

A PESTE OS ~~SETOU~~ TRAFICOU

E ELAS FORAM CONSUMIDAS

LIJO DENTRO DA TERRA

Fonte: página avulsa manuscrita A

Essa documentação fornece indícios de como decorre da associação de ideias com base em imagens e sonoridades a produção coletiva do texto dramático. Podem-se ver desdobramentos a partir de palavras-chave, desde o texto em inglês de Hughes, passando pela tradução até a versão adaptada: *all those brave men of yours* > todos os teus homens corajosos > santos guerreiros / velhos guerreiros; *past the last frontiers* > cruzando as últimas fronteiras > eles que cruzaram a terra em transe; *leaned their banners against the sun's very face* > encostaram suas bandeiras na face do próprio sol > eles que enfiaram suas bandeiras na cara de deus e o diabo na terra do sal.

É oportuno mostrar também como Hughes se aventura para além do texto latino, fazendo a leitura comparativa entre os dez primeiros versos da tradução do inglês, acima transcrita, e os versos 110-116 do *Édipo* de Sêneca, abaixo traduzidos por mim:

*Occidis, Cadmi generosa proles,
urbe cum tota. uiduas colonis
respicias terras, miseranda Thebe.
carpitur leto tuus ille, Bacche,
miles, extremos comes usque ad Indos,
ausus Eois equitare campis
figere et mundo tua signa primo.*

Morres, ó nobre prole de Cadmo,
com a cidade toda. Vazias de colonos
vês tuas terras, ó mísera Tebas.
A morte colhe teu soldado, ó Baco,
companheiro até a extrema Índia,
que ousou cavalgar nos campos a leste
e fincar tua bandeira no fim do mundo.

A versão brasileira da peça, enquanto preservou especificidades de Hughes, como o longo monólogo de Jocasta sobre a gestação de Édipo e seu sofrimento diante do mal fadado filho, expurgou dois episódios muito singulares do texto de Sêneca que não existem no drama grego clássico e que o poeta inglês tinha mantido: o sacrifício de dois animais com leitura de suas entranhas e a aparição a Creonte do rei morto Laios, invocado pelo vidente Tirésias. Ambas as cenas são, com frequência, tratadas como indícios de que as peças senequianas seriam destinadas à leitura ao invés do palco – ainda assim, têm sido representadas em montagens menos naturalistas.

Criação de Hughes em parceria com o diretor musical do *Édipo* inglês, Richard Peaslee, o “coro a Baco” foi integralmente aproveitado na adaptação brasileira. Segundo o autor inglês (HUGHES, 1968, p. 325), houve na montagem original uma “*wild orchestration of voices which became one of the most exciting moments in the production*”². No Brasil, orientações cênicas manuscritas no doc2 indicam uma vela a ser acesa e Jocasta se enrolando em uma corda. O texto é encantatório, com a repetição de palavras numa invocação da morte.

² (...) uma orquestração selvagem de vozes que se tornou um dos momentos mais excitantes da produção.

Outro coro, texto incompleto no doc2, traz um ineditismo da versão brasileira: ele se manifesta em favor da inocência de Édipo. “Meu coração, um veredito, Édipo inocente”, conclui o coro, espelhando o resultado do julgamento público do personagem mitológico realizado pelo grupo teatral em Casas de Cultura na fase preparatória da montagem. O texto se aproxima do teor do coro do *Édipo Rei* de Sófocles, mas lá, entre os versos 500 e 512, os velhos cidadãos de Tebas evitam proferir um julgamento.

A função da ode coral na tragédia grega clássica é, essencialmente, refletir as preocupações da cidade. A este respeito, retomo as palavras de Roland Barthes, escritas em 1953. Hoje, como prova *Édipo de Tabas*, o teatro é mais receptivo ao coro e vários encenadores retomam esse dispositivo característico do drama da Antiguidade:

Na antropologia diferenciada da tragédia grega, nesse universo de três níveis, em que o povo, os reis e os deuses dialogam, cada um falando de seu lugar singular, o poder humano por excelência, a linguagem cabe ao povo-coro. (...) Ora, esse coro da tragédia grega é o que dela pereceu totalmente. Nosso teatro, nosso esporte e nossa vida ainda podem recolher algumas formas da grande dramaturgia antiga, o coro, este já não está em lugar nenhum. Um valor propriamente ocidental matou-o: a psicologia, que, fazendo do crânio humano uma caixa de que se pode tirar qualquer coisa, reduz o teatro à surpresa de um enigma e reduz o público à categoria de leitor de romance. Aqui, não há nenhuma outra humanidade a não ser a do ator; o espectador fica mudo, ele é somente o olhar passivo ao qual se oferece o desvendamento de um segredo passional. (BARTHES, 2007, p. 37).

Na peça brasileira, uma longuíssima passagem intermediária é tomada da tragédia grega, com a versão de Hughes do texto latino aparecendo ocasionalmente. Os trechos aproveitados da versão sofocliana giram em torno das acusações a Édipo, da denúncia contra Creonte e do diálogo com Jocasta de caráter inquiridor, parte da investigação conduzida pelo protagonista. Essa contaminação entre os textos grego e latino – essencialmente, entre as traduções de Geir e de Cristiane – é um padrão que se alastra ao longo da adaptação. O exemplo perfeito é o coro nomeado “Aqui-Agora”, segundo anotação no doc2: são intercaladas estrofes da terceira ode coral da versão da peça grega e da versão de Hughes da peça latina. A ode brasileira torna-se uma síntese estruturada como estrofe e antístrofe, um diálogo entre um chamado “coro 1”, enunciando o texto grego, e um chamado “coro 2”, enunciando o do poeta inglês – em outros termos, um diálogo entre Sófocles e Sêneca.

Após longo trecho de diálogo inquisidor sobre as origens de Édipo, essencialmente tirado da peça grega, o texto adaptado para o palco retoma a versão de Hughes, em particular as falas de Jocasta, que nos originais grego e latino eram

menos expressivas, garantindo maior exposição à protagonista feminina. Mais significativa ainda é a permanência da versão de Hughes no desenlace da trama, com um solilóquio de Édipo e um coro sobre o destino do mítico Dédalo bastante próximos do texto latino de origem.

O quinto e último ato da versão de Hughes mantém o relato do mensageiro da tragédia senequiana, respeitando o chamado “decoro” da poética clássica em que uma cena muito violenta não deveria ser mostrada, apenas relatada como tendo ocorrido nos bastidores. O *Édipo* de Sêneca, assim como o de Hughes e, por fim, o da versão brasileira adaptada para o palco, não apenas perfura seus olhos, mas arranca os globos oculares com as próprias mãos – e é esse o relato do mensageiro. O coro que se segue, sobre a inevitabilidade do destino, também é preservado, assim como uma nova fala do protagonista, já cego, reconhecendo “a verdadeira face de Édipo” (doc2, p. 81).

O *Édipo de Tabas* se encerra, como em Hughes e em Sêneca, com os personagens Édipo e Jocasta no palco. Mais: Jocasta se mata em cena com a espada perfurando o útero, numa rebeldia ao decoro da poética antiga e diferente do enforcamento da peça sofocliana. A última fala é o monólogo de Édipo sobre a culpa em dobro relativa às mortes tanto do pai como da mãe, despedindo-se de Tebas/Tabas para eximir a cidade da maldição pestilenta que a assolava.

Tradução como cânone

Levantamento de Helen Slaney (2009, p. 55) mostra que, em quatro décadas desde a sua estreia, 18 das 30 encenações documentadas³ do *Édipo* de Sêneca fizeram uso do texto de Hughes. Se forem descartadas seis montagens em outras línguas – Holanda (1972), Espanha (1974), Alemanha (1982), Bélgica (1994), França (1998), Itália (2000) –, a participação do texto do poeta inglês chega a 75 por cento. E como quatro das montagens em países de língua inglesa não têm o tradutor identificado, essa fatia pode ser até maior. A conclusão de Slaney (2009, p. 57) é que “*Hughes has provided the dominant medium through which actors and audiences have experienced Seneca’s Oedipus over the last forty years*”⁴. Por causa da comprovada prevalência da adaptação de Hughes na cena dramática de língua inglesa, estendendo-se para além da Inglaterra, Slaney formula uma questão essencial para os Estudos da Recepção dos clássicos antigos (2009, p. 53): “*And what happens when a translation ceases to be merely a limpid transmission device, and becomes instead a concrete canonical source-text?*”⁵.

³ Slaney identifica a fonte como *The Archive of Performances of Greek & Roman Drama (APGRD)*, da Universidade de Oxford, complementada com dados da *Factiva*.

⁴ Hughes tem sido o meio dominante para que atores e público tenham a experiência com o *Édipo* de Sêneca nos últimos 40 anos.

⁵ E o que acontece quando uma tradução deixa de ser simplesmente um dispositivo límpido de

O que se infere da pergunta é: pode-se ainda dizer que há na sua origem um texto clássico ou ele foi superado por seu “descendente”? Pode-se colher uma resposta breve e direta no artigo de Henry Stead em edição especial da *Canadian Review of Comparative Literature* sobre a presença de Sêneca na tradição literária inglesa:

However complex, artificial and mediated the process of creating Hughes's Oedipus was, the final product is a valuable dramatic text, with a rich performance history. It is an important example of how a classical text can be valuably accessed, critically understood and given new life via the mediation of translations. (STEAD, 2013, p. 103).⁶

A documentação sobre a montagem do *Édipo*, levantada por Stead na “*Ted Hughes Collection*” da Universidade de Liverpool e no arquivo do *The National Theatre*, comprova que a tradução de um produtor da BBC, David Anthony Turner, que tinha antes realizado rádio-teatro na Irlanda, fora contratada em janeiro de 1967. Oito meses depois, Peter Brook assumiu a direção e, em novembro do mesmo ano, Hughes foi convidado a retrabalhar o texto. Ele reconhece algum grau de autoria coletiva.

As circunstâncias levaram a isso porque Brook abandona definitivamente a tradução de Turner em janeiro de 1968, quando o elenco já está ensaiando, e *Édipo* estreia em meados de março. Outro fator que não pode ser negligenciado são as traduções a que Hughes recorreu. Na apresentação ao texto integral publicado, o poeta menciona apenas um *crib* (de Frank Justus Miller) e declara (1968, p. 325) ter criado “*a completely new translation*”⁷, mas não são poucos os traços de traduções mediadoras.

Anthony J. Boyle é um pesquisador que alerta para os acréscimos, deleções, reatribuições de falas, substituições, alteração do foco dramático e expansão do papel do coro e de Jocasta no texto de Hughes. Para Boyle, trata-se de uma versão “altamente original” que revela tratamento “liberal” da linguagem e da forma senequianas:

Senecan rhetoricity and metrics are replaced with a different poetic rhetoric based on a disjunctive, assyndetic style, defined by short, hard phrases, incantatory (sometimes antiphonal) repetition, and clipped, staccato resonance – product

transmissão e se torna, por outro lado, um texto-fonte concretamente canônico?

⁶ Não importa quão complexo, artificial e mediado tenha sido o processo de criação do *Édipo* de Hughes, o produto final é um texto dramático valioso, com uma rica história de *performances*. É um exemplo importante de como um texto clássico pode ser valiosamente acessado, entendido criticamente e revitalizado por meio de traduções.

⁷ [...] uma tradução completamente nova.

in part of Hughes' own earlier poetry and that of T. S. Eliot. (BOYLE, 1997, p. cxiv).⁸

Tal autonomia, à qual adere a trupe do Teatro Promíscuo ao montar o *Édipo* de Sêneca-Hughes, acomodando inserções do texto sofocliano, teria sido recriminada por Geir Campos:

Com o nome “tradução” tem-se visto muito texto teatral aumentado ou diminuído e/ou torcido, valendo de fato mais como “adaptação”; e é quando se usa e abusa da chamada “tradução livre”, de uma liberdade que não raro desliza para o mais inconsequente desrespeito. (CAMPOS, 1982, p. 18).

Não é, no entanto, “desrespeito” o que se pode depreender do texto *Édipo de Tabas*, uma livre adaptação, como identificado no doc2, extraindo conteúdo tanto de Sêneca a partir de Hughes como de Sófocles. É a partir dessas traduções que são feitos os ajustes para a montagem cênica, num trabalho progressivo de construção coletiva que se deixa revelar pelas anotações manuscritas nos dois documentos consultados. Tais “ajustes funcionais” são, por outro lado, admitidos pelo reputado tradutor de teatro:

Em se tratando de tradução destinada – pelo menos em princípio – à encenação no palco, ou no cinema ou na televisão, ou à radiofonização, o texto traduzido há de atender a uma série de ajustes funcionais, na forma pelo menos, que lhe proporcionem maior eficácia. (CAMPOS, 1982, p. 23).

A reconfiguração do *Édipo* de Hughes-Sêneca em um *Édipo de Tabas* exemplifica o que Rocha chama de “produção específica” do texto, como mencionado no início deste artigo. Respeitando a trama mitológica e fazendo ainda mais uma fusão das duas fontes clássicas do texto dramático, o Teatro Promíscuo optou por uma “localização” no Brasil popular, uma tropicalização para aproximar teatro e realidade.

Toda esta operação de deslocamento temporal e espacial do clássico é sustentada teoricamente por Anne Ubersfeld (apud ALICE, 2010, p. 27): “A obra clássica não é mais um objeto sagrado, depositário de um sentido oculto, como o ídolo no interior de um templo, mas antes de tudo, a mensagem de um processo de comunicação.” Caberia, então, ao diretor (UBERSFELD apud ALICE, 2010, p. 27) “mostrar a

⁸ A forte retórica e a métrica senequianas são substituídas por uma retórica poética diferente, baseada num estilo disjuntivo, assindético, definido por frases curtas e duras, repetição encantatória (algumas vezes antifônica), ressonância cortante, de *staccato* – produto, em parte, da própria poesia anterior de Hughes e de T. S. Eliot.

recorrência da mesma situação de fala, outrora e hoje, privilegiar a diferença ou tentar uma relação: vai e vem, síntese dialética, conciliação eclética ou, por fim, aprofundamento da distância.”

Citando Barthes, a pesquisadora Linda Hutcheon (2006, p. 6) afirma que entender uma adaptação como uma adaptação é abordar o texto como uma “*stereophony of echoes, citations, references*”⁹. A peça *Édipo de Tabas* faz referências, como observa Marcos A. da Silva (1996, p. 61), a espetáculos do Teatro Oficina, como *O Rei da Vela*, também a *Gracias, Señor*, que é mencionado numa rubrica (doc2), e ao *Hamlet* de 1993. Hutcheon (2006, p. 20) diz que a adaptação é um ato de apropriação e recuperação, qualquer que tenha sido a motivação do adaptador. Trata-se de um duplo processo de interpretação e criação:

*In shifting cultures and therefore sometimes shifting languages, adaptations make alterations that reveal much about the larger contexts of reception and production. Adapters often ‘indigenize’ stories, to use an anthropological term.*¹⁰ (HUTCHEON, 2006, p. 28).

A opção de Borghi pela “indigenização” ou tropicalização do texto dramaturgicamente clássico acerca do mito de Édipo, embora alinhada com a história profissional do ator com o Teatro Oficina e justificada ideologicamente em entrevistas publicadas em grandes jornais de São Paulo, teve recepção, no mínimo, mista, considerando-se que não houve novas montagens da peça, nem o texto encenado chegou a ser publicado. Seria difícil argumentar que um discurso antagonista por parte da crítica quanto à localização do mito de Édipo no Brasil da década de 1990 tenha sido um impedimento para a plena realização do projeto do Teatro Promiscuo. Calcada na interação com a plateia, a execução é que parece ter ficado aquém, segundo críticas consultadas.

O professor Marcos A. da Silva, da Universidade de São Paulo, por exemplo, põe abaixo a sacralidade do clássico em sua crítica (1996, p. 61): “Qualquer que seja o motivo, é preciso reafirmar o direito e a inevitabilidade da interpretação no ato de colocar um clássico em cena”.

Assim, a tradução e a nada ortodoxa adaptação para o palco do texto de Ted Hughes revelam um processo coletivo de recriação, com traços de inventividade que o valorizam, destacando-o da tradição classicista. Porém, isso não basta para o teatro. Cada produção específica é uma realização única. Texto, cena e contexto dependem de harmonização. Encerrada a temporada, resta o texto escrito. E mesmo

⁹ (...) estereofonia de ecos, citações, referências.

¹⁰ Ao mudar de cultura e, por isso, algumas vezes, mudar de língua, as adaptações realizam alterações que revelam muito sobre os contextos de recepção e produção. Adaptadores frequentemente ‘indigenizam’ as histórias, para usar um termo antropológico.

este depende, o mais das vezes, de um trabalho de resgate e análise do que foi realmente emitido em cena para que se possa construir uma memória da tradução e adaptação teatral no Brasil. Uma metodologia dessa atividade no país ainda está por se estabelecer, para a qual esta pesquisa, ainda em andamento, pode, talvez, ser uma colaboração.

FREITAS, R. C. de. *A glauberiana, a tragic choir of Oedipus: from the ancient world to the tropical Brazil*. *Itinerários*, Araraquara, n. 45, p. 35-51, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *From a descriptive analysis of texts and conditions of production, this article presents the reception of the ancient theater in the Brazilian stage through the play Oedipus by Seneca, a Latin author of the first century AD. A series of performances took place in São Paulo in 1996 based on a translation and adaptation of Ted Hughes' (1930-1998) play The Oedipus of Seneca, staged in England in 1968 by Peter Brook and made canonical. In Brazil, the dramatic poetry of Hughes was indigenized in Édipo de Tabas, of which title is a clear pun, whose indigenous term evokes the Greek city of Thebes, where the plot originally takes place. The version in Portuguese created by the troupe Teatro Promiscuo, captained by the actor and director Renato Borghi, but never published, includes a choir evoking the Brazilian filmmaker Glauber Rocha (1939-1981).*

■ **KEYWORDS:** *Hughes. Oedipus. Reception. Seneca. Theatre.*

REFERÊNCIAS

ALICE, T. **Performance.ensaio:** des[montando os clássicos]. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

BARTHES, R. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOYLE, A. J. **Seneca Oedipus**. Oxford: Oxford University Press, 2011.

CAMPOS, G. **Tradução e ruído na comunicação teatral**. São Paulo: Álamo, 1982.

CARNEIRO NETO, D. Magia do teatro une caminhos de Ítala e Borghi. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, São Paulo, s.p., 20 jan. 1996.

ESTEVES CARMONA, C. **Édipo:** texto da livre-adaptação das obras de Sêneca e Sófocles realizada pelo Grupo Permanente para Pesquisa de uma Nova Linguagem Teatral. Versão experimental de Christiane Esteves Carmona. s/d. (texto em reprografia).

_____. **Édipo de Sêneca:** versão de TED Hughes. Um esboço de tradução by Crika. s/d. (texto em reprografia)

HUGHES, T. The Oedipus of Seneca. **Arion**, v. 7, n. 3, p. 324-371, 1968.

HUTCHEON, L. **A theory of adaptation**. Nova York: Routledge, 2006.

LEY, G. ‘Discursive embodiment’: the theatre as adaptation. **Journal of Adaptation in Film & Performance**, Bristol, v. 2, n. 3, p. 201-209, 2009.

MAIA, M. Borghi traz versão social para o mito de ‘Édipo’. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 30 jan. 1996. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/30/ilustrada/20.html>>. Acesso em: 30 out. 2016.

MALUF, S. D.; AQUINO, R. B. de (Orgs.). **Olhares sobre textos e encenações**. Maceió: edUFAL; Salvador, EDUFBA, 2007.

ROCHA, R. F. da. O texto de Hamlet na montagem de Flavio Rangel. In: MALUF, S. D.; AQUINO, R. B. de (Orgs.). **Olhares sobre textos e encenações**. Maceió: edUFAL; Salvador, EDUFBA, 2007. p. 367-377.

SÊNECA. **Édipo**. Trad. Johnny José Mafra. Belo Horizonte: UFMG; PROED, 1982.

SILVA, M. A. da A favor de mais Édipos. **Revista Adusp**, n. 7, p. 60-62, ago. 1996.

SLANEY, H. Liminal’s Kosky’s Hughes’s Artaud’s Seneca’s *Oedipus*. **New voices in Classical Reception Studies**, v. 4, p. 52-69, 2009. Disponível em: <<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/newvoices/issue%204/3Slaney.doc>>. Acesso em: 30 out. 2016.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Geir Campos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

STEAD, H. Seneca’s Oedipus: By Hook or By Crook. **Canadian Review of Comparative Literature**, v. 40, n. 1, p. 88-104, mar. 2013.



SÓCRATES EM WALL STREET. OS PARLATÕES E A RECEPÇÃO DA COMÉDIA ARISTOFÂNICA NO INÍCIO DO GOVERNO LULA.

Adriane da Silva DUARTE*

- **RESUMO:** Esse artigo pretende realizar o estudo da recepção da comédia aristofânica no Brasil contemporâneo através da análise de uma montagem específica. *As nuvens e/ou um deus chamado dinheiro* foi encenada pelo grupo Parlatões, em 2003, primeiro ano do governo de Luís Inácio Lula da Silva, a cuja campanha eleitoral parece responder. Essa análise vai se pautar pelos seguintes recursos: a) observação direta, a partir da experiência como espectadora; b) consulta aos paratextos (programa do espetáculo, release para imprensa) e c) à crítica especializada veiculada em jornais e revistas de circulação nacional, além de d) contar com o suporte de registros fotográficos e filmicos. A peça será examinada a partir dos seguintes tópicos: a) gênese do espetáculo; b) contexto em que se insere a produção; c) soluções cênicas adotadas, procurando assim abarcar as diversas características dessa montagem singular.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Aristófanes. *As nuvens e/ou um deus chamado dinheiro*. Estudos da recepção. Eleições presidenciais (2002). Parlatões.

Se a tragédia grega é presença constante em palcos brasileiros, o mesmo não pode ser dito com relação à comédia, cuja recepção é mais difícil em vista das referências explícitas a indivíduos e ao contexto imediato de produção que lhe são características. Ainda assim, Aristófanes tem sido encenado com certa frequência, mesmo que o interesse por sua obra recaia sobretudo em uma única peça, *Lisístrata*, o que se explica em vista da sua temática evocativa das lutas feminista e pacifista, onipresentes no debate contemporâneo.¹ Dentre as poucas iniciativas de escapar do

* USP – Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – São Paulo – SP – Brasil. 05508-080 – asduarte@usp.br.

¹ Os dados coligidos por Zelia de Almeida Cardoso, na pesquisa inédita *O teatro brasileiro e a tradição clássica* (Espetáculos apresentados de julho de 1990 a dezembro de 2014, em São Paulo), registram 115 produções de teatro grego nesse período, sendo 100 de tragédias e 15 de comédias, das quais dez são de *Lisístrata* – estão excluídas desse cômputo remontagens dos espetáculos registrados. Internacionalmente, o cenário é o mesmo. *Lisístrata* é a comédia aristofânica de maior e melhor

lugar-comum e enfrentar o desafio que encenar Aristófanes hoje propõe, destaca-se a montagem que o grupo Parlapatões fez de *As nuvens* e *Pluto* na década passada – e o atraso em tratar dela está relacionado com a necessidade de impor certo distanciamento temporal, muitas vezes importante para a apreciação de uma obra e de seu contexto de produção.

Em março de 2003, no Festival de Teatro de Curitiba, o grupo paulistano Parlapatões apresenta uma montagem singular da comédia de Aristófanes: *As nuvens e/ou um deus chamado dinheiro*. Em um cenário completamente dominado por *Lisístrata*,² o diretor, Hugo Possolo, propôs uma fusão de duas comédias que têm pouca ou nenhuma presença em palcos brasileiros, *As nuvens* e *Pluto*.³ Depois da estreia, a peça veio para São Paulo, onde cumpriu temporada no Teatro Ruth Escobar (de 30/05 a 31/8), e, integrada ao repertório da trupe, foi reencenada em anos subsequentes⁴.

Antes de passar à análise dessa performance, faço algumas observações de cunho metodológico. A recepção dos clássicos, área associada aos estudos de recepção, tem se tornado uma linha de pesquisa profícua nas últimas décadas. O enfoque está menos em rastrear a herança clássica, mas em verificar o modo como se dá a apropriação hoje de obras oriundas dessa tradição, importante para pensar questões centrais à modernidade. Isso significa que a ênfase recai antes sobre o produto que emana da fonte clássica inspiradora do que sobre ela própria, seu ponto de partida. Levando isso em conta, interessa-me, portanto, investigar como, dentro da proposta de Hugo Possolo e dos Parlapatões, o teatro de Aristófanes, tão intrinsecamente ligado à Atenas do século V a.C., tornou-se veículo de diagnóstico e crítica de problemas de nossos tempos, particularmente do Brasil que vivia a transição do governo do presidente Fernando Henrique Cardoso (PSDB) para o de Luís Inácio Lula da Silva (PT).

acolhida desde meados do século XX, tendência que se mantém no começo do XXI, como atestam as recentes adaptações para o cinema de Spike Lee (*Chi-raq*, 2015) e, mais livre, *Le source des femmes*, de Radu Mihaileanu (França, 2011).

² São sete montagens de *Lisístrata* na cidade de São Paulo entre 1990 e 2002 para uma de *Paz* (1993) e três de *Assembleia de mulheres* (1997, 1998, 1999). Note-se que em seu levantamento, Zelia de Almeida Cardoso leva em conta não apenas montagens comerciais, como a de Domingos de Oliveira e Celso Frateschi, que ficou sete meses em cartaz em 1994, como semiprofissionais, como a realizada pelo Teatro do Sindicato dos Bancários, que teve duas apresentações apenas, em 1992. Os dados são expressivos dado o peso de São Paulo no contexto artístico nacional em vista de sua cena teatral variada e movimentada.

³ Do que pude apurar, houve uma montagem de *As nuvens*, dirigida por Márcio Tadeu, no Departamento de Artes cênicas, da Unicamp (1994) e uma adaptação para o público infantil de *Pluto, O mais frouxo dos deuses!* (1998), por Flávio Degranges, no Rio de Janeiro.

⁴ Foi retomada em mostras de repertório do Grupo, como, por exemplo, em fevereiro de 2004 (Mostra São Paulo de Teatro), em agosto/2010 (Espaço Parlapatões, São Paulo-SP), em julho/2013 (Teatro Liceu, Campinas-SP), em dezembro/2013 (Teatro Nelson Rodrigues, Guarulhos-SP).

Cabe igualmente breve consideração sobre a natureza da obra que se quer examinar. Trata-se de uma performance dramática que, como tal, tem como características a efemeridade e a contingência. É efêmera porque tem uma duração determinada – no caso de uma peça de teatro, uma temporada, por exemplo. É contingente porque comporta em si a imprevisibilidade, ou seja, numa mesma temporada, uma atuação nunca reproduzirá exatamente outra, pois a própria interação entre atores e plateia já determinará alterações, de maior ou menor grau, no espetáculo – diferentemente do que acontece com um filme, por exemplo. Essas duas qualidades definidoras da performance dramática vinculam-se ao que é mais evidente, sua natureza presencial. Veja-se o verbete do *Houaiss* para teatro: “a arte de representar ou de se apresentar a um público”⁵.

Quando se lida com o teatro antigo, estabelece-se uma relação visceral com o texto, que, embora tenha um estatuto próprio, enquanto obra literária, é uma carta de intenções ou um roteiro para a performance, que deve ser presumida com base nos elementos de que o pesquisador dispõe para análise – dados de arqueologia ou da própria recepção das obras, entre outros. As montagens contemporâneas do teatro antigo colocam o pesquisador na posição de espectador, deslocando a centralidade do texto e convidando à consideração de outros elementos que compõem o espetáculo em sua materialidade, como atuação, cenário, figurino, música, antes inacessíveis ou invisíveis⁶. Assim, o estudo da performance requer do classicista um exercício de desapego de sua majestade o texto e uma abertura para (re)visões das obras, livres das convenções que regulam a produção acadêmica e capazes de oferecer-lhes um contraponto muitas vezes iluminador. É suposto que as boas montagens se inscrevem na longa rede de interpretações e comentários que a obra clássica suscita e com as quais se pode aprender, tanto sobre elas quanto sobre nós.

Em minha análise de *As nuvens e/ou um deus chamado dinheiro* vou me valer dos seguintes recursos: a) observação direta, uma vez que tive oportunidade de assistir à peça em sua primeira temporada⁷; b) consulta aos paratextos (programa do espetáculo, release para imprensa); c) consulta à crítica especializada e d) a registros fotográficos e filmicos⁸. Vou desdobrar o exame da peça nos seguintes tópicos:

⁵ Para maior discussão desses tópicos, remeto a Hall (2004).

⁶ A condição de espectador não é *sine qua non* para o estudo de performances contemporâneas, embora desejável e enriquecedora. Há outros recursos para reconstruir o espetáculo como filmagens, roteiros, registros fotográficos, paratextos variados, críticas na imprensa e entrevistas/testemunhos com/de integrantes da produção ou espectadores.

⁷ Esclareço, contudo, que a) à época não fui “a campo” (i.e., não tomei notas, não tinha intenção de escrever sobre a peça); b) entre aquele momento e hoje, quando a retomo, passaram-se 13 anos... Muita coisa se apagou e, embora tenha lembrança vívida da experiência, guardo, sobretudo, “impressões”, que são parte da recepção da obra.

⁸ Os Parlapatões tem especial cuidado na preservação da trajetória do grupo, como demonstram o site que documenta cada uma de suas produções (<http://parlapatoes.com.br/>), o canal no Youtube

a) gênese do espetáculo; b) o contexto de sua produção; c) as soluções cênicas adotadas, procurando assim abarcar diversas características dessa montagem singular.

A gênese do espetáculo: por que montar Aristófanes no século XXI?

“Para ir contra, o humor é excelente arma e, ao contrário de ser conservador, ele tem força de transformação. E melhor, se dá através do prazer.”

Hugo Possolo (2003).

O programa do espetáculo traz depoimento de Hugo Possolo em que declara que resolveu montar *As nuvens* por ter sonhado que atuava na peça. Porém, mais significativo, a meu ver, é a admissão do desejo de explorar o potencial político do teatro – político em sentido amplo, abarcando todas as manifestações que regem a vida na *pólis*. O teatro de Aristófanes encarna bem esse ideal, constituindo talvez o maior exemplo de comédia política, no sentido de que ofereceu crítica explícita e abrangente da sociedade contemporânea – porque a comédia grega, assim como a historiografia, era entendida basicamente como crítica da realidade presente. *As nuvens* é bom exemplo dessa característica, pois ao tratar de Sócrates, em última estância um indivíduo sem atuação política marcada, propõe a discussão do impacto da educação e das ideias na cidade e nos cidadãos.

A opção por Aristófanes reforça esse duplo compromisso dos Parlapatões, visível na sua trajetória, com o cômico e com a crítica:

Assim, queremos trafegar na contramão de um individualismo exacerbado para mostrar a capacidade política de nosso ofício. As comédias de Aristófanes são um excelente pretexto para aprofundarmos este tema. No fundo, sem fazer metateatro, estamos falando de nós mesmos, nossa luta pela sobrevivência, nossas contradições e, principalmente, oferecendo nossa visão crítica. E é com ela, através da ironia, que disputaremos um espaço de pensamento, sempre negado aos que fazem humor.⁹

O texto, cujo tom é o de um manifesto, assemelha-se à voz do poeta presente nas parábases aristofânicas (e o programa me parece cumprir de fato essa função),

(<https://www.youtube.com/user/canalparlapatoes?feature=chclk#p/u/0/Yze9m8G0J2g>) e o livro de Valmir Santos, *O riso em cena. Os dez anos de estrada dos Parlapatões* (São Paulo: Estampa, 2002).

⁹ Extraído do programa de *As nuvens e/ou um deus chamado dinheiro*, em <<http://parlapatoes.com.br/site/as-nuvens-eou-um-deus-chamado-dinheiro/>>.

mas evoca principalmente o verso de *Acarnenses* (425 a.C.) em que o herói cômico reivindica o direito de oferecer seus conselhos à cidade: “a comédia [*trugoidia*] também conhece o que é justo” (v. 500).

Abraçar autor e obra, no entanto, também implica reconhecer o viés reacionário da comédia aristofânica e, consciente dele, tentar neutralizá-lo. Em entrevista à *Folha de São Paulo*, por ocasião da estreia no Festival de Curitiba, Possolo externou seu incômodo com o componente reacionário da comédia:

[...] surpreendeu-me o quanto o Aristófanes era reacionário. Na verdade, ele bateu no Sócrates por reacionarismo. Ele não queria o avanço do pensamento que o Sócrates apontava. Só que a crítica que ele fazia ao filósofo era muito contundente, criticava a dominação das pessoas por meio da retórica. Esse também foi um gancho para a adaptação. Pegar o que são as retóricas de hoje (a mídia, a publicidade, os jogos de poder entre políticos etc) e transformar isso na crítica da peça. A gente tenta inverter o reacionarismo de Aristófanes para uma outra ideia, um questionamento que não se pretende nenhum pouco revolucionário, mas, como diz o próprio texto da peça, “a gente quer ver o circo pegar fogo.” (SANTOS, 2003)¹⁰.

Em resumo, a proposta dos Parlapatões para a montagem de Aristófanes é a de resgatar sua verve crítica e, para tal, é necessário contemplar os problemas atuais, identificados como “[...] o poder das retóricas contemporâneas, as formas de manipulação e sustentação do sistema. Imagens e palavras a serviço do poder.” (POSSOLO, 2003). No *release* distribuído à imprensa, a ênfase recai sobre os efeitos da globalização, associada à degradação econômica e cultural. Esse diagnóstico orientou a montagem. Ou, nas palavras de um crítico de teatro: “Ser fiel a Aristófanes (448-385 a.C.) é fazer com seu texto o mesmo que ele fazia com a mitologia: transformá-lo em pretexto para o sarcasmo contra as decadentes mistificações de nosso próprio tempo.” (COELHO, 2003).

O propósito de trazer Aristófanes ao “nosso próprio tempo” é visível na concepção do espetáculo, na qual o contemporâneo impera. O figurino dá destaque aos ternos que vestem os homens de negócios e não há quaisquer alusões ao vestuário grego; no cenário, o piso de alumínio e o telão onde alternam-se projeções

¹⁰ Veja-se também esse trecho do programa, assinado por Possolo (2003): “Ao estudar a obra de Aristófanes, percebi que, além de instigante, a peça [i.é, *As Nuvens*] tinha um quê de reacionária. Aquilo me angustiou. Lá vem os idiotas de sempre falar que o humor confirma valores retrógrados. Tracei a inversão do jogo. Confio no riso e no seu poder demolidor”. O reacionarismo de Aristófanes, embora não seja unanimemente aceito, tem certo eco na bibliografia, especialmente no que respeita ao espectro político em que o poeta é visto como aliado das elites aristocráticas atenienses e crítico da democracia. Não cabe aqui explorar esse tópico, apenas notar que o diretor da peça não está sozinho no diagnóstico que tece sobre o autor.

da nota de cem dólares e as nuvens que por muito tempo foram o pano de fundo do Windows, onipresente em nossos computadores; a iluminação remete aos shows de rock; a trilha sonora alterna o eletrônico com ritmos nacionais, às vezes ensejando um número musical à maneira das chanchadas da Atlântida – *Boneca de Piche*, como um videoclipe, pode ser visto no Youtube. Enfim, o século XXI se faz presente em cada detalhe, sem que haja o intuito de escamotear a raiz grega e antiga da peça, como vou mostrar mais adiante. Com isso, a história que se conta passa a ser percebida como a nossa própria história.

O contexto: globalização, neoliberalismo, eleições

“O Brasil quer mudar. Mudar para crescer, incluir, pacificar. Mudar para conquistar o desenvolvimento econômico que hoje não temos e a justiça social que tanto almejamos.”

Luiz Inácio Lula da Silva (2002).

A recepção da peça pelos veículos de imprensa, um tanto à reboque dos paratextos produzidos pelo Grupo, também ressalta a crítica à sociedade de consumo (*Isto é*, 09/06/2003), à supremacia do dinheiro e do lucro e os valores capitalistas (*Diário de São Paulo*, 07/08/2003), à enganadora mídia moderna (*Estado de São Paulo*, 26/06/2003), à desigualdade e às injustiças sociais (*Digestivo Cultural*, 04/06/2003), aos gurus da autoajuda (*Folha de São Paulo*, 11/06/2003). Nenhuma, no entanto, parece atentar para o contexto específico do país no momento em que a peça foi gestada e apresentada, fator decisivo, a meu ver, para escolha dessas duas comédias (e não outras, e não apenas uma ou outra), pois ao ler *As nuvens*, Possolo (2003) descobriu *Pluto* e, encantado com a peça, resolveu unir as duas numa só montagem.

A estreia coincide com o primeiro ano do governo Lula (PT), que veio a suceder Fernando Henrique Cardoso (PSDB) na presidência da República. Embora não haja menção explícita a esse contexto no programa ou no texto da peça (mas Lula está entre os muitos parodiados em cena), muitas das questões evocadas durante a campanha eleitoral de 2002 e que permeavam então o debate político brasileiro se fazem muito presentes ali. Pretendo destacar três aspectos desse cenário: a desigualdade social, o poder da propaganda, a globalização e suas consequências.

A política neoliberal implementada por Fernando Henrique Cardoso ao longo de seus oito anos na presidência (1995-1998, 1999-2002), que, a *grosso modo*, poderiam somar-se aos anos em que ocupou o cargo de ministro da fazenda de Itamar Franco (1993-1994), teve como marcos a privatização e abertura do país a empresas estrangeiras. Nas palavras de Rubim (2003, p. 15):

A Era FHC foi perpassada, na prática e na imaginação, por um programa de fazer o Brasil “contemporâneo” pela via de uma globalização subordinada ao chamado Primeiro Mundo. A adoção, sem adequações, e mesmo a mera imitação dos valores e da cultura daquele ideal de sociedade tornaram-se as suas marcas registradas.

Esse projeto, parte devido a crises econômicas de âmbito internacional, parte devido a contradições do próprio programa de governo, cuja meta de controle de inflação estava baseada na manutenção artificial do câmbio, foi abalado ao final do governo com a perda da estabilidade econômica, conquistada graças ao do Plano Real (1994). Seguiram-se altos índices de desemprego, queda expressiva do PIB, aumento da taxa de juros e elevação dos impostos, o que gerou o aumento da desigualdade social e se refletiu no índice de popularidade do então presidente – segundo o Datafolha, em outubro de 2002 a porcentagem dos que julgavam o governo FHC ótimo ou bom era de apenas 23% (FIGUEIREDO; COUTINHO, 2003)¹¹.

Foi nesse cenário que se travou a campanha eleitoral de 2002, que teve como principais agentes o candidato da situação, José Serra (PSDB), e, pela oposição, no espectro da esquerda, Luiz Inácio Lula da Silva (PT). O debate foi muito polarizado e acalorado em torno de projetos de governo bastante distintos, especialmente no que respeitava às políticas sociais. Lula elegeu-se com a promessa de atuar fortemente para erradicar a miséria e diminuir substancialmente o fosso que separava (e ainda separa) os mais pobres dos mais ricos na população brasileira.

Outra característica interessante da campanha de 2002 foi o alcance de sua cobertura midiática, a maior realizada até então (FIGUEIREDO; COUTINHO, 2003), sendo que a exposição dos candidatos extrapolou o horário político gratuito e os tradicionais debates entre candidatos, estendendo-se para os programas jornalísticos e de entretenimento. Segundo Rubim (2003), sua principal marca foi a visibilidade. Essa ampla cobertura chamou atenção para o papel do *marketing* político, fato já bastante evidente desde a eleição de Fernando Collor de Mello (1990-1992), mas que a cada nova disputa ganha maior destaque. O jornalista Eugênio Bucci parece ter resumido bem a questão quando disse: “Já que tudo é imagem, alguém deveria proclamar, de uma vez, que a publicidade suplantou o jornalismo na função de mediar os debates públicos. Sem publicidade, não há democracia. Pelo menos, não há eleição.” (apud FIGUEIREDO; COUTINHO, 2003). Esse mesmo diagnóstico foi feito por Duda Mendonça (2001, s.p.), responsável por inúmeras campanhas de sucesso e que conduziu a propaganda de Lula em 2002:

¹¹ Tabela 1.

Foi por isso que a grande virada no moderno marketing político brasileiro se deu com a entrada dos publicitários. Até então, o nosso marketing era predominantemente jornalístico. Daí a natureza mais narrativa e mais informativa da sua linguagem. Não havia uma consciência clara do que significava escrever texto para televisão. Com a entrada dos publicitários, tudo mudou.

Para Figueiredo e Coutinho (2003), a campanha expôs “a força do *marketing* político em um país de partidos fracos, eleitores pouco escolarizados e com uma televisão capaz de criar (e destruir) ídolos da noite para o dia”.

Duda Mendonça, marqueteiro de Lula, demonstrou maior entendimento do poder desse veículo para criar e consolidar a imagem de seu candidato. Para ele (MENDONÇA, 2001, s.p.), “em matéria de campanha política na televisão, a forma, é muitas vezes, mais importante que o conteúdo”. Assim, decide apresentar o Partido dos Trabalhadores e seus candidatos de uma forma mais palatável à sociedade, mais *light*, como o próprio publicitário enuncia¹². É a origem da transformação do combativo líder sindical no conciliador “Lulinha paz e amor”, uma “domesticação” da imagem expressa na adoção de uma retórica menos agressiva e num figurino executivo que privilegiava o terno e gravata, entre outros fatores. O discurso do candidato também não distou muito dos demais concorrentes, com ênfase em análises conjunturais, discussão de temas sociais (desemprego e segurança), tendo como diferencial o compromisso de não bater de frente com o livre-mercado, expresso na *Carta ao povo brasileiro*, importante documento de campanha (RUBIM, 2003, p. 6).

Com esse sucinto panorama da campanha, quero apontar que o diagnóstico e a imagem de Brasil que emerge do debate eleitoral pautou de certa forma a escolha e adaptação de Possolo das comédias aristofânicas. *As nuvens* tematiza o poder do discurso para mudar a realidade em prol do mais hábil orador, já *Pluto* trata da redistribuição da riqueza de forma igualitária entre todos os cidadãos.

O herói da primeira peça, Estrepsíades (Estrepado, na versão de Possolo), quer encontrar um meio de não pagar suas dívidas, almejando assim vantagens exclusivas para si. Para isso, busca, primeiro, convencer seu filho Fidípedes (Fedepê) a frequentar a escola de Sócrates (Wall Street), onde aprenderia argumentos capazes de torcer a realidade, o discurso injusto. Diante da recusa do jovem, Estrepsíades se candidata como discípulo do Pensatório, mas, incapaz de dominar as sutilezas do pensamento retórico, termina por ser substituído por seu filho, persuadido afinal.

O herói da segunda peça, Crêmilo (Crédulo), apesar de honesto e trabalhador, está condenado à pobreza, enquanto os desonestos prosperam. Ao cumprir a

¹² Cf. Rubim (2003, p. 6): “Cabe destacar o tom *light* da campanha do PT. Nesse caso, dois números trazidos por Mauro Porto são expressivos: Lula foi o candidato que mais dedicou tempo às músicas e jingles (10,6%) e o que menos utilizou o recurso da propaganda negativa (2,5%)”.

determinação do oráculo para que seguisse a primeira pessoa que encontrasse ao sair do templo, depara-se com o deus Pluto, ou Dinheiro, e o persuade a tornar todos ricos, mesmo os desonestos, pois, segundo seu raciocínio, uma vez ricos, não mais teriam necessidade de delinquir. Seu plano previa, assim, a extinção da Pobreza, que acaba por ser expulsa da cidade.

Em ambos os casos, a concentração do poder de transformação na mão dos homens termina por solapar a crença nos deuses tradicionais. Em *As nuvens*, as divindades homônimas, que representam em parte forças da natureza, em parte as sutilezas retóricas, são propostas por Sócrates como substitutas dos deuses do Olimpo. Em *Pluto*, o súbito enriquecimento da sociedade torna os deuses obsoletos, já que todos os homens têm acesso aos bens materiais e a carência inexistente, abolindo a necessidade de culto.

Em vista das questões postas pelo contexto político e social brasileiro do início do século, as duas comédias são complementares e ganham se postas lado a lado. A adaptação proposta por Possolo unifica os enredos das duas, que também requerem atualização. Os heróis devem representar as contradições do Brasil contemporâneo. Assim, Estrepado (Estrepesiades) incorpora a dicotomia campo e cidade e a mobilidade das novas classes sociais, já que abandona suas raízes rurais para ascender socialmente pelo casamento com a filha de um magnata urbano, Megaclown [sic]. Apesar de apresentado como rico, está endividado e luta para manter seu padrão de vida. Já Crédulo (Crêmilo) é trabalhador, honesto, mas, apesar disso, irremediavelmente pobre – o que é percebido por Estrepado como uma deficiência, uma vez que está empenhado em evitar para si o destino do outro¹³.

Sócrates, o mestre da retórica, em cuja escola se ensina economia e cujos discípulos atuam na bolsa de valores, recebe o nome de Wall Street, encarnando o mercado diante do qual todos se curvam. A lei do mercado se pauta pelo consumo, que, por sua vez, é criação e tem sustento no *marketing*. Esta relação é posta na explanação que o guru do Pensatório dá a Fedepê, filho de Estrepado, quando ele se junta a seus discípulos. Diante da questão sobre o que consistem seus ensinamentos, Sócrates/Wall Street responde:

Wall: Retórica! É simples! Temos de convencer todos sobre nossa verdade filosófica: “Consumo, logo existo!”. Se os seres humanos, digo, se os consumidores pensarem no que é justo e no que é injusto nessa vida, não vão comprar nada... Temos que iludi-los sempre!

Fedepê: Iludir as pessoas?

¹³ Cf. *As nuvens e/ou um deus chamado dinheiro*, numa de suas primeiras falas, Estrepado caracteriza Crédulo assim: “O homem que eu matei não era nem bom, nem mau. Era pobre.”

Wall: Sim!!! O Marketing é tudo!!! Até um péssimo produto vende bem se a embalagem for boa. Vamos tomar como exemplo um produto que todos conhecem bem: a notícia!

Estrepado: A notícia é um produto?

Wall: Sim! Fedepê vai ver como funciona o grande espetáculo da notícia (...). (apud KRUGER, 2008, p. 111).

Naturalmente, o programa utópico de redistribuição de renda de Crédulo, levado às últimas consequências, é incompatível com as pretensões de Wall e de Estrepado, que continuam a pensar em termos de vantagens corporativas ou individualistas. Isso confere a nossa comédia um certo ar de tragédia. Vale notar que as mesmas contradições permeavam o programa eleitoral de Luis Inácio Lula da Silva, como exposto na *Carta ao povo brasileiro*, que tinha por norte conjugar economia de mercado e justiça social. Esse programa, como se sabe, sagrou-se vencedor nas urnas¹⁴.

Compre um e leve dois: desafios e soluções de uma transposição

Uma vez decidido a fazer as duas, a questão passa a ser como conjugá-las. Reside nessa fusão a principal novidade e desafio dessa montagem. O procedimento não é novo no teatro ocidental, longe disso. Como é sabido, os romanos construíram sua comédia a partir da reelaboração de material grego, a denominada *contaminatio*, por vezes adaptando mais de uma peça a um único enredo ou transpondo-as ao contexto romano.

A escolha do nome do espetáculo escancara sua natureza compósita, evidenciada nos conectivos “e/ou” que reúnem, de forma aparentemente tosca, os títulos das duas comédias de Aristófanes em que se baseia a adaptação: *As nuvens* (423 a.C.) e *Pluto* (388 a.C.), traduzida no Brasil por *Um deus chamado dinheiro* – as duas, por sinal, junto com *Só para Mulheres* (*Assembleia de Mulheres*, 392 a.C.), integram um dos volumes que a Zahar dedicou à obra do comediógrafo grego¹⁵.

¹⁴ Tome-se por exemplo o trecho seguinte (LULA DA SILVA, 2002): “O povo brasileiro quer mudar para valer. Recusa qualquer forma de continuísmo, seja ele assumido ou mascarado. Quer trilhar o caminho da redução de nossa vulnerabilidade externa pelo esforço conjugado de exportar mais e de criar um amplo mercado interno de consumo de massas. Quer abrir o caminho de combinar o incremento da atividade econômica com políticas sociais consistentes e criativas. O caminho das reformas estruturais que de fato democratizem e modernizem o país, tornando-o mais justo, eficiente e, ao mesmo tempo, mais competitivo no mercado internacional.”

¹⁵ Esse detalhe já indica que a adaptação da comédia, a cargo de Hugo Possolo, baseou-se nas traduções de Mário da Gama Kury, o que se confirma com o cotejo de trechos do roteiro disponibilizados na internet com as referidas traduções (Cf. ARISTÓFANES. **As nuvens. Só para mulheres. Um deus chamado dinheiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995). Via de regra, a adaptação segue bem de perto a

No *release* distribuído à imprensa (e que pode ser consultado no *site* do grupo), explica-se que os conectivos remetem à “folha de cheque de conta conjunta: *As nuvens e/ou um deus chamado dinheiro*”, evocando de imediato a questão do dinheiro como central à montagem – note-se ainda que em “deus” o “s” final é substituído pelo cifrão. Os signatários dessa “conta conjunta”, Crédulo e Estrepado, terão, no entanto, muita dificuldade em administrá-la.

Desde a abertura da peça, personagens e histórias se cruzam num registro a uma só vez trágico e banal, do tipo que povoa as páginas dos jornais sensacionalistas. Duas personagens anônimas apresentam as circunstâncias em que o encontro se dá. Todos vestem ternos, luzes e música remetem a sirenes dos carros de polícia. Eis os fatos: dois homens se envolvem em um acidente de trânsito, iniciam uma discussão que termina com um deles baleado e morto. O público é convidado a examinar a vida de cada um para determinar o que há de comum entre eles, partindo do pressuposto de que, olhadas de perto, até as ações mais “idiotas” podem adquirir contornos especiais.

Na sequência, vítima e algoz passam a narrar a história um do outro, resumindo em traços gerais o prólogo das comédias gregas que inspiram o espetáculo. A identidade dos dois homens é então revelada; Crédulo, o que morreu, é o trabalhador honesto e pobre, enquanto que Estrepado, o que matou, é o ricoço endividado – e mau-caráter, a valer a premissa de *Pluto* de que só os patifes enriquecem (o que faz sentido, uma vez que a personagem quer dar calote em dívidas contraídas para sustentar uma vida luxuosa e que se casou com uma herdeira rica, com cujo ideal de vida não compactua). O tratamento dado ao caráter das personagens, no entanto, está próximo ao que se vê na comédia aristofânica em que o herói cômico é vil por natureza (*ponerós*, segundo o já clássico estudo de Whitman)¹⁶, mas simpático, na medida em que é capaz de indignar-se e punir os desvios da sociedade.

A abertura entrega o desfecho e se encerra com o corpo de Crédulo estendido no chão. As histórias de cada um serão narradas em retrospecto, mas antes, no entanto, o ator que representa Crédulo, deixado sozinho em cena, numa intervenção à maneira da parábase, dirige-se aos espectadores em nome do comediógrafo grego:

Aristófanes, autor dessa peça, avisa que esse texto foi escrito na Grécia há mais de 2400 anos, com a declarada intenção de ajudar na condenação do filósofo Sócrates, o que de fato acabou acontecendo. Sócrates foi condenado à morte.

tradução proposta por Gama Kury. Apesar de não contar com a tradução integral de Aristófanes, a Zahar foi quem concentrou a maior seleção de comédias do autor, sete ao todo, sempre na tradução de Mário da Gama Kury.

¹⁶ Cf. WHITMAN, W. **Aristophanes and the comic hero**. Cambridge: Harvard University Press, 1964.

Portanto, qualquer semelhança entre os personagens e os fatos reais aqui narrados é mera sacanagem dos atores.¹⁷

O texto, que o ator lê de um papel tirado de seu bolso, quer ser de um didatismo primário e cumpre, a meu ver, dupla função. A primeira é não deixar que o espectador perca de vista a origem da peça, sobretudo em vista da atualização de cenário e personagens. Ao contrário de outras adaptações de textos gregos em que a alusão é velada, essa transitará o tempo todo entre o passado e o presente, ressaltando o que há de comum nesses contextos – assim como o espectador foi convidado a contemplar a vida das personagens principais procurando semelhanças, a mesma operação vale para o contexto grego e o mundo contemporâneo. Por outro lado, adverte-se que a comédia (e a observação cabe apenas à peça *As nuvens*) contribuiu para a condenação de Sócrates, de modo a colocar em questão o caráter reacionário da comédia, incômoda para o grupo teatral. Se não é uma unanimidade, Sócrates é uma figura admirada da antiguidade, um exemplo de alguém afeito aos princípios e à liberdade de pensamento¹⁸.

Essa declaração, então, tão à queima-roupa quanto o tiro que vitimou Crédulo (cujo ator que lhe dá vida está alçado a porta-voz do poeta, lendo a nota) evidencia o caráter ideológico do gênero e o fato de que os atores, nada ingênuos, estão cientes dele: o fato de ser crítico não implica necessariamente que a crítica seja justa. Os atores se propõem a corrigir isso subvertendo a relação entre realidade e ficção. Ao afirmar que qualquer coincidência se deve à “sacanagem”, desvinculam-se personagens e atores históricos. Sócrates, rebatizado de Wall Street, pode representar vícios de nosso tempo com menos distorção, porque de fato Wall Street não pretende ser o Sócrates histórico, apesar de aqui e ali haver sobreposições. Da mesma forma, as *Nuvens* são associadas à *Microsoft*, empresa multinacional criada por Bill Gates, que as adotou como imagem para a tela de entrada do *Windows*, o sistema operacional mais bem sucedido da história. Ambos passam a representar a força do capital e das novas mídias digitais, ferramentas da globalização.

Outro desafio que o grupo enfrenta abertamente diz respeito à topicalidade da comédia grega. As referências a figuras e eventos contemporâneos e locais são numerosas e requerem explicações que nos livros se materializam na forma de notas. Os leitores de Aristófanes estão habituados a interromper a leitura para

¹⁷ Transcrito do vídeo disponível no *Youtube* com os 15 minutos iniciais da peça (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=crLBCHzQHmc>>).

¹⁸ Vou passar aqui a questão de se *As nuvens* realmente ajudou na condenação de Sócrates e, especialmente, a problemática questão as “intencionalidade” da obra. Mário da Gama Kury, cujas traduções embasaram a adaptação, anota na introdução às peças que “muito provavelmente esta comédia de Aristófanes influenciou no julgamento de Sócrates e em sua condenação à morte” (1995, p. 8), sendo o que deve ter bastado aos comediantes.

atentar a essa forma específica, e tipicamente acadêmica, de paratexto, sem a qual, a compreensão do todo ficaria comprometida. Naturalmente isso não constituía um problema quando da performance original da obra, uma vez que o público conhecia a maior parte das referências. Passados apenas alguns anos, como indicam a produção de escólios e léxicos já na Antiguidade, isso já não era mais assim. Hoje, a encenação da comédia grega requer pensar como tratar essa questão. As adaptações muitas vezes amputam essas referências, desfigurando a obra, ou ignoram a dificuldade, jogando para a plateia o problema de interpretar as alusões.

No caso dos Parlapatões, o programa, que poderia cumprir minimamente essa função contextualizadora, não o faz – intencionalmente, creio eu. A solução mais fácil, porque é a que menos interrompe a ação dramática, é inserir a explicação na fala dos personagens. Assim, quando Crédulo e seu criado descobrem que estão na companhia de Pluto, deus cuja identidade é clara para o público original da peça, mas que não é óbvia para as plateias contemporâneas, o criado, depois de fingir indignação (“Você é o deus Pluto e nos escondeu isso até agora? Isso não se faz!”), passa a perguntar reiteradamente: “Mas quem é Pluto mesmo?”. Após muita insistência, a resposta é dada pelo patrão: “Pluto, o deus Dinheiro!”, informando assim, por tabela, o espectador. Outras alusões de menor monta são suprimidas, sem maiores problemas para a compreensão do enredo¹⁹.

Outras vezes, o grupo opta por chamar a atenção do público para essa característica que a obra assumiu hoje, em vista da distância temporal e cultural que se impõe entre ela e nós, de modo a não escamotear as dificuldades que representam. Também o espectador, como o leitor, será obrigado a fazer uma pausa na contemplação do espetáculo – isso fica claro na “nota de advertência” posta logo na abertura da peça que situa Aristófanes e Sócrates.

Outro momento em que isso ocorre, ainda mais revelador, diz respeito a elucidação de, ao que tudo leva a crer, um neologismo criado por Aristófanes, o *phrontisterion*. A tradução por “Pensatório” enfatiza o estranhamento do termo, aplicado às escolas onde os filósofos se reuniam a seus discípulos para “pensar”²⁰. O termo é mencionado pela primeira vez na peça, sem que haja preocupação de situá-lo precisamente (“Lá [no Pensatório] vivem pessoas que falando a respeito do céu, afirmam que ele é um forno que cobre as pessoas.”). À medida que o termo recorre no diálogo entre Estrepado e Fedepê, cria-se a expectativa sobre seu significado, exacerbada pelo fato de pai e filho divergirem sobre a natureza dos atos praticados em tal lugar. Num dado momento, Estrepado dirige-se aos espectadores (apud KRUGER, 2008, p. 110):

¹⁹ Como a alusão a conterrâneos do poeta cuja identidade é praticamente desconhecida hoje.

²⁰ Cf. tradução de Mário da Gama Kury, já citada, mas também na de Gilda Reale Starzynski (São Paulo: Difel, 1967).

Estrepado: [...] Adoro plateias silenciosas. Há alguns minutos observo que ninguém aqui entende que porra é esse tal de Pensatório. Mas ninguém ousa perguntar. É impressionante como as pessoas são tímidas! O ideal é fazer como nos livros. Notas de rodapé. Facilitando suas vidas: Rodapés Nhatale!

Puxado para cena um ator, acocorado sobre um skate, que emula um encicléma, incorpora a nota de rodapé e explica (apud KRUGER, 2008, p. 110):

Rodapés: Pensatório. Do grego: Lugar onde se pensa. Ou seja, um lugar que não existe. Na comédia de Aristófanes, o Pensatório é a escola dos discípulos sabidos, onde morava e trabalhava o filósofo Sócrates, com seus discípulos e condiscípulos. Aqui o personagem Sócrates ganhou um nome mais atual: Mister Wall! Wall Street.

A personificação da nota de rodapé, tão característica das edições impressas da comédia de Aristófanes, serve a pelo menos dois propósitos. Um seria evidenciar a matriz erudita que o texto, um clássico, assume, assinalando ao público que nem tudo será de imediato compreensível aos modernos e que a adaptação tem limites, sob pena de desfigurar o original. Outro está na reprodução de mecanismos de promoção do cômico empregados com frequência por Aristófanes e seus congêneres. Destacaria nesse caso dois: a) a concretização de algo que é abstrato (a nota ganha vida e vira personagem, com direito a nome, inclusive); b) o tratamento satírico de um elemento pertencente às esferas intelectuais. Tanto um quanto outro estão presentes em *As nuvens*, em que os argumentos retóricos justo e injusto são personificados e disputam entre si, tal atletas da luta ou galos de rinha, o favor das personagens e do público. O mesmo se passa com as próprias nuvens, claramente associadas aos fenômenos da natureza, que assumem, no coro, a forma de mulheres/divindades. A ironia surge também no conteúdo da fala. Ao designar o Pensatório como “lugar onde se pensa”, Rodapé acrescenta: “Ou seja, um lugar que não existe”, denunciando a falsa aura intelectual da escola de Sócrates/Wall Street. Não há nesse mundo lugar destinado ao exercício do pensamento.

Essas interpelações à plateia, características da comédia grega, se repetem ao longo do espetáculo, constituindo também uma estratégia para tirar o espectador de sua zona de conforto. Dentre as lembranças mais fortes que tenho do espetáculo está a de entrar no teatro e encontrar sobre os assentos fichas verdes e vermelhas. O público deveria escolher uma delas, indicando assim se se voluntariava a colaborar com o espetáculo ativamente (verde) ou, pelo contrário, se queria assumir postura meramente contemplativa (vermelha). Escolhidas as fichas e os papéis, a plateia era surpreendida durante o espetáculo com a informação de que os atores teriam resolvido subverter o pacto, ou seja, seriam chamados a atuar os detentores das fichas vermelhas. É de se imaginar o desconforto que isso implicava em parte do

público! A intenção aqui é tirar o público de sua passividade. E espectadores de fato eram convocados a atuar em algumas cenas da peça. O teatro tem o papel fundamental de formar cidadãos críticos, capazes de agir para mudar o curso dos acontecimentos. Assim, o ideal grego do teatro como expressão da pólis é retomado de forma coerente.

Essas formas de interação constituem o maior diferencial dessa montagem e resultam num espetáculo que captura o espírito da comédia aristofânica de maneira mais fiel do que se tivesse pretendido realizar uma montagem “arqueológica”, presa à letra do texto e às convenções do teatro grego – em termos de figurino, adereços, cenários, etc.

Post-scriptum: de narizes e estrelas vermelhas

Ao final da primeira temporada, em setembro de 2003, a seguinte nota, intitulada “Nariz vermelho”, é publicada na coluna de Mônica Bergamo na *Folha de São Paulo*:

Por falar em Lula, os integrantes do Grupo teatral Parlapatões aguardam ansiosos uma resposta do presidente – que foi formalmente convidado por dois palhaços da trupe a assistir à peça *As nuvens e/ou um deus* chamado Dinheiro. “Estamos dispostos a nos locomover até Brasília para realizar uma sessão exclusiva, sem custo ao erário”, diz a carta, enviada ao Palácio do Planalto.

*

Os palhaços juram que o convite é sério. A resposta ainda não chegou.

A apresentação nunca aconteceu. Possolo atribuiu mais tarde a recusa ao teor crítico da releitura da comédia grega (apud KRUGER, 2008, p. 110):

[...] a nossa montagem das “Nuvens” foi uma das montagens mais críticas que a gente já fez, mas ela foi descontextualizada [...] Ela era uma porrada, ela era uma porrada. E a gente ofereceu para fazer no Palácio do Planalto logo que o Lula assumiu. E eu tinha vários amigos lá dentro, sabia que tinha possibilidade. Eles não quiseram. O cara não queria ver a ratoeira. Não queria.

Na sua percepção, o presidente queria passar longe do diagnóstico mordaz da realidade brasileira e das contradições inerentes ao programa de governo por ele proposto que a peça trazia. Para ele, a montagem foi “descontextualizada”, sendo que o desejo de apresentá-la no Palácio do Planalto para o presidente seria, depreende-se, uma tentativa de devolvê-la à perspectiva original. A ratoeira evoca a armadilha que o *marketing* político criara e que, cedo ou tarde, como sabemos bem demais, leva à aporia.

DUARTE, A. S. Socrates in Wall Street. The Parlapatões and the reception of aristophanic comedy at the beginning of Lula's government. **Itinerários**, Araraquara, n. 45, p. 53-69, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *This paper intends to discuss the reception of Aristophanic comedy in contemporary Brazil by analyzing a specific staging. **As nuvens e/ou um deus chamado dinheiro** (The Clouds and / or a god called Money) was staged by the Parlapatões company in 2003, the first year of the government of Luiz Inacio Lula da Silva, to whose electoral campaign it seems to respond. This analysis will be guided by the following features: a) direct observation derived from experience as a spectator; b) consulting paratexts (the show program, press release, etc), c) theater reviews, and d) photographic and filmic records. The play will be examined from the following topics: a) genesis of the staging; b) the context of the production; c) the adopted performing solutions, thus seeking to encompass the various features of this unique assembly.*

■ **KEYWORDS:** *Aristophanes. Brazilian presidential election (2002). Classical reception. Parlapatões. The clouds.*

REFERÊNCIAS

BERGAMO, M. Nariz vermelho. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 set. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0209200303.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

CARDOSO, Z. A. **O teatro brasileiro e a tradição clássica**. (Espetáculos apresentados de julho de 1990 a dezembro de 2014, em São Paulo). Inédito. São Paulo: 2015.

COELHO, S. S. Aristófanes expõe a essência dos Parlapatões. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 jun. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u33971.shtml>>. Acesso em: 09 jun. 2016.

FIGUEIREDO, R.; COUTINHO, C. A eleição de 2002. **Opinião Pública**, v. 9, n. 2, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-62762003000200005>. Acesso em: 28 jun. 2016.

HALL, E. Towards a theory of performance reception. **Arion**, vol. 12, n. 1, p. 51-89, 2004.

KRUGER, C. **Experiência social e expressão cômica**: Os parlapatões, patifes e paspalhões. 2008. 166 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2008. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000439665>>. Acesso em: 30 mai. 2016.

LULA DA SILVA, L. I. **Carta ao Povo Brasileiro**. 2002. Disponível em: <<http://novo.fpabramo.org.br/uploads/cartaaopovobrasileiro.pdf>>. Acesso em: 04 jul. 2016.

MENDONÇA, D. **Casos e Coisas**. 2001. s.p. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/casos-e-coisasduda-mendoncapdf.html>>. Acesso em: 29 jun. 2016.

POSSOLO, H. **As nuvens, a mídia e os sonhos**. Texto do programa de *As nuvens e/ou um deus chamado dinheiro*. 2003. Disponível em: <<http://www.parlapatoes.com.br/texto-programa-content.php?id=8>>. Acesso em: 08 jun. 2016.

RUBIM, A. A. C. **Cultura e política na eleição de 2002**: as estratégias de Lula presidente. 2003. Disponível em: <http://www.plataformademocratica.org/Publicacoes/16885_Cached.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2016.

SANTOS, V. Parlapatões atualizam comicidade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 mar. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u31622.shtml>>. Acesso em: 12 jul. 2016.



THE GIZ-EN-SCÈNE GROUP: ACCOUNT OF AN EXPERIENCE IN DRAMATIZED READINGS OF CLASSICAL TEXTS

João Batista Toledo PRADO*

- **ABSTRACT:** This text consists of an account of the experience gained over many years of presentations made by the *Giz-en-Scène Group*, which was founded in 1987 by professors of Classical Philology from UNESP (Latin, Greek) and USP (Sanskrit), during the second national meeting of the Brazilian Society for Classical Studies (SBEC) and which remains active until the present. Throughout its existence, the *Giz-en-Scène Group* has presented its performances of dramatized readings in conferences, schools, events and even public squares, taking texts of Classical Antiquity to wherever there was interest in receiving them. Its objective is to disseminate ancient texts, with didactic and cultural dissemination purposes. The performances staged by the *Giz-en-Scène Group* contain scenographic elements and always put a dramatic emphasis to text reading.
- **KEYWORDS:** Ancient theater. Dramatized readings. French semiotics. Giz-en-Scène Group. Text adaptation. Translation.

*“There’s something secret about a beginning.
I don’t know how to start.”¹*

Vyasa.

The practical experience of the ***Giz-en-Scène Group of Dramatized Readings of Classical Texts*** – or just *Giz-en-Scène* for short – is strongly based on the theoretical concept of **adaptation** of ancient texts to modern audiences, which

* UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculty of Sciences and Letters – Department of Linguistics – Araraquara – SP – Brazil. 14.800-901 – jbtprado@uol.com.br.

¹ Excerpted from the opening scene of *The Mahabharata* (the opening scene text is available at: <http://www.trinitycollege.com/gallery/anthologyonline/download.php?id=260>; access on 06/20/2017), a play produced and directed by Peter Brook, from the translation signed by Jean-Claude Carrière. In the opening scene, the old Vyasa tells a boy he has conceived in his mind the integral epic poem *The Mahabharata*, which he explains him to be **the history of all**, but also that the poem needed a scribe to register it. At that moment arises Ganesha, the god with elephant’s head, who proposes to transcribe it as long as the old Vyasa narrates it without interruption. In the stage version entitled *The Beginning of Everything*, already presented by *Giz-en-Scène Group* but still unpublished, the beautiful translation by Carlos Alberto da Fonseca can be taken here for collating this emblematic sentence: “The beginning of things is always mysterious. I do not know how to start”.

generally consist of spectators from a university, but which are not always familiar with details from those ancient cultures that have produced them.

The concept of adapting texts has been a standard practice in the history of text reception and, in fact, one may argue that there is no modern approach to a text of the classical antiquity without the adaptation of contents, even unintentionally, so as to understand and communicate cultural differences better. This also happens even when a scholar is totally aware and provided with all data and devices that the best research can provide (be it philological, archaeological, exegetical etc.). That is to say that contemporary readings of ancient texts are therefore forms of adapting contents from Antiquity to the ways in which one can (or wants to) understand them today.

Some fruitful reflections in this regard have already been developed in the academic circles, like those which can be read in the provoking paper *Praise of anachronism in history*, by the historian of ancient Greece Nicole Loraux (2005). Departing from the intrinsic terror of incurring on the cardinal sin of scientific research, that is, the anachronism, always feared by historians and other researchers of Antiquity, the French researcher suggests, in opposition to the most common belief, that anachronism is the most efficient **engine of understanding** and that, therefore, one must have the courage to take a **controlled anachronism**, which should be guided by an analogical reasoning, aimed to formulate questions that probably subjects and thinkers from the Antiquity would not have asked. The contrast between modern questions and ancient thinking justifies a return to the past to look for answers that ancient societies would have to give and, so that the present would receive a renewed and amplified knowledge, fostered by the ancient sources and ways of thinking and sustained by the various cultures and time periods of the Antiquity.

Loraux's idea relies on the huge distance that exists between the researcher of the Antiquity and his object of study, a distance that would force him to resort to controlled anachronism and to analogy, in order to give life and substance to facts that otherwise would run the risk of becoming *pure form*, because they would lack a substantiality capable of generating their necessary understanding (2005, p. 128). Even when they seek to be anchored in postulates and points of view that are distinctive of the Classical Antiquity, modern readings and interpretations of the past, are inevitably permeated by a perspective of the present times, which is basically the only one possible. This occurs even when those interpretations lie on the known facts of the ancient world, but these facts also consist – we must recognize it – of a conglomerate of sparse data, as if they were potsherds that a researcher of material culture tries to re-assemble. Even when good scientific practice and the exercising of reason and academic training are used to discover a nexus for them, hypothesis and the positive exercise of well-guided scholarly imagination take in important part in this process.

What the contemporary world considers to be literary **art**, however, already practiced a kind of controlled anachronism since a long time ago. Perhaps even since the very literature was inaugurated in the Western world. In the Roman world, nothing stopped Virgil, for example, to situate the foundation of the Tyrian colony Carthage contemporaneously to Aeneas and his men fleeing from a flaming Troy. Although, according to some of the latest estimates, the first fact should have occurred sometime at the end of the IXth century BCE, and the second one, somewhat around the XIIth century BCE. It is worthwhile to remember that anachronism has been already defined more as a superposition of different times rather than as a matter of simple confusion of dates (RANCIÈRE, 1996, p. 53-68).

What in the modern world is called **tradition** is, in fact, almost inevitably made out of some sort and degree of **adaptation**, because what is transmitted is never a pure form, but a **system of values**, about the same way as it is understood and conceived by Saussure as a part of the postulates that structured the modern science of language (SAUSSURE, 1980, p. 130-141). It is said here “**about** the same way”, because, as we know, Saussure considered the transmission phenomenon as something that occurs outside the language, because he thought human language out of the (social) time that employs it and continuously updates it. When extrapolated to the broader field of culture and, in the present case, the literary culture, it is clear that the transmission is always followed by many forms of adaptation. In the phenomenological approach of P. Ricoeur, for example, a tradition is an act or process that is the result of choices made in the past, which remain still active in the present, because it has undergone a transformation in order to allow its permanence. Thus, “traditionalism” in Ricoeur’s thinking is equivalent to the conservation of a **value**, passed on through inherited meaning contexts (HALL, 2007, p. 50). From the perspective of the modern semiotics of Jacques Fontanille, the only conservation is the one that exists in the transmission process, that is, there is no maintenance other than the one permitted and enabled by a transformation that, somewhat paradoxically, is part of the conservation process (FONTANILLE, 2015). In this sense, protecting the tradition from its inherent social transformation brought about by the social time implies running the risk of losing the value passed on through it over time. It is precisely this which gives a status of legitimacy and trustworthiness to literary adaptations.

In the Latin Antiquity, the comedigraphers whose production reached the present time have vastly explored the adaptation field in the form of *contaminatio*, (a procedure by which Latin comedigraphers composed a single play based on the story of two or sometimes more Greek plays), and, as we know, they took as their favorite models the texts produced by the so-called Greek New Comedy. In some prologues of his plays, Plautus says verbatim that he took as his model sometimes a play by Diphilos (in his *Casīna*), sometimes another by Demophilos (in his *Asinaria*), sometimes one by Philemon (in his *Mercator* and his *Trinummus*)

and sometimes he only mentions the Greek name of some other plays of his (as one can see in the *Miles Gloriosus* and in *Poenulus*) (PEREIRA, 1984, p. 72-80).

When put together, all those elements seem to reinforce the thesis that the tradition is perpetuated by adaptation of a form resulting from the transmission of a value system, that goes forward adapting itself to new contexts and social practices. This has also been the distinctive mark of staging plays today, and the most part of the classic texts staged in Brazil – if not all of them – has been guided by some degree of adaptation, be it a comedy or a tragedy or yet another type of literary text from the Antiquity.

Although the *Giz-en-Scène* Group focuses its work on disseminating ancient texts as accurately as possible, its experience has quickly shown that literary texts require some degree of adaptation to be staged, whatever its purpose may be, either a dramatized reading or a complete theatrical staging.

Throughout its nearly 28 years of existence, the *Giz-en-Scène* Group has performed dramatized readings to many types of texts, as Latin and Greek comedies and tragedies; ancient Indian farces and light plays; recitals of Sanskrit and Latin poems; modern plays with Graeco-Latin themes; as well as texts belonging to other literary genres adapted for theater, such as epic (e.g., the beginning of the *Mahabharata*; passages of the *Iliad*; the Book IV of the *Aeneid*). But almost since the beginning, the *Giz-en-Scène* Group realized that its natural vocation is comedy. Though its members have a legitimate fascination with all textual species of Antiquity and in particular with the higher genre of tragedies like Euripides' *Medea*, they feel more comfortable when preparing and performing texts of a comic nature. This is not due to any prior determination, but rather to the personal inclinations of its members on stage: the Group never had pretensions of being or becoming a theater company, made up of real actors, because it recognizes the intense and visceral work that is required to give life and body to such striking characters as those seen in the higher genres like tragedy.

The *Giz-en-Scène* Group emerged spontaneously in 1987, during the 2nd Annual Meeting of the (at that time) newly founded Brazilian Society of Classical Studies (whose acronym in Portuguese is SBEC), and has performed on stage at several universities, public schools and cities in Brazil, covering part of the Southern Region and virtually the entire Southeastern Region, having also featured in Natal, in the State of Rio Grande do Norte, in the Northeastern Region. So far, the *Giz-en-Scène* Group has achieved a total of more than 170 presentations, and it is, as far as we know of, the only group of its kind in Brazil, mostly because it is specialized in dramatized readings of texts from the classical Antiquity (ancient India, Greece and Rome) and in modern theatrical texts containing classic themes.

The name *Giz-en-Scène* is a kind of pun, in which elements are merged such as the French expression “*mis-en-scène*”, meaning “to stage” and “acting on stage”, and the Portuguese word for “chalk” (*giz*), which aims to work as an allusive symbol

to identify the fact that it is formed mainly by professors and future professors. The Group has met numerous configurations and it has had collaboration of both undergraduate and post-graduate students of Letters from UNESP in Araraquara-SP – and occasionally even of high school participants – but there has always been a “fixed core”, formed by Greek and Latin Professors from UNESP in Araraquara, and also by a Professor of Sanskrit from FFLCH-USP-SP. That represents a regular troupe, which is always in charge of preparing the texts – translating and in general adapting them – and rehearsing them and getting them to the stage. There has never been a predetermined director in the *Giz-en-Scène* Group, and the texts themselves, with their prologues, their own settings, the lines and words spoken by their characters are responsible for suggesting ways to stage it. Of course, the professors are those who have always undertaken the task of suggesting ways to scenically present a given text.

So one can say that the Group has a didactic aim, because it intends to disclose texts from Classical Antiquity through dramatized readings. To do that, texts are first translated and afterwards adapted to reading by the researchers that integrate the Group. They also offer, whenever possible, complementary activities in academic events, such as courses on theater and classical culture, and discussions with the audience after stage presentations. Because it is a group of readings, but it also employs scenic resources, its members have coined a neologism to mark this sort of half-way between reading and acting, and so they call themselves *readingactors* (*leatores*).

Thus, the *Giz-en-Scène* Group has formed a repertoire consisting of classical texts of ancient India, ancient Greece and Rome – many of them appear in the *Collection Giz-en-Scène*², published by the FCL Araraquara-UNESP – and it has also modern texts that recreate themes and situations of the Antiquity, as follows³:

² Since 1995, the Group *Giz-en-Scène* publishes the texts used in their presentations, gathered in the “Collection *Giz-en-Scène*”, published by the Department of Linguistics of the FCL-UNESP - Campus of Araraquara-SP-Brazil. The volumes in this collection also feature an introduction written by the adapter of each text in translation. Volumes already launched are: 1. *A Mocinha Frô-de-Loto* (by Rajaçekhara): transl. by Carlos Alberto da Fonseca; 2. *Os Menecmos* (by Plautus): transl. by José Dejalma Dezotti; 3. *Contas da Índia* (recollection of lyric poetry in sanskrit): transl. by Carlos Alberto da Fonseca; 4. *Medeia* (by Euripides): transl. by Edvanda B. da Rosa and José D. Dezotti; 5. *Disjunções* (a play by Bhasa depicting scenes from the Mahabharata): transl. by Carlos Alberto da Fonseca; 6. *A Comédia da Panela* (by Plautus): transl. by José Dejalma Dezotti; 7. *A Índia Também Tem Graça!!!* (farses by Mahendrarman and Bodhayana): transl. by Carlos Alberto da Fonseca; 8. *O Soldado Fanfarrão* (by Plautus): transl. by José Dejalma Dezotti; 9. *As Vacas Vermelhas da Aurora* (Veda lyric poetry): transl. by Carlos Alberto da Fonseca; 10. *Malaviká e o rei Agnimitra* (a kind of vaudeville play by Kalidasa): transl. by Carlos Alberto da Fonseca; 11. *O rei Pururavas e a ninfa Urvachi* (a play by Kalidasa): transl. by Carlos Alberto da Fonseca; 12. *Diálogos dos Mortos* (by Lucien of Samosata): transl. by M. Celeste Consolin Dezotti.

³ The source of these data as well as the way they are organized are in Fonseca; Marquetti, 2011, p. 26-28.

Greek Theater:

Aristophanes: *Lysistrata*; *The Clouds*;
Menander: *Dyskolos* or *The Grouch* or *Old Cantankerous*;
Euripides: *Bacchae*; *Medea*;
Sophocles: *Philoctetes*; *Antigone*;

Latin Theater:

Plautus: *The pot of gold* (= *Aulularia*); *Menaechmi*; *Miles Gloriosus*; *Amphitryon*; *The Haunted House* (= *Mostellaria*);

Sanskrit/Indian Theater:

Bhâsa: *Disjunctions* (collage of three small plays depicting scenes from the *Mahabharata*).
Bodhâyana: *The Ascetic and the Courtesan*;
Harsha: *The Pearl necklace*;
Kâlidâsa: *Malavika and the king Agnimitra*; *The king Pururavas and the Nymph Urvachî*;
Mahendravarman: *Binge Drinking Games*;
Râjashekhara: *The Maiden Lotus-Flower or Hillbilly Lótus Blossom*;
Vararuci: *Lovers on a tigh trope*;

Modern Theater with Greek-Latin or Sanskrit themes:

Ariano Suassuna: *The Saint and the Sow*;
Guilherme de Figueiredo: *A very curious story of the virtuous Matron of Ephesus (based on the episode of the Matron of Ephesus, from Petronius' Satyricon)*; *A God slept in my house* (based on *Amphitryon*);
Paul Foucher: *Oriental Fantasy* (= *The interior of a harem*).

Texts belonging to other literary genders adapted for theater:

Jean-Claude Carrière: *The Beginning of everything* (**Mahâbhârata**, by Vyâsa);
Carlos Alberto da Fonseca: *Râmâyana: flowers and thorns*; *Ramatitudes* (scenes of hatred and blood from the **Râmâyana**, by Vâlmiki);
Maria Celeste Consolin Dezotti: *Dialogues of the Dead*, by Lucian of Samosata;
Edvanda Bonavina da Rosa: *The Wrath of Achilles* (from Homer's *Iliad*);
João Batista Toledo Prado: *Dido and Aeneas* (Book IV of Virgil's *Aeneid*).

Collected poems for recital:

Catullus and Martial: *Epigrams*;
Indian Lyric Poems: *Beads from India*;
Vedic Poetry: *Red Dawn Cows*.

The texts belonging to the *Giz-en-Scène* repertoire are, mostly, the final result of a work that always begins with the philological research in the field of translation, then undergoes the academic work of seeking the more accurate textual equivalences in Portuguese to each type of text, bearing in mind a presentation for stages, and then culminates with a practical adaptation, aimed at a smooth and palatable reading, following the modern Portuguese-speaking public tastes and preferences⁴.

⁴ It is never enough to remember that the first two of the famous American conferences (*lezioni americane*), prepared by Italo Calvino to be delivered at Harvard, bear the titles/subjects **lightness**

Motivated by the distance that stands between the original cultures in which the texts were created and the ones from our contemporary world, as well as by the need to make interdiscursive, intertextual and cultural references as clear as possible, *Giz-en-Scène's* text adaptations follow a sort of protocol that can be summarized as follows:

- a) **addition** of information that is relevant to the understanding of the text. Ex.: in Aristophanes' *Clouds*, trying to learn the art of false reasoning so that he could escape his creditors, the *gérōn* Strepsiades let himself to be educated by Socrates, who proposes that the old man would conceive an ingenious idea to get rid of a debt of five talents; Strepsiades considers using a crystal lens to melt away the accounting records on the wax tablet of the official that would come to collect the debt; in *Giz-en-Scène's* version, Strepsiades explains that the crystal lens was used only by the rich, who could afford it to light the fire; in Socrates' lines, the philosopher adds that such stone costs more than ten talents, which reinforces the old man's folly and his inability to reason coherently;
- b) **subtraction** of too specific cultural references, without which the text is still understandable. Ex.: in the Act III of Plautus' *The Braggart Warrior*, Pleusicles' words to designate a very precious metal mention the fabulous orichalcum (or *aurichalcum*); this cultural information has been converted to scattered references made only to *gold*, which were then assimilated by the lines of other characters, such as the slave Palaestrion's. Still in this same passage, references to the Calends (*Kalendae*) and the offering of sacrificial entrails to the sacrificer and to his relatives and closest friends were simply eliminated;
- c) **switching** of data which are relevant to the narrative flow, and which are explained and / or highlighted in comments embedded into the text. Ex.: a) in Plautus' *Amphitryon*, Act 3, Scene 3, when Jupiter asks for the true Sosia to go to the ship in order to bring the pilot Blépharo to have lunch with them, Sosia takes his leave saying that he would be back soon bringing Blépharo ; in *Giz-en-Scène's* version, Sosia concludes his line by telling the audience that he will not return, because "The part of the text that contained my return to this scene with Blépharo is unfortunately lost and has not survived time. So, for all of you who are staying here I say 'bye-bye' and '*Iuppiter vobiscum*'!" ... and then he leaves for good;

and **quickness**. Although these features take part in the poetic practices belonging to different times, they were chosen by the Italian writer as objectives to be pursued in the literary practice of future generations (cf. CALVINO, 1988, p. 3-54).

- d) **compression** of unnecessarily long passages, giving the text a narrative agility which is more consistent with which contemporary audiences are used to⁵. Here are two generic examples: 1) in the Act I of Plautus' *Menaechmi*, the initial speech of Peniculus the parasite was shortened about 15 verses, in which he talks about the lavishness of the first Menaechmus, his patron; 2) the text of Ariano Suassuna's *The Holy and Sow* contains more than 40 pages, but they were reduced to nearly 30, by eliminating ou curtailing lines with redundant information, as those consisting of discursive expansions only to insist on some character's behavior, like some character's recurrent resistance to comply with an order or take determined attitude;
- e) **adequacy of sociolinguistic register**, which is motivated in that, existing translations are in general literary ones, a fact that necessarily requires a setting for enjoyment and veri-similitude, when they have to be staged. The adequacy of sociolinguistic register also operates when character's lines and/or situations in which they are depicted contain elements that suggest a linguistic context potentially diverse from the cultivated variety of the language; in these cases, an ajustment is made by means of popular registers or those of foreigners speaking Portuguese⁶. Here are two éloquent examples of that: 1) the foreign accents of many characters from Plautus' *Aulularia* (*The Pot of Gold*), usually slaves and cooks, consisting of a phonetic-phonological feature not registered in the translated text; 2) the hillbilly language of many members of the Indian Court of Râjashékharâ's *The Lotus-Flower Maiden* (or even *Hillbilly Lotus-Blossom*), which communicates a reality in which a lower caste, probably formed by Vâishyas who got enriched by

⁵ The remarkable change towards acceleration in the narrative enjoyment of our audiences is readily apparent from constrast to Indian culture. In such a culture, from around the 6th century CE until today, there are representations of the total plot of the *Mahâbhârata* and the *Râmâyana*, using an entire city as a stage. These performances last for many days and nights. The departure of Râma, e.g., with his wife Sîtâ and his brother Lakshmana from capital-city Âyodhyâ into exile in the forests is made with the participation of the entire population of the city, which holds torches to light the way of the venerable triad and cries and laments their sad condition. The entire city dances and sings in celebration when the same characters return at the end of 14 symbolic years, to re-occupy the throne of the kingdom, and then they all carry lights – according to some critic segments, an epic narrative scene which founds the *Diwâli* (or *Dîpâvali*) festival, the “lights necklace”, that happens in the world of Hindu culture in the fall (for further information, see Buddhachannel's “Le sens de la fête de Diwali ou Dipavali”, in *References* section of this text). As for the theater made for stages, many dramatic genres ask for 10, 12 or 14 acts in a succession of scenes that tell a long and almost neverending history, in comparison to wich even the bold 9 hours of Peter Brook and Jean-Claude Carrière's *Mahabharata* is a ‘short’ representation (see UNESCO, “The Drama of Sentiment Índia. Kutiyattam Sanskrit Theatre”, in *References* section of this text).

⁶ For further information, cf. the “Presentation” text that is at the beginning of all volumes of the *Collection Giz-en-Scène*.

trade, began to affect behavior of a higher caste, perhaps the Kshatriyas, as if those characters were new rich people: full of economic resources but having no sense of the refinement that should guide their words and attitudes. This is a case of adequacy of sociolinguistic register which is documented in the translation of the Sanskrit text into Portuguese.

In addition to all these, in order to make classic texts always clear and palatable, but without avoiding certain textual questions, the *Giz-en-Scène* Group also gives rise to a certain level of theatrical experimentation. For example:

- 1) As we know, the manuscript tradition has not bequeathed to us the end of Plautus' *Aulularia*. To mark this issue of textual transmission, following the latest speeches exchanged between Lyconides and Strobilus, where the master requires his slave to bring the pot of gold he had hidden in a chest, all *readingactors* on the scene become suddenly frozen; then enters Megadorus who pronounces the following statement:

“— Dear viewers: the manuscripts have not preserved the end of this play. The text of Plautus that came to us stops here. And now remains the question: Strobilus should or should not return the gold? So difficult a situation, right? But here you can call... here you choose the ending. Because here... IT UP TO YOU TO DECIDE! (*Rises the music of the Brazilian YOU DECIDE TV show*). Okay, so let's see the end you have chosen”;

- 2) in the last Act of Plautus' *Amphitryon*, in order to prevent the real Amphitryon from entering the house in which Jupiter is, Mercury puts a wreath on his head to pretend he has attended to a banquet and that he is now drunk; then he climbs on the roof of the house, to speak to Amphitryon who approaches the front door; then he descends from the roof, having in his hand a long stick and says he will give him a good beating, but when he raises his stick, a huge banner drops down, in which it is read “LACVNA” (a textual “gap”); then the scene freezes and follows a blackout for preparing the outcome of the play. This solution intends to materialize a matter of textual criticism in establishing the Latin text, in order to produce a meta-theatrical as well as a meta-philological effect;
- 3) in Plautus' *The Braggart Soldier* final Act, convinced that the courtesan Acroteleutium, who pretended to be the attractive young wife of old Periplectomenus, had completely fallen in love for him, the soldier Pyrgopolinices had entered old Periplectomenus' house. Brought back to the scene wearing only a modern swimming trunks, Pirgopolinices is forcibly removed from the house by Periplectomenus' slaves and one of

them threatens him with a knife; this time the whole scene freezes, and one readingactor costumed as a soldier enters, then stops solemnly before the audience and says “Note...”, then he kneels and completes “... Footnote” and goes on explaining that the context of the scene probably required that Pyrgopolinices were completely naked, but to save the poor readingactor and the entire audience of such an embarrassment, the feature of the “black swimming trunks” was adopted in this scene.

During these nearly three decades of staging texts, the *Giz-en-Scène*'s dramatized readings have produced bearers and followers who have conducted many theatrical presentations to academic communities. The most recent one took place last year (2014), in which a young professor of Latin at the Federal University of Roraima, in Boa Vista, led her students to study the Latin text of Plautus' *Menaechmi* and to prepare a dramatized reading for the stage (SIMÕES, 2015).

For a conclusion, it is expected that the *Giz-en-Scène* Group of dramatized readings of classic texts can continue still for many years to carry out its work of translation, adaptation and staging texts from the ancient Indian, Greek and Roman cultures, both through the work done by ancient writers who have written and conceived them, and either through thought-provoking modern reinterpretations, such as that one by the Brazilian playwright Guilherme de Figueiredo, entitled *The Very Curious Story of the Virtuous Matron of Ephesus* and based on the eponymous Milesian tale that can be read in Petronius' *Satyricon*.

After all, modern interpretations, like the one by Guilherme de Figueiredo, are legitimate representatives of the ways of appropriation of the distant past, that are put into action by the present-day translations of which adaptations are an integral part.

This is so because *Classical Antiquity*, or rather the *idea* of a Classical Antiquity exists – whatever may be the main culture (ancient Greek or Roman) taken into account or even whatever may be its specific period of time – in the *gap* between cultural universes that are strongly interrelated and historically interdependent in many respects. This *gap*, which sometimes brings us closer and sometimes further to the ancient Greek or Roman ways of thinking and conceiving the world, mediates and pervades European languages, cultures and literatures from *that* time to *this one*, an easily verifiable fact, for example, in the modern rooms and exhibitions in present-day museums, in which there is a large apparatus for the provision and display of data, such as display cabinets and visual amplification systems, a convenient positioning of items, spotlights for their easy identification, explanatory captions, etc., a fact that was very well reported by authors such as Mary Beard and John Henderson (2000, p. 6-7).

This *gap* – an indispensable, expected and even desirable fruit of a *translation system* that takes items from Antiquity and transports them up to the modern

world – has a status comparable to that of adapting texts to present-day readers and/or audiences, whatever their nature and purpose might be. Or, rather, textual adaptation claims its part in the larger universe of that **gap**, as a component of the same **translation system** that predicts the possibility of using such a device, which acts as a component of the translation of values it sets in motion.

In this sense, adaptations such as those prepared and staged by the *Giz-en-Scène* Group represent a genuine form of receiving and maintaining the literary culture of Classical Antiquity in our day, and may well illustrate one of the ways in which **the Present works as the most efficient engine** to understand the universe in which the ancient man existed and moved, as well as one of the privileged forms of the **controlled anachronism *modus operandi*** defended by the above mentioned Nicole Loraux (2005).

PRADO, J. B. T. Grupo Giz-en-Scène: relato de uma experiência em leituras dramatizadas de textos clássicos. *Itinerários*, Araraquara, n. 45, p. 71-82, jul./dez. 2017.

- **RESUMO:** *Este texto consiste em um relato de experiência adquirida depois de muitos anos de apresentações do Grupo Giz-en-Scène, que foi fundado em 1987 por professores de Língua e Literatura Clássicas da UNESP (Latim e Grego antigo) e da USP (Sânscrito), durante o segundo encontro nacional da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC) e que permanece ativo até o presente. Ao longo de sua existência, o Grupo Giz-en-scène apresentou suas performances de leituras dramatizadas em eventos acadêmicos, escolas e mesmo em espaços públicos, apresentando textos da Antiguidade Clássica onde quer que houvesse interesse em recebê-los. Seu objetivo fundamental é disseminar textos antigos com propósito didático e cultural. As encenações levadas ao palco pelo Grupo Giz-en-scène fazem uso de elementos cenográficos, sempre conferindo uma entonação dramática à leitura.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Adaptação. Grupo Giz-en-scène. Leituras dramatizadas. Semiótica francesa. Teatro antigo. Tradução.*

REFERENCES:

BEARD, M; HENDERSON, J. **Classics:** a very short introduction. 2nd. ed. Oxford: Oxford University Press, 2000.

BROOK, P., CARRIÈRE, J.-C. “**Opening scene**” of the *Mahabharata*. Disponível em: <<http://www.trinitycollege.com/gallery/anthologyonline/download.php?id=260>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

BUDDHACHANNEL. **Le sens de la fête de Diwali ou Dipavali**. Disponível em: <<http://www.buddhachannel.tv/portail/spip.php?article3293>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

- CALVINO, I. **Six memos for the next Millennium**. Cambridge (USA-MA): Harvard University Press, 1988.
- FONSECA, C. A. da; MARQUETTI, F. R. **Giz-en-Scène**. Araraquara: s/e, 2011 (in press).
- FONTANILLE, J. **Sémiotique et transmission: praxis et formes de vie**. Unpublished conference, delivered in 2015 April 24th to the Course of Letters at the FCL-UNESP-CAR-SP.
- HALL, D. **Paul Ricoeur and the Poetic Imperative: the creative tension between love and justice**. Albany: The State University of New York Press, 2007.
- LORAUX, N. Éloge de l’anachronisme en histoire. **CLIO**. Histoire, Femmes et Sociétés, p. 127-139, 2005 (replication of a 1993 text).
- PEREIRA, M. H. da R. **Estudos de história da cultura clássica**. Vol. II: Cultura romana. Lisboa: Calouste-Gulbenkian, 1984.
- PLAUTO. **A comédia da panela (AVLVLARIA)**. Comédia em cinco atos. Trad., introd. e adapt. de José Dejalma Dezotti. Araraquara: FCL-UNESP, 1996 (Coleção Giz-en-Scène, v. 6).
- RANCIÈRE, J. Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien. **L’Inactuel**, Calmann-Lévy, n. 6, 1996.
- SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral**. 9. ed. Trad. A. Chelini, J. P. Paes e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1980.
- SIMÕES, V. C. L. Sobre o ensino de latim na Região Norte. In: **II Encontro de Estudos Clássicos da Bahia e V Encontro de Professores de Latim. II Encontro de Estudos Clássicos da Bahia – Anais**. Salvador, v. 1, 2015. p. 162-172.
- UNESCO. **The Drama of Sentiment Índia**. Kutiyattam Sanskrit Theatre. Disponível em: <http://www.unesco.org/archives/multimedia/?pg=33&s=films_details&id=9>. Acesso em: 20 jun. 2017.



A TRANSCRIÇÃO LEMINSKIANA DO *SATYRICON*, DE PETRÔNIO: POEMAS

Livia Mendes PEREIRA *

- **RESUMO:** No presente trabalho pretende-se, a partir da análise da tradução feita pelo poeta curitibano Paulo Leminski dos poemas presentes na primeira parte (capítulos I ao XXVI) do *Satyricon*, de Petrônio, analisar as escolhas e liberdades adotadas pelo poeta. A análise levará em consideração o processo de recriação da obra de partida, estabelecida pelo tradutor, por meio da instauração do *make it new* poundiano e seguindo suas próprias convicções teóricas, aquelas que transmitiu a Regis Bonvicino, em cartas, ao dizer que tradução da poesia deve conter o teor de surpresa do texto original, “descriando” para reproduzir também os efeitos materiais. Apontaremos, portanto, a forma como Paulo Leminski encontrou a chance de expressar os interesses de sua época, recuperando seu próprio estilo e produzindo, ao final, um romance marginal inspirado no mote da obra latina de Petrônio.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Satyricon*. Paulo Leminski. *Make it new*. Transcrição.

Projeto tradutório de Paulo Leminski: o *make it new* e a tradução como recriação

Como consta da biografia do poeta (VAZ, 2001), Leminski estudou gramática e literatura latina ainda jovem. Segundo o autor, foi D. João Mehlmann, um doutor na Sagrada Escritura, cuja especialidade era estudar os autores gregos no original, quem apresentou a Leminski a biblioteca do mosteiro São Bento, que o poeta frequentou durante anos em sua adolescência. “Ali, o garoto encontrou o que procurava: obras de autores clássicos servidas de bandeja por um orientador (tradutor) ideal para a tarefa. Interessou-se por latim e grego, tendo se aprofundado no estudo do Panteão, onde se perfilam os deuses sagrados da mitologia” (VAZ, 2001, p. 35). Depois que saiu do mosteiro, Leminski continuou a se comunicar com D. João por cartas; Vaz conta que a primeira carta foi escrita em latim, em 28 de março de 1959, e assinada com o pseudônimo Paulus L. Junior.

* UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Estudos da Linguagem – Programa de Pós-graduação em Linguística – Estudos Clássicos – Campinas – SP – Brasil. 13083-859 – li_vis@hotmail.com.

Além desses estudos iniciais, a presença da literatura clássica em sua obra também obedece ao cânone estabelecido por Ezra Pound. O poeta e crítico americano foi cultuado pelos concretistas e pós-concretistas brasileiros, dentre os quais destacamos os contemporâneos de Leminski, Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, com quem o poeta travava intenso e não incontroverso diálogo. Como Vaz (2011, p. 77) comenta, o livro de cabeceira do poeta era *ABC of Reading*, de Pound, considerado o manual das “antenas da raça”, ou seja, de artistas e intelectuais.

Para situar e explicar o projeto tradutório de Leminski, partiremos das ideias de Cardozo (2009), que explica, em seu artigo “O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária”, que à tradução não cabe ser apenas uma cópia fiel do original, em seu sentido filológico, de “transferência executada com sucesso” (2009, p. 103), mas uma prática formadora de significados, transformando-se, assim, em uma atividade de ordem crítica. Portanto, “toda tradução se funda num conjunto de decisões que instaura a própria ordem crítica dessa prática discursiva” (CARDOZO, 2009, p. 109). Esse movimento crítico é constituído por um **projeto de tradução**, que, segundo Cardozo, é a “matriz crítica, o conjunto de decisões que possa ter orientado a proposta de tradução em questão” (2009, p. 109).

Pensando nas ideias tanto de Pound como de Haroldo, e na sua influência na concepção de tradução de Leminski, é a partir da investigação de um projeto tradutório que aprendemos a ler uma tradução, não como uma obra que faz unicamente “as vezes” do original, mas como um texto que, em seu tempo, “diz o original” e “sobre o original”, e que serve como um ponto de partida para a criação. Essa perspectiva é denominada por Cardozo “**perspectiva crítico-tradutória**” (CARDOZO, 2009, p.116) e tem como foco o **projeto de tradução**, delimitando o espaço de ação do tradutor e discutindo em que medida ele realiza aquilo a que se propõe. É segundo essas premissas que investigamos o projeto tradutório leminskiano.

Tarso de Melo em seu artigo “Tradução da tradição” diz que Leminski se interessava pela formação de seu leitor, por meio de suas traduções, por isso buscava aproximar o leitor do contexto dos textos traduzidos. Ele sugere o poema “Ler pelo não” para indicar como o poeta, já em sua produção, deixava transparecer sua preocupação em desviar de um caminho comum, fugir daquilo que já tinha sido feito e descobrir sempre novos horizontes, novas formas de ler e dizer. Nas palavras de Flores (2010, p. 119), “podemos apontar no erro uma fonte de novidade tanto para leituras quanto para escritas que travem um diálogo”.

Percebe-se, no poema, que Leminski insere termos que indicam a sua leitura como tradutor, no verso nove, “Desler, tresler, contraler”, ou seja, termos que expressam sua leitura para além do texto, considerando os contextos e aquilo que não está realmente expresso, mas que pode ser interpretado e, portanto, recriado.

Ler pelo não, quem dera!
Em cada ausência, sentir o cheiro forte
do corpo que se foi,
a coisa que se espera.
Ler pelo não, além da letra,
ver, em cada rima vera, a prima pedra,
onde a forma perdida
procura seus etcéteras.
Desler, tresler, contraler,
enlear-se nos ritmos da matéria,
no fora, ver o dentro e, no dentro, o fora,
navegar em direção às Índias
e descobrir a América.
(LEMINSKI, 2013, p. 223).

No poema “O que quer dizer, diz”, dedicado “para Haroldo de Campos, *translator maximus*”, o poeta conceitua o que para ele seria o ato de traduzir, ou seja, nada mais do que dizer novamente, e de um jeito novo, aquilo que já foi dito:

O que quer dizer, diz.

Não fica fazendo

o que, um dia, eu sempre fiz.
Não fica só querendo, querendo,
coisa que eu nunca quis.
O que quer dizer, diz.
Só se dizendo num outro
o que, um dia, se disse,
um dia, vai ser feliz.
(LEMINSKI, 1993, p. 36).

Exatamente o que Leminski reforça em seu artigo *Trans/paralelas*, sobre a questão da tradução, em que afirma que “traduzir de uma língua para outra é apenas um caso particular de tradução. A possibilidade da tradução está na própria raiz da natureza do signo [...]” (LEMINSKI, 2011, p. 292). Para ele, traduzir é reler as ideias e as características de uma obra estrangeira influenciadas por uma nova visão, de um novo mundo, de uma outra língua diferente. Ainda nesse ensaio, Leminski define o que para ele é tradução:

[...] pode-se entender como ‘tradução’ todas as aproximações do tipo da paródia (=canto paralelo), que tem intuítos burlescos, da paráfrase, que tem intenções sérias, da adaptação (de um texto para o cine ou o teatro), da diluição de uma mensagem original em (quase)-similares, mais ou menos afastados do seu protótipo. (LEMINSKI, 2011, p. 292).

É importante salientar que o trabalho de Leminski como tradutor foi coerente com sua postura como escritor, de acordo com seu projeto literário existencial. Além da influência do ideário tradutório dos poetas concretos, que é indiscutível, sua tradução estava associada ao estudo obsessivo de idiomas, à curiosidade poética de dialogar com outras vozes, distantes no tempo e no espaço. “Traduzir era parte vital do processo criativo e existencial do poeta curitibano e não um mero exercício diletante.” (DAMAZIO, 2004, p. 315).

Como lembrou Santana (2002), entre o projeto tradutório e a real importação desse projeto na prática tradutória sempre há algumas divergências; podemos perceber que Leminski equilibrou a influência da radicalidade e do rigor presente no ideal tradutório do grupo *Noigandres* e os mesclou com suas próprias características literárias, com seus influxos de paixão, de liberdade, de prazer, valores estes que sempre parecem tê-lo aproximado mais de um número maior de leitores.

Portanto, Leminski conciliou em suas traduções um reflexo do paideuma poundiano juntamente com aquilo que o grande público esperava; dessa forma o poeta criou seu próprio paideuma, paralelo àquele assimilado pelos irmãos Campos, mas com a sua roupagem, sua própria identidade.

Santana (2002) observa, ao longo de seu texto, que a postura “pop” de Leminski, muitas vezes mais preocupado em atingir um maior público, faz com que o poeta vulgarize e simplifique os termos do texto de partida em suas traduções; Para Santana (2002), a radicalização de Leminski pode ser defendida por ser mais poundiana, no sentido de rebeldia exposta, em comparação com as traduções dos *Noigandres*, pois, diferentemente do grupo dos poetas concretistas, Leminski não colocava seus autores escolhidos em um pedestal. Isso pode ser constatado em referência à língua latina em toda a sua obra; tanto nas traduções diretas quanto nas referências greco-romanas, Leminski traduz a língua latina, que muitas vezes é tida como alto padrão da linguagem e associada ao academicismo, de forma simples, tirando-a do pedestal e incluindo-a na linguagem popular.

Como Flores (2010, p. 123) reforça, na tradução do *Satyricon*, Leminski encontra a chance de expressar os interesses de sua época, ou seja, a “fuleiragem” da década de 80, o que afeta diretamente seu estilo e que tem como produto final um romance marginal inspirado na obra de Petrônio.

Transcrição leminskiana dos poemas: análise e apontamentos

Apresentaremos a seguir as traduções que Leminski ofereceu dos poemas contidos nos capítulos I a XXVI, do *Satyricon*, de Petrónio. Vamos transcrever primeiramente o texto latino (PÉTRONE, 1948), em seguida apresentaremos nossa tradução, sem pretensões poéticas e realizada apenas como apoio ao entendimento do texto latino e, finalmente, a tradução leminskiana. A partir da comparação entre texto latino e tradução em língua portuguesa apontaremos alguns comentários acerca das escolhas tradutórias feitas pelo poeta.

O primeiro poema do *Satyricon*, que intercala com o texto em prosa, é um poema declamado pelo professor Agamenon, que vinha discursando sobre o ensino da retórica desde o capítulo III. Os versos encontram-se no capítulo V:

*Artis severae si quis ambit effectus,
Mentemque magnis applicat, prius more
Frugalitatis lege poliat exacta:
Nec curet alto regiam trucem vultu,
Cliensve cenas impotentium captet:
Nec perditis addictus obruat vino
Mentis calorem, neve plausor in scaenam
Sedeat redemptus histrioniae addictus.
Sed sive armigerae rident Tritonidis arces,
Seu Lacedaemonio tellus habitata colono,
Sirenumque domus, det primos versibus anos,
Maeoniumque bibat felici pectore fontem;
Mox, et Socratico plenus grege mittat habenas
Liber, et ingentis quatiat Demosthenis arma.
Hinc Romana manus circumfluat, et modo graio
Exonerata sono, mutet suffusa saporem.
Interdum subducta foro det pagina cursum,
Et Fortuna sonet celeri distincta meatu;
Dent epulas et bella truci memorata canore,
Grandiaque indomiti Ciceronis verba minentur.
His animum succinge bonis: sic flumine largo
Plenus, Pierio defundes pectore verba.
(PÉTRONE, 1948, p. 8-10).*

Se alguém procura obter os efeitos da arte severa,
E aplica a mente em grandezas, antes
Faria arremates em seu modo pela lei exata da frugalidade;
Nem cuide da feroz realeza com expressão elevada,
Ou, como cliente, procure banquetes de quem não é poderoso;
Nem escravo de pervertidos aniquile com vinho
A coragem de sua mente, nem sente no teatro como espectador,
Escravo subornado de um ator.
Mas, se as cidades da guerreira Tritônia sorriem,
Ou a terra habitada pelo colono Lacedemônio,
E a casa das sereias, dedique os primeiros anos aos versos,
E beba a fonte meônia (de Homero) com peito feliz;
Em breve, farto da trupe Socrática, solte as rédeas,
Livre, e agite as armas do grandioso Demóstenes.
A partir daí, que o partido romano transborde, e, logo,
Aliviado do som grego, encharcado mude o sabor.
Por vezes, retirada do fórum, dê avanço na página,
E celebre a Fortuna, distinta pelo seu movimento rápido.
Que deem banquetes as guerras rememoradas com canto cruel feroz
E ameacem as grandiosas palavras do invencível Cícero.
Envolve o espírito com estas coisas boas: assim, saciado repleto desse abundante
[rio,
Derrames as palavras de um peito inspirado pelas musas piérides.

Esse poema parece que se propõe a constituir como uma poética para a juventude romana e o início, com a fórmula *si quis*, lembra ao menos um verso preceptístico de Horácio, como o 461 da Arte Poética. Também parece um arremedo horaciano o preceito da moderação, que Agamenon apresenta como *frugalitas*, um termo um tanto prosaico e que intenta presumivelmente equiparar-se ao resgate do termo *mediocritas* do grande lírico latino.

Todavia, os oito versos iniciais são vazados em senário jâmbico, metro afeito à comédia, e a sequência de 14 versos são hexâmetros datílicos, o que demonstra claramente que a severidade proposta pelo retor não é seguida na sua prática versificatória, que varia ao sabor da menipeia. Quanto ao conteúdo, na sua parte jâmbica, Agamenon mescla apontamentos de ordem poética e moral, mencionando o fato de que o costume de frequentar banquetes e representações

teatrais, característico daquele período, não deve desviar o aprendiz de poeta de sua “frugalidade”. Já a parte hexamétrica é uma espécie de currículo mínimo a ser seguido para aquele que quer ter o peito inspirado pelas Musas.

Leminski traduz o poema da seguinte forma:

Quem ama os efeitos da arte severa
e às coisas sublimes a mente consagra
à lei do rigor entregue sua alma:
não importa a cara que faça
o dono da festa feliz no seu trono,
nem tente sentar-se um momento
na ceia dos impotentes:
Nem perca sua mente
nos calores do vinho, nem queira sozinho
arrebatar os aplausos
de uma plateia de palhaços.

Mas como na Grécia os guerreiros audazes,
campônios valentes lutando com a terra,
à casa das sereias dedique os primeiros anos
e beba feliz na fonte das Musas;
enfim, filosófico trilharás o caminho
e, feroz, falarás como um novo Demóstenes.

Aqui neste ponto te faças romano
embora te lembres das terras helênicas,
um só orador com vários sabores.
Só então dê lugar o verso ao tribunal
e a linguagem pomposa ao estilo vulgar.
Só então lembrar de Cícero o magno falar,
Meu filho, bem-vindo de volta ao lar.
(PETRÔNIO, 1985, p. 13).

O tradutor inclui uma nota de rodapé à tradução do poema, em que apresenta algumas de suas características e também dá uma interpretação do sentido do poema:

(5) O poema de Petrônio parodia a fala de um professor de retórica, medíocre poeta, à espreita de um incauto para despejar sobre ele seus versos pretensiosos. A tradução, aqui, fica apenas aproximada, tentando, sobretudo, apanhar o tom burlesco e o ridículo da situação. (PETRÔNIO, 1985, p. 13).

Dessa forma, Leminski já indica que se trata de um poema não muito rebuscado poeticamente, por não ser de autoria de um poeta, mas de um professor de retórica e também já sinaliza que fará uma tradução “aproximada”, portanto nada literal, levando em consideração o “tom burlesco e o ridículo da situação”.

Percebe-se que Leminski divide o poema em três estrofes, sendo a primeira com onze versos, a segunda com seis e a última com sete, segmentação que se prende mais ao conteúdo do que à forma, embora os senários sejam vertidos em versos mais curtos. De saída, podemos perceber que a primeira estrofe dá conta dos oito senários do texto latino em 11 versos portugueses de variados metros. Nesse excerto, o tradutor mantém a repetição do vocábulo latino *mens*, que ocorre nos versos segundo e sétimo do latim e transpõe com justeza os três primeiros versos:

*Artis severae si quis ambit effectus,
Mentemque magnis applicat, prius more
Frugalitatis lege poliat exacta:*

Quem ama os efeitos da arte severa
e às coisas sublimes a mente consagra
à lei do rigor entregue sua alma:

Leminski parece preferir o hendecassílabo português nessa abertura com acentos na quinta e décima primeira sílabas. Não há um correspondente preciso para *frugalitatis*. O tradutor destaca a ideia de rigor presente em *lege...exacta* e deixa de lado o equivalente de Agamenon para a *mediocritas* horaciana.

*Nec curet alto regiam trucem vultu,
Cliensve cenas impotentium captet:*

não importa a cara que faça
o dono da festa feliz no seu trono,
nem tente sentar-se um momento
na ceia dos impotentes:

Os dois senários seguintes são traspostos por quatro versos portugueses de oito, onze, oito e sete sílabas respectivamente. Para transpor a expressão latina *alto vultu*,¹ Leminski traduz o sentido, da seguinte forma: “não importa a cara que faça”, utilizando um termo coloquial recorrente na tradução, o substantivo “cara”, nesse caso denominando a “expressão facial”. Para os vocábulos latinos *regiam trucem*, que significaria algo como “truculento palácio”, Leminski atualiza os termos em língua portuguesa fazendo uma leitura mais livre, como se alguém que possuísse poderes, isto é, o “dono da festa”, devesse ser desprezado. Também em relação ao quarto senário latino, seu sentido é reinterpretado. A ideia de *cliens* é traduzida pela paráfrase “não queira sentar-se um momento”, mas a *cenas impotentium*, ou seja, “ceia dos impotentes”, segue de perto o texto latino.

*Nec perditis addictus obruat vino
Mentis calorem, neve plausor in scaenam
Sedeat redemptus histrioniae addictus.*

Nem perca sua mente
nos calores do vinho, nem queira sozinho
arrebatar os aplausos
de uma plateia de palhaços.

Os três últimos senários dessa parte são traduzidos por quatro versos portugueses também polimétricos (de seis, doze, sete e oito sílabas). No primeiro verso e na metade do segundo hemistíquio da sequência “nem perca sua mente,/nos calores do vinho”, ele é mais próximo do sentido do texto latino do que no final, onde a recriação é mais intensa. Os versos latinos indicam que não se deve “sentar como espectador em um teatro, sendo fã comprado de um ator”; aqui, Leminski mantém a imagem do teatro, mas inverte o sentido do espectador para o ator e diz que não se deve, sozinho, tentar atuar para receber aplausos “de uma plateia de palhaços”, utilizando o termo “palhaço” para denominar alguém que não merece respeito, segundo quarta acepção do Caldas Aulete, “pessoa que age de forma ridícula ou que não merece respeito”.

No excerto de seis versos, que em Leminski aparecem como uma estrofe e que correspondem à primeira parte dos hexâmetros, a tradução é bastante livre; o tradutor praticamente reescreve o trecho.

Na segunda estrofe, Leminski transpõe o sentido do nono ao décimo quarto verso latino. Nesse trecho há referências à Grécia; Petrónio se refere às fortalezas da guerreira Tritônia, *armigerae Tritonidis*, que é um epíteto dado à deusa grega

¹ “expressão elevada”.

Atena, que em Roma é identificada com a deusa Minerva. Segundo Grimal (1966, p. 53-54), essa deusa é guerreira e tem como insígnias a lança, o capacete e a égide, por isso é denominada dessa forma no poema. Petrônio nos remete a duas referências gregas: *Lacedaemonio colono* e *Sirenumque domus*. Segundo a referência indicada por Aquati em nota à tradução (PETRÔNIO, 2008, p. 16), essas são alusões a três cidades do sul da Itália: “a guerreira Tritônia é Túrio; a terra habitada pelo colono lacedemônio é Tarento; a mansão das sereias é Nápoles”. Observe-se que são alusões eruditas para, simplesmente, nomear cidades.

Leminski mantém apenas uma dessas referências de forma literal em sua tradução, no verso “à casa das sereias dedique os primeiros anos”. Como as referências indicadas por Petrônio indicam cidades que originalmente eram colônias gregas, Leminski traduz os termos *armigerae Tritonidis* por “guerreiros audazes” e *Lacedaemonio colono* por “campônios valentes”.

No próximo verso há referência aos poemas de Homero, *Maeonium² fontem*. Leminski traduziu-a como “fonte das Musas”; ao invés de se referir apenas aos poemas de Homero, o tradutor diz “Musas” para se referir a todos os poemas que, segundo a tradição, recebem a inspiração das Musas, que presidem os pensamentos e a criatividade dos poetas. No próximo verso, *Mox, et Socratico plenus grege mittat habenas*, o poeta traduz o vocábulo *Socratico* por “filosófico”, mais uma vez expandindo seu sentido, já que o termo latino se refere às ideias filosóficas instauradas pelo filósofo. O verso latino também indica, de forma literal, que, estando farto dos filósofos, será possível “soltar as rédeas”; Leminski interpreta a metáfora como se estivesse, portanto, “trilhando seu próprio caminho”. No décimo quarto verso latino, Petrônio mantém a metáfora da guerra, indicando o poder da escrita e da oratória, e que “depois de livre, poderá agitar as armas do grandioso Demóstenes”; dessa forma, Petrônio remete ao mais conhecido “grande orador e estadista ateniense”. Leminski, novamente, desfaz a metáfora ao transpor da seguinte forma: “e, feroz, falarás como um novo Demóstenes”, indicando já o poder da oratória do grande orador e interpretando o ato de “agitar as armas” como “imitar a fala” de um bom orador.

Na última estrofe, Leminski transpõe o sentido do décimo quinto ao vigésimo segundo verso latino. O primeiro deles diz: *Romana manus circumfluat³*; Leminski interpreta a metáfora da seguinte forma: “Aqui neste ponto te faças romano”. Nos dois próximos versos há a injunção de que, uma vez livre do modo romano, deve-se

² “O termo *maeonium*, referindo-se metonimicamente a Homero por uma das cidades que reivindicavam ser seu berço, tem sua primeira ocorrência em latim em Horácio (*Carm.* 1.6.2 e 4.9.5). Depois é empregado largamente por Ovídio e por poetas posteriores. O escoliasta Porfírio anota que “meônio carne” significa “sob os auspícios de Homero” (*Homericis auspiciis*) ou “com homérica elevação” (*Homerica sublimitate*) (Porph. *Carm.* 1.6.2).” (VIEIRA, 2013, p. 38).

³ “Que a mão romana transborde”.

mudar o sabor com um novo som. Leminski não traduz o verbo latino, *exonero*, em seu sentido de “aliviar, tirar a carga”, mas como “lembrar”, o que ameniza o tom do texto latino, que vê o modo grego como uma carga. Nesse trecho Leminski também modifica o sentido ao escrever “terras helênicas”, traduzindo do latim *modo Graio*. Enfim, nesses versos a expressão utilizada não parece totalmente própria, o pedido do poema é o de mudar o sabor romano com outros sons; Leminski, portanto, interpreta que, adquiridos diversos conhecimentos, o orador estará munido de vários sabores: “um só orador com vários sabores”.

Finalizando o poema, Leminski resume os últimos seis versos em quatro versos finais. Traduz *pagina* como “verso”, interpreta a *Fortuna* como uma “linguagem pomposa” e, finalmente, *celeri meatu* como “estilo vulgar”. Traduz o verbo *minor*, que tem como sentido literal “ameaçar”, como “relembrar”, que no sentido do verso funciona como um “modo de projeção”.

Os dois últimos versos latinos são totalmente reduzidos na tradução de Leminski. O poema latino desde o início indica uma forma de como obter os efeitos da arte, aplicando a mente “em coisas grandiosas”, por exemplo, recebendo o aprendizado daqueles que já fizeram história, no caso na literatura e cultura grega e finalmente na cultura romana, e finaliza dizendo que, seguindo esses passos, irá “derramar as palavras de um peito inspirado pelas musas”. Leminski segue todo esse percurso, como demonstramos em sua tradução, de forma adaptada e modificando alguns termos mais específicos, porém, transpõe todo o sentido do poema latino em língua portuguesa. Ao final, interpreta esse trajeto descrito pelo poema como uma grande viagem e finaliza com uma interlocução direta, com esse aprendiz de orador, ao traduzir: “Meu filho, bem-vindo de volta ao lar”. Ou seja, nos versos latinos há a conclusão final de que, enfim, o aprendiz está preparado para a “arte severa”, interpretado pelo tradutor como uma volta às origens, ao lar, com uma bagagem de conhecimento ainda maior.

O poema latino já possui um tom ambíguo desde o início, pois Agamenon louva os versos de Lucílio, que possui um estilo simples, porém não segue esse poeta em seus próprios versos e ainda indica esse tipo de verso como não louvável, incentivando a arte do rebuscamento. Outra ambiguidade está presente na métrica utilizada: os primeiros oito versos são versos jâmbicos, próprios da sátira, utilizando uma linguagem rebuscada e artificial. O restante do poema é escrito em versos hexâmetros datílicos, versificação própria da épica, de tom elevado. Como apontou Petersmann (1999, p. 122), esse contraste entre princípios literários e sua não aplicação faz com que Petrónio indique metaliterariamente a paródia satírica. O autor latino brinca com a arrogância de Agamenon e a sua falsidade linguística, que o torna aquilo que Leminski denominou de um “mediocre poetaastro”. Portanto, não é sem razão a tradução simplificada e aproximada feita por Leminski, que desfaz as metáforas e não transpõe muitas das referências latinas, fazendo com que o poema seja, também em língua portuguesa, um exemplo de “falsidade linguística”.

O próximo poema, que surge entre o texto em prosa, é declamado por Ascilto no capítulo XIV. A situação em que os personagens se encontram é aquela em que voltam a se deparar com o manto em que tinham costurado todo o dinheiro que haviam roubado. Eles tentam reavê-lo, mas o camponês que estava em posse dele se opõe, então Encólpio tem a ideia de levar o caso à justiça. Quando Ascilto ouve essas palavras, fica indignado, pois sabe que se arriscar indo aos tribunais não era uma boa opção, já que a justiça sempre está do lado dos mais fortes. Então, ele tenta convencer Encólpio declamando o seguinte poema:

*Quid faciant leges, ubi sola pecunia regnat,
Aut ubi paupertas vincere nulla potest?
Ipsi, qui Cynica traducunt tempora pera,
Nonnunquam nummis vendere vera solent.
Ergo iudicium nihil est, nisi publica merces,
Atque eques, in causa qui sedet, empta probat.*
(PÉTRONE, 1948, p. 40).

O que as leis podem fazer, onde o dinheiro reina sozinho,
Ou onde a pobreza não pode vencer?
Os mesmos que conduzem as oportunidades na sacola cínica,
Algumas vezes costumam vender a verdade por dinheiro.
Portanto, o tribunal nada mais é do que um negócio público,
E o homem cavaleiro, que está à frente do processo, aprova subornos.

Leminski traduz da seguinte forma:

Que força têm as leis, onde o dinheiro reina,
e a pobreza nunca alcança justiça?
Até os filósofos mais severos
colocam a palavra a serviço da causa próspera.
Um julgamento pode ser um bom negócio,
Como pode comprovar quem tiver um bom
dinheiro.
(PETRÔNIO, 1985, p. 30).

Na tradução desse poema, Leminski não inclui nenhuma nota de rodapé. De qualquer forma, assim como realizou na tradução do poema anterior, ele reduz os termos e expressões latinas, porém, dessa vez, de uma forma mais próxima da linguagem do texto de partida, com modificações menos radicais. Leminski primeiramente traduz a mesma ideia dos dois primeiros versos latinos, utilizando um vocabulário aproximado, apenas fazendo algumas inversões, como traduzir o verbo latino *faciant* pelo substantivo “força”. No segundo verso o texto latino diz que “a pobreza não pode vencer”, Leminski interpreta e traduz da seguinte forma: “nunca alcança a justiça”. No quarto e quinto verso opera da mesma forma, porém, com mais liberdade, sem deixar de transmitir o sentido geral, mesmo que de modo mais distante.

Nesse trecho do texto latino há um termo bem específico, *Cynica⁴ pera*, que se refere à filosofia dos Cínicos, que ficou conhecida como Cinismo. Leminski traduz esse termo por “filósofos severos”, sinalizando a severidade das ideias filosóficas, porém não reportando de que seita se tratava. No quarto verso, traduz o latim *vera* como “palavra” em língua portuguesa, interpretando que a verdade dos filósofos é passada por meio da palavra e é também por meio dela que eles se corrompem. No penúltimo verso traduz *publica merces* por “bom negócio”, elucidando o sentido de forma irônica, pois no contexto do poema o “negócio público” rende um bom dinheiro, como o eu lírico comprova no último verso ao dizer, literalmente, no texto latino, que “o homem, que está à frente do processo, aprova subornos”. Leminski enfoca o termo latino *empta* ao dizer que quem pode comprovar o bom negócio público é quem tem “um bom dinheiro”, ou seja, quem tem condições de realizar um suborno.

Nota-se que o poema latino é composto por dísticos elegíacos, intercalados entre hexâmetros e pentâmetros e são indicados na página por meio do recuo, assinalando a mudança de tipo de verso. Na tradução, Leminski mantém o recuo de um verso para outro, tentando recriar os versos latinos, porém os versos em língua portuguesa não seguem uma metrificação regular, tratando-se de versos polimétricos (de 12, 10, 10, 14, 12, 12 e 2 sílabas). No penúltimo verso o tradutor realiza um *enjambement*, quebrando a frase entre a penúltima e a última palavra, isolando o substantivo “dinheiro”, no último verso. Dessa forma, o tradutor destaca o termo, tanto no ritmo quanto na forma, já que este termo resume o tema daquilo que se diz em todo poema, ou seja, o dinheiro sempre estará acima das leis.

O próximo poema a ser analisado é declamado por Quartila, no capítulo dezoito, quando esta vai ao encontro dos jovens para amaldiçoá-los e pedir para que não contassem nada sobre o que viram no templo de Priapo. Ao saber que os rapazes iriam guardar segredo, Quartila fica muito feliz e diz que já tinha providenciado uma vingança; ao dizer essas palavras, declama o poema, o qual apresenta a

⁴ Ver SARAIVA (2006), que cita uma passagem de Plauto: “seita dos filósofos cynicos”.

ideia de que quem tem poderes pode conseguir o arrependimento do inimigo e não precisa se abater com brigas e discussões:

*Contemni turpe est; legem donare, superbum;
Hoc amo, quod possum qua libet ire via.
Nam sane et sapiens contemptus jurgia nectit:
Et, qui non jugulat, victor abire solet.*
(PÉTRONE, 1948, p. 50).

Ser desprezado é vergonhoso; dar ordem é magnífico;
Amo isto, porque posso ir pelo caminho que tenho vontade.
Até mesmo um sábio e são, desprezado, mete-se em brigas:
E quem não se abate costuma ser vitorioso.

Na tradução de Leminski:

Receber leis é coisa vulgar,
aos reis, o prazer de legislar.
Ir aonde eu quero, me apraz.
Vencer é muito bom.
Mas perdoar é muito mais.
(PETRÔNIO, 1985, p. 34-35).

Percebe-se, logo de início, que, nesta tradução, Leminski reduz ainda mais a linguagem do texto latino, aproximando-se da forma de alguns poemas de sua própria lavra, um *haikai*, com versos curtos e diretos, transmitindo concisão e objetividade.

O poema traduzido possui seis versos, polimétricos (de nove, nove, oito, seis e oito sílabas, respectivamente) e possui rimas no esquema AABCB. Podemos destacar alguns poemas do autor, publicados no livro *Caprichos&Relaxos* (1983), que possuem características semelhantes a esse poema traduzido do *Satyricon*, com versos curtos, entre cinco e nove sílabas e rimas em AABCB. Assim, o mesmo esquema de rimas está presente no seguinte poema:

já fui coisa
escrita na lousa
hoje sem musa
apenas meu nome
escrito na blusa
(LEMINSKI, 2013, p. 92).

O esquema semelhante de sílabas métricas, construindo versos mais curtos, intercalados entre oito, sete, cinco, onze, nove, oito, quatro e oito sílabas métricas percebe-se no seguinte poema:

a história faz sentido
isso li num livro antigo
que de tão ambíguo
faz tempo se foi na mão dalgum amigo

logo chegamos à conclusão
tudo não passou de um somenos
e voltaremos
à costumeira confusão
(LEMINSKI, 2013, p. 61).

Quanto à transposição de sentido formulada por Leminski, nos dois primeiros versos, o tradutor brinca com a aproximação sonora entre os vocábulos “leis” e “reis”, “vulgar” e “legislar”, transferindo a ideia de que aqueles que recebem as leis são vulgares e aqueles que legislam sentem prazer; esses dois versos transpõem o sentido do primeiro verso latino que, em tradução literal, significam “ser desprezado é vergonhoso; dar ordem, magnífico”.

O terceiro verso da tradução expressa o mesmo sentido do segundo verso latino, mantendo o verbo latino *ire* em sua primeira acepção, “ir”, e transpondo o verbo latino *amare* pelo português “aprazer”. Nos dois últimos versos, Leminski não traduz nenhum termo latino, criando livremente a partir de antíteses e jogos de palavras, destacando a oposição das expressões “muito bom” e “muito mais”. Leminski opõe os termos “vencer” e “perdoar”, que resumem a situação de Quartila perante os jovens: ela ficou feliz em poder perdoá-los, já que, assim, não necessitava vencê-los, na vingança.

O quarto e último poema que se apresenta nessa primeira parte do *Satyricon* é declamado por um travesti, em uma festa no palácio de Quartila, no capítulo XXIII.

Animando a festa ao lado de uma tocadora de címbalo, ele declama os seguintes versos:

*Huc, huc convenite nunc, spatilocinaedi,
Pede tendite, cursum addite, convolate planta
Femore facili, clune agili et manu procaces,
Molles veteres, Deliaci manu recisi*
(PÉTRONE, 1948, p. 58).

Aqui, reúnam-se aqui, agora, devassos
Estendam o pé, aumentem a corrida, voem junto da planta do pé
Com a coxa fácil, atrevidos com nádegas e mãos ágeis,
Veteranos efeminados, castrados com a mão da ilha de Delos.

Leminski traduz da seguinte forma:

Vem comigo, vem comigo,
Vocês que gozam pelos cinco sentidos,
Pezinho pra frente, bundinha pra trás
Delírios e delícias orientais.
(PETRÔNIO, 1985, p. 39).

Nesse último poema, Leminski prossegue com o mesmo procedimento tradutório que utilizou nos poemas anteriores, resumindo a linguagem latina, vertendo para um novo poema em português o sentido mais geral do texto latino, sem transpô-lo de forma literal. Ele aproveita a cena em questão, por se tratar de um travesti, no contexto de uma festa, acompanhado de uma tocadora de címbalo, e traduz o poema aludindo à música e à dança.

Como apontou Barchiesi (1999, p. 134), o poema latino é construído em verso sotadeu, cujo esquema é: – – v v | – – v v| – v v| – –. Esse é um metro próprio das profecias dos Galos, sacerdotes eunucos de Cibele, presentes em mimos e em *kinaidologoi*, por inversão, já que os Galos são evidentemente afeminados. Leminski traduz, assim como no poema anterior, seguindo seu próprio estilo, em versos curtos, polimétricos (de sete, onze, dez e onze sílabas), seguindo o esquema de rimas AABB.

No primeiro verso latino, o lascivo poeta convida àqueles que ouvem para se aproximarem, o que está expresso no verbo latino *convenire*, e denomina seus interlocutores como “devassos”, do latim *spatilocinaedus*, termo inventado por

Petrônio, cuja única ocorrência conhecida se dá nesta passagem, ou seja, um *hápax legómenon*. Segundo Richlin (1978, p. 291), o termo *spatalocinaedus* refere-se ao homossexual passivo ou bissexual, e a criação de Petrónio talvez derive da justaposição de *spatale*⁵ e *cinaedus*⁶. Leminski parece dedicar todo o segundo verso de sua tradução a esse vocativo: “vocês que gozam pelos cinco sentidos”, deixando o primeiro verso como que para essa espécie de refrão: “Vem comigo, vem comigo”.

No segundo e terceiro versos latinos, há referências à dança e aos membros do corpo, bem como um convite para “estender os pés”, “correr”, “voar com as plantas dos pés”, e em seguida indica-se como devem ser feitos os movimentos, referindo-se à coxa e às nádegas de forma atrevida. Todos esses movimentos são condensados no terceiro verso em língua portuguesa, que expressa a dança, de forma cômica, utilizando o diminutivo de “pé” e “bunda” e indicando o movimento “para frente e para trás”. Leminski consegue expressar elementos fundamentais do poema ao utilizar o verbo “gozar”, como também ao se referir aos passos da dança, provocando o sentido “pra frente e pra trás”, aludindo ao ato sexual.

No último verso latino, o poeta afetado denomina mais uma vez os ouvintes como “efeminados”, do latim *mollis*, que, segundo Richlin (1978, p. 295), é um adjetivo que alude ao homossexual, alguém “suave e delicado”, e os compara aos *Deliaci manu recisi*⁷, que, segundo a autora (1978, p. 365), refere-se ao mercado de escravos da ilha de Delos. Leminski traduz o adjetivo latino *mollis* e a referência à ilha de Delos, referindo-se aos eunucos do oriente. Por esse motivo, Leminski recria essa referência com seus “delírios e delícias”, aludindo, mais uma vez, ao ato sexual e aos orientais, mas também respondendo sonoramente ao adjetivo latino *deliacci*, que não deixa de ser uma literalidade ligada ao som.

Conclusões

Analisando o que pretendiam os poemas latinos, contidos na primeira parte do *Satyricon*, de Petrónio, e aquilo que Leminski escolheu transpor desses poemas, em língua portuguesa, podemos afirmar que Leminski fez aquilo que indicou no prefácio de sua tradução, ou seja, “trans-criá-los”, mantendo “sempre o sentido geral, aliviando-os, porém, do pesado lastro de alusões mitológicas que, evidentemente, só faziam sentido para um leitor da Antiguidade. Ou, hoje, para um especialista, versado em cultura greco-latina” (LEMINSKI, 1985, p. 6). Levando em consideração aquilo que Leminski também deixou evidenciado em seu prefácio,

⁵ Ver SARAIVA (2006), “prazer, luxúria, lascívia” (2).

⁶ Ver RICHLIN (1978, p. 280-287), “homossexual afetado”.

⁷ “Castrados da ilha de Delos”.

de que sua tradução não é feita para especialistas, mas para “envolver o leitor de hoje na vida de um texto dois mil anos vivo” (LEMINSKI, 1985, p. 6).

Como pudemos apurar e como foi lembrado por Leminski, os poemas no *Satyricon* mesclam a linguagem rebuscada e a mais baixa, que, aliás, faz parte da dicção da obra, com funções burlescas de satirizar os costumes literários da época. Essa característica também foi indicada por Petersmann (1999, p. 122), ao discorrer sobre a utilização de camadas de diversos níveis linguísticos no *Satyricon*, que vão desde a linguagem sofisticada até a linguagem vulgar.

Sobre os poemas, Leminski declara:

Onde tomei liberdades, foi na trans-criação dos frequentes poemas que, com função burlesca, entremeiam a ação do *Satyricon*, entre outras coisas, uma sátira dos costumes literários da época. Com efeito esses poemas são compostos numa linguagem muito diferente dos trechos em prosa. Estes são rápidos, orais, em ordem direta. Os poemas estão escritos numa linguagem rebuscada e empolada, retórica no mau sentido da palavra, tecido de lugares-comuns acadêmicos, cujo ridículo não devia escapar aos leitores de Petronio, esse extraordinário designer de linguagem, capaz de duas dicções tão distintas. (LEMINSKI, 1985, p. 6).

Portanto, no que diz respeito às liberdades tomadas por Leminski na tradução dos poemas, trata-se de mais um processo de recriação da obra de partida, instaurando o “*make it new*” poundiano e seguindo suas próprias convicções teóricas, “descriando” para assim reproduzir também os efeitos materiais, pois como o próprio poeta anunciou: “uma tradução apenas pelo sentido é a pior das traições, [...]. Poesia afinal, não tem sinônimo” (LEMINSKI, 2011, p. 248).

MENDES, L. The Leminskian transcreation of Petronius’ *Satyricon*: poems. *Itinerários*, Araraquara, n. 45, p. 83-102, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *In the present work it is intended, from the analysis of the translation of Petronius’ Satyricon (first part poems, chapters I to XXVI) by the poet Paulo Leminski, to analyze the choices and freedoms adopted by the translator. The analysis will take into account the process of re-creation of the starting work, established by the translator through the use of the Poundian ‘make it new’ and following his own theoretical convictions, which were transmitted to Regis Bonvicino by letters, saying that the translation of poetry must contain the surprise rate of the original text, “discreating” to reproduce material effects as well. We’ll point out, therefore, the way Paulo Leminski found the chance to express the interests of his time, recovering his own style and finally making a marginal romance inspired by Petronius’ Latin work.*

■ **KEYWORDS:** *Make it new. Paulo Leminski. Satyricon. Transcreation.*

REFERÊNCIAS

AULETE, C. **Aulete digital** – Dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Dicionário Caudas Aulete, Lexikon, 2007. Disponível em: <<http://www.auletedigital.com.br>>. Acesso em: 10 out. 2017.

BARCHIESI, A. Traces of Greek Narrativa and the Roman Novel: A Survey. In: HARRISON, S. J. **Oxford Readings in The Roman Novel**. New York: Oxford University Press, 1999.

CARDOZO, M. M. O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária. **Tradução e Comunicação - Revista Brasileira de Tradutores**, São Paulo, n. 18, p. 101-117, 2009.

DAMAZIO, R. Aquela língua sem fim: Leminski tradutor. In: DICK, A.; CALIXTO, F. (Orgs). **A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004. p. 313-322.

FLORES, G. G. O raro do reles: um latim de bandido. In: SANDMAN., M. (Org). **A pau e pedra a fogo e pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. p. 103-139.

GRIMAL, P. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1966.

LEMINSKI, P. Um romance jovem de dois mil anos. In PETRÔNIO. **Satyricon**. Trad. de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Ensaio e Anseios Crípticos**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

_____. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PÉTRONE. **Le Satyricon**. Trad. de Maurice Rat. Paris: Garnier, 1948.

PETRÔNIO. **Satyricon**. Trad. de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PETERSMANN, H. Environment, linguistic situation, and levels of style in Petronius's *Satyricon*. In: HARRISON, S. J. **Oxford readings in the Roman novel**. New York: Oxford University Press, 1999.

RICHLIN, A. E. **Sexual Terms and Themes in Roman Satire and Related Genres**. A Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, 1978.

SANTANA, I. J. **Paulo Leminski: Intersemiose e Carnavalização na tradução**. 2002. 161 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SARAIVA, F. R. S. **Novíssimo dicionário latino-português**. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006.

VAZ, T. **Paulo Leminski**: o bandido que sabia latim. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VIEIRA, B. V. G. A epopeia histórica em Roma de Nêvio a Lucano. In: SILVA, G. V. da S.; LEITE, L. R. (Org.). **As múltiplas faces do discurso em Roma**: textos, inscrições, imagens. Vitória: EDUFES, 2013.



PLATÃO, ISÓCRATES E ARISTÓTELES NO *DE ORATORE*, DE CÍCERO

Eduardo da Silva de FREITAS*

- **RESUMO:** Este artigo analisa a incorporação das ideias de Platão, Isócrates e Aristóteles na teoria de Cícero sobre a retórica, presente no livro *De oratore*. Observam-se os cortes, as mudanças e adaptações feitas pelo orador romano no pensamento daqueles autores para elaborar suas próprias ideias. A análise concentra-se em três pontos que organizam a obra, relacionados a cada um dos pensadores gregos: o perfil do orador, a proposta pedagógica e os conteúdos, que se referem a Platão, Isócrates e Aristóteles, respectivamente. De fato, Cícero não se limita a reproduzir os pensamentos desses autores, mas os adapta à sua teoria.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Cícero. Grécia Antiga. Retórica. Roma Antiga. Teoria.

Introdução

Em meio ao intenso debate que se estabeleceu na Grécia nos anos finais do século V e ao longo do século IV a respeito da retórica, as figuras de Platão, Isócrates e Aristóteles destacam-se por terem deixado um legado teórico mais robusto, ainda que com interesses bastante divergentes. Com efeito, boa parte da obra de Platão consistiu em negar a possibilidade de uma arte do discurso em geral. Sua crítica voltou-se especialmente para os que se propunham a ensinar tal habilidade, desacreditando tanto os métodos como também o caráter dos professores, além do interesse dos alunos que os buscavam. Seja pela denominação de rétor, seja pela de sofista, para ele, quem ensina a arte do discurso é tratado como ganancioso e embusteiro, um caçador de alunos ricos (PLATÃO, *Theaetetus*, 231d). E, de modo semelhante, a qualificação que reserva aos discípulos desses mestres não é mais lisonjeira.

Embora tivesse algumas posições em comum com Platão, Isócrates não partilhou da descrença dele na existência de uma arte do discurso. Para ele, que, aliás, tomou lições com Sócrates e com Górgias, ensinar outros a produzir discurso

* UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro – Departamento de Letras Clássicas e Orientais – Instituto de Letras – Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20550-900 – efreitasleco@gmail.com.

era mesmo uma maneira de inculcar-lhes boa moral e justiça (ISOCRATES, *Against the sophists*, 21). Sua concordância com Platão consistia justamente na crítica aos sofistas. De fato, apesar de ensinar seus alunos a produzirem discursos, não se considerava um dos sofistas, que julgava serem enganadores e falsos mestres. No seu entendimento, ele mesmo era um professor de filosofia, emprestando a esse termo um sentido diferente do atribuído pelo discípulo mais famoso de Sócrates, já que seu ensino era baseado no domínio de textos.

Aristóteles, contemporâneo dos dois, de ambos discordou em alguma medida. Não só entendendo a retórica como uma arte, mas também estabelecendo uma forma de abordagem mais propositiva e analítica, o estagirita rompeu com o pensamento de seu mestre ao mesmo tempo que rechaçou o modo de ensino proposto por Isócrates. Não é à toa que sua contribuição foi a mais influente na continuação da reflexão sobre a retórica. Tendo incorporado muito da tradição que lhe foi anterior, o que se seguiu à sua formulação traz sua marca efetiva.

É dessas figuras tão distintas que Marco Túlio Cícero se serve para a elaboração de suas ideias sobre a retórica. No seu escrito mais importante sobre o assunto, o *De oratore*, encontram-se muitas posições que se ligam àqueles pensadores gregos, de um modo que aparecem minimizadas as divergências que os separam. Recorrendo à forma do diálogo para expor suas ideias, Cícero incorpora o legado deles, operando seleções, cortes e interpretações que atenuam as disposições excessivamente conflituosas dos grupos, embora não as tenha apagado de todo. De fato, não é que as incompatibilidades sejam apagadas, mas, para Cícero, elas não impossibilitam o acolhimento dos pontos aproveitáveis dessas autoridades para o desenvolvimento de suas ideias sobre a oratória.

Essa operação torna-se possível, entre outras coisas, porque a época e a sociedade em que viveu não são marcadas pelas querelas que ocuparam a Atenas dos séculos V e IV a. C. Ou melhor: no momento em que escreve seu texto, ao invés dos calorosos debates entre filosofia *versus* retórica, que tiveram lugar no seio da Grécia, a disputa da Roma republicana estabelece-se entre filósofos e rétores. O debate de que Cícero participa seria similar, mas não idêntico ao estabelecido por Platão, que ataca a oratória e a retórica (WISSE, 2002, p. 362-363).

Servindo-se da figura de Antônio, uma das personagens do diálogo, Cícero reporta um pouco das discussões que se passavam nos meios filosóficos de Atenas de décadas anteriores à escrita do *De oratore*. Assim, registra que, contra alguns atenienses dotados de habilidades oratórias e envolvidos com a vida política e jurídica da cidade, Cármadas, filósofo da nova Academia, que também reivindicava a herança do platonismo, defendia que apenas os conhecedores da filosofia poderiam ser bons oradores, como era o caso de Demóstenes, grande orador e discípulo de Platão. Acrescentava que, dentre os que ensinavam os preceitos da oratória ou escreviam manuais sobre o assunto, não havia um que tivesse sido conhecido por sua capacidade de discursar. Desse modo, concluía que, sem o conhecimento

filosófico, não seria possível a alguém discursar de modo grandioso (CÍCERO, *De oratore*, 1, 93).

Colocada dessa maneira, a questão já não giraria em torno do reconhecimento da atividade do orador, de sua pertinência ou relevância. O problema, então, era saber como ele deveria ser formado, quais conhecimentos lhe seriam necessários ou indispensáveis. A tensão propriamente residia em saber se o conhecimento dos mestres de oratória bastaria ou não para a formação do orador.

Além do mais, correlata a esse redirecionamento do assunto dentre os envolvidos com a retórica, havia a crença bastante difundida à época de Cícero de que o ensino deveria assentar-se na imitação dos expoentes do passado (KENNEDY, 2008, p. 198). Com isso, o próprio legado das gerações anteriores era incorporado de maneira específica, integrando-se na disposição para a aceitação da inevitável existência do orador. Não é de se admirar que, em outras passagens de seus livros, Cícero faça elogios diretos ou indiretos a Platão, justamente por suas virtudes oratórias. Para além dos encontrados no *De oratore*, também o *Brutus* e o *Orator* registram-nos, chamando o filósofo de “mais abundante” (*uberior*) em relação a outros, (*Brutus*, 120) e “ornado” (*ornate*) (*Orator*, 19, 62). Quer dizer, em lugar de insistir na caracterização das posições do texto platônico, o ex-cônsul romano aponta um modo de aproximá-lo de seus adversários.

Considerando isso, este trabalho, sem pretender ser exaustivo, analisa a apropriação que Cícero faz de algumas ideias daqueles três pensadores gregos que se dedicaram à retórica, observando os cortes, as mudanças e adaptações feitas por ele para formular suas ideias. A fim de sistematizar a exposição, o foco será lançado sobre três pontos centrais que organizam o diálogo, tentando relacioná-los a cada um dos pensadores. Na discussão sobre o perfil do orador, o foco recairá em Platão; quanto à pedagogia a ser implementada, a relação será feita com Isócrates; sobre a organização dos conteúdos, o vínculo será estabelecido com Aristóteles.

O perfil do orador: o diálogo com Platão

A tentativa de Cícero para conciliar filosofia e oratória realiza-se pela transferência do foco da arte para a figura do orador. À diferença do que se deu durante o período das querelas na Atenas dos séculos V e IV a. C., quando a abordagem se concentrou, a princípio, na pertinência desses estudos – como se pode ver no *Fedro* e no *Górgias*, de Platão – e, depois – quando Aristóteles se dedica ao tema –, na organização da disciplina, o ex-cônsul romano, por sua vez, investiga o orador perfeito, ideal.

Para ele, a oratória era uma atividade enobrecedora e, pela sua dedicação a ela, pode-se acreditar que sua opinião não estaria muito distante daquela colocada na boca de Crasso, no *De oratore*, segundo a qual nada seria mais extraordinário do

que um homem eloquente, capaz de cativar as multidões e dirigir suas mentes para onde desejar. Dessa perspectiva, ao se considerar que os homens se distinguem dos animais pela capacidade de falar, mais admirado ainda seria quem se destacasse pela grandeza que alcançasse nesta atividade (*De oratore*, I, 33).

No entendimento do orador romano, ao saber falar, mobilizava-se o conhecimento de inúmeros assuntos, tais como a história, as leis, o direito civil, as paixões humanas, além das capacidades de memorizar e de controlar o corpo, os gestos, a voz (*De oratore*, I, 17-18). De acordo com esta concepção, o orador de verdade deveria ter conhecimento dos grandes temas e artes, sendo capaz de falar de qualquer assunto importante de modo ornado (*De oratore*, I, 20). Perfeito, então, seria o orador capaz de falar sobre tudo com sabedoria e elegância, com ordem e dignidade (*De oratore*, I, 64).

Ao atribuir este elevado grau de formação ao orador, Cícero toma Platão como referência. Nesse sentido, a insistência para que o orador tivesse amplo conhecimento seria uma tentativa de preencher os requisitos que Platão havia colocado em suas obras para a aceitação de um homem eloquente. Pelas referências que Cícero faz ao *Górgias* e ao *Fedro* de Platão, especialmente no seu diálogo *De oratore*, já houve quem dissesse ser esta obra uma defesa da oratória contra as críticas do fundador da Academia (KENNEDY, 2008, p. 231). Ora, no diálogo em que Sócrates encontra o orador de Leontino, a principal questão que se estabelece entre os dois diz justamente respeito ao conhecimento. Ao primeiro, incomoda que Górgias diga professar uma arte do discurso, já que falar pressuporia, a seu ver, o domínio de algo que lhe seria anterior.

Com esse pensamento, Sócrates insiste em perguntar a seu interlocutor sobre o que seriam esses discursos que ele diz ensinar (PLATÃO, *Górgias*, 451d), pois não aceita que um discurso esteja desvinculado de algum conhecimento. Para ele, o ensinamento oferecido por Górgias seria muito prejudicial, não só porque não transmitiria conhecimento algum, mas também porque ensinaria os ignorantes a serem bem-sucedidos em discussões com os conhecedores de determinado assunto (PLATÃO, *Górgias*, 459c). Em verdade, tratar-se-ia de ensinar alguém a tirar vantagem de alguma situação. Entendendo a questão desta maneira, Sócrates desqualifica tanto Górgias quanto os discípulos dele que aparecem como personagens deste diálogo.

No outro diálogo platônico que trata mais detidamente da retórica, o *Fedro*, a questão é levantada novamente. Agora, Sócrates fala ao jovem cujo nome dá título à obra, reclamando dos autores de discursos e dos próprios discursos que não reproduziam a verdade sobre os assuntos de que tratava. Para ele, antes de se falar ou escrever, seria ainda necessário definir cada coisa de que se trate, classificá-la ao máximo, conhecer os tipos de alma existentes para poder adequar o discurso a quem o recebe (PLATÃO, *Fedro*, 277b-c). Apenas os discursos escritos com fins didáticos, que reproduzissem os pensamentos reais de quem os elaborasse, e que

se dedicassem ao justo, ao belo e ao bom deveriam ser aceitos (PLATÃO, *Fedro*, 278a).

Ao estabelecer tais condições e colocar a situação nestes termos, Platão propõe a interdição do orador e dos metros de retórica, desqualificando-os, defendendo não só que eles seriam incapazes de falar sobre qualquer assunto, mas também afirmando a impossibilidade de haver uma arte capaz de ensinar um indivíduo a discorrer sobre qualquer tema. O teor do texto platônico não é propriamente estabelecer critérios segundo os quais se poderia desenvolver a eloquência difundida pelos mestres e praticada pelos oradores, mas afirmar que este tipo de coisas, a seu ver, não existiria, pois o discurso seria consequência de um ensinamento que lhe é anterior.

No entanto, não é assim que Cícero aborda o pensamento do fundador da Academia. Ele toma as palavras de Platão como condição para a aceitação da eloquência e de seu ensino e tenta satisfazer a crítica platônica, transformada em parâmetro. É nesse sentido que afirma ser a apresentação de um discurso algo pueril (*puerilem*) e tolo (*inanem*) (CÍCERO, *De oratore*, 1, 21), se o orador não souber do que fala. Sua insistência em que o orador deva conhecer muitas coisas seria um modo de evitar que se imputasse a pecha de verborrágico ao orador. Assim, ao incômodo do Sócrates platônico com o fato de que um ignorante pudesse ser mais persuasivo do que um conhecedor de determinado assunto quando lida com um público inculto (PLATÃO, *Górgias*, 459b-c), o Crasso de Cícero não vê problemas em afirmar que um orador seria capaz de falar melhor do que um especialista, desde que pudesse se dedicar ao assunto (CÍCERO, *De oratore*, 1, 51).

Note-se também que, para Cícero, orador não deveria se preocupar em atingir conhecimentos muito abstratos, como seria o filosófico, no seu entender. Se, sem a filosofia, ninguém seria capaz de falar com abundância sobre grandes e variados temas (CÍCERO, *Orator*, 14), o contato com ela deveria ser bem calculado. Em uma de suas falas no *De oratore*, Antônio declara que não se dedica completamente à filosofia, mas apenas um pouco (CÍCERO, *De oratore*, 2, 156). Neste caso, fala-se que tal conhecimento pode lançar suspeição de artificialismo sobre o orador, mas existiria também o problema, mencionado no *Orator*, de que, embora os conhecimentos dos filósofos pudessem ser próprios para a descoberta de argumentos na elaboração dos discursos, não serviriam como modelos, pois seu tom mais calmo seria mais adequado ao ensino do que às causas dos fóruns e assembleias (CÍCERO, *Orator*, 62-63).

A presença do pensamento platônico na obra de Cícero não se dá por meio do endosso amplo, mas da apropriação seleta. Entre outras coisas, isso se explica pela diferença capital entre a visão dos dois autores sobre o orador: para o pensador grego, este não é o tipo de indivíduo que deveria ser aceito numa sociedade; para o romano, nenhum cidadão deveria ser mais cumulado de glória do que o homem capaz de falar publicamente e conduzir as massas por meio de seu discurso. Com efeito, uma fala como a de Antônio, em que se aceita que o orador estaria limitado

a dar opiniões, pois não só ele discursaria para ignorantes, como também acabaria falando sobre o que desconhece, além de revelar posições diferentes sobre as mesmas questões (CÍCERO, *De oratore*, 2, 30), só poderia ter um sentido disfórico num diálogo platônico.

A pedagogia: a presença de Isócrates

Segundo Cícero (*De oratore*, 1, 16), porque a quantidade de conhecimentos necessários ao orador é muito grande e a tarefa de assimilá-los muito difícil, o número de pessoas que poderiam ser consideradas dignas desse nome seria bastante pequeno na história, menor mesmo do que o dos comandantes, dos filósofos, dos matemáticos e dos poetas, ainda que houvesse muitos aprendizes, mestres, pessoas inteligentes dedicadas à oratória. Essas palavras, que parecem exprimir uma simples constatação, estão relacionadas a uma teoria sobre o ensino-aprendizagem e a uma visão da oratória que remetem a Isócrates e Aristóteles, dos quais o orador romano tomou, respectivamente, a pedagogia e a estruturação dos estudos (KENNEDY, 2008, p. 231). Deixando para a próxima sessão a análise relativa a Aristóteles, passe-se agora à incorporação das ideias de Isócrates por Cícero.

Em algumas passagens do *De oratore*, Cícero coloca tanto na boca de Crasso como na de Antônio o debate sobre o processo de formação do orador. O primeiro deles repara que o poder da oratória depende especificamente de três elementos. Em primeiro lugar, estaria a disposição natural e a capacidade intelectual do possível aspirante ao domínio da eloquência. Seriam requisitos indispensáveis aos estudos uma língua expedita, uma sonoridade na voz, bons pulmões, força, certa entoação de voz, graça (*figura*) de face e de corpo (*De oratore*, 1, 17). Ainda conforme as palavras atribuídas à personagem, quem não tivesse tais atributos poderia conseguir algum avanço, mas jamais chegaria à perfeição, mesmo que fosse muito inteligente e tivesse conhecimento teórico. Desse modo, o elemento mais importante é o conjunto dos atributos físicos, seguido pela inteligência.

Satisfeitas as condições física e intelectual, Crasso continua aconselhando que o aprendiz se dedique a dominar os preceitos da oratória. Para a personagem, as orientações são, de fato, importantes, mas foi a eloquência que deu origem a elas, não o contrário. Opondo-se aos mestres de retórica, que supervalorizariam as regras que ensinam, Crasso aponta que elas sozinhas não seriam suficientes para a formação do orador.

Sobre a prática, Crasso sugere o exercício com causas semelhantes às do fórum, a escrita do discurso ou de parte dele, sempre que possível, para que se evite o improviso, se escolham as palavras certas e se arranje melhor o discurso. Essa prática traria fluidez ao discurso mesmo quando o orador tivesse de falar de improviso. Recomenda os exercícios de movimento, de voz e de memória, a leitura

dos poetas, o conhecimento da história e de todas as artes liberais, do direito civil, da tradição do senado (CÍCERO, *De oratore*, 1, 149-159).

Em suas falas, Antônio também expressa o mesmo pensamento, concordando que a disposição natural é elemento indispensável para a formação do orador. Em certo ponto, Cícero coloca em sua boca a afirmação de que só se dispunha a ensinar a quem julgasse um discípulo bom ou mediano, dispensando sumariamente quem considerasse incapaz (CÍCERO, *De oratore*, 2, 85). Do mesmo modo que Crasso, reconhece a importância e a limitação dos preceitos para a formação do orador. Além disso, sugere que o aprendiz imite um modelo, um orador, com cujo estilo mais se afeiçoe, e se entregue à prática, que consistiria justamente em imitar o modelo. (CÍCERO, *De oratore*, 2, 92).

Na fala de Antônio, a ideia de que o professor só deveria dedicar-se ao ensino de alunos efetivamente capazes é relacionada a Apolônio de Alabanda, que atuou em Rodes por volta dos anos finais do século II a. C. (WISSE, 2002, p. 346). Seja como for, a relação da formação do orador com a aptidão natural, a instrução e os exercícios aparece já em Isócrates, contemporâneo de Platão. No *Contra os sofistas*, ao criticar os professores que se gabam de possuir os preceitos necessários e suficientes para a transformação de seus alunos em grandes debatedores ou escritores, Isócrates (*Against the sophists*, 19) defende que apenas com a instrução não seria possível realizar essa promessa. Assim, embora reconheça que os ensinamentos possam, em muitos assuntos, melhorar e desenvolver a inteligência de quem domine as regras da arte retórica, acha imprescindível que o aluno tenha talento. Sem ele, não seria possível tornar-se um orador. Mas, sendo alguém dotado dos atributos naturais, Isócrates defende o estudo árduo para complementar a inclinação natural, dedicado à aprendizagem de vários tipos de discursos e ao exercício contínuo neles. Ao professor caberia ensinar os princípios da arte da melhor maneira, apresentando um tipo de oratória que se prestasse a capacitar o aluno no desenvolvimento de seu próprio estilo.

A grande proximidade entre as falas das personagens do diálogo de Cícero e as ideias de Isócrates não deve ofuscar algumas adaptações feitas pelo orador romano ao projeto do mestre grego. Embora não seja preciso esmiuçar as diferenças entre os autores, que estão relacionadas aos propósitos distintos de cada um deles, como também aos contextos socioculturais da Atenas do século V a. C. e da Roma do século I a.C, incluindo-se aí os desdobramentos da tradição do ensino de retórica desde o momento grego até sua implementação no Lácio, o fato é que há distinções significativas nos programas de Cícero e de seu predecessor. Por exemplo, Isócrates fala da formação de debatedores e escritores, ao passo que o ex-cônsul romano trata da formação de pessoas para atuação nos tribunais e nas assembleias.

Em primeiro lugar, o orador romano é muito mais específico sobre o que entende por talento ou aptidão natural, estabelecendo que os atributos físicos são indispensáveis, mais importantes até do que a inteligência. Isócrates é mais vago

quanto a isso, não determinando em que consiste efetivamente esta disposição natural. Esta diferença pode estar relacionada ao ambiente de atuação dos dois autores: enquanto Cícero refletia numa sociedade que pressupunha a apresentação do orador nos tribunais e nas assembleias, o mestre grego o fazia numa comunidade em que o orador podia tanto apresentar-se pessoalmente quanto produzir um discurso para outrem.

No mesmo sentido, vão as observações sobre a prática. Cícero é mais preciso na discriminação dos exercícios, referindo-se tanto ao corpo como à produção do discurso em si. Por outro lado, Isócrates fala de exercitar-se em diferentes tipos de oratória. Note-se que a insistência das personagens de Cícero na prática da escrita tem por finalidade o desenvolvimento da capacidade de atuação e memorização dos oradores, não são propriamente um treinamento com fim em si mesmo. Quanto à imitação, elemento importante para ambos autores, não é também entendida da mesma forma. A fala de Antônio no *De oratore* refere-se à imitação como atividade a ser praticada pelo aprendiz de orador com seu modelo escolhido no fórum, observando-lhe a atuação. Neste caso, a imitação é o tirocínio, a prática no fórum. No texto de Isócrates, o modelo é o professor, no próprio ambiente de ensino, não no local de atuação prática do aluno.

A semelhança maior se encontra na avaliação do papel dos preceitos que o aluno deve absorver. Quanto a isso, eles entendem que, sendo importantes, as regras da arte não são o essencial para que alguém se torne bom orador. O conjunto de argumentos elencados nos dois casos é bastante próximo. Fala-se do encarecimento excessivo por parte dos professores das orientações que dão aos alunos, apesar de sua incapacidade de construir um bom discurso e da pouca instrução que têm.

Os elementos da oratória: o aproveitamento de Aristóteles

Se a pedagogia que deve ser aplicada ao orador é próxima ao projeto apresentado por Isócrates, os conhecimentos mais importantes para a prática oratória ligam-se, em boa parte, ao pensamento de Aristóteles. Embora haja alguma controvérsia sobre o tipo de contato que Cícero teria tido com a obra do filósofo de Estagira, é bastante verossímil que o orador romano tenha tido acesso à *Retórica* ou integralmente ou em partes (WISSE, 1989, p. 188). Além das menções diretas ao filósofo, a própria identificação dos elementos que fazem parte da oratória é bastante próxima à formulação aristotélica, podendo-se atribuir as diferenças às interpretações do orador romano (FANTHAM, 2004, p. 164). Neste sentido, o encaminhamento diverso dado por Cícero à teorização de Aristóteles não significa que o Arpinate tenha sido um leitor desatento da obra do estagirita (FORTENBAUGH, 2005, p. 45), mas apenas reflete entendimentos distintos sobre certos pontos.

Com efeito, os conteúdos que aparecem como importantes na obra Cícero para quem deseja se tornar um orador são bastante vastos, mas, no que tange à

formação do aprendiz, boa parte deles remete a Aristóteles e à tradição estabelecida pelos professores de retórica desde o século V a. C. Apesar da insistência no direito e na história, em especial, a maneira de o ex-cônsul romano conceber a organização da oratória repercute fortemente o passado desses estudos.

Em um primeiro momento, no *De oratore*, Crasso apresenta o esquema do tratamento tradicional dado ao assunto. Embora afete certo desprezo pelos preceitos, a personagem, todavia, aborda as finalidades do discurso, seus pressupostos e as circunstâncias que o envolvem. Assim, começa observando que o orador deve discursar adequadamente com vistas a persuadir o público. Em seguida, registra que todo discurso trata de um tema indefinido, amplo, geral, nos quais as contingências estariam contidas, e caracteriza tipos e subtipos de controvérsias. Feitas estas observações, passa às principais situações em que os discursos são pronunciados, em que o tema geral é atualizado. Assim, os discursos ocorrem nos julgamentos, nas deliberações ou ainda em momentos de elogio ou vitupério de alguém (CÍCERO, *De oratore*, 1, 137-141).

Na mesma fala, aborda as partes da oratória que indicam os passos que o orador deveria percorrer para elaborar seu discurso: inventar o que dizer, dispor os assuntos segundo a importância, orná-lo, memorizá-lo e atuar graciosa e dignamente ao proferi-lo. Segundo os preceitos, todas essas etapas deveriam ser feitas com vistas a criar um discurso cujas partes se harmonizassem, de modo que o início cativasse os ouvintes, procedendo-se à explicação e definição da causa, à exposição das provas com a refutação dos argumentos do adversário, para que ao final se amplificasse o que fosse favorável à causa, com o enfraquecimento do que lhe fosse prejudicial. Além do mais, aponta que todo o discurso deveria ser apresentado com uma fala pura e correta, clara, ornada e decorosa (CÍCERO, *De oratore*, 1, 142-144).

Posteriormente no diálogo, Antônio e Crasso se dividem na explicação de toda essa matéria. Ao primeiro, Cícero atribui o tratamento da invenção dos argumentos, da disposição dos assuntos e da memória, cabendo a ornamentação e a atuação ao último. Ao começar a expor a parte que lhe compete, Antônio faz um resumo dos tópicos abordados nos manuais, do mesmo modo que Crasso havia feito anteriormente, inclusive com o mesmo tom de desdém pelos mestres de retórica. Avançando, porém, à abordagem de seu amigo, declara que em toda causa se procura saber o acontecimento que a desencadeia, bem como a espécie do acontecido e sua denominação. Acrescenta que a persuasão dependeria de três elementos: provar a verdade, cativar os ouvintes e despertar emoções neles. Para provar, existiriam dois tipos de elementos: um, não inventado pelo orador, englobaria os diversos documentos legais, as testemunhas e os materiais existentes previamente ao caso; o outro dependeria da invenção do orador, pois estaria ligado sobretudo à argumentação (CÍCERO, *De oratore*, 2, 114-120).

Mais adiante, passa a tratar da invenção dos argumentos, ligados aos três elementos de persuasão. Aponta como produzi-los pelo discurso (CÍCERO, *De oratore*, 2, 156-181), pela cativação dos ouvintes e pelo despertar das emoções neles (CÍCERO, *De oratore*, 2, 182-191). Ao abordar a parte da disposição dos assuntos (CÍCERO, *De oratore*, 2, 307), assinala que haveria dois modos: um oferecido pela causa e outro criado pelos oradores. Este último consistiria em introduzir o assunto antes de apresentar a causa, expô-la, prová-la, refutar os argumentos do adversário e concluir o discurso.

Assim disposto o discurso, Antônio sugere, todavia, que seu começo, ligando-se ao que se lhe segue, tenha, entre outras características, precisão e dignidade. Aceita a indicação dos manuais de que nesta parte seria mais fácil cativar os juízes, deixando-os dóceis e atentos, mas insiste que esta disposição deveria ser buscada durante todo o discurso (CÍCERO, *De oratore*, 2, 313-323). Sobre a exposição dos eventos, que consiste na narração da causa, recomenda que não seja muito breve e que desperte prazer no ouvinte, evitando-se narrar o que já seria conhecido (CÍCERO, *De oratore*, 2, 326). Depois disso, viriam o estabelecimento da causa (CÍCERO, *De oratore*, 2, 331), com a demonstração do que é controverso entre as partes, e a conclusão, em que, entre outras coisas, seria preciso inflamar ou apaziguar os juízes segundo o interesse da causa.

Ao fim de sua exposição, que tem como foco o discurso judicial, Antônio passa a falar dos discursos deliberativo e epidítico (relativo aos louvores ou ao vitupério) (CÍCERO, *De oratore*, 2, 333), explicando as circunstâncias em que se empregam e os tipos de argumentos que se devem levantar em cada um deles. Sua fala encerra-se com observações sobre a memória, elemento também indispensável para o orador.

Complementando a exposição de Antônio, Crasso aborda a ornamentação e a atuação. Considerando que o melhor modo de discursar é o claro, ornado, adequado e conveniente à causa (CÍCERO, *De oratore*, 3, 37), aponta que isso dependeria de não se empregarem com muita frequência palavras desusadas, não as pronunciar de modo forçado ou negligente, não recorrer ao sotaque do campo em detrimento do cidadão (CÍCERO, *De oratore*, 3, 39-44). Os ornamentos indicados por Crasso para compor o discurso são a escolha das palavras e seu agrupamento na frase (CÍCERO, *De oratore*, 3, 149). Para se ornar um discurso, seria possível ao orador recorrer, às vezes, a termos antigos, à criação de vocábulos ou a metáforas (CÍCERO, *De oratore*, 3, 150-157). Sobre o agrupamento, o orador deveria arranjar as palavras de modo a deixar seu discurso fluente, além de emprestar-lhe ritmo e equilíbrio, com vista a agradar os ouvidos do público (CÍCERO, *De oratore*, 3, 171-172).

Antes de passar à atuação, Crasso menciona a divisão dos estilos em enérgico (*plena*, sc. *oratio*), suave (*tenuis*) e médio (*particeps utriusque generis*) (CÍCERO, *De oratore*, 3, 199) com os quais se conjugariam as circunstâncias de ocorrência do discurso. Para ele, seria importante que o orador avaliasse o tipo de causa e de

público ao qual haveria de se dirigir para escolher o estilo adequado (CÍCERO, *De oratore*, p. 573). Por fim, ressalta a importância do desempenho do orador para o sucesso de uma causa. Nesse sentido, insiste que o orador domine os sinais adequados para exprimir as emoções, gesticulando, modulando a voz e variando o aspecto segundo o sentimento que pretenda manifestar (CÍCERO, *De oratore*, 3, 211). Chega mesmo a dizer que tudo dependeria da atuação, a qual, sendo pífia, poderia levar um orador excelente a perder a causa para um mediano (CÍCERO, *De oratore* 3, 213).

Sobre a exposição das personagens, é importante notar que essa distribuição da matéria relativa ao ensino da retórica, típica dos manuais e resumida por Cícero através de suas personagens, remete a tradições diversas e a diferentes vozes, que não estão diretamente ligadas a formulações próprias de Aristóteles. Por exemplo, a afirmação de que qualquer discurso trata de uma questão geral é baseada na teoria de Hermágoras, rétor grego do período helenístico, cujas ideias aparecem nos manuais de retórica latinos que chegaram até os dias atuais, o *Rhetorica ad Herenium* e o *De Inventione*, tendo sido este escrito pelo próprio Cícero.

A divisão da oratória em cinco partes, com a presença da memória e da atuação, são incrementos posteriores ao sistema aristotélico que identifica três partes, que seriam justamente a invenção, o estilo e a disposição dos discursos (ALEXANDRE JÚNIOR, 2012, p. XLIII). Do mesmo modo, o trecho repercute, com algumas alterações, a divisão das partes do discurso, desenvolvida pelos sofistas já no século V a. C., que propunham a segmentação em prólogo, narração, argumentação e epílogo, ao qual o próprio estagirita se conforma. Além disso, a identificação dos estilos como intenso (*vehemens*, sc. *genus*), tênue (*subtile*) ou intermediário (*modicum*) feita por Cícero no *Orator* (21, 69) remetia a Teofrasto (BONNER, 2012, p. 80), discípulo de Aristóteles.

O fato é que a exposição que Cícero atribui às personagens do diálogo repercute várias das ideias apresentadas por Aristóteles. O eixo central das falas de Antônio e Crasso remonta justamente ao modelo aristotélico de conceber a retórica pelas atividades a serem desempenhadas pelo orador (WISSE, 2002, p. 355-356), modelo que rompeu com o método tradicional de separar o material a ser tratado segundo as partes do discurso (SOLMSEN, 1941, p. 37). Mas além dessa, existem inúmeras outras classificações e divisões que aparecem no texto da *Retórica*. É esse não só o caso da categorização das provas em inartísticas, cuja existência não depende do orador, e artísticas, que deveriam ser inventadas por ele (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1355b-1356a), mas também dos três modos aos quais o orador poderia recorrer para persuadir seus ouvintes, a saber, pelo caráter do próprio orador, pela maneira como disporia seu público e pelo discurso em si.

Elementos centrais tanto nas ideias de Aristóteles quanto nas de Cícero, eles recebem, contudo, tratamento diferente. A abordagem do primeiro assume caráter

mais lógico, enquanto a do último é mais dependente da sensibilidade. Dessa forma, para Aristóteles, as provas artísticas seriam construídas no próprio discurso. Nesse sentido, ao apontar que, além da efetiva demonstração lógica daquilo que defende, o orador poderia fornecer provas a partir do caráter ou da comoção dos ouvintes, Aristóteles propõe que sejam derivadas do próprio discurso.

No caso das provas formuladas a partir do caráter do orador, o filósofo ressalta a importância desse elemento para a persuasão, mas insiste que a confiança a ser transmitida resulte antes das palavras do orador do que de alguma opinião prévia sobre sua pessoa (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1356a). Quanto às provas que dependem da comoção dos ouvintes, a interpretação é semelhante: tudo deve depender do discurso (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1356a).

Dado este caráter mais racional da abordagem aristotélica, não é de se admirar que, mesmo quando trata das emoções, reconhecendo que a autorrepresentação do orador e os sentimentos dos ouvintes têm real influência na avaliação do que se discute (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1377b-1378a), a análise presente na *Retórica* repouse principalmente sobre os raciocínios e argumentos que se podem derivar de estados de espírito – como a ira, a inveja, a piedade e a calma, entre outros – e dos atributos relativos ao caráter – como a idade, a riqueza e o poder. Aliás, embora se dedique a tais temas, boa parte do segundo livro da *Retórica* refere-se à estrutura dos raciocínios retóricos.

Quanto a isso, Cícero procede de modo inverso e insiste muito mais no tipo de prova derivada do orador e das emoções do público do que dos argumentos, o que indica uma ênfase maior nos aspectos não racionais da invenção das provas (SCATOLIN, 2009, p. 103). Na verdade, em lugar de afirmar que o discurso gera credibilidade do orador e sensibiliza o ouvinte, o que ele coloca é o inverso: a figura do orador e os sentimentos que se despertam na audiência é que seriam os geradores da credibilidade do discurso. Assim, ao invés dos raciocínios que se podem fazer sobre os estados de espírito e dos atributos, Cícero vai se deter nos próprios sinais que se prestariam a criar uma imagem favorável do orador e de seu cliente, bem como nas paixões a serem provocadas (CÍCERO, *De oratore*, 2, 182; 211-214). No caso das provas derivadas do caráter, é significativa a distinção que Cícero faz entre a pessoa do orador e do cliente que ele defende, identificação que não se dá na obra de Aristóteles, em cuja sociedade não havia a figura do advogado, sendo as partes encarregadas de suas defesas (WISSE, 1989, p. 235).

A diferença quanto à ênfase nos tipos de provas está ligada, em parte, ao foco que se dá aos gêneros oratórios. A divisão, que também remonta ao pensador grego, estabelece três gêneros, segundo a finalidade e os ouvintes a que se dirige: assim ele identifica o gênero judicial, o deliberativo e o epidítico, respectivamente conforme se trate do que é justo ou injusto, do conveniente ou prejudicial numa assembleia, e do belo e feio para o espectador (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1358b). Embora pretenda que o gênero deliberativo seja o mais elevado devido ao proveito que

possa trazer ao Estado (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1354b), o fato é que o pensador grego não deixa de se dedicar aos demais gêneros que distingue.

Cícero, por sua vez, embora identifique os três gêneros estabelecidos por Aristóteles, concentra-se efetivamente na oratória judicial, que ocupa quase toda a obra. Em certo momento, Antônio chega mesmo a considerar desnecessário explicar alguma coisa sobre o gênero epidítico ou demonstrativo, pois os preceitos relativos a ele seriam dedutíveis dos gêneros mais difíceis (CÍCERO, *De oratore*, 2, 69-70). Seja como for, perto do término de sua exposição, menciona brevemente tanto o gênero deliberativo como epidítico. A respeito do primeiro, observa que, no senado, o orador deveria adotar uma postura mais comedida, enquanto nas assembleias populares, mais grave e variada (CÍCERO, *De oratore*, 2, 333-334), servindo-se em ambos os casos de argumentos relativos à utilidade e à dignidade. Do gênero epidítico, apenas aponta os lugares-comuns do elogio, ressaltando que em Roma havia poucas ocasiões em que era praticado.

Embora a presença mais significativa das ideias de Aristóteles nas ideias expostas por Cícero através de suas personagens no *De oratore* esteja na ênfase dada às atividades do orador e na teoria das provas, é possível encontrar algumas semelhanças entre os autores relativas à ornamentação dos discursos. No terceiro livro da *Retórica*, no qual se abordam as chamadas virtudes do discurso e se elabora pela primeira vez uma teoria sobre a prosa artística (KENNEDY, 2008, p. 185), o filósofo grego estabelece como qualidades elementares do discurso a clareza e a adequação. O primeiro atributo consistiria no emprego de expressões de sentido corrente, sem muitas metáforas e observando a correção gramatical. Com a adequação, propõe que o estilo exprima emoções, caracteres e forma condizentes com o assunto tratado, evitando tom solene quando se discutam assuntos irrelevantes ou vice-versa. Isso significa que não só as palavras, mas as próprias expressões produzidas pelo orador devem estar em harmonia com o assunto.

Mais uma vez, pode-se perceber que Cícero aproxima-se bastante das ideias de Aristóteles, mas estabelece diferenças significativas. Por exemplo, a clareza do discurso em Cícero vincula-se à dicção e ao sotaque, enquanto em Aristóteles o foco é lançado sobre as concordâncias verbais e nominais, o emprego das conjunções e as ambiguidades. No caso da adequação, Cícero parece mais específico, apontando os aspectos das circunstâncias, como os tipos de causa, de ouvinte e a imagem que o orador pretenderia passar (CÍCERO, *De oratore*, 3, 210-211).

Quanto à parte artística do discurso, segundo Aristóteles, ela consistiria no emprego do ritmo e das metáforas. Neste caso, as ideias de Cícero são bem próximas às do filósofo grego. Embora o orador romano, para tratar da cadência, cite os nomes de Teofrasto e Aristóteles, as ideias reproduzidas remontam ao último destes, que recomenda que na prosa os períodos não sejam muito extensos, mas com uma dimensão que permita abarcá-lo com um olhar (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1409a), o que o deixaria agradável e fácil de memorizar. A diferença

estaria justamente no fato de que Aristóteles concentra-se no discurso escrito ao passo que Cícero refere-se majoritariamente à dimensão performática.

Por fim, para as metáforas, o pensamento do ex-cônsul aproxima-se da formulação aristotélica especialmente nas recomendações para que sejam construídas com concisão e por meio do estabelecimento de relações apropriadas entre o que é designado e o termo de que se serve, evitando-se propor elos entre coisas muito distantes (CICERO, *De oratore*, 3, 157-167). Ainda de modo semelhante ao pensador grego, Cícero aponta para o prazer despertado pela imagem da metáfora no ouvinte não só pela percepção da semelhança entre os termos como também pelo exercício mental que o processo implica (KENNEDY, 2008, p. 233).

Conclusão

No *De oratore*, a principal entre as obras em que expõe suas ideias sobre a oratória, Cícero dialoga de modo intenso com o pensamento de três das mais destacadas figuras da Grécia Antiga que se detiveram sobre o assunto e que divergiam entre si em muitos pontos. Platão, Isócrates e Aristóteles não só são citados textualmente ao longo da obra, mas são efetivamente incorporados na teoria formulada pelo orador romano. A Platão, Cícero remete especialmente ao tratar do perfil do orador, na tentativa de conciliar retórica e filosofia. No entanto, se o filósofo grego concebia a retórica subordinada à filosofia, o ex-cônsul operava uma inversão, entendendo a filosofia como substrato moral a orientar a eloquência (WISSE, 2002, p. 361). Isócrates aparece quando se aborda a questão do ensino. O modelo pedagógico calcado no talento, no domínio dos preceitos e nos exercícios remonta àquele pensador. Ao incorporar essas ideias, porém, Cícero é mais específico, não só apontando em que consistiriam os dons necessários para alguém tornar-se orador, como também apontando quais os preceitos e os exercícios a serem praticados.

Dessas três figuras, no entanto, a presença de Aristóteles é a mais intensa. Com ele, Cícero dialoga ao tratar dos preceitos da arte. A adoção do modelo aristotélico para tratar da invenção das provas, da organização do discurso e do estilo não é feita sem algumas adaptações às circunstâncias presentes na sociedade romana, especialmente quanto ao primeiro elemento. A insistência do estagirita para que a persuasão se dê pelo discurso e que as provas sejam demonstradas logicamente cede lugar, no pensamento de Cícero, à imagem criada pelo orador para si e para seu cliente e às emoções despertadas no ouvinte. O orador romano é mais próximo a Aristóteles quando trata do estilo e da disposição, pois adota boa parte das posições encontradas na *Retórica*.

Seja como for, é importante destacar dois pontos centrais no modo como Cícero incorpora as ideias desses pensadores. Em primeiro lugar, a apropriação que opera acaba minimizando as divergências existentes entre Platão, Isócrates e Aristóteles,

não porque as desconheça, mas porque as ideias dessas figuras são tomadas para tratar de aspectos diversos da retórica. Em segundo lugar, e correlatamente a isso, esta situação só é possível porque o orador romano faz cortes, seleções e interpretações nas formulações daqueles autores a fim de expressar a sua teoria do assunto. É assim que Platão, Isócrates e Aristóteles figuram no *De oratore*, de Cícero.

FREITAS, E. S. Plato, Isocrates and Aristotle on Cícero's *De oratore*. **Itinerários**, Araraquara, n. 45, p. 103-118, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *This article analyzes the incorporation of the ideas of Plato, Isocrates and Aristotle in Cicero's theory of rhetoric, as present in the book De oratore. The cuts, changes and adaptations made by the Roman speaker in the thoughts of those authors to develop his own ideas can be noticed. The analysis focuses on three points that organize the work, relating them to each of the Greek thinkers: the speaker's profile, the pedagogical proposal and the contents, which are referred to Plato, Isocrates and Aristotle, respectively. In fact, Cicero does not merely reproduce the thought of these authors, but adapts them to his theory.*

■ **KEYWORDS:** *Ancient Greece. Ancient Rome. Cicero. Rhetoric. Theory.*

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE JÚNIOR, M. Introdução. In: ARISTÓTELES. **Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. XIII-LXIX.

ARISTÓTELES. **Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BONNER, S. F. **Education in ancient Rome**: from the elder Cato to the younger Pliny. New York: Routledge, 2012.

CICERONE, M. T. **Opere rhetoriche. De oratore. Brutus. Orator**. Torino: Editrice Torinese, 1970, V. 1.

FANTHAM, E. **The Roman world of Cicero's De oratore**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

FORTENBAUGH, W. W. Cicero as a Reporter of Aristotelian and Theophrastean Rethorical Doctrines. **Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric**, vol. 23, n. 1, p. 37-64, 2005.

ISOCRATES. **On the Peace. Arcopagiticus. Against the Sophists. Antidosis. Panathenaicus**. New York: Harvard University Press, 1929. v. 2.

KENNEDY, G. A. (Ed.). **The Cambridge history of literary criticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. v. 1.

SCATOLIN, A. **A invenção no *Do Orador de Cícero***: um estudo à luz de *Ad Familiares*, I, 9, 23. 2009. 313 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOLMSEN, F. The aristotelian tradition in ancient rhetoric. **The American Journal of Philology**, v. 62, n. 2, p. 169-190, 1941. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/290828>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

PLATÃO. **Fedro**. Belém: EdUFPA, 2011a.

_____. **Górgias**. São Paulo: Perspectiva, 2011b.

_____. **Theaetetus. Sophist**. New York: Harvard University Press, 1921. v. 7.

WISSE, J. **Ethos and pathos: from Aristotle to Cicero**. Amsterdam: Adolf M Hakker, 1989.

_____. The intellectual background of Cicero's rhetorical works. In: MAY, J. M. (Ed.) **Brill's Companion to Cicero: oratory and rhetoric**. Boston: Brill, 2002. p. 331-374.



DE VERBO AD VERBUM: REFLEXÕES SETECENTISTAS ACERCA DOS MODOS DE TRADUZIR NOS TEXTOS LIMINARES DA ARTE HISTÓRICA DE LUCIANO SAMOSSATENO

Milena Pereira SILVA*
Marcello MOREIRA**

- **RESUMO:** Este artigo objetiva investigar duas perspectivas vigentes em Portugal no século XVIII acerca dos procedimentos empregados para a realização de traduções, a partir dos textos liminares ao livro *Arte histórica de Luciano Samossateno, traduzida do grego em duas versões portuguesas* (1733). Em suas dedicatórias, os intérpretes solicitam ao Conde da Ericeira que julgue as traduções após terem apresentado cada um os fundamentos que os levaram a optar por diferentes modos de verter o texto, lançando o seguinte questionamento: qual das duas versões pode ler-se sem deslustre do tradutor? A contenda é solucionada na “Censura das traduções” que escreve o Conde da Ericeira com seu julgamento acerca das versões que lhe são dedicadas. Partindo de um estudo historicamente situado acerca do funcionamento das dedicatórias enquanto gênero, analisamos as apologias que cada tradutor elabora em defesa do seu método. A partir daí buscamos evidenciar as concepções patentes nestes textos sobre tradução e demonstrar que ao caráter laudatório das dedicatórias estava subjacente uma complexa malha de relações sociais que regiam o oferecimento de obras e as relações de proteção e patrocínio estabelecidas na corte entre mecenas e autores.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Dedicatórias. Luciano de Samósata. Tradução literal. Tradução livre.

Em 1733 veio a lume pela “Officina da Musica” em Lisboa a *Arte histórica de Luciano Samossateno*, dedicada a Dom Francisco Xavier de Menezes, quarto Conde da Ericeira, e traduzida do grego em duas versões pelos freis Jacinto de São

* UESB – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – Vitória da Conquista – BA – Brasil. 45077-028 – p.silva.milena@gmail.com.

** UESB – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – Departamento de Estudos Linguísticos e Literários – Vitória da Conquista – BA – Brasil. 45031-900 – moreira.marcello@gmail.com.

Miguel, cronista da Congregação de São Jerônimo, e Manoel de Santo Antônio, monge desta ordem. Publicadas em um mesmo volume por um terceiro religioso, o Padre José Henriques de Figueiredo, presbítero do hábito de São Pedro e Capelão da Rainha, as traduções são dispostas nas páginas *in octavo* menor do livro de maneira não convencional, impressas uma em face da outra, a primeira versão (de frei Jacinto) ocupando o verso e a segunda versão (de frei Manoel) ocupando o reto da folha. Brandão (2009, p. 18-25) afirma que este foi o primeiro texto de Luciano de Samósata publicado em língua portuguesa, e observa que a esta disposição das traduções subjaz uma disputa sobre “como se deve traduzir”, pois este tipo de organização privilegia a contraposição das versões pelos leitores, de modo que possam cotejá-las durante a leitura. Mas é nas dedicatórias que precedem as traduções e na “Censura” delas, que escreve o Conde da Ericeira, que se instaura a controvérsia entre os tradutores e seus modos de verter a obra.

Tais textos liminares não lançam luz apenas sobre relevantes questões linguísticas, como qual seria o modo mais adequado de realizar uma tradução, os problemas implicados neste processo e os benefícios advindos da transposição de obras estrangeiras para a cultura e o idioma pátrio, mas também sobre questões sociais e políticas, como aquelas tocantes à hierarquia e preeminência de determinados membros da nobreza, que regem as relações de proteção e patrocínio entre membros da corte e profissionais comissionados, por exemplo. É preciso, portanto, abordar as especificidades dos gêneros de paratexto nos quais se delinea a controvérsia entre um modo de tradução dito literal e outro dito literário, considerando simultaneamente sua historicidade e sua função como textos liminares retoricamente regrados que integram a materialidade discursiva do Antigo Regime ao mesmo tempo em que participam da própria materialidade do objeto livro, circunscrevendo sua circulação. Seguindo esta proposta metodológica, apresentamos primeiramente um estudo acerca do gênero dedicatória e posteriormente passaremos à análise dos textos dos freis Jacinto de São Miguel e Manoel de Santo Antônio ao Conde da Ericeira, nos quais advogam em prol do modo escolhido para levar a cabo a tarefa de traduzir o tratado de Luciano de Samósata.

Sabemos que a dedicatória é espécie da retórica epidítica, participe do subgênero encomiástico, e, como tal, ocupa-se do louvor de um nobre com vistas a angariar proteção e patrocínio para o autor e a obra que se lhe oferece. Por ser espécie retoricamente regrada, constitui seu destinatário com deferência visando alcançar sua adesão ao discurso. Segundo Genette (2009, p. 109-110), suas origens remontam à Antiguidade romana na prática de homenagear a um benfeitor ou protetor, adquirido ou esperado, e permanece como prática obrigatória até o fim do século XVIII. Em sociedades que não conhecem o mercado dos bens culturais, nem a regulamentação da propriedade privada como “direitos autorais”, “originalidade” ou o moderno conceito de “autoria”, como autonomia crítica, e de “público”, como opinião pública liberal, como ensina Hansen (2008, p. 20-21), o oferecimento de

obras em dedicatórias encerra um costume poética e retoricamente regrado que obedece a normas de conduta e relações sociais, e constitui uma fonte de renda para o escritor subordinado ao regime de mecenato pela encomenda daquela obra ou pela ocupação de cargo na corte exclusivamente dedicado à produção letrada. A dependência estabelecida pela participação de escritores, eruditos e artistas em uma clientela e a vinculação restrita aos círculos da corte não raro constituem a única maneira de conquistar uma independência que as universidades ou as comunidades profissionais não permitiam (CHARTIER, 2003, p. 68-69).

O oferecimento de obras a benfeitores pode assumir a forma de um texto em prosa, de um ou vários poemas nuncupatórios de extensão variável, como o Soneto “Ao Illustrissimo e Excellentissimo Senhor Conde de Oeyras”, com o qual Basílio da Gama oferece seu poema épico *Uruguay* (1769) ao Marquês de Pombal; ou combinar estes dois gêneros como na dedicatória de Alessandro Lionardi ao Papa Giulio III nos *Dialogi di messer Alessandro Lionardi, Della Inventione Poetica* (1554), que é composta por uma epístola dedicatória seguida por um poema ao mesmo Papa, no qual o preceptista desenvolve em verso o mesmo argumento utilizado na dedicatória em prosa; pode comportar ainda formas que associam metáforas visuais e metáforas verbais, com a aposição de emblemas, brasões ou das armas da casa do protetor na página de rosto ou nas iluminuras que ornamentam o livro, ou pode combinar todos estes elementos criando um complexo engenhoso que deverá sem interpretado pelo dedicatário e demais leitores da obra.

A dedicatória constitui-se no âmbito do gênero epistolar como a correspondência supostamente privada que acompanha a obra produzida no ócio letrado e com dignidade (CICERÓN, 2002, p. 85) e ofertada a um familiar ou amigo que partilha dos mesmos interesses do emitente, estando o destinatário em posição de julgar a execução da obra que se lhe oferece, seja em resposta a um suposto pedido deste feito em missiva anterior, solicitando que trate de determinada matéria sobre a qual tenha curiosidade ou sobre a qual os interlocutores divergem, seja por desejo do remetente de facultar ao seu destinatário escrito que verse sobre matéria nova e importante ou que aborde uma matéria repisada sob uma nova perspectiva, pois “a posse do saber obriga a comunicá-lo a outrem”, tópica exordial oriunda da Antiguidade (CURTIUS, 2013, p. 128).

As epístolas dedicatórias emulam a afetação da modéstia visando angariar a adesão dos leitores e a benevolência do destinatário: “Frequentemente a fórmula de modéstia está ligada à afirmação de que o autor só ousa escrever em obediência ao pedido, desejo ou ordem de um amigo, de um patrono ou de pessoa altamente colocada” (CURTIUS, 2013, p. 126). Ainda segundo Curtius (2013, p. 128) a dedicatória é um *topos* muito apreciado no exórdio, remontando a prática também aos poetas romanos, que segundo o autor costumavam dar à dedicatória o título de “consagração”. Entre os autores cristãos esta acepção do termo permanece desde São Jerônimo como consagração do livro a Deus. Este mesmo sentido

encontra-se disseminado em dicionários seiscentistas, como aponta Chartier (2003, p. 56), segundo o qual no final do século XVII os termos que designam a consagração de uma igreja e a oferenda de um livro são os mesmos, o que também ocorre no século XVIII em Portugal, como nos atestam as acepções das palavras “Dedicação”, “Dedizar” e “Dedicatória” no *Vocabulario Portuguez e Latino* de Bluteau (1713).

O escritor visa atingir os efeitos pretendidos com a dedicatória por meio do uso de recursos retóricos. Como almeja principalmente a *captatio benevolentiae*, que geralmente se busca no exórdio do discurso, refere como lugares-comuns supostas deficiências suas, como a falta de firmeza ou preparo para cumprir a tarefa a que se propõe, a fraqueza do seu engenho e a insuficiência da sua linguagem, visando dispor o ânimo dos leitores ou ouvintes, tornando-os dóceis, atentos e benevolentes à matéria sobre a qual versa a obra ou ao pedido de proteção e patrocínio que faz seu autor. Cabe ao leitor produzir a totalidade daquilo que o autor da dedicatória diz ser parcial, o suposto vazio produzido por sua *infirmis*, ao tecer o elogio do objeto do seu discurso. Segundo Teixeira (1999, p. 70), em Portugal o grande modelo para a composição de dedicatórias são os *Panegíricos* de João de Barros, publicados em 1533 e aqui citados segundo uma reimpressão de 1791 promovida por Joaquim Francisco Monteiro de Campos Coelho e Soiza:

Não sem causa (muito alto, e muito poderoso Rey, e Senhor) costumavão nos tempos antigos, louvar os excellentes homens em sua prezença, porque dando louvor justo, e manifesto ao grande merecimento das pessoas; assim os presentes, como os que viessem depois, tomassem exemplo, e fizessem taes obras, com que merecessem o mesmo louvor, e para os nomes dos taes ser mais celebrados sohião nas môres festas, e ajuntamentos do povo publicar os taes louvores, que por esta razão chamarão Panegyrico, que quer dizer ajuntamento. Com este fundamento ás mezas dos Principes, e grandes Senhores se cantavão antigamente em metro os feitos notaveis dos grandes homens, donde primeiro nasce a poezia heroica (...); mas se o principal fundamento dos que compõem Chronicas, e escrevem as cousas passadas, he fallar verdade, sem duvida a invenção do Panegyrico he de môr authoridade, que outra maneira de historias; por quanto o Panegyrico faz sempre fê do que vê, e o representa aos olhos; a história pela môr parte trata do que ouve, e isto encomenda à memoria; [...]. [sic] (BARROS, 1791, p. 1-2).

No decorrer do seu discurso laudatório, João de Barros apresenta alguns preceitos autorizados pelo costume para a composição de panegíricos, tais como: deve ser breve, pois do contrário seria crônica; devido à brevidade, não deverá ser exaustivo na descrição dos sucessos citados, embora o arrolamento de muitos outros sirva como prova do acúmulo das virtudes do nobre; deve referir os maiores

entre os antigos nas virtudes que toma como exemplo e que são superados pelo objeto do seu louvor; deve afirmar que o rei é o maior em virtude entre seus contemporâneos e que em tudo deve ser imitado por seus súditos; deve louvar a boa presença e pessoa do príncipe, seu temperamento, seu juízo na conservação dos seus Estados, sua justiça e o comedimento dos seus apetites, entre outras virtudes. Ao passo em que constrói o louvor de Dom João III, admoesta brandamente acerca do modo como deve ele se portar, pois do contrário seria digno de vitupério e não de louvor, como aqueles soberanos que por não observarem o decoro à sua posição mereceram o título de tiranos mais que de príncipes. De modo similar observamos nas dedicatórias a permanência dos mesmos lugares comuns laudatórios. Como lemos na preceptiva de Bartolomeu Alcázar (1750), a ordenação da epístola dedicatória segue a divisão dos discursos retoricamente regrados:

Dedicatoria he, com que consagramos, ou mandamos a alguém a nossa obra literaria, ou de outro qualquer gênero. O Exordio tomarseha de alguma cousa deleitável, formosa, preclara, ilustre, ou de lugar comum, que faça degrao ao argumento da nossa obra. A Proposição exporá as causas de escrever a mesma obra, o methodo, utilidade, necessidade, e isso mesmo porá diante ao patrono, que elegemos. A Confirmação mostrará quanto nós lhe devámos: onde se mencionará nosso amor, piedade, obsequio para com elle, ou o desejo de lhe ser grato; e pregoará os merecimentos, e louvores dele mesmo. A Conclusão lhe recommendará a obra para ser defendida, e livre dos maldizentes: com cujo patrocínio prometeremos, que nós havemos de compor, ou mandarlhe mais, mayores, mais bem trabalhadas, e dignas do seu esplendor. [sic] (ALCAÇAR, 1750, p. 59).

A *Arte histórica de Luciano Samossateno* em sua tradução portuguesa setecentista é duplamente oferecida ao conde da Ericeira: a primeira dedicatória, escrita pelo padre José Henriques de Figueiredo, que publica a obra, assume a função do que hoje poderia ser considerado um “prólogo do editor” e versa sobre a raridade da matéria e as condições em que se deu a publicação das traduções. A segunda, por frei Jacinto de São Miguel, incorpora as funções de dedicatória, advertência e preâmbulo. É importante considerar quais eram as finalidades e funções da aposição de duas dedicatórias direcionadas a um mesmo membro da nobreza nesta obra. As dedicatórias foram escritas segundo os preceitos retóricos que regiam sua composição, respeitando o caráter laudatório típico do gênero, visando colocar obra e autor sob a égide de um patrono influente e angariar dele favores e patrocínio para obras futuras, conforme os preceitos explanados anteriormente. É possível postular que as epístolas dedicatórias, juntamente com as traduções, foram efetivamente enviadas para o Conde da Ericeira para que desse seu parecer antes da publicação da obra, o que pode ser atestado pela disposição destes

paratextos na edição, estruturados de modo que o parecer figure como uma resposta às dedicatórias que aparecem previamente, seguindo uma *dispositio* característica aos livros setecentistas.

Na primeira dedicatória, o editor, Padre José Henriques de Figueiredo, aponta duas motivações que o levaram a publicar a obra: para dá-la ao prelo, mesmo sem a licença dos tradutores, fiou-se na amizade de muitos anos com Frei Jacinto de São Miguel, que lhe confiou as traduções; para dá-la ao público, motivou-o a raridade da matéria ao observar que “leys para compor Historia são tão raras no nosso idioma, como as versoens de Grego em Portuguez” (LUCIANO, 1733). Justifica a publicação das traduções porque as coisas raras costumam ser bem recebidas e estimadas, e por isso a obra não seria desagradável aos leitores, se não por sua utilidade, pela raridade da matéria.

Frei José não fere a virtude da amizade ao publicar as traduções que Frei Jacinto lhe confia, pois o comunicar algo que lhe foi transmitido em segredo em prol da verdade ou de um bem maior também é uma tópica vigente na dedicatória. Assim, ao dar as traduções ao prelo mesmo sem a autorização de seu sócio, com quem mantém os vínculos “da profissão do estado e do estudo” (LUCIANO, 1733), Frei José desvela a ação relevante do seu correligionário por visar a um bem maior, pois ajuíza que a matéria sobre a qual versa a obra é relevante para o público e para o bem comum do Estado, e ao torná-la manifesta através da publicação franqueia o saber aos demais membros da corte, agindo com vistas à manutenção da concórdia. O religioso evoca a aprovação e emendas do Conde da Ericeira em seu comentário para louvar a erudição do nobre, que ilumina a barbaridade mais tosca de alguns leitores, e que também inspirou o engenho de Frei Jacinto a executar a tradução. Diz o editor:

Depois tendo-me este meu amigo declarado familiarmente quanto nos seus estudos devia às liçoens de Vossa Excellencia, ou já participadas na cõversaçoão, ou já nos livros, q̄ a generosidade benefica de Vossa Excellencia lhe communica, me pareceo, que era tornar o seu a seu dono, dedicar a Vossa Excellencia este livro. Porque sendo Vossa Excellencia tão amante das belas letras, e mais das mais exquisitas, e não tendo perdido o amor da nossa lingua com as muitas que sabe, não lhe desagradará, que ella comece a haver aquelles cabedaes, com que as linguas mais cultas da Europa não pouco se enriquecem, e adornão. [sic] (LUCIANO, 1733, s.p.).

A ideia de que oferecer o livro ao Conde, cujo exemplo de erudição influenciou o tradutor na execução de sua obra, é “tornar o seu ao seu dono”, é emulação de uma figura clássica da retórica dedicatória. Portanto a tradução da *Arte Histórica* só ocorre em decorrência das lições que o próprio Conde ensina, porque inspirou com suas obras o amor das letras pátrias e estrangeiras, com cuja tradução a

língua nacional é enriquecida. A formalização de Chartier acerca desse tipo de manifestação é esclarecedora:

Seja um exagero irônico, uma adesão sincera às leis do gênero ou uma ilustração da teoria aristotélica dos efeitos somáticos que deve produzir a tragédia, essa retórica que faz do rei ou de alguém importante o “autor” da obra que lhe é dedicada é uma maneira de inscrever a relação de clientelismo no interior de uma afirmação de absoluta soberania do príncipe, que possui não apenas o que dá, mas também o que recebe. (CHARTIER, 2003, p. 71).

Na representação corporativa do Estado, o rei é compreendido, portanto, como *auctor*, pois sua suprema razão enquanto cabeça do corpo místico orienta a ação dos membros. A mão, que empunha tanto a pena quanto a espada, registra no papel aquilo que foi arrazoado pelo juízo. Como é próprio dos reis e príncipes favorecer qualquer gênero de trabalho em que consiste a vida de seus reinos e coroas e restaurar as artes que já não existem ou que estão em decadência (RIOS, 1600), quem melhor poderá representar obra de tamanho cabedal, que por sua matéria torna-se negócio tão justo e necessário à Majestade e à manutenção das artes, que um nobre do seu séquito, a mão que executa sua sentença? No caso das traduções da *Arte Histórica* de Luciano, ao oferecê-las ao Conde da Ericeira, exemplo máximo de erudição e fomentador das belas letras, Frei José Henriques de Figueiredo visa estimular outros engenhos para que se empenhem na realização de obras da mesma natureza, enriquecendo a cópia de conhecimentos no idioma pátrio.

Na segunda dedicatória, Frei Jacinto de São Miguel transpõe as fronteiras do discurso encomiástico amplificando a utilidade e dignidade da obra face às possíveis limitações oriundas da vulgarização: não só a oferece ao Conde da Ericeira, como lhe solicita que julgue, com base na exposição dos fundamentos de cada tradutor, qual das duas versões é mais fiel ao texto original e poderia circular publicamente sem deslustre do intérprete. A controvérsia gerada pelo empreendimento e exposta nas dedicatórias e censura participa de um jogo retórico do qual também faz parte a requisição ao arbítrio de Dom Francisco Xavier de Menezes para que, com seu juízo e vasta erudição, pudesse determinar quem melhor realizou a tarefa, resultado que legitimaria o método utilizado por um pretense vencedor da contenda como modelo para aqueles que desejam obter excelência no desempenho de esforços da mesma espécie. Os preceitos seguidos por frei Manoel são apresentados por seu sócio na empresa de realizar a tradução do opúsculo de Luciano, assim como os princípios que seguiu ele próprio:

O referido Padre [Frei Manoel de Santo Antônio] verteu do Original a sentença, sem atar-se às palavras, procurando com todas suas forças manifestar o pensamento do Author com as proprias frases da lingua Portugueza, que mais

se assemelhassem às expressões da língua Grega. Eu de maneira me sugerey, e me quis atar às palavras, e às frases Gregas, que até os casos dos nomes, os tempos, os modos e as vozes dos verbos trabalhey por exprimir, quanto pude, na língua Portuguesa. Esta vem pois a ser a controversia: qual das duas versões pôde ler-se sem deslustre do traductor? [sic] (LUCIANO, 1733, s.p.).

A alteração sobre os modos mais adequados de verter uma obra de uma língua para outra é muito antiga e já em Cícero encontramos formulações sobre a preeminência da tradução que preza pelo sentido sobre aquela que preza pela fidelidade e pela correspondência unívoca entre as palavras do texto original e aquelas da tradução. Em *De Oratore* (CÍCERON, 2002, p. 145-146), Crasso, personagem do diálogo ciceroniano, defende a importância do conhecimento do idioma grego para aqueles que desejavam obter excelência na arte oratória, pois através do estudo minucioso dos discursos ilustres escritos naquele idioma e da transposição deles para o latim era possível não só apreender as peculiaridades da elocução como enriquecer o léxico latino com a apropriação dos termos gregos e, principalmente, a emulação do modelo. Já em *De optimo genero oratorum* (2011), Cícero propõe que o melhor orador é aquele que instrui, deleita e convence sua audiência discursando clara e corretamente em língua culta, o que lhe permite alcançar a elegância nas palavras tomadas em seu sentido próprio e em sentido figurado.

Para Cícero, o orador perfeito excede em todas as partes da retórica: desde a invenção do discurso, ao buscar os melhores e mais favoráveis argumentos à causa que defende, a disposição destes argumentos do modo mais conveniente e eficaz para atingir o fim pretendido, a elocução ou ornamentação das palavras e sentenças adequadas à invenção de modo claro e elegante, tudo isso alicerçado pela memória, que deverá comportar todo o discurso, até a ação, a performance do discurso segundo o perfeito equilíbrio entre modulação vocal, gesto e expressão. É justamente porque o orador deve buscar a excelência imitando o estilo ático que Cícero se dispõe a transladar do grego para o latim dois discursos notáveis e contrários entre si dos oradores atenienses Ésquino e Demóstenes, este último o primeiro entre os oradores gregos que se exercitaram no modo ático. A tradução que cabe ao orador, portanto, é a que se prende aos argumentos, tanto em relação à forma quanto às figuras de linguagem e palavras adequadas ao costume latino, e não a que se faz palavra por palavra como os intérpretes.

Em 1540, Estienne Dolet publica um breve ensaio sobre a maneira de bem traduzir de uma língua a outra, no qual elenca as cinco qualidades que deve possuir o bom tradutor, a saber: primeiramente, é preciso que entenda perfeitamente o sentido e a matéria do autor que traduz para que sua tradução não seja obscura; que tenha perfeito conhecimento tanto da língua do autor que traduz quanto da língua para a qual se propõe traduzir, compreendendo suas propriedades e

particularidades, pois assim não violará a grandeza nem de uma nem de outra língua; o terceiro princípio diz que não se submeta à tradução palavra por palavra, posto que fazê-lo demonstra ignorância, pois o resultado será pobre e falto de espírito, mas que se detenha nas sentenças sem observar a ordem das palavras, já que assim exprimirá exatamente o que o autor quis dizer em seu idioma, conservando a propriedade de ambas as línguas. A não observância deste princípio resulta frequentemente na corrupção do texto original, sem alcançar a graça e perfeição da língua em que se traduz; a quarta regra recomenda que observe o uso comum da língua alvo, utilizando somente quando extremamente necessárias palavras pouco frequentes ou fora do uso (*verba vetusta*, por exemplo), evitando assim que a tradução resulte obscura e arrogante; a última recomendação diz respeito à organização harmoniosa das palavras e à eloquência, fazendo com que a tradução possa ter a mesma glória que o texto original, sendo tão elegante e ornada quanto ele (DOLET, 1540, p. 13-19).

A disputa sobre os modos de traduzir não foi solucionada pelo tratado de Dolet e no século XVIII a querela permanece: como sua causa é desfavorável, Frei Jacinto constrói retoricamente a defesa da sua posição, justificando sua opção pela tradução “palavra por palavra”, dita literal, e produzindo uma *excusatio* retórica ao desculpar-se previamente caso o objeto do seu encômio considere as frases vertidas para o português vulgares e humildes. Isto ocorre porque, segundo o tradutor, o “estilo” de Luciano é “joco-sério”, “não pede o caráter de dizer sublime, senão o ténue” (LUCIANO, 1733, s.p.). Sendo o tratado de Luciano uma preceptiva, sua função instrutiva requer que as virtudes elocutivas da *puritas* e da *perspicuitas* sejam observadas, o que poderia ser mais facilmente atingido por meio da tradução “livre”, ou seja, “explicando com as frases próprias da língua em que se faz a tradução, o pensamento do Original”, porque este tipo de tradução visa, sobretudo, à clareza, “principal propriedade da oração”, que arrebatava os leitores por ser uma leitura útil e agradável (LUCIANO, 1733).

O padre afirma que até o momento os varões doutos não haviam tido ocasião para deliberar sobre qual modo de traduzir seria o mais adequado, razão pela qual as circunstâncias da obra que oferece seriam ideais para que o maior entre aqueles varões, julgando as traduções, chegasse a uma conclusão definitiva. Em seu favor, Frei Jacinto advoga que a prática corrente de traduzir livremente a sentença acabava por corrompê-la devido à inobservância do sentido próprio das palavras ou por confundir períodos e conjunções. Evoca ainda a autoridade de Thomas More, que, segundo Jean Benedictus em sua edição de Luciano, traduzia palavra por palavra do grego para o latim. Resguarda a validade do seu procedimento de tradução sob a égide da defesa da língua portuguesa, que não mais poderá ser chamada bárbara por ser filha primogênita da língua latina e por ser tão rica como o grego, possuindo “hum copiosíssimo numero (senão he todo) das frases, e da locução da lingua Grega” [sic] (LUCIANO, 1733, s.p.).

A prova da evidência da proximidade entre os três idiomas (grego, latim e português) é dada por Frei Jacinto em outras traduções da língua grega para o português que afirma ter feito vertendo palavra por palavra, nas quais manteve a sintaxe do grego ao trasladar o texto, fator que notará o leitor que bem souber as duas línguas. Com base no que expõe, o religioso alega que sua opção pela tradução *de verbo ad verbum* constituiria uma maneira de demonstrar que a língua portuguesa encontrava-se em patamar de igualdade com a grega e a latina, pois de ambas era oriunda, argumento taxativo contra aqueles que, por ignorância, apontam a barbaridade do idioma pátrio e julgam este tipo de tradução como inferior: “Quem amar a Patria, não se desagradará do meu trabalho, por ter mais este argumento com que convencer aos Adversarios, que censuram o mesmo, que não entendem” [sic] (LUCIANO, 1733). Frei Jacinto encerra sua dedicatória apelando à benevolência e caráter justo do Conde, a quem considera padroeiro e mecenas das letras, na avaliação das traduções, pedindo retoricamente que ponha de parte esta mesma benevolência com que sempre o favoreceu pela pobreza do seu engenho em prol de um julgamento ainda mais justo para a obra que oferece.

É possível rastrear características do gênero petição nos paratextos das traduções da *Arte Histórica* de Luciano. Na dedicatória de Frei Jacinto a solicitação para que o Conde da Ericeira arbitre a disputa não é um simples pedido: a constituição de Dom Francisco Xavier como homem íntegro e capaz de proceder no que lhe é solicitado sem parcialidades é também um modo de manter uma benesse angariada anteriormente, fazendo com que o peticionário não só obtenha a proteção para a obra que oferece como se mantenha entre os favorecidos pelo nobre:

Vossa Excellencia como Arbitro nesta literária contenda, como Padroeiro, e Mecenas das letras, exercitado em toda a erudição sagrada, e profana, pondo de parte aquella benevolencia summa, com que costuma honrar a pobreza do meu engenho, queira decidirmos, qual das duas versoens póde correr sem desdouro do interprete, e do interpretado. Não receberemos inferior merce no desengano, do que eu na doutrina, que por muitas vezes tenho aprendido da vastissima erudição de Vossa Excellencia, que Deos guarde. [sic] (LUCIANO, 1733, s.p.).

Logo após as dedicatórias, encontra-se a “Censura das Traducçoens da Arte Historica de Luciano pelo Conde de Ericeira”, na qual o nobre apresenta seu julgamento acerca das versões que lhe são oferecidas e um ajuizamento acerca do ato de verter os tesouros mais preciosos das línguas estrangeiras para o idioma pátrio. Sabemos que a dedicatória prevê uma resposta do homenageado, também elaborada segundo os preceitos da boa elocução, por meio da qual manifesta seu caráter pródigo e benevolente ao acolher com indulgência o louvor que lhe foi oferecido e se mostrar agradecido por ele, como preceitua Alcaçar: “Resposta: Comprehenderá a tua gratidão, e louvores, affim da obra dedicada, como tambem

do Varão que a dedica; e excitallohas veementemente, para que continue a servir à utilidade publica” [sic] (ALCÁÇAR, 1750, p. 60). Evocando a filiação dos dois frades à Congregação de São Jerônimo em Portugal, Dom Francisco Xavier de Menezes recorda que os tradutores não são apenas filhos da ordem religiosa e do santo que dela é patrono, mas imitadores da sua santidade e do seu ofício. Encarregado pelo Papa Dâmaso I de revisar a tradução latina da Bíblia, São Jerônimo empreendeu uma nova versão das Escrituras diretamente do texto original em hebraico, que ficou conhecida como *vulgata* e que se tornou a única considerada autêntica por determinação do Concílio de Trento (CURTIUS, 2013, p. 112). Nas palavras do Conde da Ericeira:

Dous projectos literários intentao aperfeiçoar dous Escriitores, eruditos ambos, dignissimos filhos, e imitadores do grande S. Jeronymo. Não podiao ter melhor Mestre para as traducçoens, chegando as deste Santo a ser definidas por autenticas, e por divinas, não necessitando de outras provas a utilidade deste generoso exercicio, tanto mais generoso, quanto he menos agradecido, julgando-o facil os que não reconhecem a penosa servidão, a que se condemna hu genio sublime, prendendo as suas expressoens aos termos de huma lingua estranha, fazendo hum perfeito comento em huma traducçao fiel, e divulgando na sua nação os primores mais raros, e os tesouros mais preciosos dos idiomas estrangeiros. [sic] (LUCIANO, 1733, s.p.).

O *exemplum* de São Jerônimo também é referido nos demais paratextos da obra e sua *auctoritas* autoriza a atividade dos frades. Os tradutores nunca devem perder de vista o exemplo de São Jerônimo e, ao emularem o santo, também se tornam autoridades devido à excelência na execução do seu ofício. Por um lado, temos a figura do maior entre os tradutores como modelo a ser seguido e que, pela natureza da obra que verte, não pode incorrer em falseamentos nem equívocos, posto que a verdade que se encontra nas Escrituras é imutável; por outro lado, temos seus imitadores, que devem manter o sentido do texto original que traduzem, mas que muitas vezes tanto excedem nessa tarefa que sua versão supera a original.

A autoridade dos tradutores de Luciano é constituída nos paratextos porque neles se reconhece publicamente que os tradutores, alçados à posição de *auctoritates*, possuem todas aquelas qualidades que constituem o excelente tradutor: entendem perfeitamente o sentido e a matéria comunicados pelo autor em sua língua, têm total domínio dos idiomas de origem e de destino, as traduções que executam resultam harmônicas, claras e eloquentes. Quanto à contenda entre os modos de tradução livre ou literal, o Conde da Ericeira afirma, afetando modéstia, que seu parco conhecimento sobre o idioma grego não lhe permite oferecer um exame particular das traduções em questão, mas somente um juízo geral do que entende ser necessário na execução de tal empresa. O próprio modo de enunciação do Conde

denega a humildade do que diz e dá mostras do seu vasto conhecimento: evidencia seu domínio da matéria, ao citar um episódio narrado por Luciano em sua obra, e de outras obras de Luciano, ao referir as “ideias atrevidas” do autor que macularam seu agudíssimo engenho, bem como se mostra ciente do estado da questão em torno da escrita da história também fora de Portugal, afirmando que em quase todas as nações poucos historiadores observam os preceitos em seus escritos. Apesar de se afirmar ignorante quanto à sintaxe da língua grega, elenca aspectos importantes referentes ao estudo do idioma e demonstra sua fruição ao citar diversas traduções e edições de Luciano.

O Conde prossegue seu julgamento reconhecendo que cada tipo de tradução apresenta especificidades e se afigura mais adequado a depender do fim a que se visa. Sendo ambas as traduções bem executadas, nada impede que sejam também ambas impressas e reconhecidas em suas particularidades. Antes, a impressão dos dois modos serve aos dois fins principais de uma república literária: a tradução literal, embora pareça mais insípida, dá aos leitores maior conhecimento do idioma original quanto à organização da frase, o que é útil principalmente para aqueles que estudam o idioma; a tradução livre ensina a harmonia da elocução elevada, sem desmentir a eloquência do texto original. Dom Francisco Xavier de Menezes chama atenção para a importância da glosa interlinear e de outros métodos de anotação caros ao processo de interpretação do texto, prática que emerge da exegese bíblica que simultaneamente aclaravam o sentido literal e fundamentavam a inteligência do sentido espiritual em seus desdobramentos.

A novidade do procedimento de apresentar os dois modos de traduzir lado a lado torna-se ideal por franquear aos leitores materiais para o estudo gramatical e para o conhecimento cultural, possibilitando que aproveitem as vantagens oriundas de cada tipo de tradução: tanto os preceitos da história quanto os exemplos da eloquência. Por fim, o veredito de Dom Francisco é dado conforme a justa medida que devem buscar os varões doutos, posto que, colocado diante de duas traduções que excedem cada uma a sua maneira dentro do que propõem seus autores, não há motivo para favoritismo e parcialidades. Resolve a questão que se lhe coloca afirmando que a tradução literal deve ser utilizada sempre que o objeto do texto original seja didático, quando trate de preceitos, quando explique ciências nas quais os termos próprios são precisos, como na medicina, na filosofia e mesmo na política, na moral e na história. Recomenda a versão livre para a poesia e para as partes narrativas da história, em que o exemplo arrebatava pela formosura da elocução, devendo observar os preceitos do *docere* e do *delectare* horacianos.

Nas *Licenças* que figuram na edição portuguesa do opúsculo de Luciano também se desenvolve um ajuizamento das vantagens advindas da tradução de obras para a cultura letrada, para a escrita da história e para o crescimento da língua portuguesa, mesmo que se considere o ato de traduzir como empresa servil do entendimento, visão muito difundida até a segunda metade do século XVIII,

quando a renovação do ensino em Portugal, estimulada pela introdução de ideais iluministas, coloca a necessidade de fazer circular no país obras estrangeiras por meio de traduções. É comum localizar nos paratextos destas traduções, produzidos por seus tradutores ou editores, uma defesa desta empresa, afirmando sua utilidade para o bem comum do reino, como explicita o Padre Thomaz José de Aquino no “Prólogo do Tradutor ao leitor português” que circunscreve os opúsculos reunidos no *Delicioso Jardim da Retórica* (1750):

E para que me não arguão com a inutilidade da fôrma, a que reduzi estes Opusculos, direy, que não he o trabalho das traducçoens tao inutil, e infructifero como julgou o severo juizo de alguns Escritores; sendo hum destes o nosso Manoel de Faria e Sousa no Prologo do seu Epitome das Historias Portuguezas, onde diz: *Que o traduzir argue mayor desejo de ser Author; que engenho para o ser; e que não ha tradução, que não seja affronta do Traductor*: Capricho verdadeiramente indigno de tão grande homem; pois esquecendose de tantos Santos Padres, que se occuparão em traduzir, parece que tambem se não lembrou dos mesmos livros sagrados traduzidos daqueles Idiomas, em q primeiro forão escritos. Agora se seguia, para melhor persuadir o Leitor, fazer eu huma larga narração de infinitas traducçoens, em que trabalharão varoens doutissimos com indisputável utilidade da Republica literaria; mas seria cousa superflua (...). Fallo daqueles que ao mesmo tempo nos derão a ler a tradução e o texto traduzido. Muitas são as que do Idioma Latino em outros diversos tenho visto deste genero; menos na lingua Portugueza, em que os Escritores, segundo tenho observado, se derão menos a este estudo; não sey se por lhe acharem difficuldade, se pelo julgarem menos util: fosse huma, ou outra a rasão, sey q com fundamento sólido ninguem poderá duvidar do muito que estes escritos podem ser porveitosos, particularmente aos que estudão a lingua Latina, pois dandolhe o conhecimento da matéria, que se trata, lhes facilita igualmente a intelligencia do Idioma, que se traduz. [sic] (ALCAÇAR, 1750, s.p., grifos do autor).

Os religiosos que são incumbidos de verificar se as traduções de Luciano possuem alguma sentença “em que perigue a nossa Santa Fé, ou se ofendam os bons costumes” (LUCIANO, 1733, s.p.) utilizam lugares comuns para louvar o trabalho dos tradutores, como afirmar que não são movidos por outra razão que a inclinação natural à erudição, e que a tradução resulta tão sublime que supera a obra original, ficando o público por dever mais aos tradutores do que àquele que primeiramente expôs em grego as regras para a boa e bem ornada História. Esta dinâmica permite também afirmar, seguindo os passos de Moreira (2007, p. 124-125), que com a publicação a obra adquire uma nova significação, apesar da permanência dos códigos linguísticos: a concessão das licenças e a impressão da Censura do Conde da Ericeira logo após as dedicatórias do editor e do tradutor

indicam a efetiva realização da benesse que foi solicitada. A impressão é um modo de tornar patente a aceitação da petição e da dedicatória e de autorizar a obra, “o que era então prospecção, deixa de sê-lo” (MOREIRA, 2007, p. 125), sendo o máximo testemunho do favor e patrocínio concedidos aos tradutores.

Após a consideração dos preceitos retóricos que regem a composição de dedicatórias e da análise dos textos preliminares à *Arte histórica de Luciano Samossateno*, sobretudo a partir da leitura do parecer escrito pelo Conde da Ericeira, podemos afirmar que durante o século XVIII em Portugal os dois tipos de tradução, em cuja defesa se empenham os religiosos nos paratextos da obra, eram praticados em Portugal, tendo o modo de verter o texto original segundo o sentido da sentença precedência sobre aquele que preza pela correspondência unívoca entre as palavras, embora este método também seja aceito, observando-se as finalidades da obra que por este meio se traduz.

Além das duas traduções publicadas na edição de 1733, há uma tradução, também portuguesa do mesmo século, levada a termo pelo padre Custódio José Oliveira (1771) e dedicada ao Marquês de Pombal, na qual o intérprete endossa a visão corrente da precedência da tradução que hoje chamamos livre ou literária sobre aquela dita literal, ao ressaltar alguns pontos valorizados na atividade de traduzir obras estrangeiras, como a clareza e a fidelidade aos pensamentos do autor, e a junção de notas explicativas, nas quais elucida as referências do autor a Homero e acrescenta referências outras que tratam do mesmo assunto, a fim de auxiliar na inteligência das passagens. É no mínimo curioso que o século XVIII português tenha conhecido três traduções do mesmo texto em um curto período de tempo, interesse que Brandão (2009, p. 19) atribui aos esforços de Dom João V e Dom José I para introduzir as luzes da razão, então difusas na Europa, em Portugal, que viria a se concretizar no governo Pombalino. Como assevera Teixeira (1999, p. 23-25), não se pode deixar de referir que estas traduções do opúsculo de Luciano surgiram no âmbito da renovação do pensamento que foi promovida em Portugal a partir do reinado do Magnânimo, com a criação de academias, laboratórios e com o surgimento de traduções e edições de obras consideradas relevantes para a consecução daquele objetivo. A investigação proposta neste artigo importa sobremaneira para compreender de que forma a introdução de obras estrangeiras em Portugal, por meio da tradução, contribuiu para a maior incidência das luzes da razão na Península Ibérica, seguindo a tendência de superação do estado de coisas do século anterior.

SILVA, M. P.; MOREIRA, M. *De verbo ad verbum: 18th century considerations about translation methods in the preliminary texts of *Arte histórica de Luciano Samossateno*. Itinerários, Araraquara, n. 45, p. 119-135, jul./dez. 2017.*

- **ABSTRACT:** *This article aims to investigate two 18th century perspectives that were valid in Portugal about the procedures used to translate, from preliminary texts to the book Arte historica de Luciano Samossateno, traduzida do grego em duas versões portuguesas (1733). In their dedication the translators of the book request the Count of Ericeira to judge the versions, after each one of them presents the grounds of his choices to convert the original text, wondering: which of the versions can be read without dishonor to the translator? The controversy is solved in the “Censura das traduções” written by the count, who evaluates the two translations dedicated to him. From the study on how the genre dedication was historically used we examined the defense that each translator wrote to his method. Then we try to make evident the conceptions about translation that prevailed in those texts and demonstrate that the laudatory character of the dedications was related to a complex social system which regulated the offer of works and the relations of protection and patronage established in the court between sponsors and authors.*
- **KEYWORDS:** *Dedication. Free translation. Literal translation. Luciano de Samósata.*

REFERÊNCIAS

- ALCAÇAR, B. Das espécies, invençam, e disposiçam das oraçoens, que pertencem ao genero exornativo. Do Padre Bartholomeo Alcaçar da Companhia de Jesus no seu Trat. Da Rhetorica. In: **Da Rhetorica, tripartido em elegantes estancias, e adornado de toda a casta de flores da eloquencia; ao qual se ajuntaõ os Opusculos do modo de compor, e amplificar as sentenças, e da airosa collocaçam, e estrutura das partes da oraçaõ.** Segunda edição mais corecta, e augmentada, ultimamente com o Opusculo das Especies, Invençaõ, e Disposiçaõ das Oraçoens, que pertencem ao Genero Exornativo. Lisboa: Na Officina de Manoel Coelho Amado na Rua das Esteiras, e a sua custa impresso. M. DCC. L. [1750].
- BARROS, J. de. Ao muito alto, e muito poderoso Rei de Portugal D. João III. deste nome, Panegyrico de João de Barros, Anno de 1533. In: SOIZA, J. F. M. de C. C e. **Panegyricos do Grande João de Barros.** Fielmente reimpressos conforme a sua antiga Linguagem – anno 1533. Lisboa: Na Offic. De Antonio Gomes, M.DCC.XCI [1791].
- BLUTEAU, R. **VOCABULARIO PORTUGUEZ, E LATINO, (...) autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses, e latinos, e oferecido a El-Rey de Portugal, D. João V.** Coimbra: No Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, MDCCXIII [1713].
- BRANDÃO, J. J. L. Introdução. In: SAMÓсата, L. de. **Como se deve escrever a história.** Tradução, notas, apêndice e o ensaio “Luciano e a história” por Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

CHARTIER, R. **Formas e sentido**. Cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003. (Coleção Histórias de Leitura).

CÍCERO. *De optimo genere oratorum*. Trad. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira e Pedro Colombaroli Zoppi. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n. 10, p. 4-15, novembro de 2011.

CICERÓN. **Sobre el orador**. Introducción, traducción y notas de José Javier Iso. Madrid: Editorial Gredos, 2002. (Biblioteca Clásica Gredos, 300).

CURTIUS, E. R. **Literatura europeia e Idade Média Latina**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. (Clássicos, 2).

DOLET, E. **La maniere de bien traduire d'une langue en autre**. D'avantage de la Punctuation de la Langue Françoise, plus des accents d'ycelle. Lyon: Estienne Dolet, 1540.

GAMA, B. da. **O Uruguay**, Poema de José Basílio da Gama na Arcadia de Toma Termindo Sipilio, Dedicado ao Ill.mo e Exc.mo Senhor Francisco Xavier de Mendonça Furtado, Secretario de Estado de S. Magestade Fidelissima, etc. Lisboa: Na Regia Officina Typografica, MDCCLXIX [1769].

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. (Artes do livro, 7).

HANSEN, J. A. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). **Épicos: Prosopopeia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I-Juca-Pirama**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

LIONARDI, A. **Dialogi di messer Alessandro Lionardi, Della Inventione Poetica**. Et insieme di quanto ala istoria et all'arte oratória s'appartiene, et del modo di finger la favola. Venetia: Per Plinio Pietrasanta, MDLIII [1554].

LUCIANO. **Arte Histórica de Luciano Samossateno**: Traduzida do Grego em duas versoens Portuguezas pelos Reverendos Padres Fr. Jacintho de S. Miguel, Chronista da Congregação de S; Jeronymo, e Fr. Manoel de Santo Antonio, Monge da mesma Congregação em Portugal. Dadas à luz pelo P. Joseph Henriques de Figueiredo, Presbytero do Habito de S. Pedro, e Capellaõ da Rainha Nossa Senhora. Dedicadas ao Excellentissimo Senhor D. Francisco Xavier Joseph de Menezes, Conde da Ericeira, do Conselho de Sua Magestade, Deputado da Junta dos Tres Estados. Lisboa Occidental: Na Officina da Musica, MDCCXXXIII [1733].

_____. **Sobre o modo de escrever a História**. Traduzido na Lingua Portuguesa por Custodio José de Oliveira, Presbytero secular do Habito de S. Pedro, e Professor Regio de Grego em Lisboa. Lisboa: Na Regia Officina Typografia, 1771.

MOREIRA, M. Exempla (I): Pesquisa sobre o emprego de exemplos no corpus camoniano. **Estudios Portugueses**: revista de filología portuguesa, Salamanca, n. 6, p. 105-126, 2007.

RIOS, G. G. de los. **Noticia general para la estimacion de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son Mecanicas y serviles, con una exortacion a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados.** Por el L. Gaspar Gutierrez de los Rios, profesor de ambos Derechos y Letras humanas, natural de la Ciudad de Salamanca. Dirigido a don Francisco Gomez de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma, &c. En Madrid: Por Pedro Madrigal, Año MDC [1600].

TEIXEIRA, I. **Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica.** São Paulo: Edusp, 1999.



DOSSIÊ I. K.: ISMAIL KADARÉ E A QUESTÃO HOMÉRICA¹

Leonardo Francisco SOARES*

- **RESUMO:** O objetivo deste artigo é investigar o modo como o escritor albanês Ismail Kadaré recupera ficcionalmente a discussão em torno da “Questão Homérica” no seu romance *Dossiê H* (1981). Para tanto, toma-se como ponto de apoio pesquisas da área de estudos clássicos que lidam com a tradição oral, mais especificamente com a composição (oral) formular e temática na epopeia homérica. *Dossiê H* é um romance fundamental para se adentrar no universo ficcional de Ismail Kadaré, pois apresenta de modo evidente uma das principais características de sua literatura, que é o diálogo estabelecido com a cultura grega clássica e, em especial, com os poemas homéricos. Dialoga-se, em especial, neste artigo, com os estudos de Milman Parry (1930) e Albert B. Lord (1971), pesquisadores cuja teoria oralista serviu de referência para a construção dos protagonistas do romance de Ismail Kadaré.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Dossiê H*. Estudos comparados de literatura. Ismail Kadaré. Questão Homérica.

Situada em algum ponto da Idade do Bronze, a origem da cadeia de transmissão dos poemas homéricos carece de dados seguros e objetivos. E nesse território rarefeito, como bem adverte o escritor, tradutor e professor universitário português Frederico Lourenço, um modo de aproximação dessa origem seria através da “fantasia especulativa” (2013, p. 71). E é exatamente dessa ordem o exercício proposto por Ismail Kadaré no romance *Dossiê H*, publicado em 1981². Nele, o escritor expõe de modo evidente o seu fascínio pelo enigma que envolve a criação

* UFU – Universidade Federal de Uberlândia – Instituto de Letras e Linguística – Uberlândia – MG – Brasil. 38408-144 – leonardo.soares@ufu.br.

¹ O estudo apresentado neste artigo insere-se no meu plano de estudos referente ao Estágio de Pós-doutorado, desenvolvido junto ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, entre os anos de 2015 e 2016, sob a supervisão do Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção.

² Quando publica *Dossiê H*, Ismail Kadaré já era reconhecido na condição de arauto, tradutor de uma cultura, a albanesa, em sua generalidade. Além disso, um traço de sua ficção já se tornara evidente: a sua relação e inserção em uma tradição narrativa que tem origem em Homero (SOARES, 2016, p. 64).

e transmissão dos poemas homéricos. Os protagonistas do romance são Max Roth e Willy Norton, dois estudiosos irlandeses que, na primeira metade do século XX, chegam a uma pequena cidade da Albânia em busca da “chave” para decifrar o enigma de Homero. Pode-se ler aqui uma alusão aos estudos do pesquisador estadunidense Milman Parry (1902-1935) que, nas primeiras décadas do século XX, dedicou-se à comparação da poesia homérica com o canto de rapsodos da antiga Iugoslávia, realizando um trabalho de coleta e comparação de baladas e poemas épicos advindos dos Bálcãs. Depois da morte precoce do pesquisador, seu discípulo Albert B. Lord deu continuidade às investigações de Parry³, realizando, inclusive, uma viagem à Albânia para coleta de dados de pesquisa, em 1937, quando ainda era pesquisador júnior da *Society of Fellows* de Harvard (MITCHELL; NAGY, 2000, p. VII-XXIX). Como bem observa Luísa de Nazaré Ferreira:

Num registo do qual não estão ausentes o humor e a sátira subtil, sob a forma de um inquérito sobre a génese [sic] e transmissão da epopeia homérica, inspirado pela célebre teoria oralista de Milman Parry, *O Dossier H* tece uma reflexão perspicaz sobre a criação literária e questiona, de forma hábil, as atitudes despóticas que limitam a liberdade do ser humano. (2006, p. 184).

Dossiê H é um texto emblemático da relação que Ismail Kadaré estabelece com a cultura clássica e do modo como tal relação é articulada a uma posição crítica do autor sobre o tempo presente, em especial no que se refere ao espaço conflituoso da Albânia. Contudo, antes de adentrarmos de modo mais efetivo na fabulação especulativa do escritor, faz-se interessante realizar um breve percurso bibliográfico acerca da composição oral dentro dos estudos homéricos.

Apesar das informações escassas, o conhecimento de referências a recitações oficiais em Atenas e a presença de ecos de Homero em poetas da época parecem confirmar que “textos” da *Iliada* e da *Odisseia* circularam ao longo do século VI a.C.⁴ Há indícios de que uma primeira edição da *Iliada*, provavelmente bem diferente do texto posteriormente fixado, date de meados do século VI a.C., tendo sido feita, através de despesas próprias, por uma família aristocrática de Atenas. Dois séculos depois, Aristóteles preparou uma edição da *Iliada* que “será lida com paixão pelo seu mais famoso aluno, Alexandre” (LOURENÇO, 2013, p. 72). E, sucessivamente, nos séculos seguintes, na grande Biblioteca de Alexandria, gerações

³ Mais à frente, iremos retomar *The Singer of Tales*, o livro de Albert B. Lord, editado pela primeira vez em 1960, no qual o pesquisador, seguindo as pegadas de Milman Parry, apresenta de modo sistematizado a sua compreensão de que a poesia oral só pode ser “decifrada” a partir de um íntimo conhecimento do modo como ela foi produzida.

⁴ As informações a respeito das edições de Homero foram coletadas em Knox, 2011, p. 811; Lourenço, 2013, p. 71-73; Silk, 2004, p. 6-7.

e gerações de estudiosos – entre eles, Zenodotus de Éfeso, Aristófanes de Bizâncio e Aristarco de Samotrácia – produzirão edições críticas dos poemas homéricos – nestas, além da fixação do textos, são produzidos comentários explicativos e tem-se a divisão em 24 partes (“cantos”) referentes a cada letra do alfabeto grego. Os primeiros manuscritos completos serão copiados pelos eclesiásticos bizantinos; até que, finalmente, em 1488, a partir dos manuscritos medievais, é publicada em Florença a primeira edição impressa de “Homero”: “era composta em uma tipologia que imitava a caligrafia grega da época, com todos os seus ligamentos e suas abreviaturas complicados” (KNOX, 2011, p. 8). Ainda nas palavras de Bernard Knox, tal procedimento de imitação dos manuscritos era devido ao fato de os círculos eruditos da época tomarem por vulgares e inferiores os livros impressos.

Para além da história das edições e do estabelecimento dos textos, tem-se a proverbial “Questão Homérica”⁵ e o problema da datação dos poemas. As duas questões relacionam-se com a escassez de informações que se possui a respeito da Grécia Antiga, mais ainda no que se refere ao período entre os séculos VIII e V a.C., as lacunas conformando um espaço privilegiado para debates e controvérsias. Tomando-se como referência o que permaneceu da tradição, o que restou das informações professadas pelos gregos da Antiguidade a respeito de Homero, o cenário é o seguinte no que se refere ao período anterior ao século VII:

No século V já se pode atestar a autoridade especial de Homero, com a *Iliada* e a *Odisseia* atreladas a seu nome. Aristófanes chama Homero de divino (*Rãs*, 1034). Heródoto faz repetidas referências a Homero (Hdt, 2.53.2; 2.116.2; 2.117; 4.29; 4.32; 5.67.1; 7.161.3). O papiro de Derveni, que o autor [Walter Burkert, no artigo “The making of Homer in the Sixth Century B.C.”, 1987] crê ser de Estesímbroto de Tassos, que o escreveu por volta de 420, mostra uma filologia homérica surpreendentemente desenvolvida. Protágoras pode ter feito uma referência, talvez meio século antes. Uma herma da metade do século V faz referência à menção que Homero faz ao herói ateniense Menesteu (citada por Plutarco em Címon 7.5). Píndaro é outro a fazer referências a Homero (quarta Pítia, 277; sétima Nemeia, 20-24). Heráclito e Xenófanes citam Homero na virada do sexto para o quinto século. (OLIVEIRA, 2015, p. 119).

Na esteira de Martin L. West e seu “*The invention of Homer*”, Teodoro Rennó Assunção lembra que a associação do nome Homero com o autor da *Iliada* e da

⁵ Martin L. West (2011, p. 383) destaca o fato de a discussão em torno de Homero ser tão presente no mundo acadêmico que, muitas vezes, pessoas que nunca leram sobre o tema têm alguma noção sobre a discussão, em particular o conhecimento de que os poemas homéricos eram originalmente orais, compostos e transmitidos por poetas que não faziam uso da escrita; e a ideia de que há algum mistério em torno da autoria dessas obras, se foram compostas por um único poeta ou por mais de um, e de quando e onde ele viveu ou eles viveram.

Odisseia só pode ser datada a partir de 520 a.C., “quando a sua recitação integral (e apenas dos dois poemas) foi instituída por Hiparco como um evento importante das Grandes Panateneias em Atenas” (ASSUNÇÃO, 2010, p. 185). Antes disso, não se pode ter qualquer certeza de que esses poemas fossem atribuídos a Homero ou a qualquer outro autor. Além disso, essas referências a Homero, ainda na antiguidade, não eram concordantes no que se refere ao local e ao período em que Homero viveu, a título de exemplo:

Heródoto achava que ele havia vivido 400 anos antes, não mais, de sua própria época; isso o situaria no século IX a.C. Aristarco de Alexandria, grande estudioso de Homero, acreditava que o poeta havia vivido cerca de 140 anos depois da guerra de Troia; considerando que a guerra de Troia era em geral datada (em nossos termos) por volta de 1200 a. C., o Homero de Aristarco foi muito anterior ao de Heródoto. (KNOX, 2011, p. 10-11).

Se não havia ponto pacífico em relação à data em que Homero viveu, era geralmente aceito que ele era cego, sendo que alguns o tomavam como natural de Quios, e outros ligavam as suas origens a Esmirna. Além disso, como também adverte Bernard Knox (2011, p. 11), embora se referisse ao canto e possivelmente cantasse nas apresentações, era admitido que Homero utilizou os mesmos meios de composição e expressão de seus sucessores do século V. a.C. em diante, ou seja, compôs com o auxílio da escrita. Tal compreensão irá perdurar até o século XVIII, isto é, Homero escritor como um fato consumado. Nas palavras de André Malta, Homero, em especial a partir de sua “redescoberta” em fins do século XV (lembrando que 1488 é o ano das primeiras edições impressas):

Foi em geral visto como um escritor como outros – pelo menos no modo de produção e recepção de sua obra: alguém que produzira solitariamente, com toda a sua força criativa, e segundo determinadas convenções, poemas que eram lidos pelos que se interessavam por literatura, por suas qualidades literárias e pelo universo que descrevia. (2012, p. 168).

É importante destacar, assim como o faz Bernard Knox (2011, p. 11-12), uma exceção dentro do mundo antigo, o judeu Yosef ben Matityahu (Flávio Josefo), que no seu *Contra Ápion* (Livro 1, 2. 12), afirma que Homero não escreveu e que seus poemas foram transmitidos oralmente até sua compilação tardia por escrito, o que explicaria suas muitas inconsistências (JOSEFO, 1961).

Uma origem oral para a poesia homérica será postulada novamente apenas no século XVIII. O texto paradigmático dessa mudança de visada é o estudo intitulado *Prolegomena ad Homerum* (1795), escrito em latim pelo estudioso de língua alemã Friedrich August Wolf, no qual se realiza uma abordagem textual da *Iliada* e da

Odisseia que enfatiza como a própria constituição dos poemas trazia pontos que ajudavam a “esclarecer” o debate sobre sua origem oral. Com a publicação do trabalho de Wolf, tem-se a constituição da filologia clássica moderna como ciência, a inserção de Homero como objeto dessa erudição filológica e o estabelecimento de um enfoque da poesia homérica radicalmente novo. Além disso, como afirmam vários comentadores, a abordagem de Wolf, para o bem e para o mal, estabeleceu o campo sobre o qual a Questão Homérica se estabeleceu no debate acadêmico. Porém, como atestam André Malta (2012, p. 166-175) e Bernard Knox (2011, p. 13-18) em seus respectivos comentários, é preciso situar o discurso erudito de *Prolegomena ad Homerum* dentro de um contexto maior das discussões em torno da poesia homérica, que começam a vislumbrar a figura de um cantor iletrado que recitava os seus versos ou ainda os poemas como fruto da criação não de um único poeta, mas de todo o povo grego. Nesse sentido, podem-se destacar os seguintes nomes, que antecedem a tese de Friedrich August Wolf: o do francês François Hédelin, Abade d’Aubignac, que teve suas *Conjecturas académicas ou dissertação sobre a Iliada* (1715) publicadas postumamente; o do italiano Giambattista Vico, autor de *Sobre a descoberta do vero Homero* (1730); e o do inglês Robert Wood, com seu *Ensaio sobre o gênio original de Homero* (1769)⁶. O primeiro parece antecipar a visada analítica, seu argumento principal gira em torno da análise das “inconsistências” – morais, estilísticas, narrativas, etc. – encontradas na *Iliada* somadas à ausência de informações concretas relativas à vida do poeta, a algumas informações históricas sobre a atividade rapsódica e à ausência de escrita, o que indicaria, na visão do abade francês – que retoma o testemunho de Flávio Josefo –, que o poema não poderia ser fruto do trabalho de um único autor, mas sim o resultado de uma compilação de cantos, e que Homero, portanto, nunca existiu. Já em seu célebre texto, o filósofo napolitano Giambattista Vico chega à conclusão de que o “verdadeiro” (vero) Homero era na verdade “todo o povo grego.” Seguem as palavras de Vico:

Todas essas coisas agora nos compelem a afirmar que com Homero ocorreu justamente como com a guerra troiana, a qual, conquanto tenha fornecido um afamado marco dos tempos à história, os críticos mais precavidos julgam que nunca se travou no mundo. E certamente, como da guerra troiana, se de Homero não tivessem restado certos vestígios tão grandes quais são os seus poemas, diante de tantas dificuldades se diria que ele foi um poeta de ideia, e não um homem particular existente na natureza. Mas tais e tantas dificuldades, junto com os poemas que dele nos chegaram, parecem forçar-nos a afirmá-lo pela metade: que este Homero tenha sido uma ideia ou caráter heroico de homens gregos, enquanto narradores, em cantos, de sua história. (VICO, 1730 apud LACERDA, 2003, p. 283).

⁶ Para uma análise mais acurada dos três, ver: Malta, 2012 e Lacerda, 2003.

Por sua vez, Robert Wood, em seu *Ensaio sobre o gênio original de Homero*, embora enfatize a importância da oralidade e do canto, desvia do posicionamento de Vico ao tomar Homero como um poeta de carne e osso, mas que não sabia ler nem escrever, “tão analfabeto quanto seus personagens Aquiles e Ulisses” (KNOX, 2011, p. 13).

No século XIX, o radical desenvolvimento do espírito científico histórico também terá influência no modo como será tratada a questão, em especial no que se refere à história da língua – e, conseqüentemente, o nascimento das disciplinas relacionadas à linguística – e à Arqueologia. Ambos os campos de saber contribuíram para gerar critérios a respeito da historicidade e composição dos poemas. A partir desse contexto de reflexões em torno dos poemas homéricos, os estudiosos começaram a reunir, gravar e editar poesias populares, baladas e épicas. Em tal estado de coisas, a figura de um Homero primitivo ou da noção de espírito (gênio) de uma época é abraçada com afinco. Estudiosos irão se voltar, pelo menos até as primeiras décadas do século XX, para a *Iliada* e a *Odisseia* – tomadas como recolha de cantos alinhavados entre si – com o intuito de desconstruir, reconhecer as costuras e extrair, em sua beleza primitiva, as canções e baladas “originais”: “[...] a princípio o assunto gerou um vale-tudo indiscriminado; parecia haver quase uma competição para ver quem descobria o maior número de baladas distintas.” (KNOX, 2011, p. 14).

Para além dos exageros, tais estudos irão trazer à tona perguntas como: a *Iliada* e a *Odisseia* são obras de um mesmo poeta? Quais as condições de sua produção e como estas influenciaram o processo de composição? Existiria um nódulo original a partir do qual se originaram os dois poemas? A que tempos históricos aludem a *Iliada* e a *Odisseia*? Quais as relações entre os dois poemas? Tais questionamentos encontrarão abrigo na já citada expressão “Questão Homérica”, com seus partidários analistas – que se esforçam em distinguir, na trama complexa dos poemas, elementos heteróclitos que convergiram para a conformação de sua unidade – e, posteriormente, os unitaristas – defensores da unidade inflexível dos poemas (cf. ONG, 1982, p. 20-27).

Pode-se afirmar que uma nova fase dos modernos estudos homéricos começa com Milman Parry. Parry foi o principal proponente da teoria da composição formular oral, que será retomada por diferentes comentadores ao longo do século XX. Também instigado pela questão da autoria: como o poeta (ou poetas?) da *Iliada* e da *Odisseia* havia composto esses dois grandes poemas no início da formação da tradição literária europeia, o pesquisador procurou imergir nas tradições orais épicas ainda vivas na região dos Bálcãs, convivendo com rapsodos diversos, com o objetivo de compreender a maneira pela qual eles compõem, aprendem e transmitem os seus épicos; uma ideia que o pesquisador desenvolveu em seus dias de estudante de doutorado em Paris (1925-1928). A descoberta de Parry pode ser sintetizada do seguinte modo:

[...] *virtually every distinctive feature of Homeric poetry is due to the economy enforced on it by oral methods of composition. These can be reconstructed by careful study of the verse itself, once one puts aside the assumptions about expression and thought processes engrained in the psyche by generations of literate culture. This discovery was revolutionary in literary circles and would have tremendous repercussions elsewhere in cultural and psychic history.* (ONG, 1982, p. 21).⁷

Pode-se dizer que, para além da hipótese de que a *Iliada* e a *Odisseia* eram originalmente produtos de uma tradição oral que era mais velha do que qualquer literatura escrita, a contribuição suplementar da teoria de Milman Parry foi a formulação de um método para testar esta hipótese, através do exame de uma tradição viva de “fabricação” da poesia oral, com vistas a apreender o funcionamento da mesma. Nas palavras do próprio Parry, citado por Albert B. Lord:

The aim of the study was to fix with exactness the form of oral story poetry, to see wherein it differs from the form of written story poetry. Its method was to observe singers working in a thriving tradition of unlettered song and see how the form of their songs hangs upon their having to learn and practice their art without reading and writing. The principles of oral form thus gotten would be useful in two ways. They would be a starting point for a comparative study of oral poetry which sought to see how the way of life of a people gives rise to a poetry of a given kind and a given degree of excellence. Secondly, they would be useful in the study of the great poems which have come down to us as lonely relics of a dim past: we would know how to work backwards from their form so as to learn how they must have been made. (PARRY apud LORD, 1971, p. 3).⁸

⁷ “[...] praticamente todas as características distintivas da poesia Homérica são devidas à economia aplicada sobre ela pelos métodos orais de composição. Tais métodos podem ser reconstruídos por meio do estudo cuidadoso dos próprios versos, na medida em que se deixam de lado os pressupostos acerca da expressão e dos processos de pensamentos arraigados por sucessivas gerações da cultura letrada. Esta descoberta mostrou-se revolucionária nos círculos literários e viria a causar tremenda repercussão em outros espaços da história da cultura e da psique.” (ONG, 1982, p. 21, tradução nossa).

⁸ “O objetivo do estudo era fixar com exatidão a forma da narrativa poética oral, para ver em que ela difere da forma da narrativa poética escrita. A metodologia consistia em observar cantores que trabalhavam em uma próspera tradição musical iletrada e ver de que modo as suas canções perduram, tendo eles aprendido a praticar sua arte sem a leitura e a escrita. Os princípios da forma oral assim obtidos seriam úteis em duas vias. Eles seriam um ponto de partida para um estudo comparativo da poesia oral, que procuraria ver como o modo de vida de um povo dá origem a uma poesia de um determinado tipo e com um dado grau de excelência. Em segundo lugar, eles seriam úteis no estudo dos grandes poemas, relíquias solitárias de um passado obscuro que chegaram até nós: saberíamos como trabalhar ao revés de sua forma, de modo a aprender como eles devem ter sido compostos.” (PARRY

O conhecimento dos processos de composição da poesia épica oral da região dos Balcãs, portanto, poderia ser tomado como uma ferramenta privilegiada para o estudo da composição (oral) formular e temática nos poemas homéricos. Para tanto, a análise de um *corpus* ampliado de textos coletados na referida região deveria levar em conta as seguintes questões: (1) até que ponto um poeta oral, ao compor um novo poema, é dependente de sua tradição; (2) em que medida um poema, original ou tradicional, é estável nas recitações sucessivas de um determinado cantor; (3) como se dá a alteração de um poema em uma dada localidade ao longo de vários anos; (4) como um poema é alterado no decurso de seu deslocamento de uma região para outra; (5) de que modo um determinado poema se desloca de uma região para outra e qual a extensão desse deslocamento; (6) as diferentes fontes materiais a partir das quais é criado um dado ciclo heroico; (7) os fatores que determinam a criação, desenvolvimento e declínio de um ciclo heroico; (8) a relação dos eventos de um ciclo histórico aos eventos reais; e assim por diante. Nesse sentido, seriam necessárias – e é isso que nos anos seguintes fará Albert B. Lord – a gravação e a análise de várias recitações diferentes de um mesmo poema por um mesmo cantor; da recitação por um cantor de um poema que acabara de ouvir pela primeira vez; recitações de um mesmo poema por cantores de diferentes gerações; várias recitações diferentes de um mesmo poema da mesma região e de regiões vizinhas; um poema composto imediatamente após a narração de um evento, etc. (MITCHEL; NAGY, 2000, p. IX-X).

Tanto para Milman Parry quanto para seu discípulo Albert B. Lord, a composição da poesia épica oral está associada ao uso de **fórmulas**, um operador forjado por Milman Parry para dar conta, em especial, das repetições frequentes no interior dos poemas homéricos. A **fórmula** seria o elemento fundamental na composição dessa poesia. A definição de Parry é bastante conhecida: “*a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea*” (PARRY, 1930, p. 80)⁹. Esses padrões repetitivos, portanto, seriam uma forma de composição típica da poesia oral, que serviria tanto para a audiência que acompanha o canto quanto para a performance daquele que o compõe.

Nas palavras de Albert B. Lord, fórmulas e grupos de fórmulas, grandes e pequenas, servem apenas a um propósito, fornecer um meio para contar uma história através do canto e do verso. Porém, haveria um outro tipo de repetição, não da ordem do verso, mas no âmbito da narrativa, como adverte Lord: “*Anyone*

apud LORD, 1971, p. 3, tradução nossa). É interessante salientar que em 1935, quando Milman Parry retornara da Iugoslávia pela última vez, ele começou a escrever um livro que se intitularia *The Singer of Tales* e conteria os resultados de seu estudo do problema da composição formular oral. Ele chegou a escrever poucas páginas antes de morrer. Estas seriam publicadas posteriormente por Albert B. Lord (cf. LORD, 1971, p. 279).

⁹ um grupo de palavras regularmente empregadas sob as mesmas condições métricas para expressar uma dada ideia essencial. (PARRY, 1930, p. 80, tradução nossa).

who reads through a collection of oral epic from any country is soon aware that the same basic incidents and descriptions are met with time and again” (LORD, 1971, p. 68)¹⁰. Seguindo Parry, Albert B. Lord irá chamar esses grupos de ideias regularmente utilizadas para contar uma história dentro da tradição épica oral de *tema*¹¹. Para diferenciar o conceito de tema da noção de fórmula, o pesquisador afirma que um tema, comumente, não aparece exatamente com as mesmas palavras; mesmo que seja verbal, ele não é um conjunto fixo de palavras, mas um agrupamento de ideias. (LORD, 1971, p.6). Em suas pesquisas, Milman Parry classificou de acordo com o conteúdo (tema) a poesia oral coletada, criando categorias bem definidas, tais como: **casamentos, salvamentos, devoluções, retornos e capturas de cidades**. Apesar de bem definidas, como bem adverte Albert B. Lord (1971, p. 120-121), essas categorias se sobrepõem. Além disso, o interesse de Parry nos grupos particulares acima mencionados reside na sua semelhança (temática) óbvia com os poemas homéricos.

Nos capítulos intitulados “Homero”, “*Iliada*” e “*Odisseia*”¹², Lord (1971, p. 141-197) irá recuperar a noção de estrutura temática como uma marca da composição oral. No primeiro desses capítulos, por exemplo, ele irá analisar sete ocorrências do tema da assembleia (ou cena-típica, como prefere Mark W. Edwards, 1992) nos cantos I e II da *Iliada*.

Anteriormente, no mesmo capítulo, Albert B. Lord havia chamado a atenção para a composição formular presente nos poemas de Homero e também para o uso do *enjambement*. Para ele, a presença efetiva da técnica (mecânica) formular, do *enjambement* e dos temas (cenas-típicas) confirmaria se um determinado poema é oral ou não. Tal perspectiva é construída a partir de uma análise detalhada de um número considerável de exemplos retirados da tradição oral eslava, que ocupa toda a primeira parte do livro (“*The Theory*”), composta de seis capítulos (LORD, 1971, p. 3-138). Portanto, a sua conclusão, construída ao longo do livro, é a de que “Homero” seria um poeta oral e teria em comum com os cantores eslavos o analfabetismo e o desejo de obter proficiência em cantar a poesia épica (LORD, 1971, p. 20; 147).

¹⁰ Quem lê seguidamente uma coleção de épica oral, oriunda de qualquer país, logo perceberá que os mesmos incidentes básicos e descrições são encontrados mais de uma vez. (LORD, 1971, p.68) (tradução minha)

¹¹ Em dois instigantes estudos, Mark W. Edwards irá cercar a noção de *cena típica*, partindo do termo *tema* utilizado por Albert B. Lord, que ele considera muito amplo. Com vistas a uma melhor precisão, o autor irá desdobrar o conceito em três categorias, a já citada noção de *cena-típica* e também recorrerá às noções de **modelo narrativo** e **motivo**. (cf. EDWARDS, 1975, p. 51-72; EDWARDS, 1992, p. 284-330)

¹² Os três capítulos abrem a segunda parte do livro de Lord, intitulada “*The application*”, nela, além de fazer referência à tradição épica grega, o autor volta-se para as tradições medievais na Inglaterra e na França (LORD, 1971, p. 141-221).

Ao longo dos anos, as teses postuladas por Milman Parry e Albert B. Lord foram retomadas por diversos comentadores, tanto em continuidade/afirmação quanto em diferença/oposição. No segundo caso, algumas fragilidades da proposta foram postas em evidência. Porém não será nosso propósito, neste trabalho, tratar dessa recepção¹³. Partiremos agora para a análise do romance *Dossiê H*, de Ismail Kadaré, e o modo como o autor, em sua “fantasia especulativa”, apresenta a Questão Homérica.

Aparentemente alheios às querelas que envolvem a região dos Bálcãs há muitos séculos, os dois jovens estudiosos de origem irlandesa vindos da Universidade de Harvard, Max Roth e Willy Norton, personagens do romance, partem para a Albânia – mais especificamente a cidadezinha de N., no interior do país – com o objetivo de pesquisar as velhas epopeias da tradição oral do país e decifrar o mistério que envolve a criação e transmissão dos poemas homéricos. Como afirma um dos pesquisadores, diante da surpresa de um habitante da cidade com a referência a Homero, “aquele antigo poeta grego, o cego”: “Oh, sim, Homero. Trezentos anos faz que uma controvérsia continua para saber: foi um Homero? foram muitos Homeros?” (KADARÉ, 2001, p. 27). Levam consigo muitas anotações, mapas variados com todas as zonas épicas e um aparelho, o magnetofone¹⁴ – novíssima invenção, desconhecida da maioria dos habitantes do local –, para gravação e reprodução dos cantos dos rapsodos. Conforme já salientado anteriormente, é bastante evidente o diálogo que Ismail Kadaré estabelece com as pesquisas de Parry e Lord para elaboração desse romance; por outro, é importante ressaltar que, ao construir as personagens, os **seres de papel** (BARTHES, 1972, p. 48) Willy Norton e Max Roth, o autor se distancia das biografias dos dois pesquisadores americanos. Entre outras coisas, destacamos as seguintes especificidades: os dois pesquisadores da ficção são irlandeses, fazendo doutorado em Harvard, portanto, além da diferença de nacionalidade, não há, como no caso de Parry e Lord, a relação mestre e discípulo; além disso, as personagens escolhem, como campo para a pesquisa, a região da Albânia e não a ex-Iugoslávia. Tem-se ainda o desenlace do romance, que será tratado mais à frente, no qual a questão do conflito entre albaneses e sérvios toma corpo de modo mais explícito com consequências trágicas. Portanto, ao aproximarmos o romance *Dossiê H* das pesquisas de Milman Parry e Albert B. Lord, a intenção não é propor uma leitura “biográfica” do livro, mas chamar a atenção para o modo consciente, crítico e também irônico com que Ismail Kadaré retoma as

¹³ Para um a introdução ao assunto, ver: Sale, 1996, p. 374-417.

¹⁴ O romance *Dossiê H* é ambientado na década de 1930, o que aproxima ainda mais a trama e os dois protagonistas de Milman Parry e Albert B. Lord, que viajaram para a região dos Bálcãs nesse período. Além disso, a descoberta do Magnetofone é tomada pelas personagens do romance como uma intervenção divina, uma espécie de *Deus ex machina* (KADARÉ, 2001, p. 51-52).

importantes investigações em torno da poesia épica oral. Como bem observa Luiz Carlos André Mangia Silva:

[...] longe de serem as pretendidas respostas em torno dos ‘misteriosos’ mecanismos poéticos de Homero, o que há de mais interessante no *Dossiê H* de Ismail Kadaré são as perguntas que Max e Willy se fazem no andamento de seus estudos sobre a arte da rapsódia.” (2002, p. 179).

Faz-se importante frisar que o romance, ao evidenciar as querelas balcânicas entre albaneses e sérvios, não deixa de se constituir como uma sátira ao autoritarismo e ao nacionalismo tão caros àquela região da Europa. Em certa medida, a discussão em torno da questão homérica parece desempenhar, na narrativa de Ismail Kadaré, o papel de pretexto para o tratamento dessas questões.

Assim como Milman Parry destacava que seus métodos comparativos dos poemas homéricos com a poesia oral, então produzida nos Bálcãs, estavam atrelados às observações que ele ouvira do professor Antoine Meillet (LORD, 1971, p. 11-12; MITCHELL; NAGY, 2000, p. VIII), o ponto de partida para a empreitada dos dois pesquisadores são as observações de um professor, o professor Stewart, ouvidas por Willy Norton e anotadas em seu diário:

“Haverá no mundo algum lugar onde ainda se cria uma poesia épica desse gênero?” E a resposta do professor: “A pergunta não é nada tola, pelo contrário, é até muito arguta”. E o homerista, para meu espanto (mas não dos cretinos), explicou-lhe que de fato existia um lugar assim, uma estreita faixa que era a única parte do mundo onde sobrevivia aquele tipo de poesia. Ele inclusive especificava a região: ficava na península balcânica, abrangendo, mais precisamente, toda a Albânia setentrional, estendendo-se por uma parte de Montenegro e chegando, aqui e ali até a Bósnia, na Iugoslávia. “Essa faixa, exclusivamente”, explicava o professor, “é o único recanto do globo terrestre que até o presente produz um material poético desse gênero, similar ao de Homero, ou, em outras palavras, fica ali a derradeira oficina, o último laboratório, para usar um termo contemporâneo, que ainda existe...” (KADARÉ, 2001, p. 43-44).

A partir daí, a península balcânica, “o último laboratório,” “a derradeira oficina”, irá ocupar os pensamentos de Willy Norton e, logo em seguida, do amigo deste, Max Roth. Era preciso ir para lá o quanto antes, “examinar de perto com um microscópio, ouvir com um estetoscópio, como se fabrica a cera, como se produz a essência homérica...” (KADARÉ, 2001, p. 44-45). Em que consistiria esse rigor científico? Qual seria o instrumental de análise? A resposta é: a comparação seria a chave, não só se ouviriam e se registrariam, como comparariam o material entre si:

O que nos interessa não é a poesia épica albanesa em si, mas para usar uma expressão da moda, a tecnologia de sua produção [...] não só a comparação entre as rapsódias. Bem mais interessante será o cotejo no interior de uma mesma rapsódia, ou seja, observar como o mesmo poema é cantado por várias pessoas após um período determinado. Um mês depois. Três meses depois. (KADARÉ, 2001, p. 47).

Nesse sentido, é importante lembrar aqui que o *The singer of tales*, que começou a ser escrito por Milman Parry e continuado por Albert B. Lord, foi apresentado por este último, em 1949, como uma *Ph.D. thesis* para o Departamento de Literatura Comparada de Harvard (LORD, 1971, p. XXV-XXVII). Como afirmam Stephen Mitchell e Gregory Nagy, a metodologia de Parry e Lord é fundamentalmente comparativa:

The integral legacy of Parry and Lord emerges most clearly if we look more closely at their comparative methods, which typify the academic discipline of Comparative Literature. [41] This point is driven home by Harry Levin's Preface. Lord, during his years as professor at Harvard University, was in fact an active member of the Comparative Literature Department as well as the Departments of Classics and Slavic Languages and Literatures. His thesis, as we have seen, was produced under the aegis of the Comparative Literature Department, and The Singer of Tales was originally published as volume 24 (1960) of that department's monograph series, Harvard Studies in Comparative Literature. Lord's methodology, like Parry's, is fundamentally comparative in nature. The Singer of Tales is a premier example. (MITCHELL; NAGY, 2000, p. XXVII).

Portanto, dentro da fabulação de Ismail Kadaré, Willy Norton e Max Roth parecem compartilhar das ferramentas de Milman Parry e Albert Lord. Também como os dois últimos, os nossos pesquisadores *de papel* não têm a intenção de se envolver nas questões políticas e ideológicas que atravessam a região, porém: “[...] é quase inevitável. O estofo homérico da epopeia deles, que desejamos comprovar, tem um vínculo direto com a antiguidade da presença albanesa nesta península. Acontece que justamente essa antiguidade provoca ciúmes dos sérvios” (KADARÉ, 2001, p. 79). O próprio Albert B. Lord, em um dado momento do seu livro, reconhece o papel que os épicos orais desempenharam, em especial, a partir do surto nacionalista que assolou a Europa no século XIX, sendo utilizados como propaganda nacionalista. Nesse cenário, o herói épico converte-se em herói nacional; os próprios cantos, em épica nacional (LORD, 1971, p. 7). É por isso que, a todo o momento em que se viam enredados pelo universo das epopeias albanesas e pelas questões relacionadas aos conflitos com os sérvios, Willy Norton e Max

Roth repetiam o estribilho: “somos homeristas”; “somos antes de tudo homeristas” (KADARÉ, 2001, p. 88; 104).

E, nesse intuito de desvendar a “tecnologia homérica” com sua “máquina de esquecimento” e seus “mecanismos de transmissão,” são lançadas algumas questões: “Quem foi Homero? O poeta cego, imaginado por milhões de pessoas nos bancos das escolas, ou o redator, o chefe de redação, com dissesse o professor Stewart?” (KADARÉ, 2001, p. 46); “A pergunta que antes nos parecia fundamental no deciframento do enigma homérico: quantos versos um rapsodo consegue saber de cor [...]?, precisava ser complementada por outra: quantos ele deseja esquecer? Ou melhor: pode-se conceber um rapsodo sem esquecimento?” (KADARÉ, 2001, p. 48); “Como será o acontecimento processado, ao passar pelas polias, as rodas dentadas, as caldeiras repletas de misteriosos caldos sombrios?” (KADARÉ, 2001, p. 50). Após a audição dos cantos do primeiro rapsodo, começam as análises, a escuta atenta dos poemas várias vezes seguidas, as comparações com as versões impressas, as comparações de duas versões de um poema cantado por um mesmo cantor com o intervalo de duas semanas, as modificações/variações apresentadas, o porquê das mesmas:

Haviam pilhado em flagrante um dos fios condutores do enigma homérico, a unidade básica da mudança e do olvido, na cantiga de um rapsodo, num espaço de duas semanas. Mas, em dois anos, quantas transformações ocorriam? E em um século, um milênio, e não com um tocador de *lahutë*, mas com uma legião deles, uma geração inteira, várias gerações, uma após outras? Súbito, o mecanismo do esquecimento assumia porções assustadoras, e eles sentiam as têmporas latejarem com o esforço do cérebro, que aparentemente encontrava dificuldades para processar algo tão imenso. (KADARÉ, 2001, p. 94).

O esquecimento – o fato de uma gravação nunca ser idêntica à outra – configura-se, para as personagens do romance, como parte integrante do “laboratório” da poesia épica oral, assim como os acréscimos, as adições. “O que se move e o que não se move na poesia épica? Haverá um nódulo central que assegura a sua integridade no correr dos séculos?” (KADARÉ, 2001, p. 105), perguntam-se os pesquisadores da ficção. Tal “mecanismo do esquecimento” não é da ordem de um esquecimento qualquer, mas uma tarefa bem mais complexa: “que envolve um olvido involuntário, mas também consciente – na verdade, essas duas instâncias, a do proposital e a do involuntário, confluem –, a legitimar uma interpretação, projeção de nação.” (SOARES, 2010, p. 219). Por sua vez, distante da concepção apresentada no romance, em seu estudo, e mais uma vez seguindo o mestre Milman Parry, Albert B. Lord utiliza o binômio “mudança e estabilidade” para dizer desse estado de coisas, e suas palavras transcritas abaixo confirmam a aproximação:

Change and stability—these are the two elements of the traditional process that we must seek to comprehend. What is it that changes and why and how? What remains stable and why? In order to answer these questions, we should consider three groups of thematic analyses of songs, reports, as it were, on three groups of experiments. The first contains experiments on transmission of a song from one singer to another, the second illustrates the differences in a single singer's performances of a given song at brief intervals of time, and the third shows what happens to a song in a singer's repertory over a longer period, namely sixteen or seventeen years. (LORD, 1971, p. 102).¹⁵

As análises posteriores de Lord apontam para a existência, sim, de um cerne que assegura a preservação da “narrativa de base”, que conserva e leva adianta o que ele nomeia de tradição. As mudanças recairiam em categorias relacionadas aos métodos de composição – a expressão de um conteúdo com concisão; a expansão da ornamentação, adição de detalhes da descrição, por exemplo; a omissão ou adição de elementos em uma fórmula; as modificações de ordem em uma sequência de ações; a substituição de um tema por o outro, etc. (LORD, 1971, p. 123). Como expressam as personagens de Ismail Kadaré, nos “moldes básicos” recairia a “argila poética”, e se a tradição oral é preservada, as fórmulas, os modelos, em suma o próprio “laboratório”, tudo muda, “ainda que tais mudanças, extremamente lentas, sejam tão imperceptíveis aos olhos humanos quanto o envelhecimento das estrelas” (KADARÉ, 2001, p. 106).

Em um dado momento da narrativa, o estalajadeiro Shtiefen, também um admirador da poesia épica oral, ao conversar com os pesquisadores sobre as desavenças entre sérvios e albaneses, lembra um verso de um poeta albanês: “Na cólera entre nós nascemos [...]” (KADARÉ, 2001, p. 81). Estupefatos, eles logo escutam os ecos da *Iliada* – cólera, *mênin*, a mesma palavra do início do poema homérico. Recordam ainda das palavras do embaixador da Albânia em Washington, que anteriormente afirmara:

Os senhores sabem que, pelo que dizem alguns, no primeiro verso da *Iliada*, *Mênin aeidé, théa, Pêlêiadéô Achiléos* (*Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, filho de Peleu*), *mênin* corresponde à palavra albanesa *mëni*, que quer dizer

¹⁵ “Mudança e estabilidade – estes são os dois elementos do processo tradicional que devemos procurar compreender. O que é que muda e por que e como? O que permanece estável e por quê? A fim de responder a estas perguntas, devemos considerar três grupos de análises temáticas de músicas, relatados, por assim dizer, em três grupos de experimentos. O primeiro contém experimentos sobre a transmissão de uma música de um cantor para outro, o segundo ilustra as diferenças de desempenho de um único cantor de uma determinada canção em breves intervalos de tempo, e o terceiro mostra o que acontece a uma música no repertório de um cantor durante um período mais longo, a saber, dezesseis ou dezessete anos.” (LORD, 1971, p. 102, tradução nossa).

cólera? Portanto, da primeira meia dúzia de palavras da literatura mundial, a primeiríssima e, desgraçadamente, a mais áspera, é uma palavra albanesa, há-há-há! (KADARÉ, 2001, p. 53).

Também a trama narrativa do primeiro poema ouvido na Estalagem do Osso de Búfalo por Willy Norton e Max Roth traça um paralelo com a *Iliada*, em especial com a figura de Helena, a primeira de uma lista de coincidências entre os motivos albaneses e os da antiguidade grega figuradas no romance. É a história da “traição” de Aikunë, esposa do altivo Muj. Em suas pesquisas, os dois estudiosos encontrarão diversas variantes da mesma história:

Numa delas, a personagem [Aikunë], depois de ser raptada pelo oponente eslavo de Muj, é encarcerada e, como toda prisioneira, anseia pelo momento da libertação. Porém, em outra o raptor se deixa enfeitiçar de tal forma que a torna princesa e abandona por ela a esposa, a qual até obriga a segurar um archote entre os dentes para iluminar os dois durante as nove primeiras noites de amor. Tal relato não explica o comportamento de Aikunë. Mas em duas outras variantes ele aparece às claras: numa, embora feita princesa, ela permanece fiel ao primeiro marido; na outra, logo se apaixona pelo raptor, e isso é apenas o início, pois quando Muj vem libertá-la, ela o atraiçoa impiedosamente. Foi precisamente essa versão que o rapsodo cantou. Nela, Muj, depois de traído, é acorrentado ao pé do leito dos amantes, com um archote aceso enfiado à força entre os dentes, para iluminar os jogos de amor do casal. (KADARÉ, 2001, p. 89).

Willy Norton e Max Roth veem nessas quatro variantes quatro possibilidades de leitura a respeito da figura nebulosa de Helena da *Iliada* e do seu comportamento em outras possíveis variantes da história. Teria ela seguido Páris de bom grado ou foi raptada e só depois se envolveu com ele? Ou, quem sabe, ela nunca o amou, tendo sido uma escrava do príncipe? Essas e outras perguntas assaltam os dois pesquisadores, que vislumbram na poesia oral encontrada na Albânia vestígios dos alicerces de um proto-universo comum grego-ilírico-albanês e ainda conjecturam a respeito dos ciclos de aglutinação e dispersão da epopeia oral: “[...] se a *Iliada* transmitida por Homero não tivesse sido publicada, ela poderia ter se desagregado também, para se recondensar depois em outra unidade.” (KADARÉ, 2001, p. 119).

E quanto à autoria dos poemas *Iliada* e *Odisseia*, se eles eram assim antes uma matéria prima poética não elaborada, quem as condensara? Tudo isso termina por se ligar à indagação sobre quem fora Homero? Poeta genial ou genial coligidor? Das conjecturas em torno da figura de um sujeito esbarra-se em uma hipótese singular: “Ou não seria nada disso, nem mesmo um indivíduo, mas uma instituição, cujo

nome, na verdade uma sigla, devia-se grafar não ‘Homero’, e sim ‘H.O.M.E.R.O.’?” (KADARÉ, 2001, p. 117).

Para aqueles familiarizados com as discussões em torno da Questão Homérica, ressoam aqui as hipóteses de leitura de dois importantes estudiosos da poesia grega arcaica: Martin L. West e Gregory Nagy. Tais proposições são expostas, respectivamente, nos textos “*The invention of Homer*” (1999) e “*The name of Homer*”, um suplemento do capítulo 17 (“*On the antagonism of God and Hero*”), do livro *The Best of Achaeans* (1979), ambas são apresentadas por Teodoro Rennó Assunção no já citado estudo ““O que é um autor?”, de Foucault, e a questão homérica”, a quem seguimos abaixo em uma síntese das duas conjecturas (ASSUNÇÃO, 2010, p. 187-191).

Martin L. West observa que, antes da época helenística, Ὅμηρος (Homero) não era utilizado como um nome comum, não se teria notícia de nenhuma pessoa assim chamada. Lembra ainda que esse nome sugeriria o sentido de “refém,” existindo várias versões de como “Homero” passou a ser assim chamado após ter sido tomado como refém por uma ou outra cidade. West refuta essa e outras hipóteses – como a de que Ὅμηρος fosse uma palavra cimeana para “cego” – e segue a pista dos *Homerídoi*, antiga corporação de rapsodos, mencionados a primeira vez por Píndaro, que os descreve como os “cantores dos versos costurados” (WEST, 1999 apud ASSUNÇÃO, 2010, p. 188). O autor aventa, então, duas possibilidades: a primeira é a de que houve um dia um poeta chamado Homero, e os *Homerídoi* foram nomeados a partir dele; a segunda, a de que os *Homerídoi* não foram nomeados a partir de um indivíduo, mas inventaram um Homero ancestral como seu fundador. Por fim, West elege a segunda como a única plausível.

Gregory Nagy, por sua vez, bastante familiarizado com as pesquisas de Milman Parry e Albert B. Lord, acredita que a hipótese de uma longa tradição poética é mais plausível do que a de um indivíduo criador; sugere, então, uma interpretação de *Hómēros* como um nome convencional, indicando uma concepção arcaica de poeta e de sua função: Ὅμηρος / *Hómēros*/, composto de *hom* (raiz cujo sentido é “junto”, “comum”) e *éros* (derivado de *ar*, “ajustar”); num exercício de tradução aproximada, o termo designaria algo como “aquele que ajusta conjuntamente.” Portanto,

[...] estas duas hipóteses para o nome de autor *Hómēros* tendem a desconsiderá-lo como um nome próprio designando um indivíduo, e apontam antes para um sentido convencional em relação com a própria função do poeta: ou aquele que é designado a partir do local de reunião (e de festividade) em que os cantores faziam suas *performances* e disputavam concursos (hipótese de West), ou aquele que é designado como “o que ajusta [o canto] em conjunto”, segundo uma tradição indo-europeia que aproximava a arte do poeta à do carpinteiro (hipótese de Nagy). (ASSUNÇÃO, 2010, p. 191).

E aquele significante caro e familiar de um homem cabeludo, barbudo e cego como sinônimo de Homero, significante imaginado “por milhões de pessoas nos bancos das escolas”? Parece ser um signo do qual é difícil se desapegar. Faz-se importante mencionar aqui a figura de Demódoco, personagem da *Odisseia* – a serviço do rei dos feácios, Alcínoo, na Esquéria, último lugar onde Odisseu aporta na sua viagem de retorno para casa –, como o protótipo do aedo cego e inspirado pela Musa, que provavelmente serviu de ponto de partida para a figuração de um Homero cego.

O próprio Albert B. Lord sente a necessidade de tecer um breve comentário a respeito dos rapsodos cegos da região pesquisada: “[...] *In Yugoslavia in 1934–35 blind singers were not important carriers of the tradition. Our experience would not tend to verify the romantic picture of the blind bard*” (1971, p. 18)¹⁶. Em seguida, comenta que os rapsodos Nikola Janjušević de Gacko e Stjepan Majstorović de Bihać eram ambos cegos, mas que, embora fossem figuras pitorescas de suas regiões, não eram cantores dotados de maiores atributos.

No romance de Ismail Kadaré, por sua vez, também por ser um tema bastante recorrente na arte e, em especial, na literatura ocidental, para não falar da própria figura espectral desse “Homero”, a cegueira surge como uma metáfora privilegiada da tensão entre oralidade escrita, memória e texto. Num dado momento, ainda no segundo capítulo do romance, há a seguinte afirmação do subprefeito de N.:

Isto aqui é um lugar subdesenvolvido (...) e em lugares assim, quando se trata de espionagem, os olhos não têm grande importância. A maior parte das pessoas não tem escola. E mesmo quem sabe ler e escrever não sente muita vontade de pegar na caneta. Aqui é raro alguém por no papel suas lembranças ou manter um diário, uma correspondência regular. Até os testamentos, que ninguém pode imaginar sem texto, assinatura e carimbo, em geral são orais aqui. (KADARÉ, 2001, p. 29).

Tal ponto de vista irá refletir na admiração do burocrata pelo espião Dull Baxhaj, conhecido como o “seu” ouvido – o sobrenome Baxhaj, informa Bernardo Joffily, tradutor do romance, quer dizer **desvão**, e é justamente por recantos ocultos, recônditos, que ele irá se esgueirar para *ouvir* as conversas dos dois estrangeiros. Na verdade, como um rapsodo, quicá uma outra versão/encarnação de Homero, Dull Baxhaj seduz o subprefeito com seus relatórios, e este último torna-se um escravo das palavras do informante de quem passa a copiar o estilo (KADARÉ, 2001, p. 68-70). Também a personagem do eremita Frok – que ao final do romance,

¹⁶ “[...] na Iugoslávia, em 1934-1935, cantores cegos não ocupavam lugar de importância na tradição. Nossa experiência não confirmou a imagem romântica do bardo cego.” (LORD, 1971, p. 18, tradução nossa).

instigado pelo monge sérvio, irá destruir, juntamente com seus seguidores, o magnetofone, as fitas e parte das anotações de Willy Norton e Marx Roth – irá expor o seu ponto de vista sobre a vista enfraquecida do planeta, que também possuiria dois olhos. Um desses olhos encontrar-se-ia no oceano Atlântico, em algum lugar entre a Groelândia e o mar do norte, e o outro nas estepes de Caxemira: “[...] um desses olhos está fraco [...] e o planeta enxerga mal com ele [...]” (KADARÉ, 2001, p. 127).

À medida que vai avançando nas pesquisas, Willy Norton, o mais centrado dos dois estudiosos, vai ficando cego. Em certa altura da narrativa, ele inclusive afirma: “[...] não há dúvidas de que a poesia épica oral é antes de mais nada arte do ouvido. Os olhos, sem os quais não se concebem os escritores hoje, não desempenhavam nenhum papel importante nos tempos homéricos. Podiam até atrapalhar.” (KADARÉ, 2001, p. 102). Em seguida, ele alude à figura de Demócrito, que teria se cegado intencionalmente para que os olhos não o impedissem de aprofundar nas reflexões. A personagem associa a cegueira à memória, sendo, assim, uma componente da oficina que produz a epopeia. Ao final do romance, ele mesmo, já praticamente cego – tributo pago por quem se atrevera a penetrar na noite homérica? (KADARÉ, 2001, p. 163) –, converte-se em rapsodo:

De repente, com um movimento que Max julgou pertencer a outro corpo, Willy tirou a mão direita das dobras da pelerine, ergueu-a até a face, abriu-a e a pousou entre o malar e a orelha, com os dedos emergindo da nuca como uma crista de galo. O gesto da *maiekrah*, pensou Max, mas não pôde dar sequência ao pensamento, pois o outro, com um timbre inumano e monocórdio na voz, se pôs a cantar os versos que acabara de ouvir. (KADARÉ, 2001, p. 166).

O tratamento do *tópos* da cegueira evidencia o quanto os dois pesquisadores europeus – que saem da América do Norte para tentar decifrar o enigma de Homero no interior dos Bálcãs – são figurados de modo premeditadamente “romantizado” por Ismail Kadaré. Nessa mesma direção, vale destacar que a abordagem do trabalho filológico não se apresenta com pretensões científicas – isto é, discutir a fundo pontos centrais, tais como as fórmulas e a divisão entre unitaristas e analistas –, o comportamento dos estudiosos de papel é visivelmente amador.

Pouco antes da catástrofe, do ataque que reduz a epopeia a cacoc novamente, os dois pesquisadores inquietam-se com o fato de a epopeia albanesa não fazer referência a acontecimentos mais recentes, posteriores a 1913 – ela produzira uma dúzia de versos sobre 1878 e, após três décadas, cinco míseros versos sobre 1913, em virtude do retalhamento do país. Os dois ainda ansiavam por se deparar com um **epevento** – conceito forjado pelos próprios personagens, uma fusão das palavras **epopeia** e **evento**, para designar um poema épico inspirado em um acontecimento contemporâneo. Ironicamente, serão eles quem servirão de

inspiração para esse último murmúrio da epopeia, um **epevento**, um poema épico inspirado nos dois¹⁷.

No que lhe diz respeito, Ismail Kadaré parece constituir-se como uma voz de um lugar, de uma cultura. Ao contar e recontar as histórias dessa cultura, trabalha também, como um rapsodo ou um estudioso da poesia épica, para preservar a memória de um certo espaço-corpo dos Bálcãs, obviamente, sem se furtar de tomar partido em relação ao conflito entre albaneses e servo-croatas¹⁸; afinal, “na cólera entre nós nascemos [...]”.

SOARES, L. F. The file on I. K.: Ismail Kadaré and the Homeric Question. **Itinerários**, Araraquara, n. 45, p. 137-157, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *The aim of this article is to investigate how the Albanian writer Ismail Kadaré fictionally retrieves the discussion around the “Homeric Question” in his novel The File on H (1981). Our points of support are researches in the area of Classical Studies that deal with oral tradition, more specifically with the Oral-Formulaic Composition and Oral-Formulaic Theme in the Homeric epic. The File on H is a key novel to enter the fictional universe of Ismail Kadaré, because it clearly presents one of the main characteristics of his literature, which is the dialogue with Classical Greece and, in particular, with Homeric poems. We have established a dialogue, particularly in this article, with the studies of Milman Parry (1930) and Albert B. Lord (1971), researchers whose oralist theory served as a reference for the construction of the protagonists of Ismail Kadaré’s novel.*

■ **KEYWORDS:** *Comparative Literature Studies. Homeric Question. Ismail Kadaré. The File on H.*

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, T. R. “O que é um autor?”, de Foucault, e a questão homérica. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 6, n.12, p. 1-17, jul./dez. 2010.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____; GREIMAS, A. J. **Análise Estrutural da Narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. p. 19-60.

¹⁷ Faz-se interessante salientar aqui que o último apêndice do livro *The Singer of Tales* é justamente um poema oral dedicado a Milman Parry, composto por Milovan Vojčić, em 20 de setembro de 1933. (cf. LORD, 1971, p. 272-275).

¹⁸ “N’oublions pas que Kadaré se disait un conservateur de l’Albanie: l’écriture se met au service de l’identité et de l’État albanais, toujours menacés de disparaître.” (BOISSAU, 2003, p. 534).

BOISSAU, P-Y. Les enjeux de la présence homérique dans *Les Tambours de la pluie* d'Ismail Kadaré. **Gaia**: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique, n. 7, p. 533-546, 2003. Disponível em : <http://www.persee.fr/doc/gaia_1287-3349_2003_num_7_1_1445>. Acesso em: 20 fev. 2016.

EDWARDS, M. W. Type-scenes and homeric hospitality. **Transactions of the American philological**, The Johns Hopkins University Press, v. 105, p.51-72, 1975.

_____. Homer and oral tradition: the type-scene. **Oral tradition**, University of Missouri, v.7, n. 2, p. 284-330, 1992.

FERREIRA, L. de N. Evocação breve de Ismail Kadaré. **Boletim de estudos clássicos**, Coimbra, n. 45, p. 183-186, jun. 2006.

JOSEFO, F. Contra Apíon. In: _____. **Obras completas de Flavio Josefo**, em 5 volúmenes traducidos del griego al español por Luis Farré. Buenos Aires: Acervo Cultural; Editores, 1961. v. 5. Disponível em: < <https://elmundobiblicodigital.files.wordpress.com/2013/12/contra-apic3b3n-sobre-la-antiguedad-del-pueblo-judc3ado-por-flavio-josefo.pdf> >. Acesso em: 14 jan. 2016.

HOMERO. **Ilíada** (em versos). Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2013.

KADARÉ, I. **Dossê H**. Trad. Bernardo Joffly. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KNOX, B. Introdução. In: HOMERO. **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 7-94.

LACERDA, S. **Metamorfose de Homero**: história e antropologia na crítica setecentista da épica. Brasília: Editora da UnB, 2003.

LORD, A. B. **The singer of tales**. New York: Atheneum, 1971. [Reimpressão]

LOURENÇO, F. Prefácio. In: HOMERO. **Ilíada**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2013. p. 71-90.

MALTA, A. Morte e vida de Homero: três visões do poeta grego publicadas no século XVIII. **Revista USP**, São Paulo, n. 94, p. 166-175, ago. 2012.

MITCHELL, S.; NAGY, G. Introduction to the Second Edition. In: LORD, A. B. **The singer of tales**. 2.ed. Cambridge: Harvard University Press, 2000. VII-XXIX. (Harvard studies in comparative Literature, 24). Disponível em: < <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5596>>; Acesso em: 13 jan. 2016.

OLIVEIRA, G. J. D. **Tradição épica, circulação da informação e integração cultural nos poemas homéricos**. 2015, 323 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ONG, W. **Orality and literacy**: the technologizing of the word. Nova York: Routledge, 1982. Disponível em: <http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Ong_orality_and_literacy.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2016.

PARRY, M. Studies in the epic technique of oral verse-making I: Homer and Homeric style. **Harvard Studies in Classical Philology**, Cambridge, n. 41, p. 73-148, 1930.

SALE, M. In defense of Milman Parry: renewing the oral theory. **Oral Tradition**, University of Missouri, v.11, n. 2, p. 374-417, 1996.

SILK, M. Homer's world and the making of the Iliad. In: _____. **The Iliad**. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 1-27.

SILVA, L. C. A. M. A presença de Homero e a arte da rapsódia em um romance albanês. **Itinerários**, Araraquara, n. 19, p. 177-179, 2002.

SOARES, L. F. A batalha de Kosovo Polje na literatura de Ismail Kadaré, ou quem reivindica a verdade histórica? In: CORNELSEN, E.; BURNS, T. (Org.). **Literatura e guerra**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. p. 199-229.

SOARES, L. F. Entre Cercos: a *Iliada* e a ficção de Ismail Kadaré. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, v. 55, n. especial, p. 64-79, 2016. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/article/view/17142>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

WEST, M. The homeric question today. **Proceedings of the American Philosophical Society**, v. 155, n. 4, p. 383-393, dec. 2011.



QUIÇÁ CÉTICO: BORGES E A ESTÉTICA DO ASSOMBRO

Gustavo Ponciano Cunha de OLIVEIRA*

- **RESUMO:** Este artigo tem como proposta apresentar o ceticismo de finalidades estéticas próprio ao autor portenho Jorge Luis Borges (1899-1986). A citação que motiva a primeira seção do estudo é retirada do epílogo de *Otras inquisiciones* (1952), na qual Borges atribui sua abordagem estética de textos filosóficos e religiosos, quiçá, a um ceticismo essencial. A leitura do ensaio “*La muralla y los libros*” revela-se fundamental ao permitir a comparação do fato estético, segundo Borges, com a suspensão cética do juízo (*epokhé*). Conclui-se que, diferentemente dos cétricos pirrônicos, Borges não empreende, em sua aplicação estética da suspensão do juízo, uma busca pela tranquilidade (*ataraxía*), mas a manutenção do assombro (*taraxía*).
- **PALAVRAS-CHAVE:** Borges. Ceticismo. *Epokhé*. Fato estético. *Taraxía*.

Borges, aporético

Otras inquisiciones (1952) é formado por textos ensaísticos de Jorge Luis Borges publicados, em periódicos diversos, entre dezembro de 1939 e junho de 1953¹, reunidos e revisados pelo autor. É recorrentemente apontado como uma coletânea fundamental para a compreensão do pensamento de Borges, para entender como ele concebe a literatura e o seu trabalho de escritor, especialmente pela clareza argumentativa do maduro ensaísta. Nele, o autor discute alguns de seus temas preferidos: sua percepção da tradição literária, como concebe a relação entre o tempo e a eternidade e os procedimentos argumentativos e literários que lhe parecem os mais efetivos. No conciso epílogo, Borges apresenta o que chama de as duas tendências do livro:

* UFG – Universidade Federal de Goiás – Faculdade de Letras – Departamento de Estudos Literários – Goiânia – GO – Brasil. 74690-900 – gponciano.co@gmail.com.

¹ Todas as datas de primeira publicação dos textos de Borges apontadas neste artigo foram consultadas em “Bibliografia Jorge Luis Borges, 1910-2003” (FERNANDES, 2005) e comparadas à cronologia de Borges preparada por *Borges Center*, centro de estudos especializado na obra de Borges coordenado por Daniel Balderston e mantido pelo Departamento de Línguas e Literaturas Hispânicas e a *Dietrich School of Arts and Sciences* da Universidade de Pittsburgh. Subentende-se, em caso de ausência de remissão à edição anterior, que o texto citado ou comentado foi originalmente publicado na coletânea indicada no corpo do texto.

Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol. (BORGES, 1974, p. 775).²

Poderíamos, como ponto de partida à leitura da citação, admitir uma acepção que estende o sentido do termo *ceticismo* assumido pelo autor e afirmar, sem receio de equívoco, que existe, ao longo da produção de Borges, uma dedicação à dúvida e à incredulidade que permite ao autor destituir dos discursos filosóficos, religiosos e científicos sua pretensão ao conhecimento objetivo. Borges o faz desarticulando seus procedimentos e a validade dos resultados alcançados – dedicação esta que a crítica especializada, com propriedade, localizou³.

Mas, por três instigantes motivos dados pelo autor de *Otras inquisiciones*, que na leitura explicitam-se, nos parece necessário aprofundar a investigação sobre as evidências de um ceticismo em Borges com o intuito de melhor compreendê-lo em seus detalhes.

O primeiro deles é o fato de que, no mesmo trecho citado, é perceptível que o ceticismo não se encerra em um trabalho de incredulidade que toca, exclusivamente, as ideias religiosas e filosóficas enquanto doutrinas. Estes discursos, destituídos de qualquer pretensa superioridade do acesso à verdade por vias dogmáticas (já se efetuando, assim, uma abordagem de influência cética), são igualados pelo autor ao mito e à literatura, que, frente às outras disciplinas, são largamente preteridos, julgados como inaptos à produção epistêmica. Todos, efetuada a suspensão, são observados por suas qualidades estéticas (e não mais pela pretensa capacidade de acesso à verdade), que, em Borges, como veremos adiante, têm como fundamento o assombro. Assim, as duas tendências de *Otras inquisiciones*, apontadas pelo autor no epílogo da coletânea, são complementares. O ceticismo só igualará filosofia, religião, mitologia e literatura no instante em que Borges permite-se reconhecer, na história do pensamento fixado nos livros de disciplinas diversas (ocidentais e orientais) que compõem os diletos volumes de sua biblioteca (sua **tradição**, seus **precursores**), a repetição, com pequenas variantes, de um número fixo

² “Uma, para avaliar as ideias religiosas ou filosóficas por seu valor estético e até pelo que encerram de singular e de maravilloso. Isso talvez seja indicio de um ceticismo essencial. Outra, para pressupor (e verificar) que o número de fábulas ou metáforas de que é capaz a imaginação dos homens é limitado, mas que essas contadas invenciones podem ser tudo para todos, como o Apóstolo.” (BORGES, 1999, p. 171). Para os nomes dos tradutores, consulte as referências, ao final do trabalho. São nossas todas as traduções em notas de rodapé desacompanhadas de remissão à referência.

³ Alguns exemplos: Barrenechea (1965); Alazraki (1971); Arrojo (2001).

de metáforas – todas elas suficientemente assombrosas para cativá-lo e para se estabelecerem como material a ser esteticamente operado.

Diante de uma equivalência primordial, da impossibilidade de decidir-se por esse ou aquele gênero como o de excelência exclusiva na difusão das metáforas assombrosas que o arrebatam, Borges suspende o juízo. Esta suspensão aprova, por exemplo, que no ensaio “*Magias parciales del Quijote*”⁴, o literato Miguel Cervantes e o filósofo Josiah Royce sejam dispostos lado a lado, não sem um lúcido comentário que antecede a convergência e que sugere a primazia do interesse estético: “*Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte*”⁵ (BORGES, 1974, p. 669).

Literatura e filosofia idealista⁶, manejadas por Borges, servem igualmente para fundamentar o mesmo argumento estupefacente. O hipotético mapa da Inglaterra sugerido por Royce, que, de tão perfeito, deve incluir em si o mapa, que por sua vez inclui o mapa, e assim, sucessivamente, “*hasta lo infinito*” (p. 669), é, para a demonstração pretendida por Borges, tão eficiente como o fato de Dom Quixote, no segundo livro do romance de Cervantes, tornar-se leitor do *Quijote*:

[...] *tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser*

⁴ Publicado pela primeira vez no periódico portenho *La Nación*, em 6 de novembro de 1949. Posteriormente recolhido em *Otras inquisiciones*.

⁵ “As invenções da filosofia não são menos fantásticas que as da arte” (BORGES, 1999, p. 50).

⁶ Neste artigo, denominaremos, de forma geral, “idealismo” um grupo de diferentes linhas do pensamento para o qual “a realidade é a forma (ou a ideia)” (FERRATER MORA, 2004, p. 1423). Estão incluídos nesta nomenclatura generalizante os platonistas e doutrinas análogas, assim como as doutrinas que partem do sujeito como princípio e ponto de conhecimento das coisas, especialmente o idealismo moderno. “Para o idealismo, ‘ser’ significa fundamentalmente ‘ser dado na consciência’ (no sujeito, no espírito etc.), ‘ser conteúdo da consciência’ (do sujeito, do espírito etc.), ‘estar contido na consciência’ (no sujeito, no espírito etc.)” (FERRATER MORA, 2004, p. 1424), sem que isso implique em reduzir a realidade ao sujeito ou à sua consciência. “Idealismo” está, *grosso modo*, em oposição a “materialismo”, termo referente a doutrinas que reconhecem “os corpos como a realidade” (FERRATER MORA, 2004, p. 1899, grifo no original). Mesmo em seus ensaios, Borges não é extremamente rigoroso ao tratar das diferentes doutrinas “idealistas”; prefere aproximá-las pelo efeito estético a afastá-las pelas diferenças epistêmicas; no ataque argumentativo, coteja-as para localizar suas variantes mais assombrosas, sem qualquer princípio de fidelidade a esta ou aquela doutrina, o que não o impede de eleger as que lhe parecem as mais eficientes. No primeiro parágrafo da seção B de “*Nueva refutación del tiempo*”, escreve: “*De las muchas doctrinas que la historia de la filosofía registra, tal vez el idealismo es la más antigua y la más divulgada. La observación es de Carlyle (Novalis, 1829); a los filósofos que alega cabe añadir, sin esperanza de integrar el infinito censo, los platónicos, para quienes lo único real son los prototipos (Norris, Judas, Abrabanel, Gemiste, Plotino), los teólogos, para quienes es contingente todo lo que no es la divinidad (Malebranche, Johannes Eckhart), los monistas, que hacen del universo un ocioso adjetivo de lo Absoluto (Bradley, Hegel, Parménides)... El idealismo es tan antiguo como la inquietud metafísica*” (BORGES, 1974, p. 766).

*ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender; y en el que también los escriben. (BORGES, 1974, p. 669)*⁷

Ambos, Cervantes e Royce (assim como a emergente paráfrase ao comentário de Carlyle, que não preenche sequer as três últimas linhas do ensaio), assombram com seus inventos de representações encaixadas; operados pelo cético (incrédulo) Borges, nos destituem, ao menos temporariamente, dos argumentos que estabilizam nossa existência tranquila no mundo.

É por meio desta mesma suspensão genérica – resultado de um proceder essencialmente cético, formulada como *epokhé* – que é possível, em “Notas”⁸, mais uma (irônica) reflexão convergente:

*Yo he compilado alguna vez una antología de la literatura fantástica. Admito que esa obra es de las poquísimas que un segundo Noé debería salvar de un segundo diluvio, pero delato la culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. En efecto, ¿qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe – una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis– confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura **fuera del tiempo**? ¿Qué es la piedra bezoar ante la armonía preestablecida, quién es el unicornio ante la Trinidad, quién es Lucio Apuleyo ante los multiplicadores de Buddhas del Gran Vehículo, qué son todas las noches de Shahrzad junto a un argumento de Berkeley? He venerado la gradual invención de Dios; también el Infierno y el Cielo (una remuneración inmortal, un castigo inmortal) son admirables y curiosos designios de la imaginación de los hombres. (BORGES, 1974, p. 280-281, grifo do autor).*⁹

⁷ “tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios. Em 1833, Carlyle observou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem, e lêem, e procuram entender, e no qual também são escritos” (BORGES, 1999, p. 50).

⁸ O referido texto é formado por resenhas bibliográficas diversas. O trecho da citação faz parte de “*Leslie D. Weatherhead: after death*”, publicada pela primeira vez na revista portenha *Sur*, ano 13, n. 105, em julho de 1943, posteriormente recolhida em *Discusión*.

⁹ “Compilei certa vez uma antologia da literatura fantástica. Admito que essa obra é uma das pouquíssimas que um segundo Noé deveria salvar de um segundo dilúvio, mas confesso a condenável omissão dos insuspeitos e maiores mestres o gênero: Parmênides, Platão, João Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. De fato, o que são os prodígios de Wells ou de Edgar Allan Poe – uma flor que nos chega do futuro, um morto submetido à hipnose – confrontados com a invenção de Deus, com a teoria laboriosa

Sem que a leitura fundamente-se sobre uma tradicional e consolidada hierarquia dos gêneros, sem uma determinação de atribuições exclusivas a esta ou àquela espécie textual, apóstolo, metafísico e poeta igualam-se. Por outro lado, a aporia não é embargo. “*La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios*”¹⁰, escreve Borges (1974, p. 708) sobre o idioma analítico de John Wilkins, afirmação que, pela dedicação do autor ao assombro, caberia, sem dificuldades, deslocada do original, como comentário à esfera de Pascal (a terrível figura da Natureza, cujo centro está em toda parte e a circunferência em nenhuma); à tese dos dois livros compostos por Deus (o mundo e a Sagrada Escritura); à máquina de pensar de Ramón Llull, invento humano que pretende tornar física a divindade metafísica: formada por círculos concêntricos de madeira, nos quais estão grafados símbolos dos predicados divinos (a bondade, a grandeza, a virtude, a eternidade, o poder, a sabedoria, a vontade e a glória), que, se girados, resultam em “*una suma indefinida y casi infinita de conceptos de orden teológico*”¹¹ (BORGES, 1989, p. 440); ou ao sonho de Samuel Taylor Coleridge, que sonha um texto, *Kubla Khan*, sobre um palácio cuja planta, segundo o argumento ensaiado, fora sonhada cinco séculos antes pelo imperador mongol Kublai Khan sem que Coleridge o soubesse. Estes exemplos são, sem exceção, esquemas humanos (o esquema divino é tão só uma de suas variantes), igualmente estarrecedores, criados em domínios intelectuais diversos, acionados por Borges para compor seus próprios textos.

Definitivamente, de partida, não há privilégios. Metafísica, narrativa fantástica, filosofia, conto policial, cosmogonia heresiarca, ensaio, nota biobibliográfica, exegética, resenha, mitologia, crítica cinematográfica, tratados científicos, vindicação, biografia, soneto, crítica literária, paratextos, comentários a falsos livros e a textos invisíveis; estão todos eles a serviço da estética do assombro peculiar a Borges – que compararemos com a ordem do pensamento própria ao ceticismo pirrônico: da suspensão do juízo (*epokhé*) em direção à tranquilidade (*ataraxia*).

de um ser que de algum modo é três e que solitariamente perdura **fora do tempo**? O que é a pedra bezoar diante da harmonia preestabelecida, quem é o unicórnio diante da Trindade, quem é Lúcio Apuleio diante dos multiplicadores de Budas do Grande Veículo, o que são todas as noites de Scherazade perto de um argumento de Berkeley? Venerei a gradual invenção de Deus; também o inferno e o céu (uma recompensa imortal; um castigo imortal) são admiráveis e curiosos desígnios da imaginação dos homens.” (BORGES, 2008, p. 168, grifo do autor).

¹⁰ “A impossibilidade de penetrar o esquema divino do universo não pode, contudo, dissuadir-nos de planejar esquemas humanos, mesmo sabendo que eles são provisórios” (BORGES, 1999, p. 95).

¹¹ “[...] uma soma indefinida e quase infinita de conceitos de ordem teológica” (BORGES, 2010, p. 104).

O segundo instigante motivo que nos sugere a necessidade de investigar mais atentamente as evidências de um ceticismo em Borges é a ironia do autor ao empregar o advérbio *quizá* (indício prototípico de uma suspensão do juízo) na própria sentença em que aponta seu ceticismo: “*Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial*” (BORGES, 1974, p. 775). A atenção recai sobre o fato de a incerteza surgir duplamente marcada.

O terceiro motivo é uma citação de “*La muralla y los libros*”¹², mais precisamente, um fragmento do último parágrafo do primeiro ensaio de *Otras inquisiciones*. Depois de discutir o admirável caso do imperador chinês Che Huangti, que fortifica seus domínios com a construção da muralha da China e incendeia todos os livros do império anteriores a ele, Borges apresenta seu conceito de fato estético:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder; o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético. (BORGES, 1974, p. 635).¹³

A partir desta citação, defendemos, é possível uma leitura que propõe um ceticismo próprio a Borges, que ultrapassa aquela primeira percepção apresentada, do ceticismo como mera dedicação à dúvida ou à incredulidade. Observaremos como o autor faz uso de uma suspensão similar à *epokhé* cética, não sem uma manipulação fundamental, interessante ao trabalho estético por ele proposto, que o afasta do pirronismo – fonte de seus únicos comentários acerca do ceticismo acompanhados de citações de textos marcadamente céticos.

Antes de partir para essa reflexão, são necessárias algumas notas.

É fato que Borges manteve contato com textos de filósofos céticos antigos. Porém, os fragmentos acionados não surgem aqui para dar base à elaboração de uma defesa da ideia de que Borges é um genuíno **cético** em relação a qualquer das correntes filosóficas associadas ao termo¹⁴. Não compararemos Borges a um grande

¹² Publicado pela primeira vez em *La Nación*, Buenos Aires, em 22 de outubro de 1950.

¹³ “A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem dizer algo, ou algo disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão prestes a dizer algo; essa iminência de uma revelação, que não se produz, é talvez o fato estético.” (BORGES, 1999, p. 11).

¹⁴ Como expõe Ferrater Mora (2004, p. 437), apesar de comumente classificar-se como cética exclusivamente a “escola filosófica” antiga, há outras correntes filosóficas céticas e “não apenas argumentos de caráter cético”. Um exemplo, aponta, é o período que vai de Erasmo a Descartes, no qual o pirronismo (o ceticismo levado ao extremo) foi aplicado em uma questão levantada pela Reforma – “encontrar um critério de verdade religiosa”, que é suspensa pela proposta da *regressão*

número de pensadores (independente das disciplinas a que são filiados) influenciados pelo ceticismo antigo, que se assumem ou não como céticos. Dedicaremos a comparar o fato estético de Borges, exposto por ele no ensaio “*La muralla y los libros*”, com ideias do ceticismo pirrônico. Nosso intento é o de apresentar a variante da *epokhé* efetuada por Borges. Diferentemente do que ocorre no pensamento pirrônico, a suspensão do juízo no autor portenho não opera o retorno ao *fenômeno*, movimento concomitante ao acesso à tranquilidade (*ataraxía*). Fascinado o autor pela impossibilidade de traçar certezas (estas, próprias ao pensamento tético), a suspensão do juízo em Borges será aplicada na manutenção do assombro (*taraxía*).

Os próprios contextos ensaísticos em que as ideias de Agripa e Sexto Empírico surgem nos dão uma sugestão de que a convergência ou superposição não implica em fidelidade. As propriedades céticas de Borges o levam a diluir a hierarquia dos gêneros literários e textuais. Manipuladas, apresentadas em fragmentos e paráfrases, as teses céticas pirrônicas igualam-se aos outros textos de disciplinas diversas: reúnem-se na enciclopédia de assombros borgiana.

A primeira referência aos pirrônicos nas *Obras completas* surge em “*Avatares de la tortuga*”¹⁵, recolhido em *Discusión* (1932):

*El próximo avatar de Zenón que mis desordenadas notas registran es Agripa, el escéptico. Éste niega que algo pueda probarse, pues toda prueba requiere una prueba anterior (Hypotyposes, I, 166). Sexto Empírico arguye parejamente que las definiciones son vanas, pues habría que definir cada una de las voces que se usan y, luego, definir la definición (Hypotyposes, II, 207). (BORGES, 1974, p. 256).*¹⁶

A segunda, em “*Nueva refutación del tiempo*”¹⁷, de *Otras inquisiciones*:

ao infinito: “para decidir uma disputa é necessário um critério de verdade, o qual requer outro critério para decidir o primeiro e assim sucessivamente *ad infinitum*”. A permanência do pirronismo foi influenciada pela publicação latina das *Hipotiposis* (1562) e por sua reimpressão, à qual foi anexada a tradução de *Adversus Mathematicos* (1569). Destacam-se, entre os céticos deste período, segundo Ferrater Mora, os nomes de Michel de Montaigne, Pierre Charron e Francisco Sanches.

¹⁵ Publicado pela primeira vez em *Sur*, ano 9, n. 63, em dezembro de 1939. Fez parte de *Otras inquisiciones* (1952) antes de ser remetido a *Discusión*, volume no qual permaneceu para a publicação das *Obras completas*, em 1974.

¹⁶ “O próximo avatar de Zenão que minhas desordenadas notas registram é Agripa, o Cético. Este nega que algo possa ser provado, pois toda prova requer uma prova anterior (*Hypotyposes*, I, 166). Sexto Empírico argumenta analogamente que as definições são inúteis, pois seria preciso definir cada uma das palavras utilizadas e, depois, definir a definição (*Hypotyposes*, II, 207)” (BORGES, 2008, p. 130).

¹⁷ “*Nueva refutación del tiempo*” foi publicado pela primeira vez, em sua versão completa, como livro, em 1947, em Buenos Aires. Sua “nota preliminar” é de 23 de dezembro de 1946. Sua primeira parte é formada, com variações, pelo ensaio “*Una de las posibles metafísicas*”, publicado na revista

*Por lo demás, la frase **negación del tiempo** es ambigua. Puede significar la eternidad de Platón o de Boecio y también los dilemas de Sexto Empírico. Éste (Adversus mathematicos, XI, 197) niega el pasado, que ya fue, y el futuro, que no es aún, y arguye que el presente es divisible o indivisible. No es indivisible, pues en tal caso no tendría principio que lo vinculara al pasado ni fin que lo vinculara al futuro, ni siquiera medio, porque no tiene medio lo que carece de principio y de fin; tampoco es divisible, pues en tal caso constaría de una parte que fue y de otra que no es. Ergo, no existe, pero como tampoco existen el pasado y el porvenir, el tiempo no existe. (BORGES, 1974, p. 770, grifo do autor).*¹⁸

Borges destaca, na primeira citação, a *regressão ao infinito*, o segundo dos cinco tropos céticos de Agripa, “a necessidade de uma regressão ao infinito para encontrar o primeiro princípio em que os demais se sustentam” (FERRATER MORA, 2004, p. 2931). Para Borges, o tropo de Agripa resulta da transformação da regressão ao infinito que localiza nos paradoxos contra o movimento de Zenão (antes de percorrer um metro, é preciso percorrer sua décima parte; antes, sua centésima parte; antes, sua milésima parte...) ¹⁹.

Na segunda citação, Borges parafraseia um fragmento do livro onze do *Adversus mathematicos*, o “*Pros Ethikous*” (Contra os Éticos), no qual o tempo é negado, para exemplificar, ao lado de teses similares, o forte anseio, ao longo da história do pensamento, pela refutação do tempo. Finalmente, Borges alcança o assombro de sua própria reflexão:

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me

Sur, ano 14, n. 115, em maio de 1944. Nas *Obras completas*, integra *Otras inquisiciones*.

¹⁸ “De resto, a frase **negação do tempo** é ambígua. Pode significar a eternidade de Platão ou de Boécio e também os dilemas de Sexto Empírico. Este (*Adversus Mathematicos*, XI, 197) nega o passado, que já foi, e o futuro, que ainda não é, e contesta que o presente seja divisível ou indivisível. Não é indivisível, porque nesse caso ele não teria princípio que o vinculasse ao passado nem fim que o vinculasse ao futuro, nem sequer meio, pois não há meio naquilo que carece de princípio e de fim; tampouco é divisível, porque nesse caso constaria de uma parte que foi e de outra que não é. Ergo, não existe, mas, como tampouco existem o passado e o porvir, o tempo não existe.” (BORGES, 1999, p. 164-165).

¹⁹ Agripa e a *regressão ao infinito* ressurgem em nota de rodapé no ensaio “Vindicación de ‘Bouvard et Pécuchet’”, publicado pela primeira vez em *La Nación*, em 14 de novembro de 1954, posteriormente recolhido em *Discusión*.

arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (BORGES, 1974, p. 771).²⁰

Apesar da aludida transsubstancialidade da matéria que compõe o eu (sou o rio, sou o tigre, sou o fogo), o mais assustador para Borges é a assunção do tempo e de sua irreversibilidade. Não são necessários grandes exercícios denegativos para que o homem desespere-se diante de sua própria existência. A ideia faz lembrar um dos versos do jovem poeta portenho em “*Casi juicio final*”, de *Luna de enfrente* (1925): “*He dicho asombro donde otros dicen solamente costumbre*”²¹ (BORGES, 1974, p. 69); lembra ainda a reflexão sobre a rua desconhecida em “*Sentirse en muerte*”, de *El idioma de los argentinos* (1928): “*La irrealizaba su misma tipicidad*”²² (BORGES, 1994, p. 124).

É importante destacar aqui certa modulação no assombro borgiano com relação ao tempo enquanto duração de vida. Na *taraxia* própria ao ceticismo de Borges, os juízos permanecem suspensos; as convicções são questionadas e emparelhadas em uma série de conceitos igualmente desestabilizados para, posteriormente, serem esteticamente recuperadas, *vindicadas*²³. Mas a morte é um elemento matizado, simultaneamente duvidoso e portador de uma certeza. O que se segue à morte é desconhecido – Borges vale-se esteticamente desse assombro, por exemplo, no conto “*El jardín de senderos que se bifurcan*” (1941), em que morrer é quase irrisório, já que, segundo a tese do romancista chinês Ts’ui Pên, que anima o diálogo entre o narrador e o sinólogo Richard Madden, continuamos a existir em séries temporais paralelas (convergentes e divergentes), nas quais vivemos vidas ligeiramente diversas umas das outras – uma antecipação de teses associadas à mecânica quântica, defende Alberto Rojo (2013). Mas, ainda assim, a morte é uma certeza quando percebida como a aniquilação que nos exclui da sucessão temporal. À emergência desta certeza, Borges reage com a melancolia que não implica em abatimento, mas em meditação e reflexão. A melancolia é produtiva e, por isso, é

²⁰ “*And yet, and yet...* Negar a sucessão temporal, negar o eu, negar o universo astronômico são desesperos aparentes e consolos secretos. Nosso destino (ao contrário do inferno de Swedenborg e do inferno da mitologia tibetana) não é terrível por ser irreal; é terrível porque é irreversível e férreo. O tempo é a substância de que sou feito. O tempo é um rio que me arrebata, mas eu sou o rio; é um tigre que me despedaça, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo. O mundo, infelizmente, é real; eu, infelizmente, sou Borges.” (BORGES, 1974, p. 166).

²¹ “Disse assombro onde os outros dizem apenas hábito.” (BORGES, 2007, p. 133).

²² “Tornava-a irreal sua própria tipicidade.” (BORGES, 1999, p. 159).

²³ Jaime Alazraki (1971, p. 442) chama essa operação da ensaística de Borges de estrutura oximórica: o argumento carrega uma rejeição que é concomitante a uma aceitação. No vocabulário de Borges, este procedimento se intitula *vindicação*: a depreciação aplicada ao objeto em análise é seguida de sua restituição, mas em âmbito estético.

também chave de retorno ao assombro: a reflexão convocará, mais uma vez, outros juízos assombrosos sobre o tempo e a eternidade – fato que, porém, não exclui a frequência “materialista” do conceito de tempo em Borges.

Borges, na primeira citação “pírrônica”, associa Agripa e Sexto Empírico a Zenão, dois cétricos e o monista que influenciou, com a dialética, de sofistas a metafísicos. O paradoxo de Zenão em questão é o da impossibilidade de movimento expressa na corrida de Aquiles contra a tartaruga, baseado na ideia de divisibilidade infinita das distâncias. Agripa, em uma hipotética contestação, refutaria tal impossibilidade como o fez Diógenes (BOLZANI FILHO, 2007, p. 58), simplesmente levantando-se para então se por em deslocamento e, provavelmente, para enriquecermos a conjectural situação, destacando os movimentos que fazem seus lábios ao pronunciar seu primeiro tropo, o que versa sobre “a relatividade das opiniões que torna discutível todo princípio” (FERRATER MORA, 2004, p. 2931). Assim, “o cétrico não está advogando a real existência do movimento e do devir e não pensa estar, portanto, incorrendo em dogmatismo, mas sim denunciando o supérfluo” (BOLZANI FILHO, 2007, p. 58). Agripa e Sexto Empírico chegam a seus objetivos pela suspensão do juízo; Zenão, por uma redução ao absurdo: assumir o movimento é assumir a mudança, a ideia de que a tartaruga ocupa diferentes segmentos da reta em diferentes instantes. A reta pode ser segmentada, afirma o adversário, que nega a unidade defendida por Zenão. A aporia eleática então se instala no argumento a ser refutado: propõe uma segmentação infinita – conduz o juízo adversário ao absurdo para assim contestá-lo. O que une Agripa e Sexto Empírico a Zenão (e eles a Borges) é o pensamento aporético.

No segundo caso, a citação de Sexto Empírico é mais uma variante das teses de refutação do tempo apresentadas no ensaio. Estamos aqui diante de um exemplo do uso de uma ferramenta hiperbólica (consequentemente irônica) recorrente em Borges, influenciada pelo exame atento e pela circunspeção, comuns ao ceticismo: o **ataque argumentativo**, que consiste em apresentar repetidamente, em um crescendo, novas contraprovas (de fontes diversas, mesmo que contraditórias entre si) diante de teses que ainda tendem a se sustentar. O argumento do cétrico grego apresentado em “*Nueva refutación del tiempo*” é, por sinal, aprimorado por um raciocínio idealista, defende Borges: “*F. H. Bradley redescubre y mejora esa perplexidad. Observa (Appearance and Reality, IV) que si el ahora es divisible en otros ahoras, no es menos complicado que el tiempo, y si es indivisible, el tiempo es una mera relación entre cosas intemporales*”²⁴ (BORGES, 1974, p. 770). Bradley aperfeiçoa discursivamente os resultados que foram apresentados por Agripa e Sexto Empírico. Ainda que construções aporéticas, conflitos dialéticos e

²⁴ “F. H. Bradley redescubre e melhora essa perplexidade. Observa (*Appearance and Reality*, IV) que, se o agora for divisível em outros agoras, não será menos complicado que o tempo, e, se for indivisível, o tempo será mera relação entre coisas intemporais” (BORGES, 1999, p. 165).

a suspensão do juízo sejam rapidamente remissíveis aos gregos desenvolvedores dessas ferramentas (eleatas e céticos), elas não são exclusividade de suas escolas. Bradley, que apresenta uma construção argumentativa mais interessante a Borges, é também um aporético. O ceticismo pirrônico é mais um dos gêneros dos quais se vale Borges para compor seus próprios textos. O único limite para seus usos é a validade e apoio junto ao argumento ensaiado pelo autor. Borges não se pauta por fidelidade a qualquer dos ideários por ele acionados. Por isso, em “*Nueva refutación del tiempo*”, cético, eleata e idealista (além de Huckleberry Finn – personagem de Mark Twain –, Bernard Shaw, o tratado budista *Visuddhimagga* e “*Sentirse en muerte*”) podem conviver em uma mesma argumentação.

O assombro estético

Excluída, portanto, qualquer pretensão de defesa da fidelidade ou subordinação de Borges ao ceticismo com o qual será comparado, baseando-nos especialmente no uso livre que o autor, fundamentado na suspensão dos gêneros, faz dos argumentos céticos pirrônicos, observaremos como surge, no debate promovido por Borges, especificamente ao tratar daquilo que chama de **fato estético**, uma manipulação da dúvida que se aproxima (mas também se afasta) do trabalho da *epokhé* – mais um argumento que pode ser agregado à contestação de hipotética fidelidade ao pirronismo.

Retomemos o debate acerca do fragmento de “*La muralla y los libros*”.

Os fenômenos (naturais, culturais, emocionais) enumerados rapidamente por Borges na referida citação não parecem dotados de qualidades extraordinárias. Ressaltamos a relativa simplicidade dos itens da lista (do tratamento a eles dispensado), seja por seu caráter genérico (a música, não uma específica composição), seja por sua recorrência e infalibilidade (as rugas no rosto de quem envelheceu ou envelhecerá). O ápice deste funcionamento está no repetitivo uso do pronome indefinido *ciertos*, que potencializa a indeterminabilidade dos eventos que o acompanham. Há, no advérbio *quizá*, além do protótipo da suspensão cética, o indício de que a preocupação do autor está na reflexão sobre a iminência de uma revelação, independentemente dos acontecimentos observados – o que justificaria a generalidade da lista e a aparência marasmática de seus itens²⁵. É justamente por esta característica fundamental, a

²⁵ Borges nos dá, em “*Historia de la eternidad*”, outra possível, diversa e hipotética explicação para o uso generalidade: “*No quiero despedirme del platonismo (que parece glacial) sin comunicar esta observación, con esperanza de que la prosigan y justifiquen: Lo genérico puede ser más intenso que lo concreto. Casos ilustrativos no faltan. De chico, veraneando en el norte de la provincia, la llanura redonda y los hombres que mateaban en la cocina me interesaron, pero mi felicidad fue terrible cuando supe que ese redondel era ‘pampa’, y esos varones, ‘gauchos’. Igual, el imaginativo que se enamora. Lo genérico (el repetido nombre, el tipo, la patria, el destino adorable que le atribuye) prima sobre los rasgos individuales, que se toleran en gracia de lo anterior*” (BORGES, 1974,

do cuidado dedicado ao segredo urgente, acompanhado da seleção de argumentos excepcionalmente assombrosos e da relativa despreocupação com o fenômeno em si, que Borges distancia-se do ceticismo pirrônico.

Como aponta Bolzani Filho, o critério de ação cética no pirronismo é o **fenômeno**, justamente por ser ele inquestionável: “assim o é porque repousa, afinal, sobre uma representação que, originada num assentimento e numa afecção involuntária, não pode ser objeto de dúvida e investigação” (BOLZANI FILHO, 2007, p. 59-60). Não é questionável ao cético, continua o pesquisador, que o mel lhe **apareça** doce, mas é passível de investigação a afirmação de que o mel é **realmente** doce. Existe uma diferença fundamental entre o fenômeno e o que se diz sobre o fenômeno, “quando se opina se algo é **tal como aparece** (HP I, 19-20)”²⁶ (p. 60). No segundo caso (uma possível concordância com a declaração de que o mel é **realmente** doce), ocorre o assentimento a algo não evidente (a própria definição de *dogma* segundo os céticos pirrônicos). Não assentir ao não evidente implica em suspensão do juízo (*epokhé*): ascender a um estado de intelecto em que nada é afirmado nem negado, em que nada é dito dogmáticamente. Desta forma, o cético alcança um estado de **equilíbrio** (*arrepsia*), já que não assume nenhuma entre as possibilidades conflitantes que surgem ao longo da investigação.

O objetivo do cético pirrônico, aponta Bolzani Filho (2007, p. 60-61), é a tranquilidade, a ausência de perturbação (*ataraxia*), perturbação esta gerada pela irregularidade (*anomalía*). Juízos discordantes de igual força e igualmente insuficientes levam à *epokhé*, que é seguida pela *ataraxia*, que anteriormente (na própria origem do ceticismo) se pensava alcançável por meio do acesso à verdade. Assim se define a capacidade cética: “um poder de opor, em cujo exercício se descobre a igualdade de força (*isosthéneia*) persuasiva das coisas que se opõem, que leva à suspensão de juízo e em seguida à almejada tranquilidade (HP, I, 8-10)” (p. 61). Com este objetivo, o cético colocará em prática seu princípio: diante de um argumento, opor outro de igual força.

Assim chegamos à dedução de Bolzani Filho (2007, p. 61), interessante à nossa investigação: a de que os fenômenos escapam à *epokhé* justamente porque são assentidos. A investigação cética pirrônica cuida de juízos, esses, passíveis de suspensão. Após a suspensão de juízo, “somos limitados a dizer ‘o que aparece’ – tradução literal do participio *phainómenon*” (p. 61). O retorno ao fenômeno (decorrente da consciência de que os diversos juízos, mesmo opostos, são igualmente insuficientes para explicá-lo) é uma consequência associada à *ataraxia*.

Anteriormente, chamamos de *fenômenos* os itens enumerados por Borges na citação de “*La muralla y los libros*”. Recorremos, mais uma vez, a Bolzani Filho

p. 358n, grifos do autor).

²⁶ As siglas às obras de Sexto Empírico referem-se a *Hipótiposes Pirrônicas* (HP) e *Adversus Mathematicos* (AM).

(2007, p. 66-68) e à sua leitura dos textos pirrônicos, baseada em uma tradição de estudiosos e comentadores (Burnyeat, Frede, Stough), para enquadrar todos os eventos incluídos por Borges em sua lista na categoria *phainómenon*. O interesse é ultrapassar o entendimento de que **fenômeno** é um conceito que se aplica exclusivamente às **coisas sensíveis**, aos “conteúdos de afecções ditas experimentadas de forma involuntária através dos órgãos sensíveis” (p. 66), restrição que, na lista de Borges, excluiria a **música** e a **mitologia**.

O cuidado recai sobre um trecho das *Hipotiposes Pirronianas*: “tomamos como fenômeno **agora** as coisas sensíveis (HP I, 9)” (BOLZANI FILHO, 2007, p. 66, grifo do autor). De acordo com o pesquisador, o advérbio em destaque marca o caráter provisório e, possivelmente, incompleto do conceito de *phainómenon* no fragmento citado. Bolzani Filho por isso busca, nos textos de Sexto Empírico, indícios de que, no ceticismo pirrônico, o conceito de fenômeno dê conta, além dos dados sensíveis, também dos **inteligíveis**. O termo *phainómenon* surge em construções nas quais funciona como adjetivo (traduzido por **evidente**), “por exemplo, a respeito de uma **prova** (HP I, 60), de uma **igual força persuasiva de argumentos** (HP II, 79 e 103), de um **juízo** (HP III, 71)” (p. 66, grifos do autor). Ao cético, todos esses itens são manifestos, impossíveis de serem enquadrados na categoria de dados sensíveis e seus objetos. Essas evidências sugerem, segundo Bolzani Filho, que **proposições** sejam classificadas como **fenômenos**.

Outro ponto relevante na sustentação da tese, defende o pesquisador, surge da leitura da proposta cética de quatro divisões da vida comum: necessidade das afecções; orientação da natureza; tradição de leis e costumes; aprendizado das artes. Esta vida comum, que o cético viverá **fenomenicamente**, exigirá, nas categorias **costumes, tradições, leis e ensinamento de artes**, “concepções ‘inteligíveis’ que os fixe como parâmetros” (BOLZANI FILHO, 2007, p. 67), proposições, preceitos, manifestações discursivas. Sem esta concepção abrangente de *phainómenon*, afirma o pesquisador, seria impossível a Sexto Empírico afirmar que “cada um dos outros filósofos diz o que aparece a ele próprio (*tò phainómenon hautôi*) (AM VII, 336)” (p. 67). Assim, os filósofos transmitem, com suas teorias, aquilo que a eles **aparece**, “afirmação cabalmente ilustrativa do vasto campo de referência do conceito. O fenômeno – e, portanto, a empiria – diz respeito tanto aos dados da sensibilidade como a todo tipo de concepção mental (*noésis*)” (p. 67-68).

Assim, nos parece, dá-se a defesa da inclusão de todos os itens enumerados por Borges na citação de “La muralla y los libros” – entre eles a **música** e a **mitologia** – na categoria de **fenômeno**, segundo o argumento cético, com o qual será comparado.

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o

algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético. (BORGES, 1974, p. 635).

O que preocupa Borges é a iminência de uma revelação que não se produz frente ao fenômeno. Seu fato estético é mais que um fenômeno cuja constituição é completamente inacessível; funda-se na disposição em fazer-se observador deste fenômeno, pronto a acolher uma variedade de definições. O fato estético segundo Borges tem profunda relação com a leitura estética que efetua, desde a sua juventude e constantemente revisada, sobre o pensamento idealista de Arthur Schopenhauer (OLIVEIRA, 2017, p. 221-223).

A suspensão da hierarquia dos gêneros liga-se ao fato de que todos os juízos são insuficientes; as soluções unívocas e inequívocas que fornecem, propostas de verdade acerca do misterioso fenômeno que abordam, são apenas aparentes. Mas não causa a Borges nenhum mal-estar a irregularidade (*anomalía*) oriunda dos diversos juízos que emergem em suas investigações. O autor vale-se dela, encarnada em sua vasta enciclopédia, para efetuar o já citado ataque argumentativo (associado com frequência à vindicação). Assim, responde a um protocolo que o diferencia profundamente do cético pirrônico (que tem como objetivo, com a *epokhé*, alcançar a *ataraxía*). O observador destes fenômenos, o Borges munido de seu idiossincrático ceticismo, almeja a *taraxía*: a agitação, o assombro. Ele não planeja um retorno ao fenômeno, ainda que a empiria dos céticos entre em atrito com outros juízos, ajudando assim a compor a *anomalía*, por mais que a vertente “materialista” do pensamento venha a ser contestada pelas teses “idealistas”, de Parmênides, Zenão e Schopenhauer, por exemplo. Borges busca, acima de tudo, a manutenção da iminência de uma revelação, e assim configura-se a suspensão das tentativas de acesso à verdade. Borges é um aporético.

Conclusão

Interessa a Borges, após a reflexão sobre a refutação do tempo, alimentada por uma bibliografia de disciplinas diversas (entre elas, o ceticismo pirrônico), que o argumento ensaiado alcance a assombrosa constatação (a mais empírica em “*Nueva refutación del tiempo*”) de que o tempo é irreversível e que não vivemos outra vida senão a nossa própria (BORGES, 1974, p. 771).

Assombrosos são também argumentos adversos ao empirismo da sentença anterior, como a reação de Lönnrot, de “*La muerte y la brújula*”²⁷: diante da incontornável constatação de que será assassinado por Scharlach, propõe ao criminoso,

²⁷ Publicado pela primeira vez em *Sur*, ano 12, n. 92, em maio de 1942. Posteriormente passou a integrar a seção “Artificios” de *Ficciones* (1944).

“cuando en otro avatar usted me dé caza”²⁸ (BORGES, 1974, p. 507), uma segunda morte, porém diversa, em que o local do homicídio será definido por um paradoxo de Zenão. A alusão é admirável – se o próximo homicídio ocorrerá no meio do caminho, o terceiro ocorrerá em um quarto do caminho; o quarto homicídio ocorrerá em um oitavo do caminho, e assim sucessivamente. Lönnrot solicita a Scharlach uma espécie de punição infernal, eternamente aplicada pelo vilão sobre o detetive equivocado, em um *regressus in infinitum* que é um avatar da corrida entre Aquiles e a tartaruga. E não há, no jogo assombroso, sequer o esboço de tranquilidade, mesmo que o narrador de “*El libro de arena*”, da coletânea homônima de 1975, abandone em uma perdida prateleira da Biblioteca Nacional o livro singular que o assombra – por seu conteúdo indecifrável, pela impossibilidade de abri-lo duas vezes na mesma página, pela ideia de que queimar um livro infinito inundaria o mundo de fumaça e, especialmente, por consumir o tempo e a vida de seu leitor em uma irrestrita dedicação. “*Siento un poco de alivio, pero no quiero ni pasar por la calle México*”²⁹ (BORGES, 1989, p. 71). O livro não deixará de persegui-lo.

No protocolo estético de Borges, o interessante é sempre poder voltar o olhar ao fenômeno e encontrá-lo em sua essência oculto e, ainda que em potência, acessível. Borges desloca-se da lógica pirrônica porque se interessa pelo empreendimento de acesso ao mistério encerrado no fenômeno, mesmo que consciente da impossibilidade de sucesso em sua empresa. Antes de tudo, há no olhar do observador o desejo de apreender algo secreto, algo que ultrapasse o fenômeno: o próprio fato estético para Borges. Desta forma, o objeto observado estará sempre pronto a uma nova investigação, disponível a um novo ataque argumentativo ou às explorações estéticas dotadas da propriedade de nos assombrar, que animam Borges.

OLIVEIRA, G. P. C. de. Perhaps skeptical: Borges and the esthetics of disturbance. *Itinerários*, Araraquara, n. 45, p. 159-174, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *This article investigates the esthetic qualities of Jorge Luis Borges's (1899-1986) skepticism. The study starts with a quotation from *Otras inquisiciones* (1952), in which Borges attributes his own esthetical approach of philosophical and religious texts, perhaps, to an essential skepticism. The essay “La muralla e los libros” is fundamental to the study; it allows to compare the esthetic phenomenon, according to Borges, to the skeptical suspension of judgment (epoché). The conclusion is that, differently from the Pyrrhonists, Borges's skepticism does not undertake a quest for tranquility (ataraxia), but for the preservation of disturbance (taraxia).*

■ **KEYWORDS:** *Borges. Epoché. Esthetic phenomenon. Skepticism. Taraxia.*

²⁸ “quando em outro avatar você me der caça” (BORGES, 2001, p. 157).

²⁹ “Sinto um pouco de alívio, mas não quero nem passar pela rua México” (BORGES, 2009, p. 105).

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, J. Oxymoronic structure in Borges' essays. Trad. Thomas E. Lyon. **Books Abroad**, Norman, v. 45, n. 3, p. 421-427, 1971.
- ARROJO, R. Borges e a maldição de Babel: escritura, interpretação e conflito. In: SCHWARTZ, J. (Org.). **Borges no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 149-163.
- BARRENECHEA, A. M. **Borges: the labyrinth maker**. Trad. Robert Lima. New York: New York University Press, 1965.
- BOLZANI FILHO, R. Ceticismo e empirismo. In: SMITH, P. J.; SILVA FILHO, W. (Orgs.). **Ensaio sobre o ceticismo**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 55-90.
- BORGES, J. L. **Obras completas: 1923-1972**. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. **Obras completas: 1975-1985**. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- _____. **El idioma de los argentinos**. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- _____. Outras inquisições. In: _____. **Obras completas: 1952-1972**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 1999. p. 8-171.
- _____. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. **Primeira poesia**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Discussão**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **O livro de areia**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Atlas**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- FERNANDES, F. S. Bibliografia Jorge Luis Borges, 1910-2003: relação cronológica dos textos e livros. **Fragmentos**, Florianópolis, n. 28/29, p. 225-431, jan./dez. 2005.
- FERRATER MORA, J. **Dicionário de filosofia**. Trad. Maria Stela Gonçalves et al. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2004. 4 v.
- OLIVEIRA, G. P. C. de. Jorge Luis Borges em dois juízos finais. **Criação & Crítica**, São Paulo, n. 18, p. 216-233, jun. 2017.
- ROJO, A. El jardín de los mundos que se ramifican. In: _____. **Borges y la mecánica cuántica**. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2013. p. 19-29.



AS MORTES DOS HABITANTES DE TEBAS EM *ÉDIP*O DE SÊNECA: UMA ANÁLISE DA EXPRESSIVIDADE

Cíntia Martins SANCHES*

- **RESUMO:** O presente trabalho apresenta um estudo semiótico sobre a expressão de um excerto de 18 versos da tragédia *Édipo*, de Sêneca – o trecho faz parte da primeira fala do protagonista Édipo (versos 52 a 70) –, seguido de uma proposta de tradução. Estuda-se em que medida os planos da expressão e do conteúdo do texto se aliam para a composição dos efeitos de sentido presentes no trecho. Para tanto, 1) faz-se uma análise da expressividade, trazendo uma visão minuciosa de procedimentos poéticos utilizados pelo autor (observam-se as figuras de linguagem empregadas, a métrica, o ritmo, os jogos de palavras); 2) verificam-se, então, as possibilidades de verter para o português cada um desses efeitos, buscando oferecer uma resposta tradutória aos efeitos poéticos do texto de partida.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Édipo*. Semiótica. Sêneca. Tradução.

A tragédia senequiana *Édipo* conta a saga do personagem que dá nome ao texto dramático e que, depois de fugir do infeliz destino de matar seu pai e se casar com sua mãe, descobre que acabou cumprindo à risca os fados previstos pelo Oráculo. Essa versão da história contém características literárias próprias de Sêneca, tais como o destaque conferido à morte, como pode ser visto no trecho aqui analisado. Este artigo trabalha com a expressividade presente no excerto que vai do verso 52 ao 57, extraído do prólogo (fala de Édipo a Jocasta, enquanto ele observa, na frente do palácio, a cidade de Tebas). Faz-se uma análise semiótica e uma proposta de tradução poética baseada nos recursos expressivos investigados.

O texto latino é trabalhado a partir da coleção da *Loeb*, com edição de John Fitch (2004). A escolha deve-se ao fato de que essa publicação apresenta uma versão estabelecida a partir do cotejamento dos dois conjuntos de manuscritos¹ dos dramas do tragediógrafo latino, além de comparar os conteúdos desses manuscritos por meio de 70 notas de referência e de ser a publicação mais atual em latim das tragédias senequianas. Outrossim, a edição de Fitch está apoiada sobre estudos mais

* ETEC – Escola Técnica Estadual – Fernandópolis – SP – Brasil. 15600-000 – cintia.martins.br@gmail.com.

¹ Os manuscritos da tradição A e os da tradição E.

recentes que mostram que certas escolhas entre os manuscritos são mais adequadas que outras.

Faz-se fundamental para este estudo a seguinte definição de Brodsky: “A tradução é a procura de um equivalente, e não de um substituto. Requer pelo menos afinidade estilística, quando não psicológica” (BRODSKY, 1994, p. 84). A partir dessa concepção, procura-se a equivalência nos diversos níveis de produção da expressividade relacionada à densidade do conteúdo poético dos versos trabalhados, começando pela escolha métrica. De acordo com Prado (1999, p. 150) em seu comentário sobre o referido conceito brodskiano:

[...] em proveito da ideia de equivalente, é preciso abandonar a idéia de substituto vernáculo do texto original, em que se procura uma formulação textual em língua materna, que desconsidera os traços essenciais do original e de seu compromisso com a cultura que o originou, criando assim uma realidade independente e que, por isso mesmo, não pode ser chamada de tradução. Ao contrário, é preciso buscar na língua e na cultura maternas expressões histórica, literária e lingüisticamente plausíveis para reproduzir, tanto quanto possível e de uma só vez, ou seja, com a unidade que caracteriza um texto como tal, ainda mais um texto poético, reproduzir a unidade, dizia-se, da forma do conteúdo e da forma da expressão associadas no texto de origem, capazes de gerar os efeitos de sentido provocados pelo texto [...].

O trímetro iâmbico, metro utilizado por Sêneca no trecho aqui estudado e traduzido, relaciona-se, por sua tradição de uso na Antiguidade, com a representação de diálogos em textos teatrais². Além disso, há de considerar-se a também tradicional grandiosidade da fala trágica, que pressupõe que ela seja culta e tenha tom solene, em contraposição à fala em textos cômicos. Dessa forma, a escolha do metro em português precisa representar a fluência de uma fala, ainda que formal, e também o tom trágico. Daí a escolha pelo verso de dez sílabas, adequado a uma tragédia pelas razões citadas e por ter sido escolhido pela maioria dos autores e tradutores do gênero trágico em língua portuguesa (SANCHES, 2014).

Para além do metro, a tradução também visa respeitar, na medida do possível, as escolhas semânticas e estruturais de Sêneca, investigando quais expressões em língua portuguesa mais bem se adaptam em cada caso à expressão de cada mensagem em latim.

² “O trímetro iâmbico é, por excelência, o verso das partes faladas do teatro ático” (LOURENÇO, 2011, p. 23).

“[...] a tragédia só tardiamente adquiriu magestade. O seu metro, de tetrâmetro trocaico, passou a iâmbico; [...] tornando-se diálogo, achou naturalmente o metro próprio, pois o iâmbico é o metro mais coloquial. Demonstra-se o fato de preferirmos na conversação muitos trímetros iâmbicos e raramente hexâmetros, e estes, quando saímos do tom de conversa.” (Artistóteles, 2005, p. 23).

Ademais, identificam-se os recursos expressivos poéticos, criadores de conotação, somente depreendidos de forma satisfatória a partir do trabalho direto com o texto de partida. Observa-se como a linguagem conotativa, polissêmica por natureza, com predominância da **função poética** (Jakobson, 2005, p. 128), atua para a conquista de cada efeito expressivo, ou seja, como ela é utilizada como veículo de expressão. Afirmo Todorov (1996, p. 371-372):

Qualifico como momento único e essencial da poesia esse objeto de expressão, da massa verbal... A poesia não é mais do que um enunciado que visa à expressão [...] O conteúdo da noção de poesia é instável e varia no tempo, mas a função poética, a *poeticidade*, como sublinharam os formalistas, é um elemento *sui generis*... Porém como se manifesta a poeticidade? No fato de que a palavra é sentida como palavra, e não como simples substituto do objeto nomeado, nem como extravasamento de emoção.

É possível utilizar, neste contexto, os conceitos semióticos de plano da expressão e plano do conteúdo, que, associados, tornam possível a comunicação. Cada um deles se divide em forma e substância e, tal como explicou Hjelmslev (1975, p. 61), autor desses conceitos, “é em razão da forma do conteúdo e da forma da expressão, e apenas em razão delas, que existem a substância do conteúdo e a substância da expressão, que surgem quando se projeta a forma sobre o sentido”. Lopes (1980, p. 95) organizou explicativamente esses conceitos no seguinte quadro:

Plano do Conteúdo	Substância do Conteúdo	= <i>designatum</i>	SIGNO
	Forma do Conteúdo	= significado	
Plano da Expressão	Forma da Expressão	= significante	
	Substância da Expressão	= som	

De acordo com Lopes (1980, p. 95), “as substâncias linguísticas são meros veículos aos quais se imprime uma estruturação relacional abstrata, peculiar a cada língua, operando a transformação da substância em forma”. Por isso é que se torna possível verter, de uma língua para outra, a substância de determinado texto. No entanto, é a harmonia entre esses planos da expressão e do conteúdo que traz expressividade ao texto. Assim, em tradução poética, é preciso encontrar essa mesma harmonia no texto de chegada, ou seja, traduzir elementos de conteúdo como indissociáveis aos da expressão, para que seja viável falar na equivalência de Brodsky. Dessa forma, como afirmou Eliot (1991, p. 300):

A noção de apreciação da forma sem conteúdo, ou do conteúdo sem forma, é uma ilusão; se ignorarmos o conteúdo de um poema, não conseguiremos apreciar a forma; se ignorarmos a forma, não captaremos o conteúdo, pois o significado de um poema reside nas palavras do poema e apenas nessas palavras. E o que acabo de dizer não esgota o conteúdo.

Nas tragédias senequianas podem ser encontradas correspondências no plano do conteúdo para os seguintes instrumentos pelos quais se gera expressividade, entre outros: quiasmos, hipérbatos, anástrofes, destaques pela cesura, assonâncias, aliterações, paronomásias, repetições (anáforas), expansões lexicais, ampliações, hipérbatos, metáforas, antíteses, paradoxos, ambiguidades expressivas, paralelismos, além da predominância de vogais longas ou breves em determinados versos que imprimem um ritmo mais acelerado ou mais lento a uma dada passagem, da utilização de vocábulos e terminações gregas e da simetria de certas falas ou de certos grupos de versos, para citar algumas possibilidades de procedimentos poéticos. Deve-se perceber em que medida recursos como esses se encaixam, com fluência e naturalidade, na versão em língua portuguesa dos versos. Para Lima (2003, p. 20):

[...] não seria plausível pensar que a simples superposição dos sistemas, no tocante à organização frasal externa [...] acaba por falsear a pretendida tradução? [...] O foco nas diferenças entre sistemas, sobretudo em suas limitações, é a condição para que, na passagem de uma língua para outra, soluções discursivas tentadas não venham a ser um percalço na busca da preconizada equivalência.

Por exemplo, os termos em latim, por causa do sistema de casos e da consequente função gramatical expressa por um morfema em cada palavra, possuem certa liberdade de alocação dentro das frases. Em português, essa liberdade é muito mais restrita, já que o nome, conforme sua posição, pode desempenhar uma ou outra função sintática. Por essa razão é que se utiliza o conceito brodskiano de equivalência, ou seja, em vez de optar por reproduzir a figura de linguagem encontrada, certas vezes, a presente proposta de tradução prefere investir no efeito de sentido produzido por tal figura no texto em latim, que deverá ser recriado em português com recursos próprios desse idioma.

Essa reflexão leva à afirmação de Oliva Neto (2007, p. 18) sobre o recurso da compensação em tradução:

A tradução [expressiva] consiste no traslado integral de um texto e, se pressupõe desvios – entendidos embora como deleitosas ou deletérias “infidelidades” ou aceitos alfin como inevitáveis –, eles, porém, sempre dizem respeito à tentativa de transpor para a segunda língua elementos supostamente pertencentes ao

texto de partida. Os desvios não são deliberados ou, se são, pretendem por compensação responder a algum elemento do texto de partida que não exista no de chegada.

Dito isso, segue-se a análise do trecho escolhido, procurando atentar para os preceitos já mencionados de Brodsky (1994), bem resumidos na seguinte fala de Lima (2003, p. 14): “O tradutor será então, conforme o que é reclamado por Brodsky, aquele que é capaz de reproduzir, na língua de chegada, o que *sentiu* na língua de partida.”

A escansão dos trímetros iâmbicos está a seguir apresentada, com as cesuras principais representadas por || e as secundárias por °:

Nēc ū||lā|| pārs| immū|nīs|| ē|xītīō| vācāt,
sěd ōm|nīs° æ|tās|| pāř|těr° ēt| sēxūs| rūīt,
iūvĕnēs|quē° sĕnī|būs|| iūn|gīt° ēt| nātīs| pātrēs
55 fūnēs|tā° pēs|tīs.|| ū|nā° fāx| thālāmōs| crēmāt,
flētū|que^ācēr|bō|| fū|nĕra^ēt| quēstū| cārĕnt.
quīn ĩp|sā° tān|tī|| pēr|vīcāx| clādēs| māļī
sīccā|vīt° ōcū|lōs,|| quōd|que^īn ēx|trēmīs| sōļēt,
pĕřĕ|rē° lācrī|māē.|| pōr|tāt° hūnc| ægēr| pārens
60 sūprĕ|mum^ād ĩg|nĕm,|| mā|tĕr° hūnc| āmĕns| gĕřĭt
prōpĕrāt|que^ūt āļī|ūm|| rĕpĕ|tāt° ĩn° ĕ|ūndĕm| rōgūm.
quīn lūc|tu^īn^īp|sō|| lūc|tūs° ē|xōřĭtūr| nōvūs,
sūæ|quē° cīr|cā|| fū|nūs° ē|xĕquīæ| cādūnt.
tūm prōprī|ā° flām|mīs|| cōr|pōra^ālī|ĕnīs| crēmānt;
65 dīřĭpī|tūr° ĩg|nīs,|| nūl|lūs° ēst| mīsĕrīs| pūdōr.
Nōn ōs|sā° tūmū|ļī|| sān|ctā° dīs|crĕtī| tĕgūnt:
ārsīs|sē° sātīs| ĕst—|| pārs| quōta^īn cī|nĕrēs| ābīt!
dĕst tĕr|rā° tūmū|ļīs,|| iām| rōgōs| sīlvæ| nĕgānt.
nōn vō|tā°, nōn| ārs|| ū||lā° cōr|rĕptōs| lĕvānt:
70 cādūnt| mĕdĕn|tēs,|| mōr|būs° āu|xīļīūm| trāhīt.
(SENECA, *Oedipus*, v. 52-70).

O trecho retrata as mortes dos habitantes de Tebas causadas pela peste que os assola. Nele está presente, em absoluto, a função poética, descrita por Jakobson (2005) como aquela em que é predominante a mensagem, ou seja, o modo como é transmitido determinado conteúdo. O mais importante aqui não é o fato, em si, de a peste estar levando à morte os habitantes de Tebas: o destaque é para a gama de sensações e sentimentos que envolvem esse acontecimento. Este artigo traz uma investigação de recursos métricos e retórico-estilísticos, além de verificar o papel decisivo da(s) cesura(s) em associação com ordenamento sintagmático e sua relação com expressividade. Esse tipo de análise se baseia nos estudos de Prado (1997, 2013, 2016, 2017) sobre “análise crítica dos procedimentos técnicos, consignados pelos estudos feitos em poética clássica latina [...] [e sobre] mecanismos aptos a encetar uma análise do plano de expressão” (1997, p. 23).

A fim de justificar a urgente necessidade de descobrir a solução para livrar a cidade da peste, Édipo descreve detalhadamente o sofrimento dos habitantes. O argumento soa, portanto, como irrefutável, já que a punição de um assassino (o matador de Laio) leva ao salvamento de uma cidade inteira. Os versos 52 a 54 possuem exatamente a mesma divisão simétrica, pelas cesuras principal e secundárias, em três partes com, em média, dois termos. Assim, uma estreita relação já é estabelecida entre eles na forma como se apresentam, mas não só nela: há nesse bloco de versos um conjunto semântico que introduz o assunto das mortes dos habitantes em consequência da peste: ela assola a todos. Daí o destaque que as cesuras conferem às palavras *pars* e *immunis* no verso 52, que são as palavras-chave da metonímia presente em “*Nec ulla pars immunis exitio vacat*” (“Nenhuma parte é imune à destruição”): *pars* tem o seu sentido enriquecido, já que indica, principalmente, pessoas. Fala-se em parte para se chegar a quem habita essa parte.

A metonímia continua logo a seguir, no verso 53, quando é dito que as idades e os sexos ruem igualmente – *aetas* e *pariter* são os termos postos em relevo pelas cesuras, já que a ideia é afastar qualquer concepção de morte natural daquilo que está ocorrendo em Tebas: pessoas de todas as idades morrem da mesma forma, nas mesmas condições (não é uma questão de velhice – e, apoiando esse sentido, *senibus* vem destacada pelas cesuras no verso seguinte).

E, então, o verso 54 traz a exemplificação do fato que acaba de ser narrado, com um *enjambement* que leva o sujeito do verbo *iungit* para o verso 55: “jovens e velhos, filhos e pais une a fatal peste”. Esse destrinchar da ideia anterior é feito com ironia e eufemismo – a união das pessoas se dá morrendo da mesma maneira, como se morrer do mesmo mal trouxesse um aspecto positivo para as consequências da peste. Não coincidentemente, o verbo responsável por essa ironia vem destacado pelas cesuras do verso 54, assim como a peste, responsável por essas mortes, vem destacada pelas cesuras do verso 55.

A outra palavra entre cesuras no verso 55 é *una* e tem um significado especial diante dos restantes versos do excerto. O sentido de “*una fax thalamos cremat*”

(“um facho queima os tálamos”) antecipa a informação de que um mesmo fogo queima vários corpos, um mesmo túmulo abriga cinzas de diferentes famílias, etc. Isso se deve à utilização de “um facho” no singular e de “tálamos” no plural. Além disso, o vocábulo *fax* também pode ser lido como uma metáfora da peste, que destrói os casamentos (*thalamos*). Os termos *thalamos* e *fax* têm seus sentidos ligados a casamento (respectivamente, “leito nupcial” e “tochas cerimoniais”), mas aqui, paradoxalmente, fala-se sobre funerais, não sobre matrimônio. Além disso, a expressão *una fax* pode ser relacionada à ideia de que juntar os membros de uma família é geralmente algo bom, mas aqui é o oposto, já que eles se unem em virtude da mesma desgraça.

No verso 56 faz-se presente uma nova metonímia: “*fletuque acerbo funera et questu carent.*” (“e os funerais carecem de gemidos e de lágrimas cheias de amargor”). Aí, lágrimas e gemidos representam as pessoas que estariam velando os mortos, mas não há pessoas suficientes para chorá-los – porque a peste está diminuindo repentinamente o número de habitantes na cidade e de entes queridos nas famílias. “Gemido” e “lágrimas” possuem um traço semântico comum que é ampliado pelo jogo sinestésico de *fletu acerbo* – “lágrimas cheias de amargor”: ambos os recursos remetem ao luto dos que choram, sendo a lágrima o efeito dessa dor. Esse verso contém não apenas uma série de aliterações (com os sons /f/, /u/ e /k/), como também uma flagrante assonância (/e/ + /u/ + /a/). Além disso, *fletu acerbo* e *questu carent* constituem uma permutação e recombinação fonêmica, típica da paronomásia. Essas repetições sonoras reforçam ainda mais a força dada ao sentimento de luto presente nos efeitos de sentido já citados.

Logo após a declaração sobre a falta de lágrimas nos funerais, aparecem duas informações que, a princípio, poderiam ser também ligadas à falta de pessoas para chorarem nos funerais. Mas, na verdade, ligam-se a outro sentido. Estão elas nos versos 57, 58 e na primeira metade do 59 (até a cesura principal): “*quin ipsa tanti pervicax clades mali/ siccavit oculos, quodque in extremis solet/ periere lacrimae*” (“ainda mais este sólido infortúnio: de tanto mal, os olhos se secaram e, como ocorre em situações extremas, finda o choro”). Secar os olhos e findar o choro, aliados a uma situação extrema, como é descrito na passagem, seria uma espécie de trégua – quando se chega ao ápice do sofrimento, é como se a dor fosse interrompida, num paradoxo, por ter-se tornado insuportável. As palavras em destaque métrico nesse trecho são *tanti* (verso 57), *oculos* (verso 58) e *lacrimae* (verso 59) – respectivamente, “tanto”, a intensidade do mal que causa as ações posteriores, os “olhos” que se secaram e o “choro” que findou, as palavras-chave que levam ao significado desse jogo de palavras. Observe-se também que *siccavit oculos* e *periere lacrimae* têm a mesma localização em versos consecutivos (ambos estão situados na primeira metade dos versos, antes da cesura principal), isto é, estão em paralelismo não só semântico, mas também métrico.

Em seguida, da segunda metade do verso 59 até o final do verso 61, tem-se uma bem marcada sequência de quiasmos: “*portat hunc aeger parens*” (verso 59) e “*mater hunc amens gerit*” (verso 60) trocam entre si as posições dos sujeitos (*parens* e *mater*) e dos verbos (*portat* e *gerit*). Além disso, também há construção em cruz entre “*supremum ad ignem*” (verso 60) e “*in eundem rogam*” (verso 61). Esses quiasmos têm como efeito de sentido o relevo dado a uma gradação, já presente desde o início do trecho, mas que começa a ter destaque aqui e vai crescendo até o verso 70 – a pilha de mortos vai aumentando, além do número de fogueiras fúnebres e da quantidade de fogo em cada uma delas. Os destaques pelas cesuras para *portat* (verso 59) e *mater* (verso 60) marcam o início dos trechos em quiasmo. Já o verbo *repetat*, em destaque pelas cesuras no verso 61, está ligado à referida gradação – “O febril pai leva o filho/ ao sumo fogo. Traz um a mãe pasma/ e corre a levar outro à mesma pira”, e, sucessivamente, as fogueiras recebem mais e mais mortos até o fim do excerto.

A gradação continua nas sentenças presentes nos versos 62 e 63 (“do próprio luto nasce um novo luto e, ao redor de um funeral, caem suas exéquias”) em que se faz um interessante jogo de palavras com “luto” e “nacer”: um luto nascer do próprio luto representa aquilo que a peste causa aos tebanos; trata-se de processo cíclico, em que um luto leva ao outro e, esse último leva a mais outro, até que não se possa mais ter ninguém de luto. Dessa forma, é enriquecedor para esse significado que a palavra destacada pelas cesuras no verso 62 seja *luctus*. Em seguida, no verso 63, destaca-se *circa funus* (“ao redor da pira fúnebre”), o adjunto adverbial de lugar de “caem suas exéquias”, o que vem a ser uma forma de complementar o verso anterior com uma prova do quanto é imediato o efeito de um luto sobre o outro (o exato local em que as pessoas morrem é o mesmo em que elas prestam as honras fúnebres a quem estão velando).

Os versos 64, 65 e 68 trazem outro quiasmo, cruzando “*flammis corpora alienis cremant*” (verso 64) com “*diripitur ignis*” (verso 65) que, por sua vez, cruza com “*iam rogos silvae negant*” (verso 68). Nos dois primeiros itens dessa figura de linguagem, *flammis* e *ignis* são as palavras colocadas em relevo pelas cesuras de ambos os versos e dialogam em sua semântica, tendo ambas o mesmo referente (a pira fúnebre). No verso 68 a palavra que remete a essa mesma pira é *rogos*, que não está entre cesuras (nesse verso, o destaque é outro, tratado a seguir), mas faz parte desse mesmo quiasmo. O cruzamento métrico de “os próprios corpos queimam em alheias chamas”, “o fogo é disputado” e “as florestas já negam as fogueiras” leva à mesma gradação, desta vez com foco na quantidade de piras.

Nos versos 66 e 68 a palavra em destaque pelas cesuras é a mesma, em diferentes casos: *tumuli* (verso 66) e *tumulis* (verso 68). Primeiro, foi focalizada a quantidade de mortos, depois, os mortos um a um, em seguida, o crescente número de fogueiras e, agora, focaliza-se a questão dos túmulos: a falta de terra para eles, a

impossibilidade de se separar as pessoas em covas individuais. Esse é o efeito dos destaques: continuar a gradação por um novo foco.

Seguem-se as outras palavras entre cesuras do verso 65 até o 69: 1) *nullus* (verso 65), que enfatiza o fato de que não existe “nenhum” pudor aos miseráveis (somente lhes importa cumprir com o ritual de queimar e enterrar seus mortos); 2) *sancta* (verso 66), que traz o grande motivo da realização do ritual fúnebre – os ossos são sagrados, porque pertenciam a entes queridos, a membros da família e, por isso, devem ser homenageados com as honras fúnebres –; 3) *satis est* (verso 67), que revela a pressa dos vivos em pelo menos queimar seus mortos, já que não há mais a possibilidade de separar as cinzas de um e de outro, tendo em vista o fato de que as florestas já lhes nega o fornecimento de lenha para mais fogueiras; 4) *non ars* (verso 69), que põe em relevo a inexistência de artifícios para acabar com a devastação causada pela peste (o problema já não pode mais ser resolvido com racionalidade), e 5) *ulla* (verso 69), que continua o lamento proposto por *non ars*, acrescentando que também não há uma “única” súplica que possa ser ouvida para diminuir a agonia da população.

O trecho “*non vota, non ars [...] cadunt medentes, morbus auxilium trahit*” possui conveniente estruturação, com a colocação de dois itens negativos seguida de dois afirmativos. Essa forma de compor o discurso dá a clara ideia de causa e consequência, o que se liga imediatamente ao raciocínio lógico que levou o texto até esse ponto específico. Assim, no trecho em questão, o discurso chega a seu fim de forma natural e precisa, com sua eloquência revelada pela contínua expressividade aliada a cada um dos conteúdos que carrega. Observe-se ainda a perfeita construção simétrica que finaliza o excerto no verso 70: “*cadunt medentes, morbus auxilium trahit*”. As cesuras destacam *morbus*; os verbos se situam, respectivamente, no início e no final do verso; entre verbos e palavra em destaque, um termo se sobrepõe em cada metade do verso: “Caem os médicos, a doença leva a cura”. A simetria ao redor de *morbus* contribui para destacar, na conclusão de um assunto (depois disso, Édipo se põe a fazer uma oração aos deuses), que ela, a doença, é uma das consequências da peste. O tema desse trecho (a doença) é concluído com a ideia de que o fim da cidade está próximo: não há cura, não há médicos, isto é, a doença levará a todos, um a um – essa ideia fecha o excerto com uma espécie de *Ringkomposition* - composição em anel. É o final máximo para uma gradação que vinha enumerando os mortos pela cidade. A argumentação, dessa forma, consegue até aqui deixar bem clara a necessidade da investigação que ocorrerá no decorrer da tragédia, para que o assassino de Laio seja descoberto e punido e a cidade, afinal, fique livre de todo esse mal.

Para a tradução expressiva em língua portuguesa, procurou-se valorizar os mencionados recursos expressivos, sem deixar de lado questões como a fluência e as diferenças estruturais entre língua de partida e língua de chegada. De acordo com

Jakobson (2005, p. 69), “as línguas diferem essencialmente naquilo que devem expressar, e não naquilo que podem expressar”.

Os dezoito trímetros iâmbicos resultaram, em português, em vinte e cinco decassílabos. O aumento do número de versos na versão portuguesa já era esperado, já que o metro do texto latino possibilita a inserção de mais sílabas, se comparado ao metro escolhido para esta versão. Afirma Oliva Neto (2007, p. 26) sobre a tradução de Bocage de *Metamorfoses*, de Ovídio, em decassílabos, que reduz o número de sílabas dos hexâmetros ovidianos e, conseqüentemente, aumenta o número de versos na versão portuguesa:

Bocage [...] empregara o decassílabo e, ainda não preocupado com o fato de desprender um número maior de versos, não procura, condensando, reduzir ou resumi-los. Como a unidade rítmica do poema é um verso mais conciso do que o dodecassílabo e o alexandrino – a tradução no todo, a despeito da maior dimensão que assume, ritmicamente é de uma concisão dinâmica.

Também a respeito da tradução de Bocage das *Metamorfoses* ovidianas, é relevante o estudo sobre a proporcionalidade tradutória proposto por Márcio Thamos (2011), que comprova a necessidade de aumento do número de versos em português. De acordo com os resultados de sua investigação, pode-se falar em um número ideal de decassílabos que seria equivalente a determinado número de hexâmetros:

O hexâmetro datílico apresenta uma constituição que varia de 13 a 17 sílabas, de acordo com o arranjo de longas e breves que formam os pés, em cada verso. Pode-se assim imaginar a média ideal de 15 sílabas no verso latino. O decassílabo português por sua vez terá, em termos absolutos, uma média ideal de 11 sílabas, e não exatamente de 10 como se pode ser levado a pensar de início. Isso se deve à observação de que a regra vernácula mais geral determina um acento prosódico na penúltima sílaba das palavras, que assim são denominadas paroxítonas. Desse modo, dividindo-se 15 por 11, a paridade métrica na tradução de hexâmetros em decassílabos baseada numa proporcionalidade silábica absoluta entre os versos pode ser expressa pela relação matemática de 1,3666... decassílabos por hexâmetros. Arredondando-se o resultado para 1,40, a fim de absorver a dízima periódica numa única casa decimal, chega-se a uma proporção ideal, em números inteiros, de 7 decassílabos para 5 hexâmetros (THAMOS, 2011, p. 206).

Thamos (2011) analisou, segundo esse critério, a quantidade de decassílabos da versão de Bocage e constatou que a proporção se aplica perfeitamente. Assim, também com os trimetros iâmbicos, aplica-se a lógica do aumento do número de

decassílabos na versão em língua portuguesa, para que se alcance a equivalência frente aos versos latinos que, assim como os hexâmetros, são mais longos. No presente artigo, essa lógica é seguida – o número de versos da tradução é maior que o do texto de partida. Entretanto, opta-se por não medir a proporção entre trímetros iâmbicos e decassílabos, já que a naturalidade do texto na língua de chegada foi priorizada. Além disso, também se deu preferência, na versão em português, aos efeitos de sentido em detrimento das figuras de linguagem durante o trabalho tradutório. O resultado foi o seguinte:

Nenhuma parte é imune à destruição,
os sexos e as idades, todos ruem,
jovens e velhos, filhos e pais une
a fatal peste. Um facho queima os tálamos,
e os funerais carecem de gemidos
e de lágrimas cheias de amargor.
Inda mais esse sólido infortúnio:
de tanto mal os olhos se secaram
e, como ocorre em situações extremas,
finda o choro. O febril pai leva o filho
ao sumo fogo; traz um a mãe pasma
e corre a levar outro à mesma pira.
Do próprio luto nasce um novo luto
e ao pé de um morto morre quem o chora.
Seus corpos queimam em alheias chamas;
todo fogo é por eles disputado,
nenhum pudor aos desgraçados resta.
Túmulos definidos não encobrem
ossos santos: queimados basta estarem –
quanto deles vai embora com as cinzas!
Está faltando terra para os túmulos,
florestas já recusam as fogueiras.
Nenhuma súplica e saber nenhum
levantam os enfermos desde o chão:
a peste leva a cura e mata os médicos.

Nessa proposta tradutória, procuraram-se equivalentes aos recursos poéticos citados, com a condição de que a correspondência entre expressão e conteúdo sobrevivesse na versão em língua portuguesa. Assim, os dois primeiros versos mantém o ritmo proposto pela divisão simétrica do texto latino, embora na língua de chegada não exista o mesmo tipo de escansão. Em português, a simetria é feita por meio de grupos de sintagmas: “Nenhuma parte/ é imune/ à destruição,/ os sexos/ e as idades,/ todos ruem,”.

Os dois versos seguintes procuram manter paralelos os blocos que compõem o objeto do verbo “unir” e reproduzem o *enjambement* do texto de partida: “jovens e velhos, filhos e pais une/ a fatal peste. Um facho queima os tálamos,”. Além disso, o “um facho”, que está em destaque no texto latino por meio de *una*, ficou localizado na sexta sílaba (tônica) do decassílabo, portanto, também em posição de destaque. Também foi possível manter o singular de “facho” e o plural de “tálamos”, possibilitando a leitura metafórica citada na análise do trecho.

As metonímias de “parte”, “idades”, “sexos”, “lágrimas e gemidos” foram absolutamente mantidas, assim como a ironia e o eufemismo de “une a fatal peste”.

Não se manteve o paralelismo em “os olhos se secaram” e “finda o choro”, mas, em compensação, fez-se uma construção em cruz com essas duas estruturas, complementadas pelo cruzamento de “de tanto mal” e “em situações extremas”, que também trazem sentidos semelhantes.

Os quiasmos dos versos 59 a 61 foram mantidos, o que gera também na tradução o efeito crescente em relação à pilha de mortos, dando relevo à figura da gradação presente em todo o excerto. Também foi possível manter os quiasmos dos versos 64, 65 e 68, pelo menos no que diz respeito à localização das palavras “chama”, “fogo” e “fogueiras”, que ficaram em posição cruzada também na tradução.

Em relação à *tumuli* e *tumulis* dos versos 66 e 68, os termos não continuaram em posição de destaque na versão portuguesa, mas foi mantida a repetição da palavra e foi possível colocá-las em posições opostas (uma em início e a outra em fim de verso), procurando trazer relevo a essa repetição de outro modo.

O último verso em português não contém a simetria do seu correspondente latino, mas finaliza com sucesso a gradação e o tratamento sobre o tema do excerto – as mortes dos habitantes causadas pela peste e a falta de solução racional ou religiosa para o problema. Tentando compensar a ausência da simetria, a versão portuguesa traz uma metáfora doença-pestes (a doença é que leva a cura e por causa dela é que caem os médicos, mas essa mesma doença é efeito da peste, portanto, a peste é a responsável por tudo isso, ou seja, pela existência dessa gradação crescente de mortos e de fogueiras fúnebres).

Em conclusão, resta acrescentar que, para se chegar a uma tradução expressiva, é imprescindível um estudo minucioso do texto de partida, verso a verso: os procedimentos poéticos, as preferências de vocabulário e de estrutura sintática, entre tantos outros. É preciso, ao máximo, procurar obter, nos termos de Brodsky

(1994, p. 84-85), uma afinidade estilística e psicológica com o texto de partida, além de um sentimento análogo, ao do texto que ora se traduz, pela civilização.

SANCHES, C. M. The deaths of Thebans in Seneca's Oedipus: an analysis of the expressiveness. **Itinerários**, Araraquara, n. 45, p. 175-188, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *This paper presents a semiotic study on the expressiveness of an 18-verse extract of Seneca's Oedipus tragedy - the excerpt is part of the first speech of the protagonist (verses 52-70) - followed by a poetic translation. We study how expressiveness and text content are connected to the composition of meaning effects present in the excerpt. Therefore, we 1) make an analysis of the expressiveness, showing the poetic procedures used by the author (figures of speech, meter, rhythm, word games); 2) check the translation possibilities of these effects, seeking to provide a translational response to the Latin text.*

■ **KEYWORDS:** Oedipus. Semiotics. Seneca. Translation.

REFERÊNCIAS

BRODSKY, J. O filho da Civilização. In: _____. **Menos que um: ensaios**. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Cia das Letras, 1994. P. 73-97.

ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. Trad. e prólogo de I. Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Trad. J. T. Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. 20. ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005.

LIMA, A. D. Possíveis correspondências expressivas entre latim e português: reflexões na área da tradução. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p. 13-22, 2003.

LOURENÇO, F. Para uma terminologia portuguesa da métrica grega. **Boletim de Estudos Clássicos**, Coimbra, n. 55, p. 17-27, 2011. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/30344/1/BEC%2055_artigo2.pdf?ln=pt-pt>. Acesso em:

LOPES, E. **Fundamentos da linguística contemporânea**. São Paulo: Cutrix, 1980.

OLIVA NETO, J. A. Bocage e a tradução poética no século XVIII. In: Ovídio. **Metamorfoses**. Trad. de Bocage. São Paulo: Hedra, 2007.

PRADO, J. B. T. **Canto e encanto, o charme da poesia latina**: contribuição para uma poética da expressividade em língua latina. 1997. 272 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

_____. Expressividad poética y traducción con breve lectura de Fedro, I. 1. **Argos**, Buenos Aires, v. 36, p. 29-44, 2013.

_____. O éthos poético de algumas imagens tibulianas. **Letras Clássicas**, v. 18, p. 138-172, 2016.

_____. Ritmo e expressividade do dístico elegíaco: Tibulo I.3.1-4. **Letras Clássicas**, v. 19, p. 114-129, 2017.

_____. Um conceito de equivalência na expressão vernácula da poesia latina. **Organon**, Porto Alegre, n. 27, p. 147-158, jul./dez. 1999.

SANCHES, C. M. Um projeto de tradução expressiva: Édipo e Fenícias, de Sêneca. **Nuntius Antiquus**, v. 10, n. 2, p. 55-70, 2014.

SENECA. **Seneca's Tragedies**. vol. II. Edited with Introduction and translation by John G. Fitch. London; Cambridge, Mass.: The Loeb Classical Library, 2004.

THAMOS, M. Do hexâmetro ao decassílabo: equivalência estilística baseada na materialidade da expressão. **Scientia Traductionis**, n.10, p. 201-2013, 2011.

TODOROV, T. **Teorias do Símbolo**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996.



LA TEORÍA RETÓRICA DEL SCHEMA. LUCRECIO, *DE RERUM NATURA* 1.44-148.

Antonio Ruiz CASTELLANOS*

- **RESUMEN:** El prólogo del *De rerum natura* de Lucrecio ha sido tratado decenas de veces tanto por su excelente calidad como por los problemas que plantea de sentido y coherencia. Pero esperamos poder dar solución a estos dos aspectos. Suponiendo que el autor ha tomado como tema compartido los *schemata* o grados de dificultad de la *intellectio* retórica en el texto de 1.44-148, se intentan solucionar las dificultades que presenta el texto.
- **PALABRAS CLAVE:** Himno. Lucrecio. *Schemata* o grados de dificultad de la *intellectio* retórica.

Introducción

La *intellectio* o *noêsis* es una parte de la Retórica antigua ya preterida, a pesar de constituir la piedra angular en que se basa la *causa*, siendo su *caput*, *id est kephalaion*; la argumentación, la narración de los hechos, el prólogo y el epílogo están a su servicio.

La *intellectio* aporta dos perspectivas: En primer lugar, la consistencia de la causa o *status quaestionis*. El creador de esta doctrina puede que fuera Isócrates, pero en todo caso Hermágoras ya la recoge como constituyendo el eje de todo el sistema retórico; Cicerón (*Inv.* 1.8.10) y Quintiliano (*Inst.* 3.6.2) la denominan *constitutio*¹. La fortuna de la teoría del *status quaestionis* ha sido extraordinaria. La filosofía y las ciencias la establecieron como procedimiento a seguir en sus exposiciones y debates; se transmitió a lo largo de la E. Media y del Humanismo; y ha sobrevivido en lo que se llama hoy día “el estado del arte”². En segundo lugar, se interesa la *intellectio* por el cariz que presenta la causa (*figura* o *schêma*) a juicio del abogado,

* Universidad de Cádiz – Facultad de Filosofía y Letras – Departamento de Filología Clásica – Cádiz – España. 11003 – antonio.ruizcastellanos@uca.es.

¹ Teodoro (*Aug. Rhet.* 12), *kephalaion*, y Quint. 3.6.2: *ad quod referantur omnia*. Quint. 3.2.2.27: *summa quaestio, in qua causa vertitur*; Quint. 3.6.4: *quod in hoc causa consistat*.

² <https://en.wikipedia.org/wiki/Status_quaestionis>. Observado el: 22 jul. 2016.

es decir, su grado de defendibilidad. Es lo primero que hacemos al encargar un pleito, ya que de ello dependerán los costos y además, porque saber desde el principio el cariz que presenta la causa es fundamental para construir el discurso y para destruir los prejuicios, las actitudes contrarias, la dificultad de intelección que presenta el tema. El *schema*, *figura* o cariz determina el discurso ya desde el exordio o prólogo, según la *Rhetorica ad Herennium* 1.3.5; y ofrece la guía para convertir al oyente en *benevolum*, *attentum*, *docilem*. Esa Retórica (1.5) ha influido seguramente en la formación retórica de Lucrecio como lo hizo en Cicerón a juzgar por su *De inventione*, y llega a considerar los *schemata* como *genera causarum*³, distinguiendo los siguientes géneros: *Honestum causae genus*⁴, *schêma endoxon*, cuando defendemos o acusamos de lo que para el sentido común es defendible o censurable. Este género requiere poca elaboración ya que la actitud del juez está con seguridad a favor de nuestra causa; hay no obstante que expresarla y confirmarla.

El mayor mérito lo tiene el pretender ganar un pleito o causa *admirabilis* o paradójica⁵ (*admirabile*, *turpe genus*, *paradoxon schêma*) en cuanto que tiene en contra al jurado y posiblemente al sentido común o *êthos*; por lo que conviene hacer una introducción cuidadosa, que aparte los prejuicios y reproches que se den contra la honorabilidad de nuestra causa o de nuestro cliente; quizás haya que hacer uso de insinuaciones, etc.

Lo más frecuente es tener que mantener una cuestión debatida (*genus dubium*, *anceps*, *amphidoxon schêma*⁶), ya que resulta difícil de dilucidar el asunto ante la audiencia o el juez, al tener en sí algo de honesto y algo de deshonesto y no se consigue con claridad un juicio definitivo; el orador debe prometer que la dejará clara, deshará la ambigüedad moral que comporta, de forma que no quede ni sombra de duda sobre la posición que mantenemos.

Ante una causa de *genus humile* o *schema adoxon*⁷ conviene hacer ver que sí que tiene una gran importancia (en general y al servicio de la ética y de la verdad) y que se considera interesante. “Solamente podremos mantener al auditorio atento si exponemos previa y brevemente en qué consiste la causa y de esa forma lo mantendremos atento, pues únicamente es dócil quien quiere oír atentamente. Y lo mantendremos atento si les prometemos hablar de temas importantes, novedosos,

³ Quintiliano (4.1.40-41) asume la misma importancia y los califica igualmente como *genera porro causarum plurimi quinque fecerunt: honestum, humile, dubium uel anceps, admirabile, obscurum*.

⁴ *Honestum causae genus putatur, cum aut id defendimus, quod ab omnibus defendendum videtur, aut obpugnabimus, quod ab omnibus videtur obpugnari debere. Rhet. Herennium 1.5.*

⁵ *Turpe genus intellegitur, cum aut honesta res obpugnatur aut defenditur turpis*, cuando lo que defendemos o censuramos contradice el sentido de la verdad del auditorio.

⁶ *Dubium genus est, cum habet in se causa et honestatis et turpitudinis partem, Rhet. Her. 1.5.*

⁷ *Humile genus est, cum contempta res adfertur. Schêma adoxon, humile*, cuando el asunto es tan insignificante o la persona que defendemos o criticamos es de tan poca relevancia, que la audiencia suponemos que no nos va a prestar mucho interés ni atención.

inusitados, o de asuntos extraordinariamente relevantes para el Estado o para los oyentes mismos, o para la religión de los dioses inmortales; y al mismo tiempo les rogamos que escuchen atentamente y enumeramos los asuntos de que vamos a hablar⁷⁸.

Y finalmente está el *genus obscurum* o *dysparakolouthêton*, que se da cuando resulta difícil de comprender el asunto, bien sea por falta de preparación en el oyente o por el tema mismo.

Siendo el grado de defendibilidad determinante para la praxis jurídica (incluso hoy en día), puede en cambio sorprendernos que se haga de él un uso literario. Justamente lo que pretendo es mostrarles cómo este aspecto retórico de la actividad jurídica está presente en la pieza más inspirada del *De rerum natura* de Lucrecio, en los versos 44-148 del primer libro, inmediatamente después del Himno a Venus, que respira un sentimiento auténticamente religioso⁹ y que constituye una auténtica epifanía religiosa. Pues bien, si se interpretan estos versos en clave de su estructura *schematica*, van a confirmar la religiosidad epicúrea que apunta el Himno, va a quedar mejor perfilada la actitud religiosa de Lucrecio y van a desaparecer los supuestos problemas de crítica textual que aquejan a este episodio.

Dificultades textuales:

El fragmento ha sido muy criticado y los editores lo han deformado, desplazando respecto de los códices casi todos los párrafos de que se compone. Brieger (1866) hizo las siguientes trasposiciones: 1-43; 62-79; 136-145; 50-61; 80-102; 103-135; Los vv. 54-60 estarían fuera de sitio al considerarlos Bailey (1947: 585) un *syllabus* del contenido de los libros 1, 2 y 5; igual que los vv. 127-135 lo son (a su juicio) de los libros 3 y 4; lo sigue la edición actual de Martín (aun siendo conservadora en crítica textual). Se critican en los versos 1.44-148 del *DRN* los saltos temáticos y las digresiones¹⁰, su incoherencia en suma. Pero estas dificultades pueden resolverse sin necesidad de cambiar el orden de los párrafos que ofrecen los manuscritos; si es cierto lo que dice U. Pizzani¹¹, que la dificultad del himno nace “quando si cerca

⁸ *Dociles auditores habere poterimus, si summam causae breviter exponemus et si attentos eos faciemus; nam docilis est, qui attente vult audire. Attentos habebimus, si pollicebimur nos de rebus magnis, novis, inusitatis verba facturos aut de iis, quae ad rem publicam pertineant, aut ad eos ipsos, qui audient, aut ad deorum immortalium religionem; et si rogabimus, ut attente audiant; et si numero exponemus res, quibus de rebus dicturi sumus. Rhet. Her. 1.7.*

⁹ A. Ruiz Castellanos, 2015.

¹⁰ Los vv. 54-60 son considerados un *syllabus* (Bailey, 1947: 585) fuera de sitio del contenido de los libros 1,2 y 5; igual que los vv. 127-135 lo son de los libros 3 y 4. Con las conclusiones que pueden derivarse y muchos derivan sobre la composición de la obra en dos tandas (Sedley).

¹¹ Ubaldo Pizzani (1959: 131-132): «Le brusche transizioni operate coi vv. 50, 62,146, la presunta interruzione del naturale sviluppo del pensiero fra i vv. 135 e 146 con l’inserzione dei versi dal 136

di scorgere un nesso lógico nella successione delle varie parti del proemio”, creo que estamos en condiciones de afirmar que los párrafos que siguen al v. 43 (e.d., los vv. 44-148) comparten el mismo tema y que ese tema es el de la religión, que se presenta teniendo como guión la secuencia retórica de los esquemas: el *schema* honesto (1.44-49), que recoge tras el himno a Venus la doctrina sobre la esencia feliz de la divinidad; y ya de forma defensiva: el *schema humile* (1.50-53) y su resolución enfatizando la importancia del tema: la religión astral y el ímpetu épico de Epicuro en su lucha contra esta religión (vv. 54-79); el *schema turpe* frente a la acusación de deshonestidad, en el que se contra-ataca con el ejemplo del sacrificio de Ifigenia (vv. 80-101); el *schema dubium* sobre la superstición (vv. 102-135); y finalmente, el *schema disparakoluthêton* referente a la dificultad didáctica (vv. 136-148), e.d., la dificultad que prevé el autor que va a sentir su discípulo por el grado de abstracción de sus *dicta* o proposiciones, y por lo sutil de sus argumentos (*reperta*). Si no se ha percibido esta conexión temática basada en los esquemas, eso no quiere decir que el autor no la viera perceptible para sus lectores antiguos, más duchos que nosotros en Retórica.

El esquema honesto:

Los epicúreos no son ateos, ni siquiera agnósticos, más bien pueden considerarse gnósticos: “Ciertamente, existen los dioses, el conocimiento que de ellos tenemos es una clara visión”, dice Epicuro: *enargês gàr autôn estin hê gnôsis*, *Epist.* III,123. A las experiencias religiosas que los epicúreos reconocen e incluso practican, se añade la intuición proléptica de la divinidad, que fija, según los epicúreos, la esencia de la divinidad como feliz, eterna e inteligente. Venus personifica en el Himno el placer amoroso, que motiva, regenera las especies y rige la naturaleza. El gozo, la ataraxia, la ecuanimidad, la alegría, el disfrute de la vida, la felicidad en suma. Y todavía más, el gozo perfecto de que disfruta la divinidad, *DRN* 1.1 *hominum divomque voluptas* y 2.172; la felicidad plena y tranquila que siente la divinidad cave a sí misma: *summa cum pace fruatur* (1.45), la beatitud de los dioses. El fragmento 1.44-49, que sigue a las dos plegarias del himno (la asistencia de Venus para el logro de una obra bella, y para conseguir la paz para los romanos) refleja esa visión de la divinidad y constituye la enunciación del *schema honestum*. A la afirmación: *Nam tu sola potes tranquilla pace iuvare / mortales* (v. 30) le sigue muy bien:

al 145, il pesunto doppio riassunto dell'argomento del poema dato rispettivamente nei vv. 54-57 e 127-135, sono le fondamentali difficoltà che hanno sempre spinto eminenti studiosi a ritenere il proemio, preso nel suo insieme, come incompiuto e non definitivamente organizzato nelle sue parti.»

*Omnis enim¹² per se divum natura necessesit
immortali aevo summa cum pace fruatur,
semota ab nostris rebus seiunctaque longe.
Nam privata dolore omni, privata periculis,
ipsa suis pollens opibus, nihil indiga nostri,
nec bene promeritis capitur neque tangitur ira.* 1.44-49

Y es que en efecto, todo ser divino por su esencia ha de gozar necesaria y eternamente de la paz más profunda él y por sí mismo: libre de las preocupaciones nuestras, bien apartado de ellas. Porque si está exento de todo dolor, libre de peligros, y disfruta de su propia actividad, no tiene nuestras carencias, no se deja captar con regalos ni se irrita por la ira.

Comienza aquí, a pesar de la continuidad del tema de la paz, un nuevo tema, el que establece la posición “cohonestada” (que se supone comúnmente admitida e innata, Cic. *Nat.*1.44) de los epicúreos respecto a la *pax deorum*, que Lucrecio considera la esencia de la divinidad, la idea de la divinidad como beatitud tranquila¹³. *Enim* no es como *nam*. *Enim* es una partícula confirmativa como *nam* pero no tan tautológica, ya que marca un nuevo tema, de ahí nuestra traducción (“y es que en efecto”) e interpretación de *enim* más como adverbio que como conjunción.

Esquemas defensivos:

Ahora comienzan otros esquemas, esquemas negativos porque se corresponden con las dificultades que prevé nuestro autor en la audiencia y concretamente en su discípulo Memio: dificultades de intelección, de expresión, actitudes culturales contrarias (la religión astral, la religiosidad cívica, la superstición, etc.) a la idea de la divinidad como beatitud; e incluso la falta de interés, lo que va a constituir el *schema* siguiente:

El *schema humile*: La religión astral

El maestro contrarresta el posible desinterés del discípulo así:

¹² No obstante ya Michael Marullus en 1512 borró los versos 44-49; Brieger (1864, p. 455-458) y Giussani (1896-1898) propusieron su traslado.

¹³ Y en correspondencia con esa idea establecen un nuevo sentido de la piedad, cifrada en una actitud de tranquilidad: *pacata posse omnia mente tueri* (5.1198-5.1203).

En lo que sigue, aplica libre de prejuicios tu oído atento y muestra una actitud cuestionadora libre de cuidados ante la verdadera doctrina. No rechaces con desdén antes de comprenderlo el regalo que con tanto esmero he dispuesto confiado en ti.

Porque serán materia de mi canto la mansión celestial, sus moradores; de qué principios la naturaleza forma todos los seres, cómo crecen, cómo los alimenta y los deshace después de haber perdido su existencia: los elementos que en mi obra llamo la materia y los cuerpos genitales, y las semillas, los primeros cuerpos, porque todas las cosas nacen de ellas. (trad. Marchena) 1.50-61

Lucrecio está siguiendo el consejo de la *Rhetorica ad Herennium* ante la falta de interés de la audiencia: «si prometemos tratar de asuntos importantes, nuevos... o relacionados con la religión de los dioses inmortales; y si rogamos que nos oigan atentamente»¹⁴ En efecto, tres son los temas a tratar: el universo (*summa caeli ratione*), los dioses asociados al cielo, los dioses astrales (*deumque*), y finalmente los fundamentos primeros (*rerum primordia*). Por eso viene a cuento el texto siguiente (y no es un *ex abrupto*¹⁵) relativo a la rebelión épica de Epicuro contra esa religión astral¹⁶. Esta religión es una teología en la que sincréticamente coinciden platónicos, aristotélicos, estoicos y neo-pitagóricos. Los astros, por su regularidad, a pesar de la complejidad de sus ciclos, demuestran inteligencia y voluntad, están hechos de una materia diferente, son eternos. Platón desde *República* (II 377e-391e) había desterrado las fábulas míticas engañosas, que presentan unos dioses apasionados e incluso delinquiendo. La divinidad debe garantizar el orden moral así como el orden del universo¹⁷. En *Epinomis* (982b5-c5) hace radicar esta regularidad en que los astros son almas¹⁸. A Epicuro le inspira esta religión el mismo desprecio o quizás mayor que la superstición y la religión popular. Los astros imponen un yugo

¹⁴ *si pollicebimur nos de rebus magnis, novis, ... aut ad deorum immortalium religiones; et si rogabimus ut attente audiant...* (1.4.6)

¹⁵ Barra, p. 27: «Non si può negare che questo passo celebrativo appare improvviso, ma, come abbiamo detto, l'ispirazione del poeta segue il suo libero corso».

¹⁶ El texto está bien colocado en su sitio, aunque Martin (ed. Teubner) traslade los vv. 54-61 tras la *divisio* del libro, que se hace en el v. 135. Tampoco está desligado del fragmento 62-79 ni éste del siguiente 80-101, como pretendieron Jacoby, 1921 y Barwick, 1923.

¹⁷ Cf. Aristóteles, *peri philosophias*, fr. 12 a Ross (conservado por Sext. Emp. *Adv. Math.* 9.20-23). Es lo que se inscribió en el cenotafio de Emmanuel Kant: "Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: Der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir".

¹⁸ Estos astros además se convierten en signos proféticos del porvenir. El alma humana está sometida a la ley del astro de que desciende; del modo que haya vivido dependerá su destino: si bien, volverá al astro que lleva asociado (*synnomon*), donde llevará una vida feliz; pero si ha vivido mal, reiniciará otras existencias y quizás no vea el fin de su infelicidad (Platón, *Timeo* 42 c-d).

impersonal, impasible¹⁹, ya que no están sujetos a la compasión como los dioses tradicionales. Contra esta religión astral se rebela Epicuro:

“Cuando la vida humana yacía a vista de todos postrada en tierra, oprimida bajo el peso de la religión, que mostraba su rostro horrible y amenazador para los mortales desde las regiones del cielo, un griego fue el primero en atreverse a mirarla de frente y luchar contra ella” (1.66-74, trad. Marchena).

La tarea de la Física consiste en mirar de frente al Cielo, estudiarlo como un objeto más (*homoiôsis* o analogía con nuestro mundo), traspasar sus límites (*longe flammantia moenia mundi*)²⁰. Y en el camino de vuelta, a la inversa, darnos a reconocer los límites internos y profundos que producen las leyes físicas: *quid possit oriri / quid nequeat, finita potestas denique cuique*.

«Y así puesta a nuestros pies (la religión celeste) se ve despreciada, mientras que a nosotros la victoria nos levanta al cielo». 1.78-79

Esa lucha contra la religión que humilla²¹ a la humanidad, fue Epicuro el primero que se atrevió a emprenderla, pero la victoria también ensalza a sus seguidores al mayor nivel: *nos exaequat victoria caelo* (v. 79). Los epicúreos se oponen a la religión astral, pero no son ateos, sino que consideran a los dioses una proyección de las carencias más íntimas y sentidas como pérdida por los humanos (la felicidad, la eternidad, la sabiduría)²²; y le transfieren esas cualidades tan humanas pero de forma ideal a la divinidad.

Schema turpe: La religión cívica:

La teología natural epicúrea es también contraria a la religiosidad cívica, *civile, quo populi utuntur* (Aug., *C.D.* 6.7). La religión de Roma era cívica²³ porque los romanos la consideraban una garantía de prosperidad para la República; era un pacto que venía renovándose desde los *patres* fundadores. El pueblo romano es sagrado, *gens sacra Quirinum*, y se suponía investido de majestad: *maiestas populi Romani*; el territorio es *terra sacra* (Livio 5.52); la religiosidad cívica puede

¹⁹ «recaen en las viejas creencias de la religión y adoptan tiranos crueles que creen omnipotentes» (Trad. Fiol)

²⁰ Eusebio, *Praeparatio evangelica* 14.27.8 y ss., describe un viaje celeste de Epicuro, parecido al de *DRN* 1.62-78.

²¹ *Felix qui potuit rerum cognoscere causas atque metus omnes et inexorabile fatum subiecit pedibus strepitumque Acherontis avari*, VERG. *Georg.* 2.490.

²² Sexto Empírico, *Adversus Physicos* 1.45.

²³ Resumen a John Scheid, 1991.

exigir el sacrificio (*devotio*). Es difícil cambiar la religiosidad cívica de un general romano como Memio por otra filosófica. Pero contra ataca nuestro autor sus prejuicios poniendo como ejemplo el episodio de Ifigenia (*Iphianassa*) en Áulide, de cómo la religión cívica es capaz de producir la mayor de las impiedades: que un padre (Agamenón) inmole a su hija como sacrificio en pro del éxito patrio de la expedición troyana. Pero en este contexto es en el que hay que entender los vv. 1.80-101 y especialmente la expresión: *tantum religio potuit suadere malorum*.

Schema anceps: La religión mítica y la superstición:

Otro aspecto que la teología epicúrea (para la que los dioses son siempre benéficos) no puede admitir, es la superstición o miedo religioso. La *KD XI* afirma que «si no nos inspiraran ansiedad los fenómenos celestes y que la muerte nos importe quizás en algún sentido..., no se precisaría de la Fisiología». La superstición es una actitud de miedo más que reverencial, vergonzante, hacia los dioses: *Tutemet a nobis, iam, quovis tempore, vatum / terriquois victus dictis...* (102-103). Fue descrita negativamente por Teofrasto en sus *Caracteres* 16, y por Plutarco, quien en su tratado *Sobre la Deisidaimonia* dice que es preferible el ateísmo a la superstición. Dirigiéndose a Memio le advierte su maestro de los peligros de una religiosidad popular y mítica de ultratumba, víctima de las amenazas de los vates (*mythicon, quo maxime utuntur poetae, theologia fabulosa, theatrica, scaenica*, AUG., C.D. 6.7). Ese miedo es capaz de llenar de infelicidad la vida, vv. 1.102-126.

Schema obscurum, dysparakolouthêton: las dificultades didácticas.

El último esquema es el *schema obscurum*. Es la dificultad que siente el autor al trasladar la filosofía griega a la lengua latina en su obra²⁴, y la dificultad del maestro para “inundar la mente (del discípulo) de una clara luz, de suerte que sea capaz de comprender los fundamentos más ocultos”²⁵. La unidad temática en los vv. 44-135 basada en el *schema* retórico de los grados de dificultad, prosigue en este nuevo fragmento unido mediante la conectiva *nec* y la expresión de la dificultad (*Nec me animi fallit Graiorum obscura reperta / difficile inlustrare*), que desemboca finalmente en la dificultad una didáctica sistemática de la filosofía (vv. 1.136-148). Por eso el maestro busca las noches en calma serena para hacerle ver a su discípulo las proposiciones fundamentales del sistema epicúreo con una luz meridiana, ayudándose del verso y de la razón, de los argumentos y del atractivo de la poesía²⁶.

²⁴ *Nec me animi fallit Graiorum obscura reperta / difficile inlustrare Latinis versibus esse*. El orgullo que siente Lucrecio por su realización, 5.336-337: [...] *et hanc primus cum primis ipse repertus / nunc ego sum in patrias qui possim vertere voces*.

²⁵ *clara tuae possim praepandere lumina menti, / res quibus occultas penitus convisere possis*.

²⁶ *quaerentem dictis quibus et quo carmine demum*.

Conclusión

Hay, como se ve, una unidad temática, una coherencia perfecta desde el verso 1.44 al 148, que está basada en el *schema* de los grados de dificultad. Esto no sólo deshace los supuestos problemas (ya históricos y aceptados como reales) textuales, sino que también ayuda a comprender la actitud religiosa de Lucrecio, que se ve confirmada y a la vez más perfilada: una religiosidad de la *pax deorum* contraria a la religión astral, a la religión cívica y a la superstición.

CASTELLANOS, A. R. The rethoric theory of the *schema*. Lucretius, *De rerum natura* 1.44-148. **Itinerários**, Araraquara, n. 45, p. 189-198, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *The preface of Lucretius' De rerum natura has been treated dozens of times as much for its excellent quality as for the problems of sense and coherence it raises. We hope to give a new meaning and solution to both. Here, we try to solve the textual difficulties of the episode 1.44-148. The key for this is the shared theme of the theory of the schemata.*

■ **KEYWORDS:** *Lucretius. Religious hymnus. Schemata or degree of difficulty of the rethoric intellectio.*

REFERENCIAS

BARRA, G. **Struttura e composizione del DRN di Lucrezio**. Napoli: Mezzogiorno, 1952.

BAILEY, C. **Lucretius, De rerum natura libri sex**. 3 vol. Oxford. 1947.

BIGNONE, E. Nuove ricerche sul premio del poema di Lucrezio. **RFIC**, n. 47, p. 423-433, 1919.

BRIEGER. Fernerweitige Bemerkungen zum ersten Buche des Lucretius. **Philologus**, n. 23, p. 455-472, 1866.

CHICO RICO, F. La *intellectio*. Notas sobre una sexta operación Retórica. **Castilla: Estudios de literatura**, n. 14, p. 47-55, 1986.

FESTUGIÈRE, A. J. **Épicure et ses dieux**. París: PUF, 1968.

FIOL, V. **Lucrecio: De la naturaleza**. Barcelona: Alma Mater, 1961.

FRIEDLANDER, P. Retracciones II. **Hermes**, vol. 67, p. 43-46, 1932.

PIZZANI, U. **Il problema del testo e della composizione del De rerum natura di Lucrezio**. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1959.

Itinerários, Araraquara, n. 45, p. 189-198, jul./dez. 2017

RUIZ CASTELLANOS, A. Lucrecio, *De rerum natura*: sentido y coherencia del prólogo 1.1-148. **Cuadernos de Filología Clásica**. Estudios Latinos, vol. 35, n. 2, p. 235-261, 2015.

SCHEID, J. **La religión en Roma**. Madrid: Eds. Clásicas, 1991.



EL HOMBRE Y SU RELACIÓN CON LA DIVINIDAD. LAS MARCAS DE UNA DISTANCIA FAMILIAR

María Cecilia COLOMBANI*

- **RESUMEN:** El proyecto del presente trabajo consiste en efectuar una lectura antropológica de la relación que el hombre guarda con la divinidad en el marco del esquema de pensamiento mítico, propio de la Grecia Arcaica. En esa relación haremos hincapié en el no reconocimiento y la transgresión del registro ontológico que distingue a hombres y dioses y que despierta la ira de estos últimos.
- **PALABRAS CLAVE:** Hesíodo. Ira. Lectura antropológica. Pensamiento mítico. Transgresión.

El proyecto del presente trabajo consiste en efectuar una lectura antropológica de la relación que el hombre guarda con la divinidad en el marco del esquema de pensamiento mítico, propio de la Grecia Arcaica. Entendemos por “antropología” el concepto del que parte Louis Gernet (1981) para pensar cómo el hombre se proyecta en el plano religioso del mundo, reconociendo que, más allá de los múltiples vaivenes que la palabra ha tenido según la época, podemos considerar que se trata de la representación del hombre en el plano religioso del mundo.

Para comprender este aspecto, debemos captar la idea de fractura ontológica entre diferentes ámbitos o regiones de ser; de dos *tópoi*, de dos razas o mundos, impermeables la una respecto de la otra, tal como sostiene el propio Gernet (1981, p. 15). Es el largo relato de los dioses, es el trazo del linaje, el reparto de los poderes y la definitiva consolidación del *kósmos* la que permite delinear los dos *tópoi* referidos.

La presencia de los dioses y la existencia de ese plano implican que, por detrás del *kháos* aparente, está garantizada la presencia de un orden, del cual la poesía es su percepción más lograda. Como sostiene Gernet, ella constituye esa especie de “filosofía popular” (1981, p. 16) que, al contar las sucesiones divinas, narra al mismo tiempo la plasmación, a partir del *kháos*, de un orden perfecto, sostenido

* UM – Universidad de Morón – Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades – Morón – BA – Argentina – 1708. UNMdP – Universidad Nacional de Mar del Plata. Facultad de Humanidades – Mar del Plata – BA – Argentina. 7600 – ceciliacolombani@hotmail.com.

por la justicia de Zeus. La *Teogonía* constituye el primer intento griego de dar una explicación divina del orden del universo. Tal como afirma J.-P. Vernant, “Las teogonías y las cosmogonías griegas comprenden, como las cosmologías que les han sucedido, relatos de génesis que explican la aparición progresiva de un mundo ordenado” (1976, p. 87). Esta intuición se debe precisamente a ese telón de fondo religioso que impregna la totalidad de la vida social del hombre griego.

Si seguimos la tesis de L. Gernet (1981, p. 15) es en ese *tópos* donde se produce el fenómeno de aproximación que acorta la distancia entre los dos ámbitos que constituyen zonas impermeables. Efectivamente, la esfera humana parece acercar su registro a la esfera divina, aunque, en el seno mismo de esta ritualización simbólica, lo divino siempre guarde su territorio inasible. En el *tópos* antropológico, dos fenómenos son capitales y complementarios en la consideración de la relación entre el hombre griego y la divinidad. El primero radica en la distancia que lo separa de los seres divinos, y el segundo da cuenta de los intentos humanos de aproximación y de asimilación a ese mundo que lo sobrepasa por doquier (GERNET, 1981, p. 15).

La aproximación no implica una categoría geográfica, una distancia medida en parámetros espaciales, sino una dimensión ontológica, que supone un determinado estatuto de ser, una cierta cualificación que transfigura el ser mismo del hombre. Existe una fractura o brecha entre dioses y hombres, donde el núcleo mismo de la distancia supone el límite que implica la muerte. Finitud e infinitud: he allí la clave de una distancia que muy pocos pueden, sólo en parte, franquear.

La asimilación implica también una categoría ontológica. Es el ser mismo del hombre el que se transforma. Ya que deviene él mismo “como un dios”. Es la aspiración común de los mortales: el ser del hombre se asimila al ser divino y en tal asimilación se convierte en un sujeto excepcional, en un *epoptés*.

El telón de fondo de esta dualidad implica una noción de temporalidad. En el marco de la atemporalidad que hemos sugerido como marca identitaria del plano divino, hay, no obstante, una particular lógica temporal. Los dioses parecen tener una vida cotidiana, movimiento, que se juega, como corresponde, en una espacialidad abierta y en una temporalidad acotada.

Recordemos que es posible hablar de una temporalidad divina, y que ésta está vinculada con la idea de drama en tanto acción. Las acciones de los dioses, así como sus preocupaciones, abren una temporalidad dentro del “siempre” característico del plano divino. Dicen Detienne y Sissa (1990, p. 48):

Así, en la obra de Homero y especialmente en la *Iliada* la vida de los dioses se despliega en toda su densidad, en esa mezcla de acontecimientos y de rutina que la caracterizan [...] allá donde, en la sucesión de hechos, se abran las ventanas de un teatro que habla, no de la mediocridad, sino más bien de la *vita*, de la existencia de los dioses.

Podemos también abordar el núcleo problemático hombre-divinidad desde la perspectiva del poder que se pone en juego. Se observa entonces una polaridad en la dimensión de la *arkhé*. El propio Gernet (1981, p. 16) bucea en la disimetría estatutaria que la díada implica y alude a que

[...] un magnífico coro de la *Antígona* de Sófocles exalta al hombre como detentor –e incluso, excepcionalmente como creador– de técnicas a las que se podría atribuir un desarrollo indefinido si no se topara con un doble límite: la muerte, esa barrera infrangible, y los dioses, de los que los hombres reciben la justicia [...].

La divinidad constituye esa instancia áltera donde se ostenta efectivamente la *arkhé*, tensionando de ese modo la distancia entre un mundo y otro, a punto tal de que el hombre mismo es una cosa maravillosa, pero estrechamente limitada, ya que su acción no es autónoma porque reconoce la marca de los dioses, como sello de su voluntad incuestionable.

El poder al que nos referimos, de carácter disimétrico, es la marca de la inmortalidad que atraviesa a la divinidad y a la noción de *Dike*, ya que son los dioses quienes otorgan la justicia divina. El hombre, por el contrario, es mortal, descubriendo en la muerte ese límite que lo territorializa a su condición humana; asimismo es tributario de un orden-justicia que no depende de él. Se trata de una primerísima justicia cósmica donde el orden mismo de lo real es sinónimo de justicia.

Por todo lo dicho,

[...] si se realiza una investigación etnográfica y comparativa, se observa que los dioses presentan respecto a los mortales, un estatuto excepcional y heterogéneo al mismo tiempo. Por una parte, se pueden atribuir sus cualidades a una sistemática superioridad sobre los hombres. Por otra parte, debemos reconocerles también una diferencia específica. Los dioses se perciben distintos porque son más grandes, más poderosos, y más sabios que los hombres, pero también porque, para regular su existencia, eligen unas normas que le son propias y exclusivas [...]. (DETIENNE; SISSA, 1990, p. 50).

Pensemos en otra arista del “entre”, otro aspecto de los espacios vinculares que el hombre juega en su instalación frente a la divinidad. La condición de ser mortal se abre al horizonte de los Inmortales como lo otro del hombre. Las dos razas o mundos de los que venimos hablando se juegan en la distancia que separa ambos *tópoi*, lo cual no invalida la posibilidad del “entre”, modelo de contacto entre uno y otro plano o registro ontológico. Basta pensar en Hesíodo, último y único testigo de una palabra dedicada a la alabanza del personaje real (DETIENNE,

1986, p. 21-38), para captar esta forma de “entre”. El texto es elocuente al respecto: “Con pureza y santidad, en la medida de tus posibilidades, haz sacrificios a los dioses inmortales y quema en su honor espléndidos muslos” (*Trabajos y días*, v. 336-338).

El “entre” está, sin duda, mediado por la lección antropológica inaugural que el mito de Prometeo devuelve como *lógos* fundacional: los hombres reconocen su propio límite y su espacio antropológico respectivo y el sacrificio es la prenda del reconocimiento. La carne perecedera será el alimento de los hombres y los huesos el eterno homenaje a los Inmortales. En el marco del sacrificio, dos recomendaciones: la pureza, referida al cuerpo y la santidad, como estado del espíritu.

Recordemos que Prometeo cree engañar a Zeus cuando, movido por su astucia, le da a elegir entre dos porciones cubiertas de piel, pero sólo una contiene carne, mientras la otra guarda huesos y grasa. Zeus elige esta última con lo cual queda instituido que el alimento humano será la carne.

El mito de Prometeo funda así el rito sacrificial. En este momento hombres y dioses se separan, los hombres no tienen ya una comunicación directa con los dioses y se inaugura la dependencia de los hombres frente a la carne cocida como alimento humano. La instauración del ritual rompe la vieja comensalidad entre hombres y dioses e inaugura esos *tópoi* que marcan la dimensión humana y la divina como razas o mundos impermeables. El sacrificio separa doblemente a los hombres: por un lado, de los dioses y por el otro, de los animales que comen crudo.

Tal como lo muestra Detienne en *Los Jardines de Adonis* (1996, p. 112), en el reparto del primer sacrificio los hombres se llevan la parte vinculada a lo corruptible, mientras que a los dioses les corresponden los aromas puros imputrescibles. La existencia humana queda definida por una posición intermedia, ambigua, entre lo crudo y lo quemado, lo podrido y lo imputrescible, lo bestial y lo divino. Se establece una relación vertical entre ambos, al tiempo que se instituye una relación horizontal entre los hombres. El sacrificio abre los dos planos porque obliga a los hombres a comer cierto tipo de alimento, mientras otros bocados corresponden a los dioses. El sacrificio es la forma en que los hombres donan algo a los dioses, desde su precaria condición humana. Asimismo, el mito abre un escenario específicamente antropológico: los hombres quedan condenados a cocinar los alimentos, permaneciendo lo crudo reservado a los animales o bárbaros.

Esta no es la única recomendación para marcar el “entre” que la divinidad impone. Vuelve a ser Hesíodo el que normativiza la relación: “otras veces concíliatelos con libaciones y ofrenda, cuando te vayas a la cama y cuando salga la sagrada luz del día, para que te conserven propicio su corazón y su espíritu y puedas comprar la hacienda de otros, y no otro la tuya” (*Trabajos y días*, v. 339-342).

En realidad, los favores de la divinidad son la clave de todo bienestar. Incluso, el modo de vincularse, de generar precisamente el “entre” que estamos indagando,

genera una especie de regularidad o ciclo cósmico; la totalidad de la jornada, tanto la noche como el día, el irse a la cama como el levantarse, quedan bajo la tutela de los dioses como condición de posibilidad de una vida armoniosa.

El extenso apartado de *Trabajos y días* sobre las actividades correspondientes a cada estación del año da cuenta de la preocupación por el trabajo, al tiempo que anuda su problemática a la legalidad cósmica. Sabemos que el fondo último de resonancia es de carácter sagrado y lo cíclico que atraviesa lo cósmico está regulado por el mismo estatuto sagrado. El trabajo se cumple en conformidad con la regularidad del universo, que le dona sentido y lo legitima como actividad religiosa.

Su entorno devuelve, además, la dependencia ontológica de los mortales respecto al destino que los dioses han hilvanado para los hombres; otro dato que habla de la fractura ontológica y que hace pensar a Gernet en esas dos razas impermeables la una de la otra. Ya sea el destino de muerte, la muerte violenta o la natural, el hombre no escapa a esa dama oscura que inexorablemente nos atrapa y nos marca nuestra *Moira*, nuestra porción en el reparto y nuestro territorio antropológico. Allí están entonces los modelos ejemplares que, desde el relato ancestral como *lógos* explicativo, resultan los vicarios míticos de cualquier realidad del *tópos* humano.

La proximidad

No obstante, queremos problematizar esta distancia que acabamos de acompañar con la tesis de L. Gernet y, de la mano de M. Vegetti, pensar la cercanía y la proximidad de la divinidad, ya que él mismo afirma la presencia intensa de lo divino:

Esta difusión de lo sagrado se prolonga en una relación de familiaridad con los dioses que caracteriza ampliamente la experiencia religiosa griega: la divinidad no está lejos ni es inaccesible, el recurrir a ella podría decirse que caracteriza cada momento significativo de la existencia privada y social. Se le puede encontrar tan a menudo, en sus imágenes, en las prácticas culturales que se le dedican, en las narraciones familiares y públicas en las que se dibujan las tupidas tramas de una simbolización significativa de la existencia. (1993, p. 291).

En efecto, frente a la radical trascendencia que toma lo divino en religiones de otras características, los dioses griegos guardan un estatuto inmanente que los vuelve próximos, más allá de su distancia ontológica, que los convierte en los *Athánatoi* a los que se refiere Hesíodo.

Ahora bien, cómo podemos caracterizar esta religiosidad griega que estamos relevando. Instalarse en este lugar supone comparar este modelo religioso con otros para definirlo desde una esquema negativo:

En primer lugar, la religión griega no se basa en ninguna revelación “positiva”, concedida directamente por la divinidad a los hombres, y por tanto no tiene ningún profeta fundador, de las grandes religiones monoteístas del Mediterráneo, y no posee ningún libro sagrado que enuncie las verdades reveladas y constituya el principio de un sistema teológico. (VEGETTI, 1993, p. 292).

La falta de esos elementos convierte a los dioses en seres más próximos, menos atendidos a todo el dispositivo simbólico de las religiones institucionalizadas.

La propia falta de una iglesia como órgano de máxima jerarquía determina una relación más cercana que permite construir una cierta familiaridad con lo divino donde las fronteras entre uno y otro ámbito parecen desdibujarse; pero sólo se trata de una apariencia, propia de la cotidianeidad porque, en el fondo, la divinidad guarda siempre su jerarquía estatutaria a partir de su orden ontológico: “y tanto menos una iglesia unificada, entendida como aparato jerárquico y separado, legitimado para interpretar las verdades religiosas y administrar las prácticas de culto” (VEGETTI, 1993, p. 292). Sin duda es a esta ausencia que se debe el grado de proximidad que el mismo Vegetti reconoce entre hombres y dioses. Esta cercanía permite comprender cómo “en la experiencia común, por tanto, siempre ha habido una convivencia entre la estirpe de los dioses y la de los hombres” (VEGETTI, 1993, p. 293). La épica homérica constituye una muestra magnífica de este aspecto con la exhibición de un vínculo con la divinidad que habla de un régimen de cercanía y proximidad (COLOMBANI, 2005b).

Hasta aquí algunos puntos sobre cómo podemos entender esta forma de religiosidad que combina las diádas opuestas. Una experiencia que guarda distancia ontológica pero que, al mismo tiempo evidencia matices de cercanía y proximidad; una experiencia que se revela como trascendente por las propias características de lo divino pero inmanente en su forma de presentación.

Pensemos otro aspecto desde la perspectiva de Vegetti que impacta directamente en el corazón más íntimo de la experiencia porque diagrama el plano del culto como forma de cercanía más acabada.

Incluso falta en griego una palabra cuyo campo semántico equivalga propiamente al término “religión”. La que más se aproxima, *eusébeia*, es definida por el sacerdote Eutifrón, el protagonista del diálogo platónico, como “el cuidado (*therapeía*) que los hombres tienen para con los dioses (Platón, *Eutifrón*, 12 e).” (VEGETTI, 1993, p. 293).

El campo lexical del verbo *therapeúo* es la clave de esta interpretación: curar, cuidar, velar, honrar. Esas son las marcas de la relación entre el hombre y la divinidad que determina, además, la diferencia estatutaria que venimos registrando. A los hombres les corresponde honrar a los dioses como modo de corroborar su pertenencia al *tópos* humano. En este sentido, la experiencia del culto implica la persistencia del espacio humano determinada por la subordinación al ámbito divino.

Debemos comprender el significado general de “respetar, honrar a la divinidad en las prácticas de culto: *nomízein* equivaldrá en definitiva a *therapeúein*, dedicar a la divinidad los oportunos cuidados rituales” (VEGETTI, 1993, p. 293). En ese respeto y cuidado el hombre no sólo se dirige a los dioses, sino que se respeta y cuida a sí mismo, conservando el puesto que la propia divinidad ha designado para el colectivo humano.

Así, queda claro que “El núcleo de la relación entre hombres y divinidad, de la ‘religión’ y de la ‘fe’ de los griegos parece consistir en la observancia de los cultos y de los ritos prescritos por la tradición” (VEGETTI, 1993, p. 293). Ciertas prescripciones, exhortaciones y prohibiciones pueden ser entendidas desde la dimensión que acabamos de relevar. Las marcas del cuidado toman la forma de una observancia que tiene como objeto honrar a los dioses y generar en ellos el sentimiento de placer y felicidad de quien se siente alabado. Al mismo tiempo constituyen consejos para la vida de los hombres porque dan cuenta de una familiaridad con lo divino que trae como consecuencia beneficios en la vida ordinaria.

Analizaremos una serie de versos que devuelven precisamente las marcas del cuidado: “Nunca te atrevas a echar en cara la funesta pobreza que roe el corazón de los hombres, regalo de los eternos Bienaventurados” (*Trabajos y días*, v. 717-718). “Nunca al amanecer libes rojizo vino a Zeus con las manos sin lavar, ni a los demás Inmortales; pues no te escucharán y volviendo la cara escupirán sobre tus oraciones” (*Trabajos y días*, v. 724-727). “No engendres tus hijos a la vuelta de un funeral de mal agüero, sino al volver de un banquete de los Inmortales” (*Trabajos y días*, v. 735-736). “No te cortes en el banquete festivo de los dioses lo seco de lo verde de tus cinco ramas, con el brillante hierro” (*Trabajos y días*, v. 743-744). “No te burles de los misterios cuando asistas a humeantes sacrificios; sin duda también un dios se venga de esto” (*Trabajos y días*, v. 755-756).

Esta familiaridad y convivialidad no invalida el *páthos* del temor. En efecto, “Esto no significa, naturalmente, que no existiese un profundo y radical temor a la divinidad y a su capacidad de castigar las culpas de los hombres golpeándoles a lo largo de su existencia e incluso de su descendencia.” (VEGETTI, 1993, p. 294).

La vida toda en clave religiosa

Definitivamente instalados en el texto hesiódico queremos articular el vínculo hombre-divinidad en tres ejes en donde claramente se observa la presencia dominante de los dioses como telón de fondo de la vida en su conjunto. La instancia fundacional que supone el mito de las edades, el trabajo como modo de instalación de los hombres en su condición antropológica y las huellas de una cotidianeidad que se revela de extrema familiaridad serán los tópicos a tratar.

El mito de las edades. Del cuidado al desconocimiento

Cuando Hesíodo presenta el largo relato que da cuenta de la progresiva degradación humana, comenta una convivialidad que parece tensar la reciprocidad entre hombres y dioses en un punto deseado de encuentro y familiaridad: “vivían como dioses, con el corazón libre de preocupaciones, sin fatiga, ni miseria” (*Trabajos y días*, v. 111-112)

Los hombres de la raza de oro conocieron las delicias de esta proximidad y respondieron a ella con los debidos cuidados que los dioses merecen por su condición de tales. El clima es festivo y el corazón alcanza la mayor alegría que el contacto con los dioses aporta como recompensa extrema: “Ellos contentos y tranquilos alternaban sus faenas con numerosos deleites, Eran ricos en rebaños y entrañables a los dioses” (*Trabajos y días*, v. 118-121).

El favor de los dioses se manifiesta en una vida cuasi divina, sin la presencia de aquellos males y sufrimientos que constituirán el marco de la existencia de los hombres. Los hombres quedarán definitivamente sumidos en desgracias y pesares cuando olviden su cuidado los dioses.

Ahora bien, será ese tópico el que determine la pérdida de un estado de felicidad compartida y el pasaje a un estado otro donde el cuidado ha sido olvidado, lo cual implica el propio olvido de los dioses: “pues no podían apartar de entre ellos una violencia desorbitada ni querían rendir culto a los Inmortales ni hacer sacrificios en los sagrados altares de los Bienaventurados, como es norma para los hombres por tradición. A éstos más tarde los hundió Zeus Crónida irritado porque no daban las honras debidas a los dioses bienaventurados que habitan el Olimpo” (*Trabajos y días*, v. 133-139).

Dejar de cuidar, *therapeúo*, a los dioses es la forma más acabada de dejar de cuidarse; por esta torpeza la *hýbris* gana la escena y los hombres no cesan en sus males. Dejar de rendir culto a los dioses, ignorar el sacrificio, olvidar las normas ancestrales que sostienen la cohesión de los mortales reunidos en comunidad, renunciar a dar las honras correspondientes son los olvidos del no reconocimiento, no sólo de los dioses, sino de sí mismos como hombres, ya que ser hombre implica ese paquete de obligaciones.

De este modo, cuando Hesíodo culmina el relato del largo camino de la decadencia y la injusticia, que va hilvanando el destino de las cinco razas, considerando la interpolación de la raza de los héroes, abre un panorama desolador del campo de vínculos transidos por el conflicto¹.

Religiosidad y vida cotidiana

La presencia de los dioses en la vida cotidiana puede tomar la forma de la vigilancia: “Despreciarán a sus padres apenas se hagan viejos y les insultarán con duras palabras, cruelmente, sin advertir la vigilancia de los dioses –no podrían dar el sustento debido a sus padres ancianos aquellos [cuya justicia es la violencia–, y unos saquearán las ciudades de los otros]” (*Trabajos y días*, v. 185-190)

Los dioses tienen así una presencia fuerte entre los hombres observando sus conductas y castigando en consecuencia. Forma parte de su estatuto esta presencia que también habla de una familiaridad en el plano inmanente de la vigilancia.

La divinidad está presente custodiando las costumbres y delineando con la recompensa o el castigo la dimensión moral de los hombres, proclives a olvidar sus obligaciones:

Igualmente, el que maltrata a un suplicante o a su huésped, o sube al lecho de su hermano (para unirse ocultamente con su esposa incurriendo en falta), o insensatamente causa daño a los hijos huérfanos de aquél, y el que insulta a su padre anciano, ya en el funesto umbral de la vejez, dirigiéndose a él con duras palabras, sobre éste ciertamente descarga el mismo Zeus su ira y al final en pago por sus injustas acciones le impone un duro castigo. Pero tú aparta por completo tu espíritu de estos delitos. (*Trabajos y días*, v. 328-335).

La divinidad se presenta siempre como garante de una justicia tanto cósmica como humana (GIGON, 1985, p. 13-43)².

¹ Coincidimos con Neschke (1993), p. 478 cuando analiza el mito de las razas desde la perspectiva de la exhortación, de la poesía didáctica, pero también, de la consolidación de una moral.

² El problema del ser, del todo, del origen, de la verdad, de la transmisión de la verdad y la perspectiva de un garante como aquel que vela por la conservación del orden y la justicia han sido los hilos que Gigon ha encontrado para hilvanar el tapiz del Hesíodo-filósofo.

El respeto por el trabajo. El fondo religioso de *ta erga*

Sin duda, el nudo dominante de los *Trabajos y Días* es la dimensión del trabajo como marca antropológica (COLOMBANI, 2005a)³. En primer lugar, pensemos tal dimensión como aquello que genera la instalación del hombre en el mundo.

Se trata de un hecho de cultura que abre esa doble instalación ética y poiética. Hay un *érgon*, una obra, fruto de la labor sostenida, y un *éthos*, un estilo de vida, un modo de ser, que el mismo vehiculiza. Es ese estilo productivo y activo el que Hesíodo reclama a Perses cuando lo invita a abandonar una actitud frente a la vida que no conduce a la abundancia sino a la mezquindad. Conviene recordar la lección de R. Mondolfo:

Comenzamos nuestra investigación por los documentos de la edad pos-homérica más antigua, donde si bien no se establece aún una distinción entre el trabajo manual y el intelectual, se plantea ya el problema de la valoración del trabajo, en el conflicto entre la experiencia penosa y la conciencia de que ésta representa el camino obligado para proveer a la propia existencia y fundamentar el propio derecho a la vida. Justamente Hesíodo, en *Trabajos y Días*, muestra tal duplicidad de tendencias en mutuo contraste, característica de la situación espiritual del trabajador. (MONDOLFO, 1969, p. 361).

El trabajo es aquella actividad primera que antecede a cualquier otra, porque es la que permite satisfacer las necesidades primarias. Sólo luego de ese *negotium*, el hombre puede dedicarse a otras cuestiones, instalándose así en la base misma de la cuestión antropológica.

En segundo lugar, el trabajo es aquello seguro que conjura el peligro del hambre, que debe ser interpretado como su peor desgracia, no sólo por las necesidades aludidas que acarrea, sino por el enfado que provoca en la divinidad: el alejamiento de los dioses. En efecto, la distancia frente a ellos, su falta de reconocimiento y protección es uno de los rasgos dominantes de la angustia de los hombres, sobre todo porque los *Athánatoi* constituyen un *tópos* sosegante. Es esta una relación que también debe considerarse en toda instalación antropológica. El hombre antiguo vive en un *kósmos* que no puede prescindir del plano divino como modo de legitimación y legalidad. En realidad, son dos frentes a considerar: el repudio de los dioses y el de los otros hombres, elemento clave para la consolidación de una comunidad. Los vínculos entre hombres y dioses son las llaves de la consolidación de un *kósmos* humano, indisoluble del orden divino.

³ El tratamiento de Hesíodo se inscribe íntegramente en un horizonte antropológico-cultural, donde el trabajo aparece como un hecho de cultura.

No obstante, el elemento amenazante por excelencia es, sobre todo, la fractura de ese *tópos* tranquilizador que la divinidad constituye. Así lo refiere Hesíodo cuando advierte que las riquezas no deben robarse,

[...] pues si alguien con sus propias manos quita a la fuerza una gran fortuna o la roba con su lengua como a menudo sucede –cuando el deseo de lucro hace perder la cabeza a los hombres y la falta de escrúpulos oprime la honradez–, rápidamente le debilitan los dioses y arruinan la casa de un hombre semejante, de modo que poco tiempo dura la dicha. (*Trabajos y días*, v. 321-327).

Finalmente debemos pensar los alcances que toma la inquietud ético-social del trabajo en Hesíodo, a partir de relevar en *Trabajos y días* el protagonismo que el mismo ocupa, lo que sugiere una intensa preocupación por el vínculo trabajo-*êthos* en tanto manera de vivir⁴. Pues bien, el fondo del mismo es de carácter religioso, carácter que toma cada una de las actividades del hombre. No hay *poiesis* alguna que prescinda de la religiosidad como fondo legitimador y conservador de la actividad misma.

A la luz del marco precedente y anudando el vínculo trabajo-religiosidad, proponemos el seguimiento de algunos versos ilustrativos. “Trabaja, ¡necio Perses!, en las faenas que para los hombres determinaron los dioses” (*Trabajos y días*, v. 391-399).

En efecto, ese fondo religioso se puede rastrear en la indicación de los dioses. Son ellos quienes han entregado el trabajo continuado a los mortales y llevarlo a cabo es una forma de aceptar ese mandato.

En la misma línea de la relación entre trabajo-religiosidad y *êthos* se advierten las siguientes advertencias: “Los dioses y los hombres se indignan contra el que vive sin hacer nada, semejante en carácter a los zánganos sin aguijón, que consumen el esfuerzo de las abejas comiendo sin trabajar” (*Trabajos y días*, v. 298-307).

Los hombres prudentes se indignan porque comprenden qué cosas agradan a la divinidad porque han sido los dioses los que las han dispuesto, como forma de corroborar las territorialidades respectivas. “Las riquezas no deben robarse; las que dan los dioses son mucho mejores” (*Trabajos y días*, v. 320). “Suplica a Zeus Ctonio y a la santa Deméter que, al madurar, hinchen el grano sagrado de Deméter, cuando inicies las primeras tareas de la labranza y con el puño de la manquera en la mano piques con el aguijón el lomo de los bueyes, que arrastran la clavija del yugo... pues una organización es lo mejor para los hombres mortales y una mala

⁴ Coincidimos con la postura de Judet de La Combe y Lernould (1996, p. 302), cuando sostienen que “*l’ travail apparaît comme l’ activité qui définit l’ homme essentiellement*”. En efecto, la disimetría ontológica entre ambos planos, hace que el trabajo se defina desde un registro que va más allá de su dimensión funcional.

organización lo peor” (*Trabajos y días*, v. 465-473). “entonces ruega a Zeus que haga llover al tercer día y no pare hasta que el agua ni sobrepase la pezuña del buey ni quede por debajo” (*Trabajos y días*, v. 488-490).

¿Qué irrita a los Bienaventurados? Zeus... La ira de los dioses

Ahora bien, a la luz del marco precedente, proponemos pensar la problemática de la ira en el contexto de la relación que vincula al hombre griego con la divinidad, expresado en la obra de Hesíodo, recortando para ello el *corpus* que *Trabajos y Días* ofrece como poema didáctico (COLOMBANI, 2016)⁵. Pretendemos vincular el tópico desde un doble andarivel. Por un lado, partiendo de la relación que se da entre los mortales y los Inmortales, buscamos rastrear en qué medida la transgresión del estatuto ontológico que los distingue y los territorializa en *tópoi* diferenciados, despierta la ira de los dioses.

En segundo lugar, deseamos ver cómo el *pathos* de la ira está directamente vinculado con el proyecto didáctico moralizador que descubrimos en Hesíodo. De este modo, el sentimiento en cuestión no tiene que ver sólo con el enojo de un ser de estatuto superior en relación a otro de rango inferior, sino que obedece a un proyecto que ubica la *areté* y la justicia, *dike*, como *télos* de un determinado tipo de vida, de un cierto *ethos*, trastocado en el tiempo que le toca vivir al poeta beocio, y del cual él mismo da testimonio:

Y luego, ya no hubiera querido estar yo entre los hombres de la quinta generación sino haber muerto antes o haber nacido después; pues ahora existe una estirpe de hierro. Nunca durante el día se verán libres de fatigas y miserias ni dejarán de consumirse durante la noche, y los dioses les procurarán ásperas inquietudes... Zeus destruirá igualmente esta estirpe de hombres de voz articulada, cuando al nacer sean de blancas sienes. (*Trabajos y días*, v. 174-181).

Dos intentos, pues, que colocan a la ira en el epicentro de la relación problemática que vincula los dos planos de lo real en el que se juega el universo mítico como *lógos* fundante.

⁵ El texto analiza la dimensión didáctica de Hesíodo en relación a la posibilidad de constitución del hombre prudente como modo de reparar la decadencia epocal, en el marco de lo que podemos considerar una metáfora médica; la prudencia representa entonces el *phármakon* para curar una sociedad enferma.

Una cuestión de territorios

La condición del hombre como ser mortal y finito se inscribe y autoafirma en el horizonte de los Inmortales como lo otro del hombre. Ubicarse en *Teogonía* es instalarse en el largo relato de los dioses, en el cuadro del linaje, en la distribución ordenada de los rangos y poderes y la definitiva instauración y consolidación del *kósmos*; es esta instalación la que permite diagramar los dos *tópoi* de los que venimos hablando. Los dioses constituyen esa instancia áltera donde se despliega la ecuación saber-poder, tensionando de ese modo la distancia ontológica entre un plano y otro.

A partir de este cuadro que dibuja los respectivos territorios en el marco de una cartografía de lo real, la transgresión de esos ámbitos determina la primera ira de los dioses por sentir la usurpación de dichos *topoi*. Dos episodios marcan este momento. El primero es el mito de Prometeo y la transgresión del Japetónida; en segundo lugar tomaremos la degradación ético-antropológica que el mito de las edades implica para relevar en qué medida esa degradación supone el mismo sentimiento de irritación.

Prometeo se ha animado a burlar a Zeus, desconociendo su estatuto regio, su condición de Padre de todos los hombres y todos los dioses; por consiguiente, las consecuencias de tal acto son distintas:

Y es que oculto tienen los dioses el sustento a los hombres; pues de otro modo fácilmente trabajarías un solo día y tendrías para un año sin ocuparte en nada. Al punto podrías colocar el timón sobre el humo del hogar y cesarían las faenas de los bueyes y de los sufridos mulos. (*Trabajos y días*, v. 42-46).

El trabajo es consecuencia directa de la insolencia del hijo de Jápeto: “Pero Zeus lo escondió irritado en su corazón por las burlas de que le hizo objeto el astuto Prometeo; por ello entonces urdió lamentables inquietudes para los hombres y ocultó el fuego” (*Trabajos y días*, v. 47-50). La consecuencia directa es la ira del dios, “encolerizado en su corazón”, *kholosámenos phresín*, y es precisamente ese sentimiento el *kairós*, la oportunidad de restaurar los espacios transgredidos y, con ello, conjurar la inminente posibilidad de retornar a un estado de indefinición, de *khaos* donde la autoridad de Zeus, garante de la justicia y el orden, quede suspendida.

El remate del mito de Prometeo con el castigo ejemplificador que el Egidífero ha dispuesto constituye la culminación de un estado de ira que no se desfoga indiscriminadamente como venganza de una afrenta personal, sino que busca reconstruir un estado de cosas:

Mil diversas amarguras deambulan entre los hombres: repleta de males está la tierra y repleto el mar. Las enfermedades ya de día ya de noche van y vienen a su capricho entre los hombres acarreado penas a los mortales en silencio, puesto que el providente Zeus les negó el habla. Y así no es posible en ninguna parte escapar a la voluntad de Zeus. (*Trabajos y días*, v. 100-106).

El mito de las edades constituye otro hito donde se puede relevar la ira de los dioses a partir del no reconocimiento del estatuto de los Bienaventurados. Estamos en presencia, con ligeros matices y en otro contexto discursivo, de un gesto semejante al de Prometeo: el no reconocimiento de aquello que se halla por encima del *tópos* humano:

[...] cuando ya se hacían hombres y alcanzaban la edad de la juventud, vivían poco tiempo llenos de sufrimiento a causa de su ignorancia; pues no podían apartar de entre ellos una violencia desorbitada ni querían rendir culto a los Inmortales ni hacer sacrificios en los sagrados altares de los Bienaventurados, como es norma para los hombres por tradición. A éstos más tarde los hundió Zeus Crónida irritado porque no daban las honras debidas a los dioses bienaventurados que habitan el Olimpo. (*Trabajos y días*, v. 133-139).

La fundación del sacrificio instaurada también por la insolencia de Prometeo constituye, como ya hemos analizado, otro hito de la separación entre hombres y dioses, al tiempo que representa la prenda de reconocimiento de la dualidad ontológica. “Rendir culto a los Inmortales y hacer sacrificios en los sagrados altares de los Bienaventurados” es la prueba más cabal de la subordinación de los mortales y del reconocimiento de su condición antropológica. La ausencia de reconocimiento de su propia condición estatutaria enfada a Zeus Padre, quien irritado, *kholoúmenos*, ocultó a esta raza, disponiendo el destino que les corresponde por su violencia inusitada.

Una cuestión de respeto

Proponemos instalarnos en el territorio humano y relevar nuevos aspectos del vínculo con la divinidad. ¿Qué conductas de los hombres resultan irritativas a Zeus para que disponga su destrucción? ¿Cuál es el desolador panorama antropológico que desata la cólera del Padre y lo lleva a tomar medidas en consecuencia? ¿Qué nivel de degradación determina el enojo de quien debe velar, en calidad de Padre, por un orden que conjure la frecuente amenaza del *khaos* como estado originario?

Zeus destruirá igualmente esta estirpe de hombres de voz articulada, cuando al nacer sean de blancas sienas. El padre no se parecerá a los hijos ni los hijos

al padre; el anfitrión no apreciará a su huésped ni el amigo a su amigo y no se querrá al hermano como antes. Despreciarán a sus padres apenas se hagan viejos y les insultarán con duras palabras, cruelmente, sin advertir la vigilancia de los dioses –no podrían dar el sustento debido a sus padres ancianos aquellos [cuya justicia es la violencia–, y unos saquearán las ciudades de los otros. (*Trabajos y días*, v. 180-190).

Una raza de hombres que nacen viejos y para quienes la vida es muy breve; son ellos quienes transgreden las normas y obstaculizan con su proceder las marcas de la convivencia entre los hombres. Vuelve a aparecer el tema del no reconocimiento, no sólo entre los propios pares antropológicos –padres, hijos, anfitriones, huéspedes, amigos, hermanos –, sino que retorna el no reconocimiento a la vigilancia de los dioses, ignorando su registro de guardianes del orden. La ira de los Bienaventurados es proporcional al panorama desolador que esta quinta raza de hombres arroja.

La ira de Zeus parece alojarse en un punto neurálgico, el tema del no reconocimiento que se iniciara con su propia figura regia en el mito de Prometeo. Si nos instalamos ahora en el plano estrictamente humano y observamos las relaciones que se juegan entre los hombres, los motivos de la ira parecen siempre recaer en el mismo tópico:

Ningún reconocimiento habrá para el que cumpla su palabra ni para el justo y el honrado, sino que tendrán en más consideración al malhechor y al hombre violento. La justicia estará en la fuerza de las manos y no existirá pudor; el malvado tratará de perjudicar al varón más virtuoso con retorcidos discursos y además se valdrá del juramento. La envidia murmuradora, gustosa del mal y repugnante, acompañará a todos los hombres miserables. (*Trabajos y días*, v. 190-197).

Los versos impactan en una ecuación que sostiene el poema como una unidad, la relación *areté-dike*. La falta de virtud y la ausencia de la justicia son tópicos relevantes a la hora de pensar en la cólera divina y las propias consecuencias de tal proceder:

A quienes en cambio sólo les preocupa la violencia nefasta y las malas acciones, contra ellos el Crónida Zeus de amplia mirada decreta su justicia. Muchas veces hasta toda una ciudad carga con la culpa de un malvado cada vez que comete delitos o proyecta barbaridades. Sobre ellos desde el cielo hace caer el Cronión una terrible calamidad, el hambre y la peste juntas, y sus gentes se van consumiendo. [Las mujeres no dan a luz y las familias menguan por determinación de Zeus Olímpico; o bien otras veces] el Crónida les aniquila un

vasto ejército, destruye sus murallas o en medio del ponto hace caer el castigo sobre sus naves. (*Trabajos y días*, v. 238-248).

La amplia mirada de Zeus se inscribe en su condición de providente y de garante de la justicia que debe imperar entre los hombres. Así, la ira está emparentada con su condición de guardián de las buenas costumbres y las buenas acciones. Este Padre ofendido es el que emprende una tarea cosmética, reparadora del orden destruido por el no reconocimiento. Hombres mujeres, ejércitos e incluso ciudades enteras conocen la ira de un Padre encolerizado.

Si la falta de virtud y la ausencia de justicia constituyeron tópicos relevantes de la ira del dios, el desapego al trabajo representa otro enclave posible de cólera divina. El sentimiento es coherente porque en realidad se refiere al desconocimiento de los tres pilares que posibilitan la consolidación de la vida comunitaria: virtud, justicia y trabajo. En este caso la ira se inscribe en la falta del soporte moral que vehiculiza la vida entre los hombres:

Ahora bien, tú recuerda siempre nuestro encargo y trabaja, Perses, stirpe de dioses, para que te aborrezca el Hambre y te quiera la venerable Deméter de hermosa corona y llene de alimento tu cabaña; pues el hambre siempre acompaña al holgazán. Los dioses y los hombres se indignan contra el que vive sin hacer nada, semejante en carácter a los zánganos sin aguijón, que consumen el esfuerzo de las abejas comiendo sin trabajar. (*Trabajos y días*, v. 298-307).

Los versos representan exactamente el comienzo de una serie de consejos relacionados con el trabajo como un bien (v. 298-319), con el respeto de los dioses como marca antropológica (v. 336-341), y con las relaciones que los hombres entablan entre sí (v. 342-380). Cualquier transgresión en cada uno de estos tres territorios determina la cólera divina y el castigo ejemplificador correspondiente, abriendo en cada caso el proyecto moralizante de Hesíodo.

El no reconocimiento del valor del trabajo como bisagra subjetivante no parece tener distinción de planos en torno al desprecio que suscita y al descrédito del ocioso, *aergós*. La homologación de los dos planos, mortales e Inmortales en su consideración del trabajo como valor positivo y vehiculizador de ganancias se refuerza en los versos siguientes: “Por los trabajos se hacen los hombres ricos en ganado y opulentos; y si trabajas te apreciarán mucho más los Inmortales [y los mortales; pues aborrecen en gran manera a los holgazanes].” (*Trabajos y días*, v. 308-311).

Hombres y dioses indistintamente aborrecen, *stugéousin*, a los ociosos porque, en última instancia, obturan con su proceder la posibilidad de engrandecer a la comunidad con su trabajo sostenido, como aporte al enriquecimiento de la aldea en su conjunto. La relación entre el trabajo y la riqueza es un tema de inquietud

constante porque representa la sustancia ética que define el *ethos* de los hombres. El modo de obtención de la riqueza que pone de manifiesto un afán de lucro desmedido, constituye otro motivo de la ira divina. Se juega en este terreno nuevamente el tema del no reconocimiento porque robar la riqueza ajena supone, en última instancia, desconocer al otro en su calidad de par.

La ira se manifiesta a partir de una doble acción que afecta a aquellos a quienes la ganancia atormenta: los dioses lo oscurecen, *maupousi*, y reducen, *minúthousi*, la casa. Castigos ejemplares a partir de un sentimiento de cólera que pretende vehiculizar otro modo de existencia con el tono didáctico que el autor le imprime a su diagnóstico de la situación y a sus recomendaciones.

El catálogo de los peores delitos que los mortales son capaces de cometer, emparentados con los que ya analizáramos a propósito de los hombres de la raza de hierro (v. 182-187), constituye otro motivo de cólera divina y merecen los peores castigos, proporcionales a la ofensa que causan a los dioses.

En el marco del tópico del reconocimiento que hemos elegido como hilo interpretativo, estos delitos constituyen una flagrante ignorancia de las relaciones intersubjetivas que cohesionan la vida familiar y comunitaria. Los actores sociales desfilan en una enumeración dolorosa de acciones que atentan contra su identidad moral: el suplicante, el huésped, el hermano, el hijo, el padre. Como puede verse se trata de actores muy sensibles del espectro socio-familiar cuyo desconocimiento como entidades antropológicas genera un estado de degradación ética.

Conclusiones

Hemos intentado pensar la problemática de la ira desde distintos andariveles a partir de la relación que vincula al hombre griego con la divinidad. Nos propusimos relacionar el tópico mostrando cómo, en el marco de la relación que se da entre los mortales y los Inmortales, el no reconocimiento y la transgresión del registro ontológico que los distingue y separa, despierta la ira de los dioses.

En segundo lugar, vimos cómo el sentimiento de ira se vincula estratégicamente con el proyecto didáctico moralizador que Hesíodo se propone dando respuesta a una demanda de su tiempo histórico. Así, la ira no se vincula con la cólera del dios en su estatuto supremo, sino que se inscribe en un diagrama ético que prioriza la virtud y la justicia como horizonte de un cierto *ethos*.

COLOMBANI, M. C. The Man and his relationship with divinity. Marks of a familiar distance. **Itinerários**, Araraquara, n. 45, p. 199-216, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *The aim of the present work consists of making an anthropological reading of the relation that Man keeps with the divinity within the framework of the mythical*

schema of Archaic Greece. In this relationship we will emphasize the non-recognition and transgression of the ontological record that distinguishes men and gods and that arouses the wrath of the latter.

■ **KEYWORDS:** *Wrath. Anthropological reading. Hesiod. Mythical thought. Transgression.*

REFERENCIAS

COLOMBANI, M. C. **Hesíodo. Una introducción crítica.** Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005a.

_____. **Hesíodo. Discurso y linaje. Una aproximación arqueológica.** Mar del Plata: Editorial de la Universidad de Mar del Plata, 2016.

_____. **Homero. Una introducción crítica.** Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005b.

DETIENNE, M. **Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica.** Madrid: Taurus, 1986.

_____. **Los jardines de Adonis.** Madrid: Akal, 1996.

_____; SISSA, G. **La vida cotidiana de los dioses griegos.** Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1990.

GERNET, L. **Antropología de la Grecia Antigua.** Madrid: Taurus, 1981.

GIGON, O. **Los orígenes de la filosofía griega.** Buenos Aires: Gredos, 1985.

HESÍODO. **Obras y fragmentos.** Introducción y Notas de Aurelio Pérez Jiménez. Madrid: Gredos, 2000.

JUDET DE LA COMBE, P., LERNOULD, A. “**Sur le Pandore des Travaux. Esquisses**” en *Le métier du mythe. Lectures d’Hésiode.* Blaise, F., Judet de La Combe, P. et Rousseau (dir.). Paris: P. Presse Universitaires du Septentrion, 1996. p. 301-313. v. 16.

MONDOLFO, R. **La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua.** Buenos Aires: EUDEBA, 1969.

■ ■ ■

O POETA COMO LEITOR DE SUA OBRA: A RECEPÇÃO DE OVÍDIO NOS *TRISTIA*

Júlia Batista Castilho de AVELLAR*

■ **RESUMO:** Este artigo investiga a recepção das *Metamorphoses*, da *Ars amatoria* e dos *Tristia* por Ovídio, que assume uma posição de leitor das próprias obras em passagens metaliterárias dos *Tristia*. Nessa primeira coletânea de elegias de exílio, o eu-poético, ao comentar seus versos, adota dois tipos distintos de recepção de suas obras: ora considera o texto poético como verdade e realiza leituras “biógrafistas”, ora assinala seu caráter ficcional e propõe uma distinção entre vida e poesia. Diante disso, demonstraremos como, ao propor e efetuar diferentes tipos de interpretação literária, o eu-poético na verdade empreende ricas discussões acerca do fazer poético e da recepção de um texto.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Autorrecepção. Metapoesia. Ovídio. *Tristia*.

A recepção da poesia de exílio ovidiana constitui um caso bastante curioso desde a Antiguidade, especialmente devido à ausência de documentos ou registros oficiais acerca da expulsão do poeta de Roma pelo imperador Augusto, em 8 d.C., e de seu desterro em Tomos, cidade no limite do Império Romano, à margem ocidental do Ponto Euxino (atual Mar Negro). As menções remanescentes¹ são todas posteriores às obras que Ovídio escreveu acerca do exílio – os *Tristia* (*Tristezas*), *Epistulae ex Ponto* (*Epístolas do Ponto*) e *Ibis* (Íbis) –, podendo, portanto, ter sido motivadas pelos próprios poemas.

Com efeito, essa carência de informações foi responsável pela atribuição, durante muito tempo, de um caráter documental à poesia ovidiana de exílio, que serviu como fonte de informações sobre a vida e a rejeição do autor-empírico Públio Ovídio Nasão.² No limite, tais obras foram foco de leituras biográficas e, conforme

* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Belo Horizonte – MG – Brasil. 31270-901 – juliabcastilho@gmail.com.

¹ Williams (2002, p. 341) lista as seguintes fontes antigas sobre o exílio de Ovídio: Plin. *HNat.* 32, 152; Stat. *Sil.* I, 2, 253-5; Hier. *Chron.* 171 g; Aur.-Vict. *Caes.* I, 24; Sidon. *Carm.* 23, 158-61.

² Informações sobre a vida de Ovídio presentes nos manuais de literatura são frequentemente retiradas da elegia IV, 10 dos *Tristia*, dita autobiográfica (cf. CONTE, 1999, p. 340). As próprias causas do suposto exílio ovidiano são apresentadas nos *Tristia* II, 207, como *carmen et error* (“um

destaca Lechi (2012, p. 6), compreendidas como uma poesia verdadeiramente subjetiva, de um Ovídio sob o peso da condenação.³ Além disso, Videau-Delibes (1991, p. 11-12) elenca vários críticos que julgaram a poesia ovidiana de exílio negativamente e a caracterizaram como imperfeita com base em uma interpretação literal das afirmações feitas pelo eu-poético (personagem Nasão, homônimo do autor).

Em sentido contrário a esse tipo de recepção biografista, estudos recentes inaugurados por Fitton Brown (1985), pelo mesmo motivo da falta de informações sobre o exílio ovidiano, passaram a duvidar de sua real ocorrência. Nessa perspectiva, a rejeição do autor-empírico Públio Ovídio Nasão passou a ser compreendida como uma construção literária e ficcional, corroborada pelo fato de várias das descrições da região e dos povos de Tomos presentes nas elegias provirem de fontes literárias.⁴

Ora, a existência de recepções tão díspares sobre esses poemas ovidianos parece, de certo modo, refletir a ambiguidade já presente nas interpretações que o próprio Ovídio faz de suas obras nos *Tristia*, coletânea inaugural da poesia de exílio. Com efeito, na obra abundam passagens de caráter metapoético, com reflexões e discussões sobre o fazer literário, tanto sobre suas obras anteriores quanto sobre os poemas atuais, a ponto de se poder afirmar que “*the story of Ovid’s reception starts with Ovid himself*” (HARDIE, 2006, p. 3)⁵. Tarrant (2006, p. 27) ainda ressalta que Ovídio age como seu próprio leitor, constantemente buscando novas possibilidades em obras já terminadas. Nesse sentido, pode-se observar nos *Tristia* um fenômeno

poema e um erro”): o *error* não é em momento algum esclarecido, e o *carmen* é identificado com a *Ars amatoria*.

³ Compreendemos como “subjetivo” o tipo de poesia que se centra no eu-poético, suas impressões e seus sentimentos, ou seja, uma poesia muitas vezes voltada para a interioridade. Nos versos ovidianos de exílio, o caráter “subjetivo” relaciona-se, por exemplo, à presença de lamentos e sofrimentos expressos pelo eu-poético. Não obstante, os comentários subjetivos nos *Tristia* foram frequentemente interpretados não como referentes a uma personagem construída textualmente, mas como uma expressão direta dos sentimentos do autor-empírico. Assim, a subjetividade acabou por adquirir o valor de um dado biográfico, uma informação a mais sobre a vida do autor-empírico, de modo a constituir leituras biografistas.

⁴ É interessante notar que esses dois tipos de leitura baseiam-se no mesmo princípio de que, a partir da obra literária, é possível esclarecer eventos da vida do autor-empírico: seja para afirmar a ocorrência do exílio, seja para negá-la. Diferentemente, não pretendemos discutir a veracidade ou não do exílio ovidiano, mas sua construção no interior do texto. Nesse sentido, pode-se dizer que, nas elegias dos *Tristia*, a personagem-poeta encontra-se exilada (independentemente da situação do autor-empírico) e que o exílio tem, portanto, existência literária (independentemente de sua ocorrência real). Desse modo, julgamos fundamental a distinção entre a figura do autor-empírico, que não será objeto de análise, e a personagem-poeta que figura nas elegias expressando-se em primeira pessoa como eu-poético. Assim, quando usamos o termo “poeta” para discutir as obras ovidianas, referimo-nos a uma personagem-poeta, construída no interior do texto, e não ao autor-empírico.

⁵ “[...] a história da recepção de Ovídio começa com o próprio Ovídio”.

de autorrecepção⁶, segundo o qual a personagem-poeta relê, reinterpreta e revisita suas próprias obras, de modo a projetar uma possível recepção de seus versos no interior das elegias de exílio e, portanto, desempenhar também um papel de leitor⁷.

O mais notável nesse processo é que o eu-poético dos *Tristia*, autodenominado Nasão nos poemas, oferece diferentes formas de recepção de seus versos ao assumir a posição de leitor⁸. Para os livros das *Metamorphoses* e dos *Tristia*, ele propõe um modo de recepção tipicamente biografista, em que a poesia é entendida como uma espécie de espelho do autor. Quanto aos lascivos versos da *Ars amatoria*, Nasão busca defendê-los do tipo de interpretação biografista que lhes foi feita, a qual, ao identificar poeta e obra, teria culminado com a condenação da *Ars* e o exílio de seu autor. Por isso, o eu-poético advoga a compreensão do texto literário como construto e ficção, distinguindo vida de poesia.

Ao contemplar pelo menos duas possibilidades de recepção de um texto literário, os *Tristia* apontam para o fato de, já na Antiguidade, existir uma recepção de tipo biografista.⁹ Porém, mais do que isso, ao contrastar essas diferentes formas de interpretação (obra literária como realidade ou ficção), Ovídio empreende verdadeiras discussões em seus poemas sobre o funcionamento da literatura e

⁶ Para mais detalhes sobre a ideia de autorrecepção na poesia de exílio ovidiana, veja-se Myers (2014). Sobre a autorrecepção das *Metamorphoses* e dos *Fasti* na poesia de exílio ovidiana, veja-se Hinds (1999, p. 48-67), que considera Ovídio no exílio como o primeiro leitor a interpretar e reavaliar suas obras anteriores.

⁷ Utilizamos os termos “leitor” e “leitura” não em seu sentido estrito, mas no sentido amplo de “realizar uma interpretação”, o que envolve a consideração do processo de recepção do texto.

⁸ Nasão, enquanto personagem-poeta dos *Tristia*, que possui natureza literária e pertence ao âmbito textual, assume por vezes um papel de leitor no interior do texto. Com isso, instaura-se na obra um processo de autorrecepção que é, também ele, interno ao texto. Ou seja, concomitantemente ao processo de recepção dos versos ovidianos envolvendo leitores empíricos (desde os contemporâneos do autor até nós próprios, leitores atuais), identifica-se uma recepção interna ao texto, efetuada pela *persona* ficcional de Nasão enquanto leitor de suas próprias obras. Nesse sentido, em algumas passagens dos *Tristia*, o fazer poético revela-se uma atividade de crítica literária e reinterpretação dos próprios escritos. Evidentemente, em última instância, tanto a *persona* de Nasão-leitor quanto a recepção que ele faz dos próprios escritos resultam não só dos elementos textuais, mas também de uma construção nossa enquanto leitores da obra, constituindo uma possibilidade de interpretação do texto.

⁹ Ao contrário de Allen (1950, p. 153), que afirma que “a doutrina literária clássica não assumia nenhuma conexão específica e normal entre poesia pessoal e real experiência do poeta” (“*classical literary doctrine did not assume any specific and normal connection between personal poetry and the actual experience of the poet*”) e que, portanto, o tipo de interpretação biografista era inexistente na Antiguidade, quando tais questões eram compreendidas à luz da retórica, e ao contrário de Achar (1994, p. 37-45), que atribui a concepção do eu-lírico como substancial a doutrinas renascentistas, depois retomadas e transfiguradas no idealismo alemão, pretendemos demonstrar que já na Antiguidade um tipo de leitura biografista, que associa os ditos em um poema à pessoa do poeta, coexistia com as interpretações que diferenciavam essas instâncias. Nesse sentido, Clay (1998, p. 10) destaca que a maior parte dos leitores da Antiguidade considerava a poesia como autobiográfica, e Vasconcellos (2011 e 2014) oferece exemplos de leituras de tipo biografista em fontes antigas.

da recepção literária, ao demonstrar que a interpretação de um texto pode variar segundo o leitor e seus interesses.

A releitura ovidiana das *Metamorphoses*: uma pose de fracasso poético

Na elegia I, 7 dos *Tristia*, centrada inteiramente em considerações sobre as *Metamorphoses*, o eu-poético assume a posição de leitor e comentador desse seu poema escrito pouco antes da condenação ao exílio, e adota um modo de recepção tipicamente biografista em relação a seus versos. Logo no princípio da elegia, dirigindo-se a um amigo, Nasão afirma que seus poemas narrando transformações dos homens são sua melhor imagem: “*Grata tua est pietas, sed carmina maior imago / sunt mea quae mando qualiacumque legas, / carmina mutatas hominum dicentia formas.*” (OVIDIO, *Tristia* I, 7, 11-13).¹⁰ Assim, se as *Metamorphoses* são o melhor retrato do poeta, é porque também ele pode ser incluído entre os seres que sofreram alguma transformação: a mudança de sua sina metamorfoseou o poeta¹¹ jocoso e versejador de amores em poeta exilado; ou melhor, transformou o poeta bem-sucedido em Roma em poeta fracassado no exílio.

Com efeito, a caracterização negativa da obra das *Metamorphoses*, apresentada como “incompleta” (*crescens*, I, 7, 22) e “rude” (*rude*, I, 7, 39), parece refletir a nova situação do poeta exilado: longe dos livros e em meio à guerra constante, cercado por povos bárbaros que sequer compreendem latim, Nasão afirma em diversas elegias dos *Tristia* ter perdido todo seu talento e habilidade poética¹² diante das péssimas condições de vida em Tomos, lugar inadequado à produção poética. Assim, o eu-poético assume uma máscara de poeta fracassado, uma “*pose of poetic decline*” (WILLIAMS, 1994, p. 50), construída com base nas constantes asserções de má qualidade de seus versos.

No caso específico das *Metamorphoses*, o exílio teria sido responsável por interromper a composição do poema, que, segundo o eu-poético, teria ficado sem correção ou revisão. Ao depreciar a qualidade poética dessa sua obra, Nasão afirma ter-lhe faltado a última demão (*summam manum*) e, em seguida, emprega

¹⁰ “Agrada-me tua afeição, mas melhor retrato / são meus poemas, que, mesmo ruins, recomendo leres, / poemas narrando transformações dos homens”. O texto-base em latim usado para as citações dos *Tristia* neste artigo foi o estabelecido por André, em edição da *Les Belles Lettres* (2008). Todas as traduções aqui presentes são de nossa responsabilidade.

¹¹ Neste trabalho, empregamos o termo “poeta” para fazer referência não ao autor-empírico Públio Ovídio Nasão, mas a uma imagem de autor depreendida das obras ovidianas, isto é, a uma “personagem-poeta”.

¹² OVIDIO, *Tristia* III, 14, 33-36: “*Ingenium fregere meum mala cuius et ante / fons infecundus paruaque uena fuit. / Sed quaecumque fuit, nullo exercente refugit / et longo periit arida facta situ.*” – “Os males secaram meu engenho, que mesmo antes / era fonte infecunda e fina veia. / Mas, qualquer que tenha sido, se esvaiu sem a prática / e findou, de longa inação ressequido.” (trad. nossa).

duas metáforas horácianas – a da bigorna (*incudibus*)¹³ e a da lima (*lima*)¹⁴ – para exprimir a falta de polimento de seus versos:

*Nec tamen illa legi poterunt patienter ab ullo,
nesciet his summam si quis abesse manum;
ablatum mediis opus est incudibus illud
defuit et scriptis ultima lima meis,
et ueniam pro laude peto, laudatus abunde,
non fastiditus si tibi, lector, ero.*
(Ovídio, *Tristia* I, 7, 27-32, grifo nosso).¹⁵

No trecho, é bem sugestivo o fato de Nasão dirigir seus comentários a um potencial leitor e, além disso, imaginar a leitura que este faria das *Metamorphoses*. Por meio de tal procedimento, o texto antecipa e esboça em si uma possível recepção da obra, podendo-se dizer, junto com Myers (2014, p. 8), que Ovídio estimula a releitura de seus versos anteriores numa tentativa de modelar sua recepção. De fato, o eu-poético projeta para os versos de sua obra épica uma leitura incômoda e difícil de tolerar (*nec patienter*) e, tendo construído esse modo de recepção, passa a justificar os motivos de defeito no poema. Assim, a rudeza de seus escritos é atribuída à impossibilidade de seguir o que era considerado recomendável na elaboração de um poema (por exemplo, os ensinamentos horácianos sobre o polimento dos versos), já que foi exilado antes de poder cumprir tais recomendações.

Diante disso, o tipo de interpretação que Nasão, no papel de leitor, oferece acerca das *Metamorphoses* sublinha supostas imperfeições e falhas presentes na obra, as quais refletiriam, segundo a perspectiva biografista adotada, a situação de exílio do poeta. Todavia, a depreciação de seus versos demonstra-se de fato irônica quando Nasão afirma ter tentado destruir seus poemas imperfeitos, lançando-os ao fogo: “*Haec ego discedens, sicut bene multa meorum, / ipse mea posui maestus in*

¹³ HORÁCIO, *Ad Pisones* 440-441, grifo nosso: [...] “*delere iubebat / et male tornatos incudi reddere uersus*”. – “[Quintílio de Cremona] ordenava apagar os versos mal forjados e devolvê-los à bigorna.” (trad. nossa).

¹⁴ HORÁCIO, *Ad Pisones* 289-91, grifo nosso: “*Nec uirtute foret clarisue potentius armis / quam lingua Latium, si non offenderet unum / quemque poetarum limae labor et mora*.” – “E o Lácio não seria mais potente pela força e pelas brilhantes armas / do que pela língua, se não desagradassem a cada um / dos poetas o esforço e o vagar da lima.” (trad. nossa).

¹⁵ “Não poderão, porém, ser lidos sem queixas por ninguém, / se se desconhecer faltar-lhes a última demão; / a obra foi-me arrebatada em meio à bigorna, / aos meus escritos faltou a derradeira lima; / peço vênias em vez de louvor, serei bastante louvado / se por ti não for desdenhado, ó leitor.” (trad. nossa).

igne manu; [...] sic ego non meritos, mecum peritura, libellos / imposui rapidis, uiscera nostra, rogis.” (OVÍDIO, *Tristia* I, 7, 15-16 e 19-20).¹⁶

Por um lado, a destruição do poema pode ser compreendida como uma atitude escrupulosa do autor, preocupado com a possível publicação de versos sem correção, ou mesmo como uma evidência da insatisfação em relação aos próprios escritos. Ou seja, resultaria de uma avaliação negativa da obra, considerada incompleta e sem polimento. Não obstante, a destruição das *Metamorphoses* adquire sentido particular se interpretada literariamente. Ao afirmar que lançou a obra ao fogo antes de partir para o exílio, Nasão coloca-se no mesmo plano do poeta Virgílio, que, segundo se conta, teria ordenado, em seu leito de morte, que a *Eneida*, ainda incompleta e sem a última demão, fosse queimada (SUETÔNIO, *Vita Verg.*, 39)¹⁷. Dessa forma, o eu-poético dos *Tristia*, além de colocar-se como leitor de suas *Metamorphoses*, ainda realiza uma releitura de elementos biográficos virgilianos e, apropriando-se deles, insere-os em sua própria carreira poética para, de certo modo, direcionar a interpretação de futuros leitores quanto à sua posição na tradição literária. A esse respeito, Myers (2014, p. 15) destaca que Ovídio conformou sua carreira poética com base especialmente no progresso da carreira virgiliana, tomada como seu principal modelo¹⁸.

Assim, mais do que atribuir uma coloração dramática à situação ao aludir a eventos da biografia de Virgílio, Nasão, ao equiparar as *Metamorphoses* à *Eneida*, ressignifica de forma irônica as asserções sobre a rudeza e incompletude de seu poema. Por meio da pretenciosa comparação de seus escritos com a épica considerada obra-prima do período augustano, ele não só eleva o valor de seus versos, mas ainda sugere que sua carreira é uma repetição da de Virgílio, ou seja, propõe uma recepção de sua obra que possa igualá-la à *Eneida*.

Nessa perspectiva, nos próprios versos da elegia I, 7, já são minadas as afirmações do eu-poético acerca da má qualidade das *Metamorphoses*, e a autodepreciação poética demonstra-se apenas uma pose de Nasão, que adota uma máscara de poeta fracassado nos *Tristia*. Não obstante, a caracterização negativa das *Metamorphoses*, como uma obra rude e incompleta, possui importante significação no contexto dos *Tristia*, ainda que tais descrições sejam apenas uma pose do eu-poético. Na verdade, como destaca Williams (1994, p. 82), é como se as *Metamorphoses* antecipassem o sentido de incompletude poética que caracteriza

¹⁶ “Eu próprio ao partir, triste, com minhas mãos joguei-os / ao fogo, como a muitos de meus poemas; [...] eu mesmo à ávida pira entreguei inocentes livrinhos, / rebentos meus, para comigo perecerem.” (trad. nossa).

¹⁷ Para comentários acerca do caráter ficcional da queima das *Metamorphoses* e de sua significação literária em comparação ao desejo virgiliano de queimar a *Eneida*, ver Bonvicini (1991, p. 250), Nicastrì (1995, p. 19) e Mariotti (2000, p. 149).

¹⁸ Para uma detalhada análise de elementos da carreira poética virgiliana retomados na constituição da carreira poética de Ovídio, ver Barchiesi & Hardie (2010, p. 59-63).

as obras do exílio, frequentemente descritas pelo eu-poético como de qualidade inferior. Além disso, essa proximidade entre as *Metamorphoses* e os *Tristia* quanto à sua incompletude “parece sublinhar uma espécie de continuidade entre as obras, como se a metamorfose de Nasão em exilado fosse um capítulo a mais na narrativa das formas mudadas em novos corpos” (AVELLAR, 2015, p. 85). Evidência disso é que o modo de recepção biografista proposto nos *Tristia* para as *Metamorphoses* irá manifestar-se também nas interpretações que o eu-poético oferece para seus versos de exílio.

Materia est propriis ingeniosa malis: a poesia como espelho do autor

Nos *Tristia*, Ovídio desempenha, simultaneamente, um papel de autor e leitor de suas elegias de exílio. Nesses poemas que escreve supostamente desterrado – dos quais, portanto, é autor –, ele também comenta sobre os versos escritos, num procedimento metaliterário, e, assim, acaba por oferecer leituras e interpretações deles. Na posição de leitor dos versos de exílio, ele adota uma forma de recepção tipicamente biografista, que identifica a obra poética com a vida de seu autor¹⁹. Esse tipo de interpretação fica bastante claro ao longo de toda a elegia V, 1 dos *Tristia*, que já principia igualando os escritos recentes à sina de exilado: “*Flebilis ut noster status est, ita flebile carmen, / materiae scripto conueniente suae.*” (OVÍDIO, *Tristia* V, 1, 5-6).²⁰

O assunto triste e deplorável dos versos de exílio é vinculado à situação também triste em que se encontraria o autor, revelando a adequação entre os escritos e aquilo que lhes serviu de matéria. Inclusive, a identificação entre os versos e o estado de seu autor é reforçada pela repetição do mesmo adjetivo *flebilis* (“choroso”) para descrever a ambos. Com efeito, o lamento e a tristeza de Nasão por estar exilado e afastado de Roma e de sua família são temas que perpassam os versos dos *Tristia* como um todo, e ainda se evidenciam nas descrições que o eu-poético faz de si mesmo, ao caracterizar-se frequentemente como *infelix* (“infeliz”) ou *miser* (“desgraçado”).

Mais à frente, na mesma elegia V, 1 dos *Tristia*, Nasão retoma a associação entre vida e poesia, ao justificar o assunto doloroso de seus poemas por ter sofrido muitas dores:

¹⁹ Em razão desse tipo de leitura biografista que Nasão realiza, a distinção entre a personagem-poeta e o autor-empírico se apaga, visto que sua interpretação pretende igualar essas duas instâncias. Embora no presente artigo tenhamos optado por diferenciar as duas figuras, é natural que, ao analisar a abordagem biografista empreendida por Nasão, elas se misturem, já que o texto ovidiano permite também leituras de natureza biografista, conforme o próprio eu-poético demonstra.

²⁰ “Choroso é meu estado, choroso é meu poema: / os escritos convêm à sua matéria”. (trad. nossa).

*Si tamen ex uobis aliquis tam multa requireret
unde dolenda canam, multa dolenda tuli.
Non haec ingenio, non haec componimus arte:
materia est propriis ingeniosa malis.
(Ovídio, *Tristia* V, 1, 25-28, grifo nosso).²¹*

Na leitura proposta por Nasão, os males vividos no exílio constituem a matéria de suas elegias, de modo a se estabelecer uma equivalência entre a vida do autor e sua poesia. Essa equivalência é explorada não só no conteúdo dos versos, mas também em sua estrutura formal: o primeiro pentâmetro citado (v. 26) apresenta hemistíquios com estrutura paralelística, em que se destaca a repetição do termo *dolenda*. Assim, fica sugerida a identidade entre as dores que Nasão sofre e as dores que ele canta em sua poesia.

Ademais, o trecho contribui para a construção da já mencionada imagem de Nasão como poeta fracassado e evidencia aquilo que Williams (1994, p. 53) denominou um “*tópos* de autodepreciação poética”. Além de constantemente desqualificar ou diminuir o valor de seus escritos, Nasão também nega a si mesmo, na composição de seus versos, os atributos de *ars* (“arte”, no sentido de “técnica”, “habilidade adquirida”) e *ingenium* (“engenho”, isto é, “talento nato”, “habilidades naturais”), características fundamentais e indispensáveis ao bom poeta segundo valores literários já amplamente difundidos em Roma à época de Ovídio²².

Ao mencionar a ausência precisamente desses dois elementos em seus versos, o eu-poético situa-se num ponto de recepção de toda essa tradição literária, que culmina, em Roma, com as considerações de Horácio, na *Epistula ad Pisones*, sobre a importância de o poeta conjugar *ars* e *ingenium*²³. Assim, além de leitor de

²¹ “Se algum de vós, porém, perguntar por que / canto muitas dores, muitas dores tolerei. / Não as compus com **engenho**, tampouco com arte: / a matéria **se engendra** nos meus males.” (trad. nossa).

²² Cícero, em elogio ao *De rerum natura*, de Lucrecio: *Lucretii poemata, ut scribis, ita sunt: multis luminibus ingenii, multae tamen artis* (*Ad Quintum Fr.* 2, 9, 3, grifos nossos). “Os versos de Lucrecio, como escreves, assim são: de muitos lumes de **engenho**, mas também de muita **arte**” (trad. e grifos nossos). O próprio Ovídio, comentando sobre Calímaco: *Quamuis ingenio non ualet, arte ualet* (*Amores* I, 15, 14, trad. e grifos nossos: “Embora não se destaque pelo **engenho**, destaca-se pela **arte**”); ou mencionando Ênio: *Ennius ingenio maximus, arte rudis* (*Tristia* II, 424, trad. e grifos nossos: “Ênio grandíssimo no **engenho**, rude na **arte**”). Tais noções já estavam difundidas também em contexto grego, no binômio *techné* e *dynamis*, como demonstra o tratado de Neoptólemo de Páριο, datável do século III a.C. e cujos fragmentos foram transmitidos por Porfírio (LAIRD, 2007, p. 135).

²³ HORÁCIO, *Ad Pisones* 408-411, trad. e grifos nossos: *Natura fieret laudabile carmen an arte, / quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena / nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic / altera poscit opem res et coniurat amice*. – “Se um poema se faz louvável pela natureza ou pela **arte**, / já se indagou; não vejo a utilidade nem do empenho sem rica veia poética, / nem de um **engenho** rude; um pede auxílio do outro, e, amigos, se unem”.

seus versos de exílio, Nasão empreende também uma releitura da tradição literária (e de suas noções sobre o bom poeta), ao apropriar-se de seus valores, ainda que às avessas. Com isso, ele constrói para si uma imagem contrária à de bom poeta, condizente com a máscara de fracasso adotada na situação de exílio, mas, ao mesmo tempo, também mina essa pose de poeta fracassado, na medida em que demonstra pleno conhecimento da tradição literária, ao invertê-la habilmente em seus versos. Além disso, essa sua descrição como desprovido de *ars* e *ingenium* ainda fundamenta o tipo de leitura biografista que o eu-poético realiza na autorrecepção de seus versos dos *Tristia*.

Uma vez que nega a existência de arte e engenho em seu processo de composição poética, Nasão reduz a importância do fazer poético e da elaboração criativa, substituindo-os ironicamente pela noção de poesia como reflexo das vivências do autor. Para compor versos no exílio não é necessário ao autor ter talento ou técnica, já que a matéria das elegias é fornecida diretamente pelos males vivenciados. Ou seja, a obra poética é considerada fruto imediato da vida de seu autor.

Com efeito, uma vez que o sentido inicial do termo *ingeniosus* é “apropriado”, “adequado”, é estabelecida, nos versos acima citados, uma identidade entre a matéria chorosa das elegias e as próprias vivências dolorosas da personagem Nasão: o assunto é adequado às suas desgraças. Ademais, como *ingeniosus* forma-se a partir do termo *ingenium*, vê-se que Nasão, imediatamente depois de dizer que seus versos carecem de *ars* e *ingenium*, caracteriza sua matéria como *ingeniosa*, por meio de um astuto jogo etimológico. Desse modo, o *ingenium* existente não é atribuído a Nasão, mas provém dos males por ele sofridos. Ora, como ambos os termos são formados a partir do verbo *geno*, que significa “gerar”, “engendrar” (ERNOUT; MEILLET, 1951, p. 483), torna-se possível a interpretação de que as desgraças vividas por Nasão são a fonte de sua poesia, e não a arte e o engenho poéticos.

A ideia de adequação entre os versos e as vivências de seu autor ainda é reforçada pouco depois, quando o eu-poético justifica o fato de seus versos de exílio serem lacrimosos e repletos de queixas, em oposição aos alegres versos compostos no passado:

“Quis tibi, Naso, modus lacrimosi carminis?” inquit.

Idem fortunae qui modus huius erit.

Quod querar, illa mihi pleno de fonte ministrat

nec mea sunt, fati uerba sed ista mei.

At mihi si cara patriam cum coniuge reddas,

sint uultus hilares simque quod ante fui;

*lenior inuicti si sit mihi Caesaris ira,
carmina laetitiae iam tibi plena dabo.*
(Ovídio, *Tristia* V, 1, 35-42).²⁴

Na passagem, o eu-poético dos *Tristia* novamente faz uso de um procedimento de ficcionalização de seu leitor. Ele esboça uma figura de leitor potencial e projeta no texto a possível reação dele diante dos versos de exílio. Esse leitor imaginado, aparentemente enfasiado, ganha voz no poema e pergunta a Nasão quando deixará de compor versos lacrimosos. Em sua resposta, o eu-poético explica as razões de lamento em seus poemas, e, ao fazê-lo, acaba por modelar a recepção de seus versos e propor uma leitura tipicamente biográfica dos escritos de exílio. Segundo o eu-poético, sua “sina” (*fortuna*) e seu “fado” (*fatum*) são a fonte daquilo que canta, de modo que as palavras em seus versos não são suas, não provêm de sua criação como poeta, mas das experiências e vivências dolorosas a que foi submetido pelo destino.

Esse tipo de leitura, que identifica a vida do autor à sua obra, fundamenta-se no *tópos*, mencionado por Veyne (1985, p. 169), “que pretendia que o homem refletisse o escritor”. De acordo com essa perspectiva, a obra poética seria compreendida como um espelho de seu autor e consistiria, portanto, em uma expressão “sincera” do seu ânimo. Isso fica ainda mais evidente quando Nasão esclarece que, se sua situação fosse outra (na pátria e junto à esposa), também seus versos mudariam. E tais mudanças são destacadas tanto no âmbito do autor – seu rosto seria risonho (v. 40) –, quanto no âmbito da obra – seus poemas seriam cheios de alegria (v. 42). Assim, na interpretação oferecida pelo eu-poético nos vários trechos aqui citados, autor e obra são identificados e compartilham o mesmo caráter.

Essa identificação é tão amplamente explorada ao longo da coletânea que se manifesta até mesmo em termos metafóricos. Na elegia programática, Nasão, dirigindo-se ao livro que envia para Roma em seu lugar, fornece-lhe uma série de recomendações. Dentre elas, solicita que o livro assuma várias das características do poeta exilado, a fim de fazer transparecer em seu aspecto exterior a situação de seu autor: “*Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse. / Infelix, habitum temporis huius habe!*” (Ovídio, *Tristia* I, 1, 3-4).²⁵

²⁴ “‘Quando, Nasão, cessarás os **lacrimosos** poemas?’, / perguntas. ‘Quando cessar também minha sina’. / Ela me fornece em fonte cheia o que cantar, / e não são minhas, mas de meu fado essas palavras. / Mas se me devolvesse a pátria e a cara esposa, / meu rosto seria **risonho**, e eu o mesmo de antes; / se for mais branda a ira do invencível César, / logo te darei poemas **cheios de alegria**.” (trad. nossa).

²⁵ “Parte, mas descurado, qual convém ao livro de um exilado. / Desditoso, assume os ares destes tempos!” (trad. nossa).

Assim, a aparência do livro deve estar em conformidade (*qualem decet*, v. 3) com a circunstância do exílio, isto é, ele deve ser *incultus* e *infelix*. Quanto ao aspecto físico, ser *incultus* significa ser descuidado, sem acabamento ou ornatos de luxo: o livro de Nasão não será coberto por tinta púrpura nem polido com pedrapomes, e seu papiro não será ungido com óleo de cedro (OVÍDIO, *Tristia* I, 1, 5-12). Ser *infelix*, por sua vez, significa não apresentar cores vivas, inadequadas ao luto e às tristezas (OVÍDIO, *Tristia* I, 1, 6), e conter os borrões das lágrimas de seu autor (OVÍDIO, *Tristia* I, 1, 13-14). Já no âmbito do conteúdo, o livro *incultus* consiste em uma obra literária rude, sem sofisticação, polimento dos versos ou revisão; e o caráter de *infelix* aponta para o fato de os assuntos principais da obra serem os lamentos e dores do exílio. Desse modo, por meio da descrição e personificação do livro, o eu-poético o apresenta como uma imagem de seu autor, o que corrobora o modo de recepção biografista proposto para as elegias dos *Tristia*.

Esse tipo de interpretação da obra também é reafirmado quando Nasão compara suas circunstâncias no exílio aos sofrimentos e dificuldades enfrentados por Ulisses em seu retorno para Ítaca, na elegia I, 5 dos *Tristia* (v. 57-82). Ao elencar uma série de aproximações em relação à personagem homérica, Nasão sempre descreve seus obstáculos como superiores e mais difíceis do que os de Ulisses, de modo a igualar, ou até mesmo superar, os feitos do herói. A comparação atinge seu clímax em um dístico de caráter metaliterário, ao ser evocado um contraste entre realidade e ficção: “*Adde quod illius pars maxima ficta laborum; / ponitur in nostris fabula nulla malis.*” (OVÍDIO, *Tristia* I, 5, 79-80, grifo nosso)²⁶.

Os esforços de Ulisses são denominados *ficta* (do verbo *finco*), ou seja, são algo “moldado” e “construído”, daí a ideia de “ficção”. Na medida em que Ulisses é personagem literária, seus feitos e suas desgraças integram um âmbito ficcional. Contrariamente, o eu-poético exige para seus sofrimentos um estatuto de verdade e afirma não haver “nenhuma invenção” (*nulla fabula*) em seus males (ainda que também ele se tenha tornado personagem literária nos *Tristia*). Essa negação da *fabula* tem como efeito o reforço do caráter verídico dos eventos narrados, na medida em que o termo era usado para designar histórias inventadas ou mesmo de caráter mitológico²⁷. Dessa forma, Nasão reclama para seus versos de exílio o estatuto de verdade e, assim, modela uma recepção tipicamente biografista para os *Tristia*.

²⁶ “E mais: a maior parte dos esforços dele é **ficção**; / em meus males, não se põe **nenhuma invenção**.” (trad. nossa).

²⁷ *Fabula* era a palavra usada pelos latinos para traduzir o termo grego *mythos*. Para detalhes acerca dos sentidos e empregos de *fabula* em contexto latino, ver Avellar (2015, p. 140-145).

Vita uerecunda est, Musa iocosa mea: a poesia como ficção

O modo de recepção biografista que identifica autor e obra, proposto por Nasão em sua leitura das *Metamorphoses* e dos *Tristia*, será, no entanto, refutado nas interpretações que realiza de sua *Ars amatoria*. Uma vez que esse poema é considerado uma das causas do exílio de seu autor, o eu-poético irá se empenhar em demonstrar, sobretudo na elegia *Tristia* II, espécie de apologia endereçada ao imperador Augusto, que os versos amorosos e lascivos distam de sua vida e seus costumes. Nesse sentido, a adoção de outro modo de recepção poética tem uma função retórica nos *Tristia*, pois serve de argumento para a defesa contra as acusações de imoralidade imputadas ao poeta em razão de seus versos passados. Assim, o eu-poético empreende uma nítida distinção entre vida e arte:

*Crede mihi, distant mores a carmine nostro –
uita uerecunda est Musa iocosa mea –
magnaque pars mendax operum est et ficta meorum:
plus sibi permisit compositore suo.
Nec liber indicium est animi, sed honesta uoluptas
plurima mulcendis auribus apta ferens.*
(OVÍDIO, *Tristia* II, 353-358).²⁸

Nasão modela um tipo de recepção poética que distingue seu poema (*nostro carmine*) de seus costumes (*mores*) e estabelece, segundo Williams (1994, p. 169), “a distinction between the ‘unreality’ of the projected persona of the poet in his poetry and the ‘reality’ of the alleged private life of the poet outside his poetry”²⁹. Essa distinção entre vida e arte é enfatizada, inclusive, pela estrutura do primeiro pentâmetro citado (v. 354), já que a cesura separa “vida” (*uita*) e “poesia” (*Musa*) em dois hemistíquios diferentes, reforçando sua oposição. Desse modo, enquanto a vida do autor é descrita como moderada e respeitável (*uerecunda*), sua poesia é *iocosa*, caracterizada como brincadeira e, precisamente por isso, não deve ser tomada como realidade ou levada a sério.

A esse respeito, Bonvicini (1999, p. 260) destaca que essa separação entre obra e poeta era um lugar-comum literário, conforme evidenciam afirmações

²⁸ “De meu poema, acredita, distam meus costumes – / minha vida é moderada, a Musa, jocosa – / e boa parte de minhas obras é mentira e ficção: / permitiui mais a si que a seu criador. / Não é o livro expressão do ânimo, mas honrado prazer / que traz muitos ritmos aptos ao deleite dos ouvidos” (trad. nossa).

²⁹ “[...] uma diferenciação entre a ‘irrealidade’ da *persona* do poeta projetada na poesia e a ‘realidade’ da suposta vida privada do poeta, exterior à poesia”.

semelhantes de Catulo³⁰ e Marcial³¹, que também empregam esse *tópos* ao comentar sobre seus versos³². É interessante notar que esse tipo de defesa por parte dos poetas pressupõe, por sua vez, a existência de uma leitura de tipo biografista entre os antigos, do contrário, não seria necessário alardear a natureza fictícia do texto poético.

Na passagem ovidiana citada, a interpretação da poesia como ficcional fica ainda mais evidente quando Nasão caracteriza a maior parte de suas obras como “mentira” (*mendax*, v. 355) e “ficção” (*facta*, v. 355). Diferentemente da vida do autor, o conteúdo de seus versos não tem veracidade (é mentiroso) e consiste em algo criado, “moldado” pelo poeta (*finigo*). Diante disso, o eu-poético sugere que os poemas devam ser compreendidos como ficções inventadas, nas quais é possível dizer mais do que a realidade permite. Esse tipo de recepção já havia sido anteriormente sugerido por Nasão, quando, na elegia III, 12 dos *Amores*, esclarece aos leitores crédulos que as qualidades de sua amada, elogiadas e apregoadas em seus poemas passados, eram pura criação poética; não devem, por isso, ser tomadas como verdade³³. Não obstante, esses louvores foram lidos como verdadeiros e prejudicaram o poeta, pois a exposição dos talentos da amada gerou cobiça e inveja e fez com que ela angariasse outros amantes. De modo similar, os versos da *Ars*, ao serem lidos como verdadeiro espelho do caráter de seu autor, foram nocivos ao poeta, custando-lhe o exílio.

Assim, tanto a elegia III, 12 quanto os versos dos *Tristia* acima citados deixam entrever a existência de dois tipos de recepção de uma obra literária. Enquanto o público é apresentado como crédulo e iguala os versos amorosos à verdadeira vida do poeta, o eu-poético defende a interpretação da poesia como ficção. Nessa perspectiva, Nasão esclarece, ainda, que um “livro” (*liber*, v. 357) não é um “indício do ânimo” (*indicium animi*, v. 357) de seu autor, ou seja, a obra literária não reflete as emoções e sentimentos de quem escreve. Pelo contrário, no modo de recepção

³⁰ CATULO, *Carmina* 16, 5-6: “*Nam castum esse decet pium poetam / ipsum, uersiculos nihil necesse est.*” – “Pois convém que o próprio poeta virtuoso seja casto, / os versinhos em nada é necessário [que sejam].” (trad. nossa).

³¹ MARCIAL, *Epigrammata* I, 4, 8: “*Lasciua est nobis pagina, uita proba.*” – “Minha obra é lasciva, a vida, virtuosa”. (trad. nossa).

³² Além desses exemplos, citados também por Vasconcellos (1991, p. 33-34), o *tópos* da separação entre vida e arte ocorre ainda em Marc. *Epigr.* XI, 15, 13; Plin. *Ep.* IV, 14, 4; Apul. *Apol.* XI, 1-3; Aus. *Cent.* XVIII, 4-23. Para uma análise dessas passagens, ver Avellar (2015, p. 136-138).

³³ OVÍDIO, *Amores* III, 12, 41-44: *Exit in immensum fecunda licentia uatum, / obligat historica nec sua uerba fide. / Et mea debuerat falso laudata uideri / femina; credulitas nunc mihi uestra nocet.* – “Sai para a imensidão a fecunda liberdade dos poetas, / e não ata suas palavras à verdade histórica. / Também deveria parecer louvada em falso / a minha amada; agora, vossa credulidade me é nociva.” (trad. nossa).

modelado pelo eu-poético, é ressaltado que o objetivo da poesia é gerar “prazer” (*uoluptas*, v. 357), deleitando seus ouvintes ou leitores.

No entanto, curiosamente, os próprios versos dos *Tristia* que defendem o caráter ficcional da poesia amorosa reclamam crédito (*crede mihi*, v. 353) e solicitam ser lidos como verdade, e não ficção. E mais, de acordo com Gibson (1999, p. 27), apesar de o eu-poético negar que o livro seja uma expressão do ânimo de seu autor, toda a elegia *Tristia II* é precisamente uma tentativa de demonstrar um *indicium animi*: a intenção ovidiana de não corromper seus leitores. Desse modo, por meio de sua obra literária de exílio, o poeta busca expor a probidade de seus costumes e exige que seus versos sejam agora acreditados.

Porém, quando Nasão propõe um modo de recepção que renuncia as relações entre poesia e verdade, é difícil não duvidar também dessas suas afirmações. A asserção de que a poesia é mentira e ficção não deveria ela própria, enquanto parte do texto poético, também ser lida como mentirosa e ficcional? Ou então, como questiona Williams (1994, p. 171), o argumento presente em *Tristia II*, 353-358 apenas funcionaria se não fosse aplicado a esses próprios versos que o expõem:

*He [Ovid] defends the Ars by appealing to the benefits of a reading which is alive to the disjunction between poet and poetic persona; but he invites us to believe that in lines 353-8 poet and poetic persona are as one. His defence can only stand if it is read without the kind of literary sophistication which that defence calls for to vindicate the Ars.*³⁴

Diante disso, mais do que buscar definir um modo de recepção adequado para o texto poético, os *Tristia* parecem exatamente problematizar seu processo de recepção, evidenciando a possibilidade de diferentes formas de interpretação. Com efeito, ao defender os versos amorosos da *Ars*, o eu-poético esclarece que a interpretação dessa sua obra irá depender do leitor. Se este tiver “propósito reto”, nada de culpável encontrará no poema: “*Sic igitur carmen, recta si mente legatur, / constabit nulli posse nocere meum*” (OVIDIO, *Tristia II*, 275-276, grifo nosso)³⁵. Diferentemente, se o leitor for inclinado ao vício e tiver mau-caráter, mesmo que se trate de uma matrona, irá fazer um uso moralmente inadequado dos versos: “*Nil igitur matrona legat, quia carmine ab omni / ad delinquendum doctior esse potest. / Quodcumque attigerit, si qua est studiosa sinistri, / ad uitium mores instruet inde*

³⁴ “Ovídio defende a *Ars* apelando para os benefícios de uma leitura que é sensível à disjunção entre poeta e *persona* poética; mas ele nos convida a acreditar que, nos versos 353-358, poeta e *persona* poética coincidem. Sua defesa apenas pode manter-se se for lida sem o tipo de sofisticação literária que ela própria requer para inocentar a *Ars*.” (trad. nossa).

³⁵ “Assim, pois, se lido com **reto propósito**, / ficará claro que meu poema a ninguém pode prejudicar” (trad. nossa).

suos” (OVÍDIO, *Tristia* II, 255-258, grifo nosso)³⁶. Desse modo, o eu-poético dos *Tristia*, em detrimento de uma leitura biografista, da obra como espelho do autor, destaca a importância do leitor na construção dos sentidos de um texto.

Considerações finais

As elegias dos *Tristia*, que à superfície têm como tema principal o exílio de Nasão e seus lamentos por enfrentar diversas dificuldades e sofrimentos em uma terra hostil e distante de Roma, destacam-se também por apresentar e despertar verdadeiras reflexões de caráter (meta)literário. De fato, ao comentar sobre seus versos, Nasão discute questões inerentes ao fazer literário e à sua recepção no próprio texto poético. Nessa perspectiva, Myers (2014, p. 8) destaca que, nas obras de exílio, Ovídio se interessa tanto pela recepção de sua poesia anterior, especialmente a *Ars amatoria*, quanto pela de seu projeto corrente. Tarrant (2006, p. 29), por sua vez, afirma que o exílio ativa um processo de autorrevisão, já que Ovídio remodela toda sua carreira anterior a partir dessa nova perspectiva.

Assim, no processo de autorrecepção que empreende nos versos dos *Tristia*, o eu-poético adota formas distintas de interpretação de suas próprias obras. Enquanto ele relê a *Ars* propondo uma distinção entre a vida do autor e sua poesia, compreendida como criação ficcional, para as *Metamorphoses* e os *Tristia* Nasão assume um modo de recepção biografista, que busca identificar a obra ao caráter do poeta. Ora, ao contrastar esses dois tipos opostos de leitura e recepção poética, os *Tristia* apontam para o fato de a interpretação de um texto não ser única e fechada, mas poder variar segundo a perspectiva e os interesses do leitor, que é responsável por construir os sentidos. Desse modo, ao fazer poesia, Ovídio também se faz leitor e crítico: ele discute e reflete sobre poesia em suas elegias de exílio.

AVELLAR, J. B. C. de. The poet as reader of his works: Ovid's reception in the *Tristia*. *Itinerários*, Araraquara, n. 45, p. 217-234, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *This paper investigates the reception of Ovid's Metamorphoses, Ars amatoria and Tristia in meta-literary passages of "Tristia", where Ovid becomes a reader of his own works. In this first collection of exile elegies, the first-person speaker, commenting on his verses, adopts two different kinds of reception of his works: sometimes he considers the poetic text as truth and performs biographical readings, sometimes he remarks its fictional nature and proposes a distinction between life and*

³⁶ “Então, que a matrona nada leia, pois por qualquer poema / pode se tornar mais douda no delito. / O que quer que tenha tocado, se ela é inclinada ao mal, / daí instruirá seus costumes no vício” (trad. nossa).

poetry. Thus, we intend to show how the first-person speaker, proposing and performing different kinds of literary interpretation, actually makes rich discussions about writing poetry and about poetic reception.

■ **KEYWORDS:** *Meta-poetry. Ovid. Self-reception. Tristia.*

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, F. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.
- ALLEN, A. W. "Sincerity" and the Roman elegists. **Classical Philology**, Chicago, v. 45, n. 3, p. 145-160, 1950.
- APULEIUS. **Apologia sive pro se de magia liber**. Oxford: Clarendon Press, 1914.
- AUSONE. **Oeuvres en vers et en prose**. Tome I. Ed. de M. Jasinsky. Paris: Garnier Frères, 1935.
- AVELLAR, J. B. C. **As Metamorfoses do Eu e do Texto**: o jogo ficcional nos *Tristia* de Ovídio. 2015. 320 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- BARCHIESI, A.; HARDIE, P. The Ovidian career model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio. In: HARDIE, P.; MOORE, H. (eds.). **Classical literary careers and their reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 59-88.
- BONVICINI, M. Note e commenti ai *Tristia*. In: OVIDIO. **Tristia**. Trad. R. Mazzanti. Milano: Garzanti, 1999. p. 211-457.
- CATULLE. **Poésies**. Ed. de G. Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1949.
- CICERO. **Letters to Quintus and Brutus. Letter Fragments. Letter to Octavian. Invectives. Handbook of Electioneering**. Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey. Loeb Classical Library 462. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- CLAY, D. The Theory of the Literary Persona in Antiquity. **Materiali e discussion per l'analisi dei testi classici**, Pisa/Roma, v. 40, p. 9-40, 1998.
- CONTE, G. B. Ovid. In: _____. **Latin literature**: a history. Trans. J. Solodow. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- ERNOUT, A.; MEILLET, A. **Dictionnaire étymologique de la langue latine**: histoire des mots. Paris: Klincksieck, 1951.
- FITTON BROWN, A. D. The unreality of Ovid's Tomitan exile. **Liverpool Classical Monthly**, Liverpool, v. 10, n. 2, p. 18-22, 1985.

GIBSON, B. Ovid on Reading: Reading Ovid. Reception in Ovid *Tristia* II. **Journal of Roman Studies**, Cambridge, v. 89, p.19-37, 1999.

HARDIE, P. Introduction. In: _____ (ed.). **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 1-10.

HINDS, S. After exile: time and teleology from *Metamorphoses* to *Ibis*. In: HARDIE, P.; BARCHIESI, A.; HINDS, S. (eds.). **Ovidian transformations**. Cambridge: Cambridge Philological Society, 1999. p. 48-67.

HORACE. **Épîtres**. Ed. de F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1955.

LAIRD, A. The *Ars poetica*. In: HARRISON, S. (ed.). **The Cambridge Companion to Horace**. New York: Cambridge University Press, 2007. p. 132-143.

LECHI, F. I *Tristia*, ovvero delle regole per vivere nella letteratura. In: OVIDIO. **Le tristezze**. A cura di F. Lechi. Milano: Rizzoli, 2012. p. 5-57.

MARIOTTI, S. La carriera poetica di Ovidio. In: _____. **Scritti di filologia classica**. Roma: Salerno Editrice, 2000. p. 123-153.

MARTIAL. **Épigrammes. Livres I-VII**. Tome I. Ed. de H. J. Izaac. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

_____. **Épigrammes. Livres VIII-XII**. Tome II. Ed. de H. J. Izaac. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

MYERS, S. Ovid's self-reception in his exile poetry. In: MILLER, J. F.; NEWLANDS, C. (eds.). **A Handbook to the reception of Ovid**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2014. p. 8-21.

NICASTRI, L. Ovidio e i posteri. In: GALLO, I.; NICASTRI, L. (ed.). **Aetates Ovidianae: Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento**. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995. p. 7-25.

OVIDE. **L'art d'aimer**. Ed. de H. Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1951.

_____. **Les Amours**. Ed. de H. Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

_____. **Les Métamorphoses**. Ed. de G. Lafaye. Émendé, présenté et traduit par Olivier Sers. Paris: Les Belles Lettres, 2011.

_____. **Tristes**. Ed. de J. André. Paris: Les Belles Lettres, 2008.

PLINE LE JEUNE. **Lettres. Livres IV-VI**. Tome II. Ed. de A-M. Guillemin. Paris: Les Belles Lettres, 1955.

SUETONIUS. Vita Vergili. In: _____. **Lives of the Caesars. Lives of Illustrious Men. Poets. Lives of Pliny the Elder and Passienus Crispus**. Vol. II. Edited and translated by J.

C. Rolfe. Loeb Classical Library 38. Cambridge: Harvard University Press, 1959. p. 464-483.

TARRANT, R. Ovid and ancient literary history. In: HARDIE, P. (ed.). **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 13-33.

VASCONCELLOS, P. S. Esquecer Veyne? **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p. 105-118, 2011.

_____. Fingi(dores) de si mesmos: dores fingidas e reais na oratória romana. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 135-160, 2014.

_____. Introdução. In: CATULO. **O cancionero de Lésbia**. São Paulo: Hucitec, 1991. p.11-34.

VEYNE, P. **A elegia erótica romana**: o amor, a poesia e o Ocidente. Trad. M. Nascimento e M. G. Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

VIDEAU-DELIBES, A. **Les Tristes d'Ovide et l'élegie romaine**: une poétique de la rupture. Paris: Klincksieck, 1991.

WILLIAMS, G. **Banished voices**: readings in Ovid's exile poetry. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

_____. Ovid's exilic poetry: worlds apart. In: BOYD, B. W. (ed.). **Brill's Companion to Ovid**. Leiden/Boston/Köln: Brill, 2002. p. 337-381.



RELEITURA DA TRADIÇÃO NAS *SÁTIRAS* DE PÉRSIO

Marihá Barbosa e CASTRO*
Leni Ribeiro LEITE**

- **RESUMO:** Este artigo investigará de que modo Pérsio, autor do período neroniano, muitas vezes criticado por sua obscuridade e preterido pela crítica acadêmica, oferece em suas *Saturae* um novo estilo para o gênero sátira ao emular a tradição, retomando temas comuns tanto a Lucílio como a Horácio, tais como a delimitação da audiência, a *libertas* e a valorização da romanidade e da *latinitas*. Desse modo, pretende-se também demonstrar que o estudo da obra de Pérsio e de sua releitura da tradição é essencial para a compreensão da formação do gênero sátira em Roma, criando-se elementos que serão fundamentais para satiristas da posterioridade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Horácio. Lucílio. Pérsio. Sátira. Tradição.

A sátira hexamétrica, considerada um gênero genuinamente romano, se caracterizava pela presença da mistura e da variedade, conforme indica a investigação etimológica do termo *satura* (HANSEN, 2011). Dentre os diversos elementos que a compõem estão as críticas aos gêneros elevados e a discussão sobre estilo e dicção; as denúncias dos vícios e defesa da virtude e da moralidade; as constantes referências à comida e, principalmente, banquetes; a valorização da romanidade; e a apropriação e mescla de diversos discursos e gêneros literários, como o discurso filosófico, representado principalmente pela diatribe, a comédia e a poesia iâmbica. Considera-se que o fundador do gênero tenha sido Caio Lucílio, que viveu durante a república romana e escreveu trinta livros de sátiras, dos quais há apenas cerca de mil e trezentos versos. Lucílio foi sucedido por Quinto Horácio Flaco, poeta augustano do círculo de Mecenas, que criticou a sátira luciliana, fundando novos paradigmas para o gênero ao valorizar a elegância, a *urbanitas*, a *amicitia* e o estilo conciso, mas claro e prosaico.

Aulo Pérsio Flaco, sucessor de Horácio na tradição satírica romana, escreveu seis sátiras hexamétricas, além de quatorze versos em metro coliambo comumente

* UFES – Universidade Federal do Espírito Santo – Centro de Ciências Humanas e Naturais – Departamento de Línguas e Letras – Vitória – ES – Brasil. 29075-073 – marihacastro@gmail.com.

** UFES – Universidade Federal do Espírito Santo – Centro de Ciências Humanas e Naturais – Departamento de Línguas e Letras – Vitória – ES – Brasil. 29075-073 – leni.ribeiro@gmail.com

concebidos como um prólogo. Viveu durante o principado de Nero e criticou em seus poemas a literatura que lhe era contemporânea. Seu estilo, permeado de metáforas, neologismos e vulgarismos, é condensado, considerado obscuro, tendo sido objeto de admiração e interesse desde a Antiguidade. A quantidade de comentários e alusões às suas *Saturae* indica a popularidade da obra: Marcial insinua que, apesar de pequena, a obra de Pérsio é notável¹ e Quintiliano (*Inst. Or.*, 10, 1, 94) aponta Pérsio como um satirista do mesmo nível de Horácio. Entre os autores romanos, Pérsio era um dos mais admirados pelos doutrinadores cristãos, tendo sido citado cinco vezes por Lactâncio, dez vezes por Santo Agostinho e vinte vezes por São Jerônimo, que louvou não só a doutrina moral presente nos poemas, como também o estilo das sátiras de Pérsio (MORFORD, 1984, p. 98-99). Conhecido pelo historiador Beda e pelo escritor Alcuíno de Iorque, ele era lido por estudiosos em todas as partes da Europa (MORFORD, 1984, p. 99), o que demonstra que a sua obscuridade não teria sido uma desvantagem para seus leitores.

São ainda testemunhos de sua popularidade uma considerável quantidade de manuscritos remanescentes, além do fato notável de que, a partir da invenção da imprensa, mais cópias de suas sátiras foram produzidas, estando a obra entre os primeiros livros impressos (MORFORD, 1984, p. 100). Contabilizam-se aproximadamente 378 edições da obra publicadas na Europa antes de 1800, tendo sido a mais importante delas a de Isaac Casaubon, que editou as *Saturae* em 1605 e elaborou uma defesa do satirista nos *Prolegomena*, anexos aos poemas. O prestígio de Pérsio começou a rarear durante o Renascimento, período em que alguns modelos dos clássicos gregos e romanos ganharam mais destaque entre artistas e literatos, e, já no século XVIII, o satirista neroniano estava rebaixado ao *status* de poeta menor (MORFORD, 1984, p. II). Desde então, a obra tem ganhado pouca atenção no meio acadêmico, apesar de sua fundamental importância para o estabelecimento da sátira romana e de sua estilística característica².

Pérsio, colocando-se na tradição, declara-se herdeiro da poesia satírica de Lucílio e Horácio. Entretanto, a sátira passou por notórias transformações em sua obra – transformações que tiveram grande impacto na própria continuidade do gênero. Fato é que a sátira deve em grande parte sua variedade e pouca uniformidade à liberdade dos poetas em remodelar alguns aspectos da tradição que lhes chega às mãos. Essa característica nos leva a acreditar que uma compreensão que se pretenda completa da sátira romana não pode deixar de considerar as individualidades e

¹ 4.29.7-8: *Saeptus in libro numeratur Persius uno/ quam leuis in tota Marsus Amazonide*. “Mais vezes Pérsio foi estimado por um único livro/ que o medíocre Marso em toda a sua Amazona” (Trad. Robson Tadeu Cesila, 2004).

² Estudos dedicados inteiramente ao gênero sátira dão pouca relevância e atenção para o autor, chegando a não incluí-lo no *corpus* de obras analisadas, como é o caso do livro *The Literature of Satire* (2004), de Charles Knight.

contribuições de cada um dos autores que colaborou para a formação do gênero. É, portanto, necessário que se revisite e analise a obra de Pérsio não apenas com o intuito de dar espaço a um poeta preterido, mas também com o objetivo de compreender melhor o gênero sátira.

Pérsio foi receptor de uma tradição satírica marcada profundamente por uma dialética intrínseca ao gênero, com a qual ele precisou negociar e frente à qual ele precisou se posicionar em seu próprio fazer poético. Como veremos adiante, Pérsio registrou em sua sátira a preocupação com seu lugar na tradição e apontou para a relação de sua obra com os trabalhos de seus predecessores Lucílio e Horácio.

Fiske (1909, p. 121) defende que é possível investigar alguns traços do primeiro satirista na obra de Pérsio por meio de evidências tanto internas quanto externas. As evidências externas seriam os comentários dos próprios antigos sobre as sátiras de Lucílio e a *Vita Persii*³, que informa sobre a motivação determinante que Lucílio exerceu sobre Pérsio na escolha do gênero⁴. As influências internas são as proximidades visíveis entre alguns versos de Pérsio e os fragmentos supérstites da sátira luciliana. Lucílio funciona como um modelo direto para Pérsio, influenciando tanto o estilo como os temas: é clara, por exemplo, a relação entre o trecho “então a letra canina do nariz ressoa”⁵ (Pers., I, 109-110)⁶ e os fragmentos 3-4: “a letra r, que um cão irritado diz melhor que um homem”⁷ (LUCILIUS, 3-4 apud WARMINGTON, 1938, p. 2)⁸. O satirista é então comparado a um cão iracundo⁹ que rosna, metáfora que muito bem se encaixa ao estilo invectivo de Pérsio, em que o vício é atacado com um riso doloroso, contrário ao anódino horaciano¹⁰.

A ferocidade e a *libertas* luciliana são alvos de Pérsio: embora seu estilo não seja condescendente e urbano¹¹ como o de Horácio, o poeta também critica a

³ Trata-se de uma biografia do poeta trazida muitas vezes pelos manuscritos junto de suas sátiras cuja autoria é tradicionalmente atribuída a Valério Probo.

⁴ A *Vita Persii* atribui a vontade de escrever sátira de Pérsio à leitura do livro X de Lucílio.

⁵ Todas as traduções de Pérsio, neste trabalho, são de nossa autoria.

⁶ *sonat hic de nare canina/ littera* (Pers., I, 109-110).

⁷ Tradução nossa.

⁸ “*r littera inritata canes quam homo quam planius dicit*” (Lucilius, 3-4 In: WARMINGTON, 1938, p. 2).

⁹ Ainda que no trecho original iracunda seja a letra (*littera inritata*) e não o cão (*canes*), entendemos, com Warmington e outros tradutores, que o autor faz uso de hipálage, deslocando para outro ser, um ser inanimado, a letra, o adjetivo que pertenceria a um ser. Esta figura já é assim chamada por Cícero (*Orat.*27.93) e por Quintiliano (*Inst.Or.*8.6.23), que a aproximam da metonímia. Assim, sustenta-se a interpretação de que o cão é metáfora para o satirista.

¹⁰ Para uma discussão sobre os tipos de riso, cf. OLIVA NETO (2003).

¹¹ Segundo Hooley (2007, p.35), “Horácio está assumindo o papel de uma espécie de professor; ele quer ser um professor bem-amado; ele adota uma atitude condescendente em relação a seus estudantes (alunos = Mecenas e os leitores), mas ainda mantém sua temeridade dentro dos limites

violência do ataque luciliano, comparado a uma mordida que resulta na perda do próprio dente: depois de castigar Roma, Lupo e Múcio, Lucílio “quebrou neles o molar” (Pers., I, 115). Para Tzounakas (2005, p. 562), um dente quebrado sugere uma mutilação, perda da integridade física e, em um nível metafórico, conotações de moral e retidão são associadas como parte dessa integridade. A causa do molar quebrado pode ser associada tanto à violência como ao caráter aberto da invectiva, que revela o nome de seus alvos. A possibilidade de atacar seus contemporâneos abertamente está associada à *libertas* luciliana, condição de escrita de sua sátira que não se repetiu plenamente para Horácio e Pérsio. É possível observar, portanto, também em Pérsio a crítica ao modelo luciliano, tópico recorrente na poesia satírica de Horácio.

É abundante a presença de Horácio na obra de Pérsio, que desenvolveu frases, palavras, situações e temas sobre linhas horacianas. Não é apenas alusivo, pois se pode dizer que sua sátira não seria possível sem seu antecessor augustano: segundo Hooley (2007, p. 89), cada linha de Pérsio tem algo de Horácio, o que torna sua obra substancialmente paradoxal, pois, de modo geral, o poeta neroniano possui um efeito satírico muito distante do horaciano, que é conversacional, urbano, de sintaxe e intenções claras. Pérsio, por sua vez, é denso, abrasivo, difícil, de linguagem e estruturas obscuras, experimental e imagético. Horácio se torna ao mesmo tempo um ponto de inspiração e de afastamento radical. Em sua briga genérica, Pérsio não anuncia suas diferenças programáticas, mas as demonstra por meio de uma profunda deformação do modelo de seu antecessor que, de forma diversa, constrói o seu próprio modelo do gênero mediante crítica direta ao estilo de Lucílio, sugerindo o equilíbrio na composição da sátira e assumindo um papel de professor que adota uma postura amigável:

Vamos avante: porque enfim gracejos
Não têm aqui lugar. – E que me tolhe
Dizer, rindo, a verdade? Assim confeitos
Aos meninos reparte afável mestre
Para que o abecê de grado aprendam (Hor., *S. I.1*, 23-26)¹².

aceitos socialmente, os limites de fato prescritos pela piada” (*Horace is assuming a role as a teacher of sorts; he wants to be a well-liked teacher; he adopts a condescending attitude toward his students (schoolkids = Maecenas & readers), yet keeps his temerity within acceptable social bounds, the limits in fact prescribed by the joke*).

¹² “*Praeterea, se sic, ut qui iocularia, ridens/percurram: quamquam ridentem dicere verum/ quid vetat? ut pueris olim dant crustula blandi/ doctores, elementa velint ut discere prima*” (Hor., *S. I.1*, 23-26). Todas as traduções das Sátiras de Horácio neste trabalho, exceto quando indicado, são de Antônio Luís Seabra (HORÁCIO; OVÍDIO, 1970).

A postura de Horácio diante de seus amigos é de repreendê-los de modo espirituoso, provocando-lhes o riso: sua abordagem suave assinala os vícios, mas sem esboçar nenhuma tentativa de solucioná-los; ele oferece um diagnóstico que não aponta o tratamento. Tzounakas (2005, p. 566) afirma que

*Both Persius' philosophical orientation and the very times in which he lived call for a different, more drastic approach to the vicia than the one found in Horace, which, examined in the light of the new conditions, appears inefficient*¹³.

Pérsio, portanto, não se limita ao riso de seu antecessor, chegando à gargalhada: “Então, então... Desculpe! Estou morrendo de rir... Não queria, fazer o que! Tenho o baço petulante!” (Pers., I, 11-12)¹⁴. Enquanto Lucílio ataca a cidade e briga com cidadãos eminentes e Horácio brinca, fazendo seus amigos rirem, o satirista em Pérsio rejeita e condena a sociedade e os retiros: “Aqui, então, vou enterrar-me. Eu vi, eu mesmo vi, ó, livrinho: qual deles não tem orelhinhas de asno?” (Pers., I, 120-121)¹⁵. Pérsio estabelece seu próprio lugar no curso da evolução do gênero satírico: por meio de uma declarada oposição à *rusticitas* de Lucílio e à *urbanitas* de Horácio, ele se afirma uma outra coisa, o *semipaganus* do Prólogo¹⁶, que, no entanto, utiliza, deformando, as obras dos mesmos Lucílio e Horácio. Para avaliar com maior clareza o modo como Pérsio interagiu com a tradição satírica romana, especificamente Lucílio e Horácio, selecionamos, para observar mais de perto, três tópicos recorrentes nas obras dos três satiristas: a seleção da audiência, a *libertas* e a *latinitas*.

Seleção da audiência

Os três satiristas romanos de que nos ocupamos se preocuparam em apontar para que público seus poemas estavam direcionados. O *topos* da audiência limitada é comum entre os satiristas, que se colocam como uma opção oposta à moda literária e assinalam, ainda, que a escrita da sátira é um exercício que oferece riscos. No fragmento 632-4 (WARMINGTON, 1938, p. 200), Lucílio afirma escrever para um interlocutor mediano, recusando o vulgo demasiadamente ignorante e também os muito doutos. Horácio, na sátira I,4, alega temer recitar seus versos em público porque supõe que, em uma sociedade degradada, o vício é patrimônio comum.

¹³ Tanto a orientação filosófica quanto o próprio tempo em que viveu Pérsio pedem por uma abordagem diferente e mais drástica dos *vicia* do que aquela encontrada em Horácio, o qual, examinado sob a luz de novas condições, aparenta ser ineficiente (TZOUNAKAS, 2005, p. 566).

¹⁴ “*tunc tunc – ignoscite (nolo, / quid faciam?) sed sum petulanti splene – cachinno*” (Pers., I, 11-12)

¹⁵ “*hic tamen infodiam. uidi, uidi ipse, libelle: / auriculas asini quis non habet?*” (Pers., I, 120-121).

¹⁶ “*ipse semipaganus / ad sacra vatum carmen adfero nostrum*” (Pers., Prol. 6-7). Tradução: “eu, um semipagano, / aos ritos dos vates levo o meu próprio canto”.

Horácio justifica ainda sua audiência reduzida devido à escassez de homens virtuosos em Roma e, antes mesmo, na sátira I,1, enquadra seu público, que estaria rindo do vício alheio esquecendo-se do próprio: “Pois que? Tu ris? – A fábula te quadra,/ Basta trocar-lhe o nome” (vv. 69-70)¹⁷. O satirista, portanto, incomoda: ainda na sátira I. 4, Horácio dá voz ao público, que o acusa de não poupar ninguém, nem mesmo os amigos:

Tal gente o verso teme, e o vate odeia:
Traz feno sobre o corno; arreda, arreda!
Bem que do amigo à custa apraz-lhe o rir-se:
E não descansa enquanto não embute
A quantos topa, ou vem do forno, ou fonte,
Velhos, rapazes, o que em seu canhenho
Com indiscreta mão trêfego escreve (Hor., S. I, 4, 33-38.)¹⁸.

O poeta questiona a fala do povo e recusa a crítica que lhe fora feita a respeito do rir-se à custa dos amigos:

Mas dizes que um malvado sou, que folgo
De molestar, que a ninguém perdoou,
Donde houveste o virote que me atiras?
De algum dos que vivido hajam comigo? (Hor., S. I, 4, 78-81)¹⁹.

A sátira horaciana possui como característica particular a valorização da *amicitia*²⁰. Em sua autodefesa, Horácio elabora os valores da *amicitia* e aponta os

¹⁷ “*quid rides? mutato nomine de te/fabula narratur*” (Hor., S. I, 1, 69-70).

¹⁸ “*omnes hi metuunt versus, odere poetas./ faenum habet in cornu: longe fuge! dummodo risum/ excutiat sibi, non hic cuiquam parcat amico;/ et quodcumque semel chartis illeverit, omnis/ gestiet a furno redeuntis scire lacuque et pueros et anus!*” (Hor., S. I, 4, 33-38).

¹⁹ “*Laedere gaudes?/ inquit, et hoc studio pravus facis. Unde petitum/ hoc in me iacis? est auctor quis denique eorum/ vixi cum quibus?*” (Hor., S. I, 4, 78-81)

²⁰ Segundo Wiedeman (2003, p. 15), o conceito de *amicitia* para os romanos guardava relações assimétricas que apontam para a própria interação entre patrono e cliente. Era um pressuposto que o bom amigo ajudasse não somente com conselhos, mas também com dinheiro e com o uso de sua própria influência em benefício do outro. A *amicitia*, portanto, mais do que a relação singela de amizade era uma instituição social importante em Roma que atribuía a ambas as partes obrigações, sendo um aspecto da vida pública do cidadão romano. A relação de Horácio com Mecenas e Otávio Augusto e a frequente citação de ambos em seus *Sermones* assinala essa proximidade da *amicitia* e do patronato.

verdadeiros atos de traição da amizade dos quais o leitor deve realmente fugir: o satirista apenas “diz, rindo, a verdade”, sendo esta uma atitude de um bom amigo (Hor., S. I, 4, 81-85). Os valores da *amicitia* são usados, em Horácio, para perpetuar o tema luciliano da audiência reduzida e da não ambição de grandiosidade poética e fama para a sátira; é desta forma que Horácio seleciona o seu público – rejeita, assim como Lucílio, o vulgo ignorante, mas, por outro lado, coloca como oposto Tigélio Hermógenes, representante da recitação dos gêneros elevados, igualmente odioso:

Nenhum pilar, nenhuma lógea ostenta
As obras minhas: nem as mãos do povo,
Ou de Tigélio Hermógenes as seba:
Nem onde quer, nem a qualquer as leio;
Aos amigos apenas, e ainda a custo (Hor., S. I, 4, 70-74)²¹.

Elaborando ainda mais a crítica, Horácio vira-se para os poetas que procuram pela fama a qualquer custo e sem preocupar-se minimamente com a qualidade de seus versos; o satirista aponta para a vaidade que os condena:

Muitos vão recitar no foro as obras,
Outros ao banho, porque mais suave
Ressoa a voz na abóbada cerrada:
Isto ao vaidoso apraz, e não lhe importa
Se com acerto faz, e em próprio tempo (Hor., S. I, 4, 74-78)²².

Pérsio, amalgamando a tradição que o precede, em sua primeira sátira amplia a crítica contida nesses versos de Horácio, mas incluindo já no primeiro verso do poema uma citação direta a Lucílio²³: o contexto parece ser o de leitura em voz alta, mas o satirista, que alude ao inventor da sátira, deixando clara, assim, sua filiação genérica, é interrompido por um interlocutor:

²¹ “*nulla taberna meos habeat neque pila libellos,/ quis manus insudet volgi Hermogenisque Tigelli;/ nec recito cuiquam nisi amicis, idque coactus,/ non ubivis coramve quibuslibet*” (Hor., S I, 4, 70-74).

²² “*in medio qui/ scripta foro recitent, sunt multi, quique lavantes:/ suave locis voci rressonat conclusus. inanis/ hoc iuvat, haud illud quaerentis, num sine sensu,/ tempore num faciant alieno*” (Hor., S. I,4, 74-78).

²³ “*O curas hominum! O quantum est in rebus inane!*” (LUCILIUS, 2 apud WARMINGTON, 1938, p. 2).

— Quantos lerão isto?

Tu perguntas isso pra mim? Por Hércules, ninguém!

— Ninguém?

Ou uns dois ou ninguém!

— Que indigno e lamentável!

Por quê? Porque Polidamante e as troianas preferiram Labão a mim? Besteiras! Se a perturbada Roma desprezar alguma coisa, que tu não aceites o juízo corrupto que vem de tal balança, ou então o corrijas; e espero que nem mesmo o tenhas procurado fora de ti. (Pers., I, 2-7)²⁴.

O *topos* é o da audiência reduzida: os poemas serão lidos por poucos, podendo chegar a ser completamente ignorados. O interlocutor considera lamentável o descrédito, mau sinal para a sátira, mas é prontamente rebatido pelo poeta, que caracteriza Roma como incapaz de emitir um julgamento aceitável e idôneo sobre literatura. O adjetivo *Troiades*, referindo-se aos romanos, insinua o efeminamento dos cidadãos, que preferem ao satirista o poeta Labão, contemporâneo de Pérsio que teria traduzido muito mal a *Iliada* e a *Odisseia*, mas, mesmo assim, obtido fama (BO, 1967, p. 85). De certa forma, Pérsio reafirma o que disse Horácio quando alegou serem poucos os virtuosos que não seriam tocados pelos ataques aos vícios promovidos por seus *Sermones*: também na Roma neroniana poucos seriam os capazes de apreciar a sátira, pois o gosto literário estava degenerado.

A ampliação dos versos horacianos sobre os autores vaidosos que recitam seus poemas sem preocupação com a qualidade dos versos, no foro e até mesmo nos banhos, pode ser identificada ainda na primeira sátira:

Sem dúvidas, tu, pálido, bem penteado, usando a toga fresca e, enfim, o anel natalício enfeitado de sardônica, da cadeira alta lerás essas coisas para o povo, após limpar a garganta macia com uma tosse afetada, virando os olhinhos. E então verás os ingentes Titos comoverem-se, mas não pela decência ou pela voz serena, mas sim quando os cantos penetrarem as bundas e as intimidades forem afagadas pelo verso trêmulo. (Pers., I, 15-21)²⁵.

²⁴ “*quis leget haec? min tu istud ais? nemo hercule. ‘nemo?’ / uel duo uel nemo. ‘turpe et miserabile.’ quare? / ne mihi Polydamas et Troiades Labeonem/ praetulerint? nugae. non, si quid turbida Roma/ eleuet, accedas examenue inprobum in illa/ castiges trutina nec te quaesiueris extra*” (Pers., I, 2-7).

²⁵ “*scilicet haec populo pexusque togaque recenti/ et natalicia tandem cum sardoniche albus/ sede leges celsa, liquido cum plasmate guttur/ mobile conlueris, patranti fractus ocello./ tunc neque more probo uideas nec uoce serena/ ingentis trepidare Titos, cum carmina lumbum/ intrant et tremulo scalpuntur ubi intima uersu*” (Pers., I, 15-21).

Novamente os romanos são caracterizados como efeminados, e a recitação ganha um valor metafórico de conotação sexual que a aproxima de uma orgia: há, então, a associação direta entre a degeneração do gosto literário e a corrupção da moralidade, tema que Pérsio trabalha de forma intensa.

Ao selecionar seu público, Pérsio retoma novamente a sátira I, 4 de Horácio ao mencionar os três expoentes da comédia antiga grega – Crátino, Eupolis e Aristófanes –, que teriam, antes de Lucílio, em diverso metro apenas, vituperado os vícios de homens infames:

Quem quer que sejas tu, inspirado pelo audaz Crátino, que empalideces diante do irado Eupólido, junto com o maior de todos eles, olha também essas coisas, se por acaso queres ouvir algo mais encorpado. Quero para mim o leitor que ferva com orelha quente, e não este, que gesticula brincadeiras contra as sandálias dos gregos, sórdido, e que gosta de dizer “ó, caolho” para um caolho. (Pers., I, 123-128)²⁶.

O público capaz de admirar as peças da antiga comédia grega é aquele que o poeta almeja alcançar, afastando a sátira daqueles que gracejam de forma tola, sem associar ao vitupério e ao chiste uma função moral, afeitos a sórdidas brincadeiras, como aquele mencionado por Horácio na sátira I, 4, “que ama provocar soltas risadas”, e deve ser evitado pelos romanos. Pérsio busca por leitores capazes de interpretar sua sátira intensa e condensada. Ao referir-se a esses leitores, o poeta não utiliza a palavra *auris* no diminutivo, como fizera anteriormente (nos versos 108 e 121, mencionados acima) para insinuar mau gosto. Ao combinar *auris* com o adjetivo *vaporata*, aponta para a sagacidade necessária à interpretação de suas sátiras obscuras e deslocadas da moda literária e traça o perfil daqueles que poderão ler suas sátiras.

Libertas

A *libertas*, entendida como liberdade no falar, é característica da poesia de Lucílio, muitas vezes apontada como fruto do período republicano em que viveu aquele poeta. Se Horácio possuía limitações devido a sua origem pouco privilegiada, estava ao menos amparado por participar do círculo de amizade de Mecenas e, conseqüentemente, manter alguma relação de proximidade com o *princeps*. Coviello (2005, p. 238) defende que em Horácio encontramos a moderação da *libertas* luciliana por causa do afastamento da liberdade cívica do primeiro satirista,

²⁶ “*audaci quicumque adflate Cratino/ iratum Eupolidem praegrandi cum sene palles,/ aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis/ inde uaporata lector mihi ferueat aure,/ non hic qui in crepidas Graiorum ludere gestit/ sordidus et lusco qui possit dicere ‘lusce,’*” (Pers., I, 123-128).

que promovia ataques ferozes e abertos: “que então eu voe **nele** com os dentes à mostra e olhos caninos” (LUCÍLIO, 1000-1 apud WARMINGTON, 1938, p. 324, grifo nosso)²⁷. Já Anderson (1982, p. 16) defende que Horácio enxerga a *libertas* luciliana como inadequada e irresponsável, sendo a moderação não necessariamente o resultado de uma castração da fala pela censura, mas um fator relevante para a consolidação de um novo estilo para a sátira. Entretanto, a análise das sátiras mostra que a reclamação sobre a “castração” da fala é um elemento presente em Horácio, que recorre a Lucílio para defender o seu direito de falar. Na sátira II. 1, em um diálogo sobre abster-se ou não de escrever sátira, Trebácio alerta o poeta sobre os perigos do gênero:

[Trebácio]: Melhor farias, do que em tristes versos,
Morder um Pantolabo, um Nomentano:
Quem por si teme ainda intacto, odeia
A língua, que, roaz, investe os outros (Hor., S., II, 1, 21-23)²⁸.

Tais versos esbarram, ainda, no tema da seleção da audiência, pois reafirmam a ideia de que o público temeria ser incluído entre aqueles atacados pelo satirista. Horácio responde aludindo a seu antecessor e expressando seu desejo de segui-lo. Aqueles que não estejam arruinados pelo vício não devem temer, pois a invectiva horaciana não incorrerá em causas injustas:

Minha pena porém, sem justa causa,
Ninguém atacará: ela me escuda,
Como guarda a vainha o ferro agudo:
Dele não tira quem ladrões não teme. (Hor., S., II, 1, 39-42)²⁹.

O satirista, entretanto, parece ter consciência do perigo que corre ao insistir na sátira e expressa a preocupação com as consequências de uma possível censura ou retaliação:

²⁷ “*Inde canino ricto oculisque involem*” (Lucílio, 1000-1 apud WARMINGTON, 1938, p. 324).

²⁸ “*Quanto rectius hoc, quam triste laedere versu/ Pantolabum scurram Nomentanumque nepotem,/ cum sibi quisque timet, quamquam est intactus, et odit*” (Hor., S., II, 1, 21-23).

²⁹ “*sed hic stills haud petet ultro/ quemquam animantem et me veluti custodiet ensis/ vagina tectus; quem cur destringere coner/ tutus ab infestis latronibus*” (Hor., S., II, 1, 39-42).

Ó Pai, ó Rei, ó Jove, assim tu façás
Que a ferrugem com a lança inerte acabe,
Sem que me ofenda alguém na paz, que anelo!
Mas não me incite alguém – bem alto o digo,
Se não tem que gemer – e em toda a Roma
Será cantado, e a fábula do Povo. (Hor., S., II, 1, 42-46)³⁰.

Mas o poeta não volta atrás em sua resolução: cantará em seus versos invectivos aqueles que o merecerem, e nem mesmo o exílio – consequência possível para os que desafiam o poder em Roma – o impedirá de prosseguir: “Rico, indigente, em Roma ou desterrado,/ Se a sorte o decretar, qualquer que seja/ O teor da vida, escreverei...” (Hor., S. II, 1, 57-50)³¹.

Diante da forte resolução do poeta em não abandonar a sátira, Trebácio expressa preocupação, insinuando que, como resultado, o satirista pode ganhar o desprezo de algum amigo muito importante ou até mesmo a morte, fruto, talvez, de alguma condenação por infâmia ou vingança. Novamente Horácio recorre ao exemplo de Lucílio para justificar a escrita do gênero: se seu antecessor pôde desmascarar os vícios de homens de renome, tais como Lélío, Metelo e Lupo, assim como atacou gente de menor importância, fiel apenas à virtude e a seus amigos, por que o mesmo não lhe seria outorgado? Trebácio relembra ao amigo que, nos tempos em que vive, há a necessidade de se resguardar, pois “Sabe que há penas/ E acção, contra quem ataca em maus poemas,/ Os seus concidadãos.” (Hor., S. II, 1, 82-83)³². Mas o satirista responde ironicamente, brincando com o sentido do adjetivo *mala*, que é transferido do nível do vitupério para o do estilo:

Embora o punam,
Se é que são maus... porém se forem belos...
Se o virtuoso apupar o indigno, o infame,
Com César por juiz será louvado;
Em riso acabará todo esse pleito;
E tu, em boa paz, te irás absolto (Hor., S. II, 1, 83-86)³³

³⁰ “*o pater et rex/ Iuppiter, ut pereat positum robigine telum,/ nec quisquam noceat cupido mihi pacis! at ille,/ qui me commorit (melius non tangere, clamo),/ flebit et insignis tota cantabitur urbe*” (Hor., S., II, 1, 42-46)

³¹ “*seu me tranquila senectus/ exspectat seu mors atris circumvolat alis,/ dives, inops, Romae, seu fors ita iusserit, exsul,/ quisquis erit vitae scribam color*” (Hor., S. II, 1, 57-59).

³² “*Si mala condiderit in quem quis carmina, ius est iudiumque*” (Hor., S., II, 1, 82-82).

³³ “*Esto, si quis mala; sed bona si quis/ iudice condiderit laudatus Caesare? si quis/ opprobiis*

A sátira estaria livre da censura porque, nela, a virtude aponta o vício em Roma. Sendo Otávio Augusto o *princeps* e, conseqüentemente, o juiz maior, o poeta não teria o que temer, pois estaria diante de um árbitro idôneo que, como tal, só poderá louvar a virtude. A palavra final sobre a sátira, portanto, é apenas o riso da audiência diante do chiste. A problematização da *libertas* em Horácio é uma discussão feita abertamente, e a censura e a retaliação são tratadas direta e extensivamente pelo poeta.

Pérsio, apesar de seus privilégios de nascimento como equestre, gozava aparentemente de ainda menos liberdade de expressão do que Horácio (ROSEN, 2012, p. 22). Nero foi desenhado pela história como um tirano que suprimiu os direitos em Roma e perseguiu seus inimigos; grande parte dos nomes associados a Pérsio pela *Vita Persii* foi acusada de conspirar contra o imperador e condenada ou ao exílio ou à morte, o que de imediato colocaria o satirista em oposição direta ao *princeps*. Entretanto, a morte prematura do poeta se deu ainda no princípio do governo de Nero, quando narrativas favoráveis ao imperador eram ainda muito presentes e não se assinalava tão fortemente a tensão política que marcou os últimos anos de seu principado (FREUDENBURG, 2001, p. 126). O florescimento de uma literatura que retomava os poetas e os gêneros augustanos era patrocinado por Nero, e pode-se dizer que também Pérsio participou desse projeto, junto a Calpúrnio Sículo, Lucano e Césio Basso, ao reanimar a sátira. Mas, ao contrário de Horácio, que recorreu diversas vezes ao nome de Otávio Augusto em seus *Sermones*, não há sequer uma menção direta a Nero na obra de Pérsio.

Se a *libertas* surge como tema central somente na sátira II, 1 de Horácio, em Pérsio a questão se coloca já na introdução da sátira I: “Pois em Roma quem não ... Ah, se fosse permitido dizer... mas é permitido” (Pers, I, 8)³⁴. Ao pedir para que seu interlocutor não dê crédito ao julgamento que a perturbada Roma faz de seus poemas, o satirista interrompe a sua própria fala para considerar o risco a que se exporia ao completar o que iria dizer. Deparamo-nos, então, com uma postura diferente diante da censura: o recuo e a dificuldade de falar (COVIELLO, 2005, p. 245). Depois dessa breve reflexão, porém, o poeta, com ousadia, reivindica sua permissão para se expressar: “*sed fas!*”. Nesse trecho, do primeiro ao décimo segundo verso da Sátira I, Pérsio, ao mesmo tempo, (1) se filia ao gênero pela citação de Lucílio³⁵, (2) aponta para a audiência reduzida da sátira³⁶, (3) ridiculariza

dignum latraverit, integer ipse?/ 'Solventur risu tabulae, tu missus abibis'. (Hor., S. II, 1, 83-86).

³⁴ “*nam Romae quis non – a, si fas dicere – sed faz?*” (Pers., I, 8).

³⁵ O verso “O curas hominum! o quantum est in rebus inane!” (Pers., I, 1) é considerado uma citação direta de Lucílio.

³⁶ “*quis leget haec? min tu istud ais? nemo hercule.*” Tradução: “‘Quantos lerão isto?’ Tu perguntas isso pra mim? Por Hércules, ninguém!” (Pers., I, 2).

os gêneros elevados e a moda literária de sua época³⁷, (4) condena o julgamento e o gosto literário de seus contemporâneos³⁸, (5) problematiza a *libertas*³⁹ e (6) acaba, por fim, em gargalhada⁴⁰, demonstrando já de início o poder de concentração de sentido de sua sátira. Em seguida, ganha vida a cena satírica: a recitação pública, descrita pejorativamente por Pérsio, dá início à sua invectiva contra a degeneração do gosto literário, a ridicularização dos gêneros elevados e a consequente moralidade depravada dos romanos. Pérsio constrói suas críticas com a ajuda de seu interlocutor imaginário, que, no verso 107, interrompe seus contra-argumentos em defesa da literatura rechaçada para alertá-lo: “Mas qual a necessidade de arranhar orelhinhas delicadas com a mordente verdade? Tome cuidado para que as portas dos poderosos não se tornem de repente frias para ti: então a letra canina do nariz ressoa” (Pers., I, 107-110)⁴¹.

Os versos acima retomam o assunto abandonado na introdução: os riscos de dizer a verdade contida na sátira. Há, aqui, alusão à sátira II, 1 de Horácio, pois o interlocutor imaginário de Pérsio prevê para ele consequências parecidas com as mencionadas por Trebácio: a porta de algum amigo-patrono, poderoso e influente, poderá se esfriar para o poeta, o que significa o rompimento da relação entre patrono e cliente. Pérsio conserva a metáfora horaciana da porta que esfria e prossegue aludindo, dessa vez, ao inventor do gênero: a letra canina, a letra “r”, que um cão raivoso enuncia melhor que um homem, é como soa a sátira aos ouvidos dos amigos poderosos, que respondem, como um eco, com o mesmo som, fechando, em seguida, as portas. Em três versos, Pérsio dialoga simultaneamente com Lucílio e com Horácio, amalgamando seus predecessores e transformando-os à sua maneira.

A resposta do poeta é irônica, pois insinua que, para resolver a questão, agirá, então, como um adulator hipócrita. Em seguida, constrói-se uma metáfora para representar a atitude satírica diante da censura: garotos que urinam em locais sagrados, ou seja, intocáveis, como o satirista que desafia a proibição dos discursos com seus poemas invectivos que revelam a verdade sobre a perturbada Roma:

³⁷ “*quare?/ ne mihi Polydamas et Troiades Labeonem/ praetulerint? nugae.*” Tradução: “Por quê? Porque Polidamante e as troianas preferiram Labão a mim? Besteiras!” (Pers., I, 3-5).

³⁸ “*si quid turbida Roma/ elevet, accedas examenve inprobum in illa.*” Tradução: “Se a perturbada Roma desprezar alguma coisa, que tu não aceites o juízo corrupto que vem de tal balança” (Pers., 5-6).

³⁹ “*nam Romae quis non – a, si fas dicere.*” Tradução: “Pois em Roma quem não... Ah, se fosse permitido dizer...” (Pers., I, 8).

⁴⁰ “*ignoscite (nolo,/ quid faciam?) sed sum petulanti splene – cachinno.*” Tradução: “Desculpe! Estou morrendo de rir... Não queria, fazer o que! Tenho o baço petulante!” (Pers., I, 11-12).

⁴¹ “*sed quid opus teneras mordaci radere uero/ auriculas? uide sis ne maiorum tibi forte/ limina frígescant: sonat hic de nare canina/ littera*” (Pers., I, 107-110).

A partir de agora, para mim, tudo está realmente ótimo; nada me preocupa. A todos, bravo! A todos, muito bem! Tudo será maravilhoso! Está bom assim? Tu dizes, “Aqui veto qualquer um que tenha feito imundices”. Pinte duas serpentes: “Crianças, este local é sagrado, mijem lá fora”. Vou-me embora. (Pers., I, 110-114)⁴².

O poeta recorre, assim como Horácio, ao exemplo de Lucílio: se ambos puderam, cada um à sua maneira, apontar o vício em Roma, o mesmo não seria permitido ao satirista de agora? Mesmo que não o faça abertamente como Lucílio, e sim através de um sussurro? Nem se camuflar o vitupério, como fez Horácio, astuto, que tocava o vício com um riso brando?

Lucílio castigou a Cidade, a ti, Lupo, a ti, Múcio, e quebrou neles o molar. O astuto Flaco tocou todo vício do amigo enquanto ele ria e, tendo a permissão, em volta dos corações brincava, habilidoso em suspender o povo no nariz assoado. E me é vetado murmurar? Nem secretamente? Nem num buraco? Em lugar nenhum? Aqui, então, vou enterrar-me. (Pers., I, 114-120)⁴³.

O poeta, então, diz enterrar-se em seu próprio livro de sátiras, talvez o seu verdadeiro interlocutor, que toma, enfim, forma, já que sua mordente verdade fora vetada. E ao livro Pérsio vota o seu segredo, o qual ele tentou enunciar no verso 8, mas abandonou para completar somente agora: “Eu vi, eu mesmo vi, ó, livrinho: qual deles não tem orelhinhas de asno? Eu, esse segredo, esse meu riso, tão barateado, por nenhuma *Iliada* te vendo.” (Pers., I, 120-123)⁴⁴.

A verdade era aquela que se poderia presumir diante da longa descrição que fez o satirista sobre a degeneração moral que desemboca e se revela em mau gosto literário: todos em Roma têm orelhas de asno! E talvez seja, aqui, onde está o poeta enterrado, permitido dizer tal verdade, justamente porque se trata de um segredo confiado ao livro.

Na sátira I, Pérsio trabalhou a questão da liberdade de expressão para o satirista. Mais adiante, na sátira V, a liberdade torna-se um tema central por intermédio da máxima estoica “só os sábios são livres”. A sátira V talvez funcione como uma

⁴² “*per me equidem sint omnia protinus alba;/ nil moror. euge omnes, omnes bene, mirae eritis res./ hoc iuuat? ‘hic’ inquis ‘ueto quisquam faxit oletum. / pinge duos anguis: ‘pueri, sacer est locus, extra/ meitte. ‘discedo’*”(Pers., I, 110-114).

⁴³ “*secuit Lucilius urbem,/ te Lupe, te Muci, et genuinum fregit in illis./ omne uaferrum uitiis ridenti Flaccus amico/ tangit et admissus circum praecordia ludit,/ callidus excusso populum suspendere naso./ me mittire nefas? nec clam? nec cum scrobe? nusquam?/ hic tamen infodiam*” (Pers., I, 114-120).

⁴⁴ “*uidi, uidi ipse, libelle:/ auriculas asini quis non habet? hoc ego opertum,/ hoc ridere meum, tam nil, nulla tibi uendo/ Iliade*” (Pers., I, 120-123).

resposta à censura e à retaliação de que fala a sátira I: a verdadeira liberdade não pode ser castrada, pois a definição da maioria sobre o conceito do que é ser livre está equivocada. Em seu diálogo com Cornuto, Pérsio sugere que ambos conversam afastados da multidão: “Estamos falando em segredo” (Pers., V, 21)⁴⁵. A decisão de se afastar liga-se tanto à questão da seleção da audiência (“essa poesia tem público selecionado”) quanto à da *libertas* (“é melhor que não conversemos sobre isso em público”). Pérsio apresenta suas credenciais morais ao referir-se ao treinamento estoico que começou ainda jovem sob a tutela de Cornuto e, depois de novamente retomar a questão da virtude associada ao estilo e marcar seu distanciamento da épica e da tragédia, inicia a sua longa diatribe sobre a verdadeira liberdade.

O primeiro ponto destacado pelo satirista é a falsidade da definição usual da liberdade como oposto da escravidão, no sentido legal e físico:

A liberdade é necessária, não aquela, que em Velina cada Públio ganhou: o vale que ao cereal velho dá direito. Ai! Estéreis da verdade! Para os quais um giro faz um Quirite! Este Damas é um cocheiro inútil, remeloso por causa de vinho barato e fraudulento com pequenas porções de ração. Que neste o dono tenha dado a volta, do movimento do redemoinho sai Marco Damas. Incrível! (Pers., V, 73-79)⁴⁶.

Nesse ponto, Pérsio faz referência ao ritual de manumissão através do qual os escravos se tornavam libertos: como parte da cerimônia, depois de ser tocado pela *vindicta* do magistrado, o escravo deveria dar um giro, simbolizando a mudança de sua condição para liberto. Pérsio, entretanto, mostra que a aquisição da liberdade civil não torna o ex-escravo um homem verdadeiramente livre: o exemplo é Damas, escravo inútil, beberrão e desonesto que ganha o prenome Marco depois do ritual. Mas apesar de ser agora um homem livre, Marco Damas continuará beberrão e desonesto, o que ainda fará dele um escravo: não um servo jurídico, submetido a um cidadão romano, mas um escravo de seus vícios. Pérsio personifica vícios como a avareza, a luxúria e a ambição para ilustrar ainda melhor como os homens podem ser considerados escravos dessas “senhoras” e, em seguida, mostra outros vícios aos quais os homens estão submetidos, como a superstição. A metáfora da cadela fugitiva traz consigo a noção de que, mesmo rompida a corrente da escravidão física, a coleira continua ainda presa ao pescoço: “também a cadela esforçada arranca o nó, mas também ela, quando foge, traz boa parte da corrente no pescoço”

⁴⁵ “*secrete loquimur*” (Pers., V, 21).

⁴⁶ “*libertate opus est. non hac, ut quisque Velina/ Publius emeruit, scabiosum tesserula far/ possidet. heu steriles ueri, quibus una Quiritem/ vertigo facit! hic Damas est non tresis agaso,/ vappa lippus et in tenui farragine mendax./ verterit hunc dominus, momento turbinis exit/ Marcus Damas. papae!*” (Pers., V, 73-79).

(Pers., V, 159-160)⁴⁷. E no escravo Davo, que desafia o patrão e aponta para o seu vício ao sucumbir diante da luxúria, o estoico encontra a verdadeira liberdade: “Aqui, aqui o que procuramos, aqui está, não em uma varinha que um litor imbecil balance” (Pers., V, 174-175)⁴⁸. Por intermédio da sátira V, Pérsio traz para o gênero uma nova concepção de *libertas*: para os vícios elencados nas sátiras anteriores, a cura é a sabedoria trazida pelo estoicismo.

Latinitas

Desde Lucílio, a sátira trazia como um de seus principais tópicos a crítica ao filelismo que inundava Roma: condenações ao uso excessivo de termos gregos e até mesmo a paródia dos gêneros elevados, importados da Grécia, indicam uma rejeição da invasão estrangeira em prol da identidade romana. Tal postura não sinaliza uma negação total da cultura helênica, mas aponta para uma valorização da romanidade e aparece também em Horácio e Pérsio. O fragmento 87-93 de Lucílio versa justamente sobre a ridicularização da mania de usar palavras gregas. Horácio evitou em suas sátiras a utilização de helenismos (RUDD, 1973, p. 8) e criticou aqueles que se esforçavam para aumentar a “turba imensa dos poetas gregos”⁴⁹. Pérsio também adere à *latinitas* satírica e, assim como seus predecessores, critica o filelismo: “Eis como há pouco ensinamos àqueles acostumados a dizer besteiras em grego a expressarem sentimentos heroicos” (Pers., I, 69-70)⁵⁰.

Também o Prólogo de Pérsio pode ser interpretado como uma manifestação da *latinitas* do autor: encontramos, em primeiro lugar, a negação da mitologia⁵¹, que dá forma aos gêneros elevados gregos como a épica e a tragédia. Para Coviello (2005, p. 235-236), o mitológico seria encarado como um fator helenizante e, portanto, a valorização da vida cotidiana apontaria para a afirmação da romanidade. O poeta se opõe ao modelo inspirado nas musas e se declara um *semipaganus*, associando-se à *rusticitas*, que se liga à identidade dos primeiros romanos. Ao declarar-se um semirrústico, Pérsio associa-se aos seus antepassados e alega que ele mesmo levará para os vates o *carmen nostrum*. O uso do pronome possessivo na primeira pessoa do plural parece fazer coro com a afirmação de Quintiliano sobre a natureza genuinamente romana da sátira: *tota nostra est* (Inst. Or., X, 1, 93). O canto que

⁴⁷ “*nam et luctata canis nodum abripit, et tamen illi, / cum fugit, a collo trahitur pars longa catenae*” (Pers., V, 159-160).

⁴⁸ “*hic hic quod quaerimus, hic est, / non in festuca, lictor quam iactat ineptus*” (Pers., Sat V, 174-175).

⁴⁹ “*é doído aquele, / Que a turba imensa dos poetas gregos / Quer ainda aumentar*” (Hor., S. I.10, 28-35).

⁵⁰ “*ecce modo heroas sensus adferre docemus / nugari solitos Graece*” (Pers., I, 69-70).

⁵¹ No Prólogo, essa negação pode ser observada tanto pelo desmerecimento da fonte de Pégaso (v. 2) quanto pelo abandono do Hélicon (v. 4), do Parnaso (v. 2) e das musas (v. 4).

Pérsio leva aos vates é, portanto, “nosso”, porque, diferentemente dos poemas fundados em temas mitológicos, não pertence aos gregos, mas aos romanos.

A valorização da romanidade em Pérsio também pode ser observada na segunda sátira, quando a simplicidade da devoção nos tempos mais antigos do Lácio é evocada em contraposição ao luxo que cobria então os templos romanos: “O ouro tem afastado os vasos de Numa e os bronzes satúrnios e também corrompido as urnas das vestais e a argila dos etruscos” (Pers., II, 59-60)⁵². A referência a Numa Pompílio, o segundo rei de Roma, caracterizado pela sua preocupação com a paz e a religião, resgata os valores dos cultos do antigo Lácio, quando este ainda não estava corrompido pela voraz influência estrangeira. Após a alusão a Numa Pompílio e a outros ícones dos primórdios do povo romano, como as vestais e os etruscos, Pérsio critica justamente a atitude insensata dos fiéis que oferecem aos deuses aquilo que é objeto de suas próprias ambições, ignorando a essência diferenciada das divindades, que não se interessam por aquilo que é humano: “Ó, almas curvadas na terra e vazias de coisas celestes, de que serve introduzir os nossos costumes nos templos e levar para os deuses coisas que vem dessa nossa carne profana?” (Pers., I, 61-63)⁵³. Os cidadãos teriam desaprendido as lições dos antepassados, as mais genuínas, que se associam à fundação de Roma. O ouro afastaria, portanto, a própria romanidade.

De certa forma, a sátira sugere que a verdadeira forma de cultuar os deuses era corretamente assimilada pelos antigos romanos, cujos costumes estavam sendo renegados pelos contemporâneos do poeta. Um dos caminhos para ofertar aos deuses “o direito e a lei divina em harmonia na alma, os sagrados retiros da mente e um peito mergulhado em generosa honestidade” (Pers., II, 73-74)⁵⁴ era, portanto, o resgate daquilo que era genuinamente romano.

Conclusão

Pérsio escreve, como observou Hooley (2007, p. 89), “sobre linhas horácianas”, resgatando temas e situações semelhantes, assimilando profundamente a sátira de Horácio. Uma leitura de Pérsio que não tenha passado por Horácio sem dúvida deixará escapar uma infinidade de sentidos construídos através do diálogo indireto que o poeta promove com seu antecessor imediato. Esse procedimento alusivo, entretanto, não se constrói apenas de consonâncias: pode-se dizer que Horácio

⁵² “*aurum uasa Numae Saturniaque inpulit aera/ Vestalisque urnas et Tuscum fictile mutat*” (Pers., II, 59-60).

⁵³ “*o curuae in terris animae et caelestium inanis,/ quid iuuat hoc, templis nostros inmittere mores/ et bona dis ex hac scelerata ducere pulpa?*” (Pers., II, 61-63).

⁵⁴ “*conpositum ius fasque animo sanctosque recessus/ mentis et incoctum generoso pectus honesto*” (Pers., II, 73-74)

se torna um ponto de partida para um contraponto, ou uma contra imagem, determinando a direção, muitas vezes simplesmente oposta, mas, na maioria das vezes, mesclada, complexa, que será adotada por Pérsio.

Embora a sátira de Pérsio contrarie explicitamente em muitos aspectos o programa estilístico construído por Horácio nos *Sermones*, não há em sua obra o ataque direto aos poetas satíricos anteriores, e, assim, o autor não perpetua a posição horaciana de discussão programática direta do gênero em relação a Lucílio. Pérsio claramente se diferencia do modelo horaciano e defende a *rusticitas*, condenada por seu antecessor como deselegante, mas não promove um embate aberto, fazendo críticas pontuais ou citando o nome de Horácio com esse objetivo. Encontramos, antes, uma deformação silenciosa, mas não sutil, do modelo e uma desfiliação de certos ideais estéticos defendidos por Horácio por intermédio de trechos como o verso 14 da sátira V⁵⁵, que retoma os versos 46-48⁵⁶ da *Arte Poética*: Pérsio declara ser seguidor do estilo prosaico – defendido por Horácio nos *Sermones* – através da expressão *verba togae sequeris* –, mas acrescenta o adjetivo *acer* à *callida iunctura*, promovendo uma revisão da passagem horaciana e apontando para as *acres iuncturae* que caracterizam o seu próprio estilo, que se contrapõe ao de seu antecessor.

Pérsio oferece um novo estilo para a sátira em sua emulação da tradição, perpetuando temas recorrentes, como a delimitação da audiência, a *libertas* e a valorização da romanidade e da *latinitas*. Assim como Horácio, Pérsio aponta para a audiência restrita de sua sátira e alude aos autores da comédia antiga grega para desenhar o seu público ideal. Ao problematizar a censura e a liberdade de expressão do satirista, parece utilizar como recurso à retaliação a própria restrição da audiência, guardando seus segredos em um livro, ou a estratégia estilística da obscuridade, que tornaria sua sátira densa e difícil para a maioria dos leitores, camuflando a verdade que seu livro esconde e que será oferecida apenas para os ouvintes mais perspicazes. A negação da cultura grega e, conseqüentemente, dos gêneros que a ela se associam é uma tônica de sua sátira, que aproxima a romanidade da rusticidade (a *latinitas* à *rusticitas*), opondo-se à urbanidade horaciana. Pérsio promove, por meio de seu estilo e também da abordagem diferente de alguns tópicos, como a filosofia, uma deformação do modelo horaciano. Em suas mãos, portanto, a tradição satírica ganha novas feições, tendo Pérsio contribuído para a construção do gênero, imprimindo ainda mais importância à valorização da moralidade e ao

⁵⁵ “*verba togae sequeris iunctura callidus acris*” (Pers., V, 14). Tu segues palavras de toga, hábil com a aguda articulação das palavras.

⁵⁶ “*In uerbis etiam tenuis cautusque serendis/ dixeris egregie, notum si callida uerbum/ reddiderit iunctura nouum.*” Tradução de Mauri Furlan (1998): “Delicado e cauto também ao juntar palavras, te expressarás distintamente se, por combinação engenhosa, uma palavra conhecida produzir uma nova”.

caráter didático da sátira, elementos que serão fundamentais para a sátira romana posterior, como a de Juvenal.

CASTRO, M. B.; LEITE, L. R. Rereading tradition in Persius' satires. **Itinerários**, Araraquara, n. 45, p. 235-254, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *This paper investigates how Persius, Roman author from the Neronian period commonly characterized as obscure and neglected by the critics, offers in his *Saturae* a new style for the genre Satire, in which he emulates traditional themes shared by Lucilius and Horace, such as the delimitation of the audience, the libertas, and the latinitas. It also aims at reinforcing that the study of Persius' poetry and his reinterpretation of tradition is fundamental for the understanding of the development of Satire as a genre in Rome, creating elements that will be fundamental for later satirists.*

■ **KEYWORDS:** *Horace. Lucilius. Persius. Satire. Tradition.*

REFERÊNCIAS

ANDERSON, W. **Essays on Roman satire**. Princeton: Princeton University, 1982.

BO, D. **Auli Persii Flacci Lexicon**. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1967.

CESILA, R. T. *Metapoesia nos epigramas de Marcial: tradução e análise*. 2004. 392 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

COVIELLO, A. L. **La sátira romana: género de fronteras y antitexto en Horacio y Persio**. 2005. 366 f. Tese (Doutorado em Filologia) – Departamento de Filologia Latina, Universidade de Barcelona, Barcelona, 2005.

FISKE, G. Lucilius and Persius. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 40, p. 121-150, 1909.

_____. **Satires of Rome**. Cambridge: Cambridge University, 2001.

FURLAN, M. **Ars traductoris, questões de leitura: tradução da *Ars Poetica* e Horácio**. 1998. 120f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

HANSEN, J. A. Anatomia da Sátira. In: VIEIRA, B. V. G.; THAMOS, M. (Org.). **Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana**. São Paulo: Escrituras, 2011. p. 145-170.

- HOOLEY, D. M. **Roman satire**. Oxford: Blackwell, 2007.
- HORACE. **Satires, Epistles and Ars Poetica**. Edited by Jeffrey Henderson and translated by H. Rushton Fairclough. Londres: Harvard University, 1929 (*The Loeb Classical Library*).
- HORÁCIO. **Arte Poética**. Tradução de Mauri Furlan. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994. Disponível em: <<http://www.nucleodelatim.ufsc.br/wp-content/uploads/2012/05/5.b.-Ars-Poetica.pdf>>. Acesso em 20 de junho de 2014.
- HORÁCIO; OVÍDIO. **Sátiras. Os fastos**. Traduções de António Luís Seabra e António Feliciano de Castilho; prefácio de João Batista Melo e Sousa. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1970. v.4 (*Clássicos Jackson*).
- JUVENAL; PERSIUS. **Juvenal and Persius**. Edited and translated by Susanna Morton Braund. Cambridge: Harvard University, 2004.
- KNIGHT, C. **The literature of satire**. New York: Cambridge University, 2004.
- MORFORD, M. **Persius**. Boston: Twayne Publishers, 1984.
- OLIVA NETO, J. A. Riso invectivo vs. Riso anódino e as espécies de iambo, comédia e sátira. **Letras clássicas**, n. 7. São Paulo: 2003, p. 77-98.
- PERSIO. **Sátiras**. Introducciones generales de Manuel Balasch y Miguel Dolç introducciones particulares, traducción y notas de Manuel Balasch. Madrid: Gredos, 1991.
- PERSIUS ET IVVENALIS. **Satvrae**. Edidit brevique adnotatione critica denovo instrvxit W.V. Clausen. New York: Oxford University, 1992 [1ª edição: 1959].
- QUINTILIAN. **Instituto oratoria**. Edited by H. E. Butler. Londres: Harvard University, 1921. 4 v. (*The Loeb Classical Library*).
- ROSEN, R. Satire in the Republic: from Lucilius to Horace. In: BRAUND, S.; OSGOOD, J. (Ed.). **A companion to Persius and Juvenal**. Oxford: Blackwell, 2012. p. 19-40.
- RUDD, N. **The Satires of Horace and Persius**. New York: The Penguin Books, 1973.
- TZOUNAKAS, S. Persius on his predecessors: a re-examination. **The Classical Quarterly**, v. 55, n. 2, p. 559-571, 2005.
- WARMINGTON, E. H. **Remains of old Latin: Lucilius. The Twelve Tables**. Londres: Harvard University, 1938. v. 3 (*The Loeb Classical Library*).
- WIEDEMANN, T. The patron as banker. In: LOMAS, K.; CORNELL, T. (ed.). **Bread and Circuses: Euergetism and municipal patronage in Roman Italy**. Londres: Routledge, 2003. p. 12-27.



UM NOVO OLHAR SOBRE PÉRSIO: SÁTIRA 1, TRADUZIDA E COMENTADA.

Fábio Paifer CAIROLI*

- **RESUMO:** O presente artigo tem dois objetivos: primeiramente, apresentar uma nova proposta de tradução poética para a primeira sátira de Pérsio, poeta latino do século I d.C., apresentando alguns comentários sobre os procedimentos tradutológicos. Em seguida, interpreta-se a matéria do poema, confrontando-a com algumas visões tradicionais da obra do autor, como as de Escalígero e Casaubon, bom como com as obras de Horácio e Juvenal.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Pérsio. Poética clássica. Tradução poética.

Este trabalho tem por objetivo apresentar e discutir a tradução em versos da primeira sátira de Aulo Pérsio Flaco (32 - 65 d.C.), poeta latino que floresceu durante o governo de Nero. A necessidade de propor traduções à obra deste autor é evidente: Pérsio é um dos autores menos conhecidos dentre os poetas latinos. Em que pese sua constante inclusão entre os principais nomes das letras romanas, sua obra recebe significativamente menos leitura que a de autores afins, como os também satíricos Horácio e Juvenal. Sua importância, contudo, é percebida já pelos contemporâneos. Marcial, por exemplo, menos de trinta anos após a morte de Pérsio, declara:

*Saepius in libro numeratur Persius uno
quam leuis in tota Marsus Amazonide.*

Mais amiúde é citado Pérsio de um só livro
que o leve Marso da Amazona inteira.
(*Epigramas*, IV, 29, 7-8. tradução nossa)

Juízo seguido de perto pelo também contemporâneo Quintiliano (*Inst. Or.*, X, 1, 94).

* UFF – Universidade Federal Fluminense – Instituto de Letras – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Niterói – RJ – Brasil. 24210-200 – cairolli@yahoo.com.br.

Essa importância não se transformou, contudo, em abundância de leituras e traduções - não ao menos em língua portuguesa. A título de exemplo, o repertório de Tuffani (2006, p. 177) anota apenas uma tradução (de Haroldo Bruno, em prosa, parte de sua dissertação de mestrado em 1980) e o estudo lexicográfico de Ernesto Faria Júnior, de 1945, entre os trabalhos produzidos sobre o autor no Brasil até o ano de 1996. De lá para cá, à exiguidade desta lista soma-se o fato de se tratar de produções acadêmicas não reproduzidas em série. Além disso, somente em período muito recente pode-se observar um esforço de proposição deste autor na academia brasileira. Com efeito, apenas em 2015 houve outra pesquisa centrada neste autor apresentada no país (CASTRO, 2015).

Algumas palavras merecem ser ditas sobre a tradução. O primeiro critério que definimos foi o ritmo. Este, importa lembrar, é um dos critérios principais de definição do que é poesia na Antiguidade: como bem nos indica Aristóteles (*Poet.*, 1447a), toda a poesia imita por meio de ritmo, linguagem e harmonia, de modo que a este aspecto do poema deve ser dada especial atenção.

O metro escolhido para traduzir o hexâmetro datílico de Pérsio foi o dodecassilabo, com acentuação na sexta sílaba, eventualmente substituído por alexandrino, quando nossos esforços lograram alcançá-los, ou, mais raramente, por dodecassilabos com acentuação na quarta e oitava sílabas. A escolha deste metro atende a alguns critérios que serão brevemente expostos:

Primeiramente, era nosso interesse verter os hexâmetros de Pérsio por um metro natural da língua portuguesa, ficando excluídas soluções que naturalizassem metros próprios da poesia grega e latina em português. Não é da natureza deste trabalho propor equivalência prosódica entre a língua de partida e de chegada destes textos.

O ponto seguinte é que buscávamos trabalhar com um metro que fosse, tanto quanto possível, espaçoso e maleável, uma vez que dentro dele deveria se colocar um texto de organização complexa como a sátira de Pérsio. Isso se torna mais relevante quando se acrescenta outro objetivo alcançado por esta tradução, o de manter em português a quantidade de versos do original latino. É de nosso entendimento que a unidade do verso é uma das principais características do texto que devem ser mantidas. Se isso é evidente quando unidades de sentido coincidem com unidades rítmicas, se torna particularmente relevante nos poemas em que essa disposição é aparentemente descuidada ou irregular, como ocorre no poeta em questão. Como é possível notar no poema que traduzimos, é frequente que o início e o fim das frases não coincidam com os versos. A título de exemplo, tal fenômeno pode ser observado nos versos 5-10. Entendemos que a disposição das palavras, tanto quanto permitem as proximidades entre as línguas de partida e chegada, deve ser mantida, precaução que tende a afastar o risco de conformar as unidades de sentido ao espaço do metro na língua de chegada. Em nossa tradução, a manutenção do número de versos é resultado de tal preocupação.

A escolha do dodecassílabo também foi motivada pelo fato de já ter sido experimentada por outros tradutores e ter se revelado muito efetiva. É o caso, por exemplo, da tradução da *Iliada* de Haroldo de Campos. O empreendimento do poeta concretista deu visibilidade a este metro, que tem sido muitas vezes adotado por classicistas de diversas instituições.

Se se estende a observação do hexâmetro para traduções do dístico elegíaco, que é composto de hexâmetro seguido de pentâmetro, aumenta o conjunto de tradutores que aplicam a este metro o dodecassílabo, conforme recenseia Oliva Neto (2015), rol no qual estamos incluídos, de modo que a escolha deste verso, em última instância, reflete a necessidade de manter coerência metodológica.

Além do estudo que apresentamos na sequência da tradução, fizemos que esta fosse acompanhada de notas. Mínimas, que esclareçam determinados dados de cultura usualmente desconhecidos do leitor contemporâneo, seguem o texto no rodapé – fugimos à tentação de produzir notas parafrásticas, uma vez que, para que tivessem satisfatória quantidade de informações, ocupariam um espaço desproporcional do texto. O texto latino adotado é da edição de G. G. Ramsay (JUVENAL; PERSIUS, 1928).

Texto latino

'O curas hominum, o quantum est in rebus inane!'
'quis leget haec?' 'min tu istud ais? nemo hercule.' *'nemo?'*
'uel duo uel nemo.' *'turpe et miserabile!'* *'quare?'*
ne mihi Polydamas et Troiades Labeonem
praetulerint? nugae. non, si quid turbida Roma 5
eleuet, accedas examenque improbum in illa
castiges trutina, nec te quaesiueris extra,
nam Romae quis non—ali, si fas dicere—sed fas
tunc cum ad canitiem et nostrum istud uiuere triste
aspexi ac nucibus facimus quaecumque relictis, 10
cum sapimus patruos; tunc tunc ignoscite; (nolo:
quid faciam? sed sum petulanti splene) cachinno.
'Scribimus inclusi, numeros ille, hic pede liber,
grande aliquid, quod pulmo animae praelargus anhelet.
scilicet haec populo pexusque togaque recenti 15
et natalicia tandem cum sardonyche albus
sede leges celsa, liquido cum plasmate guttur
mobile conlueris, patranti fractus oculo.
tunc neque more probo uideas nec uoce serena

<i>ingentis trepidare Titos, cum carmina lumbum intran et tremulo scalpuntur ubi intima uersu, tun, uetule, auriculis alienis colligis escas, auriculis, quibus et dicas cute perditus 'ohe'?</i>	20
<i>'quo didicisse, nisi hoc fermentum et quae semel intus innata est rupto iecore exierit caprificus?</i>	25
<i>en pallor seniumque!' 'o mores, usque adeone scire tuum nihil est, nisi te scire hoc sciat alter?'</i>	
<i>'at pulchrum est digito monstrari et dicier 'hic est'; ten cirratorum centum dictata fuisse pro nihilo pendes?' 'ecce inter pocula quaerunt</i>	30
<i>Romulidae saturi, quid dia poemata narrent; hic aliquis, cui circum umeros hyacinthina laena est, rancidulum quiddam balba de nare locutus Phyllidas, Hypsipylas, uatum et plorabile siquid, eliquat ac tenero subplantat uerba palato.</i>	35
<i>adsensere uiri: nunc non cinis ille poetae felix? non leuior cippus nunc inprimit ossa? laudant conuiuiae: nunc non e manibus illis, nunc non e tumulo fortunataque fauilla nascentur uiolae?' 'rides,' ait, 'et nimis uncis</i>	40
<i>naribus indulges, an erit qui uelle recuset os populi meruisse et cedro digna locutus linquere nec scombros metuentia carmina nec tus?'</i>	
<i>'Quisquis es, o modo quem ex aduerso dicere feci, non ego cum scribo, si forte quid aptius exit,</i>	45
<i>quando haec rara auis est, si quid tamen aptius exit, laudari metuam; neque enim mihi cornea fibra est. sed recti finemque extremumque esse recuso 'euge' tuum et 'belle.' nam 'belle' hoc excute totum: quid non intus habet? non hic est Ilias Atti</i>	50
<i>ebria ueratro? non siqua elegidia crudi dictarunt proceres? non quidquid denique lectis scribitur in citreis? calidum scis ponere sumen, scis comitem horridulum trita donare lacerna,</i>	

et 'uerum' inquis 'amo, uerum mihi dicite de me.' 55
qui pote? uis dicam? nugaris, cum tibi, calue,
pinguis aqualiculus propenso sesquipede extet.
o Iane, a tergo quem nulla ciconia pinsit,
nec manus auriculas imitari mobilis albas,
nec linguae quantum sitiatis canis Apula tantum! 60
uos, o patricius sanguis, quos uiuere fas est
occipiti caeco, posticae occurrere sannae.
quis populi sermo est?' 'quis enim, nisi carmina molli
nunc demum numero fluere, ut per leue seueros
effundat iunctura unguis? scit tendere uersum 65
non secus ac si oculo rubricam derigat uno.
siue opus in mores, in luxum, in prandia regum
dicere, res grandes nostro dat Musa poetae.'
'ecce modo heroas sensus adferre uidemus
nugari solitos graece, nec ponere lucum 70
artifices nec rus saturum laudare, ubi corbes
et focus et porci et fumosa Palilia faeno,
unde Remus sulcoque terens dentalia, Quinti.
cum trepida ante boues dictatorem induit uxor
et tua aratra domum lictor tulit: euge poeta! 75
est nunc Brisaei quem uenosus liber Acci,
sunt quos Pacuuiusque et uerrucosa moretur
Antiopa, aerumnis cor luctificabile fulta.
hos pueris monitus patres infundere lippos
cum uideas, quaerisne unde haec sartago loquendi 80
uenerit in linguas, unde istud dedecus, in quo
trossulus exultat tibi per subsellia leuis?'
'Nilne pudet capiti non posse pericula cano
pellere, quin tepidum hoc optes audire 'decenter?'
'fur es,' ait Pedio. Pedius quid? crimina uasis 85
librat in antithetis, doctas posuisse figuras
laudatur: 'bellum hoc.' hoc bellum? an, Romule, ceues?
men moueat? quippe et, cantet si naufragus, assem
protulerim? cantas, cum fracta te in trabe pictum

ex umero portes? uerum, nec nocte paratum, 90
plorabit qui me uolet incuruasse querella.'
'Sed numeris decor est et iunctura addita crudis.
claudere sic uersum didicit 'Berecynthia Attis'
et 'qui caeruleum dirimebat Nerea delphin';
sic 'costam longo subduximus Appennino.' 95
'arma uirum! nonne hoc spumosum et cortice pingui,
ut ramale uetus uegrandi subere coctum?
quidnam igitur tenerum et laxa ceruice legendum?'
'torua Mimalloneis implerunt cornua bombis,'
et 'raptum uitulo caput ablatura superbo 100
Bassaris,' et 'lyncem Maenas flexura corymbis
euhion ingeminat, reparabilis adsonat echo!'
'haec fierent, si testiculi uena ulla paterni
uiuere in nobis? summa delumbe saliu
hoc natat in labris, et in udo est Maenas et Attis, 105
nec pluteum caedit nec demorsos sapit unguis.'
'Sed quid opus teneras mordaci radere uero
auriculas? uide sis ne maiorum tibi forte
limina frigescant: sonat hic de nare canina
littera.' 'per me equidem sint omnia protinus alba; 110
nil moror: euge! omnes, omnes bene, mirae eritis res!
hoc iuuat? 'hic' inquis 'ueto quisquam faxit oletum.
pinge duos anguis: pueri, sacer est locus, extra
meite: discedo.' secuit Lucilius urbem, te Lupe,
te Muci, et genuinum fregit in illis; 115
omne uafere uitium ridenti Flaccus amico
tangit et admissus circum praecordia ludit,
callidus excusso populum suspendere naso:
men muttire nefas? nec clam? nec cum scrobe? nusquam?
hic tamen infodiam. uidi, uidi ipse, libelle: 120
auriculas asini quis non habet? hoc ego opertum,
hoc ridere meum, tam nil, nulla tibi uendo
Iliade. audaci quicumque adflate Cratino
iratum Eupolidem praegrandi cum sene palles,

aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis. 125
inde uaporata lector mihi ferueat aure,
non hic qui in crepidas Graiorum ludere gestit
sordidus et lusco qui possit dicere 'lusce'
sese aliquem credens, Italo quod honore supinus
fregerit heminas Arreti aedilis iniquas, 130
nec qui abaco numeros et secto in puluere metas
scit risisse uafer, multum gaudere paratus,
si cynico barbam petulans nonaria uellat.
his mane edictum, post prandia Calliroen do.'

Tradução

Preocupações dos homens, quanto a coisa é vã!¹
'Isso quem lê?' Dirás a mim? Ninguém! 'Ninguém?'
Ou uns dois ou ninguém. 'Pobre e torpe!' Por quê?
Polidamante e as tróades² vão preferir
Labeão³ a mim? Bobagem! Se algo Roma, atônita, 5
aprova, não aceites, nem o exame injusto
desta balança ajustes nem te busques fora,
pois quem em Roma - ah, se dizer pudesse! Eu posso
sempre que minhas cãs e o meu triste viver
observo e as coisas que ao largar as nozes fiz, 10
igual a um tio. Portanto, relevem! 'Não quero!'
Que farei, se atirado sou e rio co' o baço?
A sós se escreve: aquele, ritmos; outro, livre,
algo de grande que o pulmão inflado emita.
Lerás decerto ao povo em toga nova, branco, 15

¹ PREOCUPAÇÕES... VÃ: *O curas... inane*: Segundo o escoliasta, o verso é trasladado do livro I de *Sátiras* de Lucílio.

² POLIDAMANTE E AS TRÓADES: *Polydamas et troades*: Polidamante é um sábio troiano. Em Homero (*Il.*, XXII, 100ss.), Heitor, perdendo as esperanças, se recusa a retornar para dentro das muralhas de Troia, dada a vergonha que sentiria diante deste personagem e da cidade. Os versos seguintes dão a entender que Pérsio se refira à sua própria recepção: tradicionalmente, a crítica aponta uma alusão a Nero em Polidamante e aos romanos nas tróades.

³ LABEÃO: *Labeonem*: Ainda segundo o Escoliasta de Pérsio, refere-se a um certo Ácio Labeão, autor de quem nada mais se sabe, a quem se devia uma tradução da *Iliada*, hoje perdida; nos versos 50-51, terá sua sanidade questionada.

penteados, a usar sardônica do aniversário,
de um lugar nobre, a mole garganta lavada
de líquidos que moldam, e olhinhos lascivos.
Já vais ver, sem bons modos nem serenas vozes,
vibrar os grande Titos, quando o canto invade 20
o ventre e rasga as vísceras o verso trêmulo.
Acaso, velho, pasto dás a ouvido alheio
aos quais ‘basta’ também dirás, perdida a pele?
*‘Pra que aprendeste, se este fermento e, nascida
dentro, a figueira, o fígado a rasgar, não salta?’* 25
Oh, velhice e livor!’ ó costumes: talmente
é nada o teu saber se ignora o outro o que sabes?
‘mas é belo que o dedo aponte e indique: “é ele”.
*Ou ter sido ditado a cem crespinhos tomas
por nada?’* Eis que, entre os copos, romúlidas fartos 30
perguntam o que narra o poema divino.
Eis alguém de ombro envolto em capa cor-jacinto,
que, ao narrar - balbucio nasal - coisas rançosas,
Fílis e Hipsípiles⁴, (se tanto), deplorável,
decanta e com palato mole abate os termos. 35
Os homens ouvem: não está feliz a cinza
do poeta? É mais leve a lápide em seus ossos?
Convivas louvam: mas agora destes manes,
agora deste túmulo e dos ricos restos
não nascerão violetas? *‘Ris e, assaz torcido* 40
*o nariz, condescendes. Ou há quem não queira
a voz do povo ou digno ser do cedro, ou mesmo
deixar poemas que não tenham peixe e incenso?’*
Seja quem for que há pouco fiz contrário a mim,
Sempre que escrevo, se algo acaso sai mais apto, 45

⁴ FÍLIS E HIPSIPILES: *Phyllidas, Hysipyilas*: filha do rei da Trácia, Fílis foi esposa do rei ateniense Demofonte. Quando perde as esperanças de que este retorne, enforca-se, nascendo uma amendoeira no local em que foi enterrada (Serv., *In Virg. Ecl.*, V, 10). Hipsípiles foi rainha de Lemnos durante a estada dos argonautas na ilha. Foi abandonada por Jasão grávida (Ap. Rh., *Arg.*, I, 609ss.). Ambas as personagens ganham voz nas *Heroides*, de Ovídio. Os nomes aqui são dados no plural não tanto para criticar um poema específico, mas todo um gênero lacrimoso em voga.

é ave rara (se há), se algo acaso sai mais apto,
louvor não temo, fibra de chifre não tenho.
Mas nego que o limite e o fim do que é correto
seja o teu ‘belo’ e ‘bravo’. Sacode o teu ‘belo’,
Dentro o que não está? Não a Iliada de Ácio 50
de heléboro⁵ encharcada? elegias ditadas
por indigesto prócer? e, enfim, o que em leitões
de cedro escrevem? sabem servir tetas quentes,
dar capas rotas ao amigo enregelado
dizendo “amo a verdade, de mim diz verdades!” 55
E dá? Queres ouvir? gracejas, calvo, quando
a grossa pança avança, caindo um metro e meio.
Ó Jano⁶, a quem cegonhas não bicam por trás
nem as ligeiras mãos imitam branca orelha,
nem língua igual de apúlia⁷ cadela com sede. 60
Vós, ó sangue patrício, que podeis viver
cegos da nuca, vede as caretas por trás!
Que diz o povo? ‘O que, senão que a poesia
em brando ritmo fui enfim, qual leve emenda
que o dedo sério toca? versos sabe dar 65
como se com um olho só riscasse a linha.
Se há-que atacar costumes, luxos, refeições
de reis, dá grandes coisas a Musa ao poeta.’
Eis que, há pouco, sentido heroico viu-se expondo
um que faz nugas gregas, autor que não mostra 70
bosques nem louva campos férteis, onde há cestas,

⁵ HELÉBORO: *ueratro*: o heléboro, segundo indicação de Plínio, o Velho (*N. H.*, XXV, 21) era amplamente reconhecido na antiguidade como medicamento contra a loucura. Além disso, relatos como o que o Plínio faz na mesma passagem sobre a viagem de Lívio Druso para Antícira, ilha produtora da planta, para curar-se da ‘doença eleitoral’, faz supor que havia usos preventivos ou recreativos deste medicamento. Seria este o caso de Ácio Labeão, que teria se drogado para conseguir chegar a fazer versos ou, pelo contrário, que consumiu muito heléboro para tentar maquiagem a insanidade que, apesar de tudo, ainda seria viável no poema.

⁶ JANO: *Iane*: divindade itálica representada com duas faces voltadas para lados opostos, a quem se dedica o mês de janeiro. Sua característica física o protegia de ataques e gracejos pelas costas.

⁷ APÚLIA: *Apula*: isto é, nativa da Apúlia, região ao sul da Itália de clima particularmente cálido, motivo pelo qual os cães locais andariam com a língua para fora.

fogo, porcos, fumoso feno das Palílias⁸,
de onde Remo e tu, Quíncio⁹, que raspava o arado
quando ante os bois a esposa adorna um ditador
e um lictor guarda o arado: vivas ao poeta! 75
alguém há que no seco livro de Ácio Briseu¹⁰
demore, ou em Pacúvio¹¹ e a verrugosa Antíopa
que o peito aguenta com tribulações aflitas?
Quando vires pais cegos impondo aos meninos
isso, pergunta como a voz de frigideira 80
veio às línguas, bem como a infâmia pela qual
um frouxo cavaleiro se excita nos bancos.
Não envergonha o não poder salvar as cãs
dos danos sem querer ouvir um “bem falado”?
“És ladrão”, diz-se a Pédio. E Pédio? Pesa os crimes 85
em prato oposto, por compor imagens doutas
louvado: *‘isso é bonito’*. Ó, Rômulo, bajulas?
Ele me move? se um naufrágio canta, ofertado
um asse? Cantas quando a ti pintado em lenho
roto levas ao ombro¹²? Verdades que à noite 90
não criam cantarâ quem quer curvar-me em prantos.
‘Mas beleza e coesão juntou-se ao rude verso!
Verso aprendo a amarrar com “Átis berecintio”
e “delfim que o cerúleo Nereu dividia”
*e assim: “a costa ao longo Apenino apartamos.”*¹³ 95

⁸ PALÍLIAS: *Palilia*: festividade romana em homenagem ao deus Pales, celebrada em 21 de abril (Ov., *Fast.*, IV, 798)

⁹ QUÍNCIO: *Quinti*: L. Quíncio Cincinato (519-439 a.C.) cônsul romano e um dos modelos do *mos maiorum* republicano. Segundo Lívio (III, 26ss.), tendo Cincinato abandonado a vida pública e estando Roma para ser invadida, foi investido de poder ditatorial para salvar a cidade. O anúncio o encontrou no campo, arando as próprias terras.

¹⁰ BRISEU: *Brisaei*: Epíteto de Baco, atestado em Macrôbio (*Sat.*, I, 18, 9). Quer este Ácio seja o tragediógrafo do século II a.C., quer seja Ácio Labeão, tradutor da *Iliáda*, será autor de obra dionisiaca.

¹¹ PACÚVIO: *Pacuiusque*: Marcos Pacúvio (c. 220 - c. 130 a.C.) autor de tragédias, bem como pintor recordado por Plínio, o Velho (XXXV, 19). Da peça *Antíopa* nada mais se sabe.

¹² CANTAS... OMBROS: *cnatas... portes*: conforme hábito testemunhado também em Horácio (*Ars*, 20) e Juvenal (XIV, 301-302), os sobreviventes de naufrágios mandavam pintar as cenas de sua desventura.

¹³ VERSO... APARTAMOS: *claudere... Appennino*: as passagens apresentadas eram decerto retiradas

“Arma e o varão” não é inflamado e casca grossa
igual ao velho galho seco de um sobreiro?
o que de tenro ler co’ a nuca amolecida?
“Encheu-se a trompa atroz de notas mimalônias”
e “levando a cabeça de um novilho incrível 100
Bassárida” ou “a Mênade a guiar o lince
evoé conclamou, e atende o eco notável!”¹⁴
Isso haveria, se uma veia do testículo
do pai vivesse em nós? Sem lombo, nada em muita
bucal saliva, e a Mênade e Átis se encharcaram; 105
na estante não pesou nem tem unhas roídas.
*‘Mas por que o tenro ouvido roer com mordazes
verdades? cuida que jamais o umbral dos grandes
te gele: do nariz ressoa aqui canina
letra.’* De pronto, tudo para mim é branco. 110
Não ligo. Bravo! Todos bem, sereis notáveis!
Gostou? *‘Proibo’* dizes *‘que façam cagadas.
Duas serpentes pinta. É sacra estância, jovens,
pra mijar saiam!’* Na urbe Lucílio persegue
Lupo e a ti, Múcio: neles quebrou as arcadas; 115
Flaco, sagaz, aponta todo o vício a amigo
que ri e, aceito, brinca em torno ao coração,
destro em prender o povo agitando o nariz:
E eu nem vou murmurar? fechado? em fosso? nunca?
Mas algo enterrarei. Eu mesmo vi, livrinho: 120
Orelhas de asno quem não tem?¹⁵ Este segredo,

de obras apreciadas na época cujo mérito era contestado por Pérsio. O verso 95, por exemplo, é um hexâmetro datílico com problemas de quantidade e de falta de sílabas nos dois últimos pés, comprometedores do ritmo. A escolha extravagante dos termos, bem como a sintaxe arrevesada, também podem justificar o desprezo do poeta.

¹⁴ ÁTIS... NOTÁVEL: *Berecynthia...* *echo*: apresenta-se uma sequência de versos viciosos, de obra desconhecida. Pelo que se infere de 104-106, eram poemas pouco trabalhados, ainda molhados da saliva do autor, não revisados. Seu assunto era elevado - trágico ou mitológico - já que trata de Átis e das bacantes (Bássaris; mênades; mimalônias).

¹⁵ ORELHAS... TEM: *aurículas...* *habet*: diz a *Vita* de Valério Probo, que Cornuto, mestre e editor de Pérsio, mudou este verso. Originalmente *Aurículas asini rex Mida habet*, ‘o rei Midas tem orelhas de asno’, seria uma crítica a Nero.

Este meu rir, tão nulo, por nenhuma Iliada
vendo. Quem sejas tu, que o audaz Cratino inflou,
pálido com Êupolis irado e o grande velho¹⁶,
olha, que algo talvez mais bem cozido escutas. 125

Que arda o leitor por mim, co' o ouvido fumegando,
não um que goste de zoar sandálias gregas,
sórdido, que ao zarolho diga que é zarolho,
nem se ache alguém porque, deitado em honra itálica,
foi edil que quebrou falsa hemina de Arécio¹⁷, 130

nem quem das contas do ábaco e em metas da areia
pode zombar, sagaz, disposto a rir demais
se a nonária atrevida raspa a barba ao cínico.
A estes, cedo eu dou o édito; a tarde, Calírroe.

Comentário

A obra de Pérsio circula ou é referida nos compêndios sob dois critérios principais que, ao nosso ver, condicionam uma leitura equivocada deste autor. O primeiro é a adesão do autor à filosofia de orientação estoica; o outro é a percepção de que seu estilo é difícil. Obscuro como filosofia e árduo como literatura, Pérsio torna-se autor menos frequentado que seus equivalentes.

Aparentemente, o primeiro a entronizar a filosofia como matéria da poesia de Pérsio foi Casaubon (PERSIUS, 1733), editor e comentarista de sua obra no início do século XVII. Seus *In Persium Prolegomena* aproximam o gênero satírico da filosofia. Sua proposição inicial é que as características principais do gênero satírico são a doutrina moral, a urbanidade e o sal e que o tratar de costumes o aproxima da filosofia ética (*Satiram romanam duo sita prapipue constituunt: doctrina moralis, urbanitas et salis. (...) Habet hoc Satira Romana cum ethico philosopho commune, quod de moribus tractat*). Segundo este critério, elege Pérsio o melhor dos poetas satíricos, dados seus conhecidos vínculos com o estoicismo do filósofo Cornuto, ao passo que Juvenal não expõe modelos filosóficos e Horácio tem poucas pretensões, se ocupando de assuntos bem conhecidos (*Horatius... nihil spirat heic altum, sed ubique circa uulgatissima morum praecepta occupatur*).

¹⁶ CRATINO... VELHO: *Cratino... sene*: a tríade de poetas da comédia antiga grega, Cratino, Êupolis e Aristófanes, modelos para a poesia satírica de Pérsio nos mesmos termos que para Horácio (*Serm.*, I, 4, vv. 1-5).

¹⁷ ARÉCIO: *Arreti*: cidade da Etrúria, atual Arezzo, famosa pela cerâmica, segundo Plínio, o Velho (XXXV, 160).

A crítica moderna ao estilo de Pérsio aparentemente começa em outro crítico anterior a Casaubon, isto é, em Júlio César Escalígero, autor de uma monumental *Poética*, publicada em 1561, muito representativa da recepção da literatura latina no Renascimento. Elegendo o amargor (*amarulentia*) como virtude a que aspiram os poetas satíricos, dá o título de príncipe das sátiras a Juvenal. Em seu juízo, Pérsio negligencia o resto para mostrar erudição febril (*Persius ostentator febriculosae eruditionis cetera neglexit*). Seu estilo é tratado nestes termos:

Persii uero stilus morosus et ille ineptus, qui quum legi uellet quae scripsisset inteligi noluit quae legerentur, quanquam nunc a nobis omnia intelliguntur. At fuit tempus cum inter ignota haberetur. Illum igitur mittamus. (SCALIGER, 1607, p. 773)

O estilo de Pérsio é moroso e ele mesmo é inepto. Embora quisesse que fossem lidas as coisas que escreveu, não queria que fossem entendidas as coisas lidas. Agora, contudo, todas as coisas são por nós compreendidas. Mas houve um tempo quando eram contadas entre as coisas desconhecidas. Deixemo-lo portanto de lado.¹⁸

Casaubon parece ignorar ou desprezar a teorização poética antiga, em particular a de tradição platônica ou aristotélica, que atribui a **toda** e qualquer espécie de poesia viés ético, uma vez que o objeto imitado é sempre o homem em ação, e este é entendido do ponto de vista do vício ou da virtude (Arist., *Poet.*, 1448a). Nestes termos, certo estofó filosófico não é lugar específico da sátira, frequentando os demais gêneros, como se pode ver, por exemplo, no *epos* didático de Lucrécio, em elegias de Tibulo, em epigramas de Marcial, apenas para citar autores latinos de diversos gêneros, elevados e baixos, que não podem ser confundidos com as sátiras, constituindo antes lugar comum das letras praticadas de indivíduos que tinham acesso à discussão filosófica de forma mais ou menos independente das suas práticas literárias. Isto é, não é porque um poeta tem vínculos estreitos com um dado pensamento filosófico, como é o caso de Pérsio, que precisa se dedicar à sátira, ou que a pouca familiaridade com a filosofia moral, como Casaubon a nomeia, impeça um poeta de se dedicar a este gênero.

Cremos, além disso, que o juízo com o qual ele antepõe Pérsio aos demais satíricos é equivocado: se, com efeito, é mais difícil localizar em Juvenal a adesão a alguma corrente filosófica em circulação em Roma, o juízo sobre as pretensões filosóficas de Horácio parece ser equivocado. Se se observam os *Sermones* e as *Epistulae*, pode-se facilmente observar o quanto o venusino é, sim, pretensioso em relação à filosofia de que trata: assim, o segundo livro de *Sermones* desabilita diversos modelos filosóficos em cada poema (não só o epicurismo hedonista e o

¹⁸ Salvo indicação contrária, as traduções apresentadas neste comentário são de nossa autoria.

estoicismo em II, 3 e II, 4, respectivamente, mas também determinados aspectos do *mos maiorum*, em II, 2). É representativa desta pretensão a epístola I, 4, endereçada a Tibulo, na qual este poeta é descrito como indivíduo de elevadas preocupações (v. 5: “*curantem quicquid dignum sapiente bonoque est*”, cuidando de qualquer coisa que seja digna do homem sábio e bom), não como o poeta que conhecemos, e é contraposto ao riso gordo e lustroso de Horácio, porco da grei de Epicuro (v. 16: “*Epicuri de grege porcum*”). Distinguem-se Pérsio e Horácio pelo fato de que aquele filia-se ao estoicismo e seu amargor, ao passo que este frequenta primordialmente o mais leve epicurismo.

Horácio talvez anteceda Pérsio pela postura menos sectária, expressa nas *Epístolas*, I, 1, 19-20 (“*nunc in Aristippi furtim praecepta relabor / et mihi res, non me rebus subiungere conor*”), que esclarece seu programa: em lugar de se submeter a ideias, submetê-las-á a si, colhendo dos preceitos filosóficos aquilo que lhe parecer mais conveniente. Horácio, portanto, se parece com aquele que provavelmente era, a seu tempo, o principal autor com empreendimento filosófico sério em latim, Cícero. Em sua obra filosófica, o orador reitera o método investigativo de contrapor escolas e sujeitar os preceitos ao seu juízo. Por exemplo, em *De finibus bonorum et malorum*, I, 6:

Quid si nos non interpretum fungimur munere, sed tuemur ea, quae dicta sunt ab iis quos probamus, eisque nostrum iudicium et nostrum scribendi ordinem adiungimus?

E se nós não assumimos o encargo de tradutores, mas examinamos as coisas que foram ditas por aqueles que nós aprovamos e a estas acrescentamos o nosso juízo e nosso arranjo da escrita?

O juízo de Escalígero merece menos crédito, dado que parece pouco razoável (e diríamos até anacrônico) supor que Pérsio, ou qualquer autor da antiguidade clássica, ao escrever, não quisesse ser entendido. Ao fazer uma crítica das intenções de Pérsio nesses termos, acrescida da descrição de seu estilo como moroso, não declara aquilo que seria justo que ele declarasse, isto é, que além da *amarulentia*, espera de um poeta satírico virtudes (clareza, coesão e linearidade, inferimos) que não identifica no poeta - e por isso o qualifica como *ineptus*. O que de nenhuma maneira justifica que o autor seja deixado de lado, pelo contrário, deveria instigar a que se entenda porque o poeta decide não se alinhar a certa noção de *aptum* em circulação. Não custa lembrar que *aptus*, bem como seu negativo *ineptus*, são termos técnicos de poesia e que tal noção é partilhada por Pérsio, que a menciona neste poema nos versos 45-46.

Parece-nos, em oposição ao que os critérios de leitura apenas discutidos fazem supor, que esta primeira sátira é brilhante: seu estilo não é moroso, mas dinâmico, e o poeta é extremamente decoroso do ponto de vista das teorias poéticas. Seu

confronto com poemas de Horácio e Juvenal mostra que, ainda que se distancie dos demais poetas satíricos pelo estoicismo de seu autor, neste poema Pérsio se filia mais à tradição da sátira romana que à redação de doutrinas filosóficas.

Convencional, por exemplo, é a escolha do tema. A sátira de Pérsio sustenta seu direito de existir na refutação à obra de outros autores, em diálogo do poeta com um interlocutor que representa o gosto da época, para o qual a musa satírica soaria desagradável. Este modo de agir está de acordo com a tradição da sátira romana: o recurso ao diálogo e o interlocutor que responde pelo senso comum estão também em Horácio, *Serm.*, II, 1. Neste poema, recusa a sugestão do amigo Trebácio de compor poesia épica e cantar os feitos de César (vv. 10-13). A postura ao mesmo tempo convicta e conformada transparece na pergunta retórica do verso 24: *quid faciam?*, “que farei?”, que, importa notar, é repetida por Pérsio (v. 12) com o mesmo tom de autorreconhecimento.

Uma vez que se autorreconhece como autor de sátiras, é impossível tolerar outro tipo de poesia. Assim, Pérsio começa desprezando a épica na figura da *Ilíada* de Labeão (v. 4-5) e, adentrando um banquete em que se observam os viciosos declamadores da moda, desabilita o cantor (vv. 15-23) bem vestido e usando jóias, de olhos lascivos e voz trêmula, indigno da própria velhice; um fanhoso repetidor (vv. 32-35) de material ovidiano; o autor de nugas gregas (v. 70); poetas (vv. 92-102) de elocução preciosa e termos obscuros, que causavam impressão na audiência; o poeta (vv. 103-106) que não se demorou a trabalhar convenientemente seu texto.

O procedimento de Pérsio é amplamente emulado por Juvenal. Como aquele, este se indigna e é impelido a falar; seu primeiro alvo são, precisamente, poetas e sua declamação (I, vv. 1-6):

*Semper ego auditor tantum? numquamne reponam
uexatus totiens rauci Theseide Cordi?
inpune ergo mihi recitauerit ille togatas,
hic elegos? inpune diem consumpserit ingens
Telephus aut summi plena iam margine libri 5
scriptus et in tergo necdum finitus Orestes?*

Sempre um ouvinte apenas? nunca enfrentarei,
tão vexado por Cordo, rouco co’ a Teseida?
Impune então recita-me aquele togadas,
este a elegia? impune gasta um dia o enorme
Telefo ou grande livro cheio até nas margens
e no verso, mas nunca pronto, o Orestes?

Nota-se que o enfado dos dois autores mistura dois aspectos da prática poética antiga, isto é, ambos vituperam as composições, apontando-lhes os defeitos da composição, o inoportuno do gênero, o desagradável da matéria, a extensão imprópria, mas ambos estão atentos também à *actio*, ou seja, não só vão criticar o poema mas a performance de quem os apresenta. Ambos se esbarram com péssimos declamadores, roucos em Juvenal, fanhosos em Pérsio (vv. 33-35).

A questão da *actio* é relevante, pois em ambos os poemas os indivíduos vituperados são observados do ponto de vista da *ciuitas*, isto é, seus vícios são relacionados a Roma. O juízo da cidade é devidamente desprezado por Pérsio já no início do poema (vv. 5-7); em Juvenal, a cidade é iníqua (vv. 30-31) e troca virtudes por ouro (vv. 109-111):

*(...) expectent ergo tribuni,
uincant diuitiae, sacro ne cedat honori
nuper in hanc urbem pedibus qui uenerat albis,*

(...) os tribunos portanto observem,
vence a riqueza e em honras sagradas não perde
quem há pouco chegou de pé descalço na urbe.

A sátira só pode funcionar quando se reconhece que o mundo do poeta satírico anda ao revés, o que ocorre em ambos os poemas. Mais, ambos os poetas circunscrevem este mundo no espaço da *urbs*. Este interesse restrito, aliás, testemunha a prevalência do discurso poético em relação ao filosófico: este falar diante de Roma não permite que se veja no poeta como o cosmopolita que o estoico deve ser.

A *actio*, em Juvenal, aparece de forma obliterada também no que é a primeira sustentação de sua *auctoritas* como poeta satírico. Diz ele nos versos 15-17:

*et nos ergo manum ferulae subduximus, et nos
consilium dedimus Sullae, priuatus ut altum
dormiret.*

eu também já livre a mão da fêrula, eu
já dei conselho a Sila, até tarde e em privado
durma.

O argumento de Juvenal é forte, embora o leitor moderno dependa de mediação para compreendê-lo. O poeta já não é mais criança, já passou da fase em que estava

sujeito à palmatória do mestre, e, principalmente, já passou da idade em que, frequentando as aulas de retórica, praticava o discurso em causas hipotéticas, como aquela em que dá conselhos a Sila, ditador romano do fim da república. Assim, não apenas já esgotou sua paciência com assuntos ruins, veiculados na *actio* dos colegas, mas também já é adulto, indisposto a tolerar os assuntos épicos e trágicos, distantes da realidade, e conhecedor da vida a ponto de assumir a *persona* satírica. Esta passagem é importante porque se apoia na passagem em que Pérsio sustenta a própria autoridade, nos vv. 8-11:

*nam Romae quis non—ali, si fas dicere—sed fas
tunc cum ad canitiem et nostrum istud uiuere triste
asperi ac nucibus facimus quaecumque relictis,
cum sapimus patruos; tunc tunc ignoscite*

pois quem em Roma - ah, se dizer pudesse! - Eu posso
sempre que minhas cãs e o meu triste viver
observo e as coisas que ao largar as nozes fiz,
igual a um tio. Portanto, relevem!

A idade é critério de constituição da *persona* satírica, não só o não ser criança (ter largado as nozes aqui indica ter abandonado os jogos infantis, cf. Mart., XIV, 19), mas ser adulto, isto é, observar os próprios cabelos brancos e as atitudes de tio. Note-se que os 28 anos de vida que Pérsio viveu não combinam com a *canitiem* que o poeta observa em si mesmo, o que nos aponta para a **verossimilhança** do discurso, isto é, ao apresentar-se como velho o poeta constrói a autoridade com a qual se atribui o direito de vituperar.

Do ponto de vista do gênero ainda interessa observar outro aspecto da poesia de Pérsio. A leitura de seus poemas revela passagens com grandes cortes de cena, difíceis de acompanhar pela recepção em uma leitura desprentensiosa. Esta dificuldade, aqui, acaba se estendendo também à dificuldade de chegar a um acordo sobre quais períodos representam as interposições do interlocutor¹⁹. Em seu momento mais extremo, Pérsio faz dois cortes em um mesmo verso, o oitavo, em que vai defender o motivo de desconsiderar a opinião dos romanos, mas que decide censurar, para logo em seguida sustentar seu direito a formar um juízo sobre Roma - que de mais a mais não vem expresso na sequência, dado que acaba conduzindo o assunto em outra direção (“pois quem em Roma - ah, se dizer

¹⁹ Perreau, editor e comentarista de Pérsio no século XIX, é do parecer de que o poeta teria deliberadamente truncado as falas da *persona* poética e de seus interlocutores para que não se pudesse imputar a ninguém em particular a autoria das invectivas. (PERSIUS, 1830, p. 26)

pudesse! - Eu posso” / “*nam Romae quis non–ali, si fas dicere–sed fas*”). Estes cortes são, ao nosso ver, um dos recursos utilizados pelo poeta de Volterra para dar forma à característica principal da sátira romana, a saturação que nomeia o gênero. Neste, de fato, concorre uma sucessão de imagens e personagens que se misturam no desenvolvimento do assunto, até que o texto fique deles saturados.

São significativos os termos que Estácio usa para falar do gênero (*Silv.*, I, 3, 103): *liuentem satiram nigra rubigine turbes* (“quer turves a lívida sátira com negra ferrugem”). Aqui, a sátira é um líquido branco ao qual a ferrugem escurecida é misturada, isto é, um gênero em que a fala corrosiva (ferrugem) coexiste com a lividez da observação do que é torpe. *Satura*, antes de denominar o gênero, denomina uma mistura, como um prato em que há mulso, uva passa, *pinoli* e cevada, do qual Varrão teria, nas *Quaestiones Plautinae*, oferecido receita (Diom. *Gramm.*, I, p. 485, 34K) ou ainda a provisão que vota várias leis ao mesmo tempo.

Que a sátira seja gênero em que a mistura chega aos limites da saturação, parece-me que seja conceito acolhido por Pérsio, não só pela abundância de exemplos viciosos que aponta no poema, em que praticamente todos os gêneros poéticos recebem sua crítica, mas pela própria descrição que faz da poesia satírica de Horácio (v. 116-7): este poeta ‘aponta todo o vício’ (“*omne... uitium... tangit*”). Em outros termos, Horácio trata de qualquer vício que se proponha a tratar em sua inteireza, não cessando a sátira antes de ter tratado tudo - de ter saturado o assunto.

Tendo estas questões em vista, o corte brusco é uma estratégia a realçar os ingredientes do poema que parece uma massa indistinta: nos versos 15 a 22, por exemplo, Pérsio constrói a figura de um declamador lastimável, bem vestido e usando joias (personagem cuja sombra se vê no Crispino de Juvenal, I, 26-29, mas também do próprio Nero), construção cortada por um retorno ao debate com o interlocutor da sátira sobre o pouco prestígio da opinião romana (vv. 24-30, recuperando o assunto dos vv. 5-11) seguida por outro corte, que volta ao banquete e aos espectadores (vv. 30-31):

ecce inter pocula quaerunt

Romulidae satiri, quid dia poemata narrent

Eis que, entre os copos, romúlidas fartos

perguntam o que narra o poema divino.

Os que estão saturados (de copos e de poemas) são os descendentes de Rômulo, que sequer perceberam o assunto do poema que aplaudiram. O poeta prova seu ponto, isto é, que a opinião dos romanos é de pouco valor; no entanto, saímos da audiência do mau poeta para o debate entre *persona* e interlocutor e voltamos à audiência de modo súbito, sem transições, de modo que o leitor pode ficar confuso

e ser constrangido, justamente, a estar atento ao texto, identificando onde começa o mulso e onde acabam as passas. O identificar que há muitas invectivas misturadas pode tornar a sátira efetiva ao leitor e a estratégia de Pérsio, embora dificultosa, tem muito engenho.

Conclusão

Temos tentado demonstrar quanto a sátira de Pérsio não é texto que prefere expor erudição e filosofia em lugar de virtudes literárias (para reportar a crítica que circula ao menos desde Escalígero), mas um objeto perfeitamente decoroso em seu gênero, plenamente equiparável aos seus antecessores – os *Sermones* e *Epistulae* de Horácio – e ao seu sucessor mais imediato, Juvenal. Coincidem estes autores em dedicar o espaço prefacial de seus livros a uma invectiva contra os poetas e a circulação dos demais gêneros de poesia. Nesse sentido, Pérsio desenvolve da mesma maneira que os demais poetas do gênero o tópico da *recusatio*: lastimando os poetas e os poemas viciosos do momento, percebendo que a *ciuitas* merece reprovação e assumindo, entre indignação e conformidade, o fardo da poesia satírica. Importa salientar que a condição de Pérsio é, do ponto de vista da investigação crítica, privilegiada, na medida em que provê elementos de comparação anteriores (os poemas de Horácio) e posteriores (os de Juvenal) com os quais se pode indicar tanto sua adesão ao um discurso que já está em circulação como a aprovação dos leitores para o que acrescenta ao gênero. Tanto sua primeira sátira demonstra a leitura de Lucílio (de quem é o verso 1, de acordo com o escoliasta) e de Horácio (como os versos 123-124, em que aproxima a sátira dos poetas cômicos antigos) como a disposição dos temas em Juvenal demonstra o reconhecimento do texto do poeta de Volterra. Finalmente, ainda que a orientação filosófica de Pérsio compareça amiúde para dar sustentação aos seus versos, a decisão do autor de fazer poemas satíricos e não tratados filosóficos aponta para quais chaves de leitura devem ser acolhidas primeiro na leitura dos poemas.

CAIROLI, F. P. A new look at Persius: satire 1, translated and commented. *Itinerários*, Araraquara, n. 45, p. 255-274, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *This paper has two objectives: first, to present a new proposal of poetic translation to the first satire of Persius, Latin poet from the first century A.D., with brief comments on the translation procedures. Then, the subject of the poem is interpreted, in contrast to some traditional views of the author's work, such as Scaliger's and Casaubon's, as well as to the works of Horace and Juvenal.*

■ **KEYWORDS:** *Classical poetics. Persius. Poetic translation.*

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Metafísica (Livros I e II); Ética a Nicômaco; Poética**. Trad. Vincenzo Cocco; Lionel Vallandro e Gerd Bronheim; Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1984.
- CASTRO, M. B., **O programa satírico de Pérsio frente à tradição**. 2015. 144p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo. 2015.
- ESTÁCIO. **Stattius: Silvae, Tebaid 1-4**. With an English translation by J. H. Mozley. Londres: Heinemann; Nova Iorque: Putnam, 1928.
- HORÁCIO. **Q. Horatius Flaccus. Opera**. Edidit D. R. Shackleton Bayley. Berlim: De Gruyter, 2008.
- JUVENAL; PÉRSIO. **Juvenal and Persius**, with an English translation by G. G. Ramsay. Londres: Heinemann; Nova Iorque: Putnam, 1928.
- MARCIAL. **M. Val. Martialis Epigrammata**. Recognovit breuique adnotatione instruxit W. M. Lindsay. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- OLIVA NETO, J. A. 11 poemas de Propércio traduzidos com o verdadeiro dístico elegíaco de Péricles Eugênio da Silva Ramos. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 15, p. 151-184, 2015.
- PÉRSIO. **Auli Persii Flacci Satirarum liber**. Cum eius uita, uetere scholiaste et Isaaci Casauboni notis, qui eum recensuit et commentari illustrauit, una cum eiusdem persina horatii imitatione. Lipsiae: Sumtibus Augusti Lehnholdi, 1733.
- _____. **A. Persius Flaccus, cum interpretatione latina, lectionum varietate adnotationibusque novis; item Lucilii fragmenta, Satira Sulpiciae, cum notis, excursibus, et indicibus, curante A. Perreau. Quod est satiricorum latinorum cum Juvenale volumen tertium et ultimum**. Parisiis: Lemaire, 1830.
- SCALIGER, J. C. **Poetices**. [s/c]: in Bibliopolio Commeliniano, 1607.
- TUFFANI, E. **Repertório Brasileiro de Língua e Literatura Latina**. Cotia: Ibis, 2006.



VARIA

VARIA

O LIRISMO CRÍTICO E A MODERNIDADE POÉTICA: A RELEITURA DE JEAN-MICHEL MAULPOIX DA OBRA DE STÉPHANE MALLARMÉ

Erica MILANEZE*

- **RESUMO:** No diversificado contexto da poesia francesa contemporânea, o lirismo crítico expressa uma recuperação da poesia lírica em oposição às tendências neovanguardistas e à pós-poesia, apoiadas na literalidade. Os ensaios e as obras poéticas de Jean-Michel Maulpoix são representativos desta vertente poética que mostra que o lirismo não se volta mais, no contexto contemporâneo, para a expressão de uma interioridade exaltada e para a busca pelo absoluto. Além disso, o lirismo crítico efetua uma releitura da modernidade poética, particularmente, da obra de Stéphane Mallarmé, procurando dialogar criticamente com o passado literário.
- **PALAVRAS-CHAVES:** Lirismo crítico. Mallarmé. Maulpoix. Poesia contemporânea. Poesia francesa.

Por volta dos anos de 1980, começa a se manifestar no cenário poético francês uma tendência vinculada à poesia lírica, denominada, por alguns, “*nouveau lyrisme*” e, por outros, “*renouveaux lyrique*” e, pelo crítico e poeta Jean-Michel Maulpoix, “lirismo crítico”, que recupera a tradição literária apoiada no conceito, ainda controverso, de “lirismo”. Esta tendência lírica revela-se nas obras poéticas de poetas pouco afeitos ao formalismo, dentre outros, James Sacré, Guy Goffette, Hédi Kaddou, Jean-Pierre Lemaire, Philippe Delaveau, Jean-Michel Maulpoix, Jacques Réda, Claude Roy e Jean Grosjean. O retorno do lirismo ao primeiro plano do cenário literário francês exprime uma reação às neovanguardas formalistas e textualistas dos anos de 1960 e 1970, que se voltam para uma escrita “antilírica” e literal.

A obra poética e os ensaios críticos de Jean-Michel Maulpoix mostram sua fidelidade à proposta do lirismo, à investigação de suas diversas formas de apresentação no seio da produção contemporânea e também ao longo da história literária, direcionando-se para a formulação teórica do que nomeia “lirismo crítico”.

* UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Estudos da Linguagem – Departamento de Teoria Literária – Campinas – SP – Brasil. 13083-859 – erica.milaneze@gmail.com.

Contrapondo-se à argumentação dos neovanguardistas e literalistas, o autor se atém ao argumento comumente aceito de que o lirismo não se reduz à ideia simplista de um fluxo verbal pouco ou mal controlado ou somente à efusão dos sentimentos (MAULPOIX, 2009, p. 09). No que concerne à retomada do lirismo no contexto contemporâneo, Maulpoix (2000a, p. 10) observa que se vincula às discussões entre a poesia e sua relação com o real. Ao recordar Mallarmé, em “*La musique et les lettres*” (s.d. [1894]), Maulpoix (2000a, p.09) diz que a poesia se ocupa de “*autre chose*” além do real ao qual deseja dar uma voz. Esta “*autre chose*” palpita em seu interior, mas o poeta não é capaz de expressá-la pela escrita:

*Loin de fuir vers l’Azur, d’entretenir la nostalgie des dieux, ou de se complaire parmi les songes et les mensonges, elle cherche, elle examine, elle proteste, elle réclame, elle cite toutes choses à comparaître dans la langue qu’elle travaille. L’instinct lyrique mobilise en elle cet effort qui vise à articuler le dedans et le dehors, le réel et le subjectif, ou le possible et l’impossible.*¹ (MAULPOIX, 2000a, p. 09-10).

Do cerne das investigações de Maulpoix emerge o conceito de “lirismo crítico”, como uma variante lírica capaz de apreender o “extremo contemporâneo” e de se confrontar com a herança literária. O lirismo crítico perfaz o gesto reflexivo inerente à própria escrita e, conforme Maulpoix (2009, p. 21),

*[...] c’est en vérité dans le lyrisme même qu’il faut aller rechercher les marques d’un travail critique. Et c’est dans l’effort de maintien du fil très fragile de la voix et de l’émotion que se décide son sort. Critique est ce lyrisme qui creuse plus qu’il ne s’élève et qui interroge plus qu’il ne célèbre. Critique, cette écriture qui se retourne anxieusement sur elle-même au lieu de chanter dans l’insouciance. Mais lyrique cependant, puisque les questions qu’elle pose restent indissociables de l’émotion d’un sujet et de la circonstance vécue.*²

O autor define, na verdade, o lirismo crítico conforme sua proposta estética, concepção que conjuga a postura do poeta frente à interioridade, à linguagem,

¹ “Em vez de fugir para o *Azur*, de entreter a nostalgia dos deuses ou de se comprazer entre desejos e mentiras, ela busca, examina, protesta, reclama, cita todas as coisas a comparecer na língua que trabalha. O instinto lírico mobiliza nela esse esforço que visa articular o interior e o exterior, o real e o subjetivo ou o possível e o impossível”. (As traduções das citações são nossas).

² “[...] é, na verdade, no próprio lirismo que é preciso buscar as marcas de um trabalho crítico. E é no esforço de manter o fio muito frágil da voz e da emoção que se decide sua sorte. Crítico é o lirismo que escava mais que eleva e interroga mais que celebra. Crítica essa escrita que retorna ansiosamente sobre si mesma em vez de cantar na tranquilidade. Mas lírica, entretanto, porque as questões que coloca permanecem indissociáveis da emoção do sujeito e da circunstância vivenciada”.

à realidade circunstancial e à herança literária. O lirismo crítico exterioriza a voz e a emoção do sujeito, mas não se deixa levar pelos excessos passionais da interioridade, como alguns românticos, pois escava e interroga, inserindo-se em um “canto baixo”, limitado e constringido (MAULPOIX, 2009, p. 22), na atitude metapoética e no questionamento da subjetividade, do mundo exterior e do passado literário do qual é herdeiro.

Maulpoix publica *Une histoire de bleu*, em 1992, obra poética que amplia seu público e lhe traz notoriedade devido, inclusive, à sua tradução para vários idiomas. Em uma longa entrevista concedida a Michel Meresse, em maio de 1996, afirma que *Une histoire de bleu* exprime uma subjetividade e desenvolve como contraponto uma crítica dos temas e estereótipos que o sujeito carrega consigo; o livro parte da investigação da cor azul, que atua como “*une couleur-valise dans laquelle vient se loger aussi bien ce qui est de l’ordre du sentiment que ce qui relève de la croyance*”³ (MAULPOIX, 1996, s.p.). A meu ver, a história do azul é a história da própria poesia a partir de sua identificação com o lirismo no Romantismo francês, passando pelas profundas transformações que sofre na segunda metade do século XIX durante a modernidade poética, quando perde paulatinamente a força do canto e o poder de unir a subjetividade e a realidade exterior ao Ideal. A obra de Maulpoix exprime uma busca poética, que não é mais aquela de um paraíso perdido reencontrado e ressuscitado pela imaginação e pela rememoração proporcionada pela escrita poética, mas a história da busca do poeta contemporâneo pela poesia em um contexto em que se diz “*adieux au poème*” e também em que alguns críticos veem um esgotamento de suas formas. Ora, o poeta em *L’instinct de ciel* – prosa lírico-crítica publicada por Maulpoix em 2000⁴ –, delineia claramente a busca poética pela poesia ou pelo lirismo de *Une histoire de bleu*, uma vez que as duas obras tendem a se complementar:

*Je sais que je ne parviendrai pas à te donner un corps. Malgré tout, je persiste. [...] Je cherche pour toi la fin et le commencement. J’attends ta voix. La manière propre que tu auras de dire les choses. De choisir et de rapprocher, de séparer ou de faire tenir ensemble. J’attends d’entendre battre ce qui s’appelle ton cœur. [...] Ta façon d’espérer encore. Quelqu’un, en toi, ne se résigne pas. Quelqu’un refuse de disparaître. Toi, ce bruit de vivre en se cognant au ciel. Toi, ces lignes brisées. Toi, cette histoire de bleu. Obstinée malgré tous ces mots qui aggravent le chagrin.*⁵ (MAULPOIX, 2005b, p. 212-213).

³ “uma cor valise na qual se alojam tanto o que é da ordem do sentimento quanto o que releva da crença”.

⁴ Maulpoix publica *Une histoire de bleu* e *L’instinct de ciel* em um mesmo volume, pelas edições Gallimard, em 2005.

⁵ “Sei que não conseguiria dar-lhe um corpo. Apesar de tudo, persisto. [...] Busco para você o fim e

O título *Une histoire de bleu* se origina na frase do poeta austro-alemão Rainer-Maria Rilke (1875-1926), transcrita por Maulpoix na epígrafe do texto em francês: “*On pourrait imaginer que quelqu’un écrivît une **histoire du bleu***”⁶ (MAULPOIX, 2005b, p.27, grifo nosso). Ao optar por “*histoire de bleu*”, ao invés de “*du bleu*”, o autor contemporâneo amplia o sentido dicionarizado da palavra *bleu* – substantivo masculino na língua francesa – que deixa de ser apenas uma cor para adquirir no texto a polissemia própria da palavra poética, reunindo simultaneamente sentidos que se referem aos elementos materiais, aos sentimentos e às crenças humanas: o azul, do qual fala Maulpoix, representa a cor do ideal, da religiosidade, da infância, da morte, dos sonhos, do mar, do céu, do amor, da melancolia e tantos outros sentidos que talvez se possa recuperar pela leitura da obra.

Matéria fluida, visível e a um só tempo invisível, que se expande pelo espaço exterior, impregnando a interioridade dos seres e das coisas, o azul ou “*bleu*”, em Maulpoix, se transforma na energia da vida – que origina as emoções, os sentimentos contraditórios e os pensamentos – que determina o “estado poético”, expandindo-se pelo corpo e estimulando a voz a exteriorizar o canto, desencadeando, por seu turno, uma sensibilidade no sujeito que lhe permite perceber suas mais tênues manifestações na realidade exterior. O azul envolve tanto a paisagem quanto o ser humano, reunindo a vida e a escrita, uma vez que é a manifestação da poesia na matéria e nos sentimentos. Desta forma, o azul representa o elemento palpável e impalpável que, situando-se no espaço *entre-deux*, que demarca os limites entre a terra e o céu, envolve e faz parte de todos os seres. Enquanto metáfora do lirismo crítico, funciona como um articulador entre a subjetividade do poeta, a realidade exterior e a escrita, e também como um veículo para a exteriorização das dúvidas, dos questionamentos e dos anseios do poeta em relação à alteridade (interior e exterior) e à linguagem poética. Conforme Michel Collot (1998, s.p.), o “*bleu*” não é somente a cor do céu ou do mar, mas a coloração da própria existência, com suas nuances mutantes, desde o brilho do prazer até a lividez do cadáver, sendo abordado em *Une histoire de bleu* como uma “matéria-emoção”, cujas propriedades físicas fundam valores simbólicos. Compõe a subjetividade do poeta, porque é por meio dele que exterioriza seus sentimentos: o amor, o desejo, a dor, a expectativa, a melancolia, a angústia, ou ainda, os pensamentos, os sonhos e os devaneios. Relaciona-se, além disso, com a herança literária na qual poeta e lirismo se inserem, uma tradição poética que

o começo. Espero sua voz. O modo próprio que tem de dizer as coisas. De escolher e de se reconciliar, de separar ou de fazer junto. Espero ouvir bater o que se chama seu coração. [...] Sua maneira de esperar ainda. Algo, em você, não se resigna. Algo recusa em desaparecer. Você, esse barulho de viver batendo no céu. Você, essas linhas quebradas. Você, essa história de azul. Obstina-se apesar de tudo, essas palavras que agravam a tristeza”.

⁶ “Poder-se-ia esperar que alguém escrevesse uma história **do azul**”.

começa no Romantismo, mas que se instala definitivamente na modernidade e que chega até os dias atuais.

Com efeito, em suas obras ensaísticas e poéticas, Maulpoix efetua uma releitura da modernidade poética, de maneira que sua concepção de lirismo e de lirismo crítico se apoiam e dialogam com a herança literária. Desta forma, este diálogo se insere nos textos poéticos do poeta contemporâneo, notadamente em *Une histoire de bleu* e *L'instinct de ciel*, em que se observa uma intensa releitura das ideias de Stéphane Mallarmé.

No prefácio do ensaio *Le poète perplexe*, Maulpoix (2002, p. 10) questiona:

À quel prix et pourquoi préserver le chant, lorsque la voix humaine rend un son de 'cloche fêlée' (Baudelaire), semble tout près de se taire (Verlaine), fait entendre son dernier 'couac' (Rimbaud), ou s'étrangle d'un spasme (Mallarmé)? Comment se rapporter encore à l'Idéal, quand celui-ci n'est plus l'horizon vers lequel on court, mais un 'instinct de ciel' désaffecté, lorsque s'estompent les arrières-mondes, cédant la place au creusement de 'l'espace du dedans' (Michaux)?⁷

Em uma entrevista concedida à revista *Express*, em 2006, Maulpoix (s.p.) define seu posicionamento como poeta frente ao mundo contemporâneo na herança com a modernidade: “*pour ma part, je me perçois boiteux, infirmité typique de la modernité depuis L'Albatros de Baudelaire, claudiquant entre mon époque et la tentation d'une retraite intemporelle dans la nature*”⁸. O autor dá sequência, portanto, à tradição moderna em que o poeta sente a tensão entre o desejo de evasão para uma realidade ideal inatingível e a consciência de estar irremediavelmente preso à opressiva realidade terrena onde vive exilado, tensão representada na obra baudelairiana pela dialética entre o ideal e o *spleen*. Em uma de suas análises da obra de Stéphane Mallarmé, Maulpoix (2002, p. 156) lembra que este poeta se encontra “*plus boiteux et plus offensé par le vulgaire que l'albatros baudelairien*”⁹ e complementa citando “*La musique et les lettres*”: “*un lamentable seigneur exilant son spectre de ruines lentes à l'ensevelir, en la légende et le mélodrame, c'est lui, dans l'ordre journalier*”¹⁰. A herança baudelairiana na construção da obra de

⁷ “A qual preço e porque preservar a voz humana, dando-lhe um som de ‘sino rachado’ (Baudelaire), que parece próximo de se calar (Verlaine), de fazer ouvir o som do último ‘desafino’ (Rimbaud) ou um espasmo estrangulado (Mallarmé)? Como se reportar ainda ao Ideal quando este não é mais o horizonte para onde se corre, mas um ‘instinto de céu’ antiquado, quando explodem os últimos mundos, cedendo o lugar ao escavamento do ‘espaço interior’ (Michaux)?”

⁸ “de minha parte, percebo-me coxo, enfermo típico da modernidade a partir do *Albatroz* de Baudelaire, mancando entre minha época e a tentação de uma saída intemporal na natureza”.

⁹ “Mais coxo e mais ofendido pelo vulgar que o albatroz baudelairiano”.

¹⁰ “um lamentável senhor exilando seu espectro de ruínas lentas a enxovalhar, na lenda e no

Mallarmé é bem conhecida, notadamente nos poemas escritos entre 1862 e 1865, em que se verifica com mais intensidade a obsessão pela idealidade em confronto com o “*ennui*” em relação à realidade cotidiana, como comenta Maulpoix (2002, p. 156-157, grifo nosso):

*Réfugié dans le rêve, il refuse avec véhémence l'idée d'un "Art pour tous" [...]. Tel serait le premier portrait d'un Mallarmé exaspéré par le réel et dévoré par l'Idéal à un moment où celui-ci a épuisé ses noms d'emprunt: Dieu, peuple, progrès, Beauté même. L'Azur se réduit à son nerf: le "filigrane bleu de l'âme" [...].*¹¹

Falar na cor azul na literatura francesa implica recuperar uma rica herança literária e poética – como já aponta Maulpoix ao referir-se à personagem de Gustave Flaubert, Emma Bovary –, que remete à cor do céu metafísico que atua como uma representação da realidade transcendente almejada pelos autores românticos que aspiram à eternidade, atingir o céu onde habita a Divindade, enfim, ultrapassar as fronteiras entre o finito e o infinito, a fim de se unir à Totalidade. Nesta herança, os simbolistas, influenciados pelo famoso poema mallarmeano “*L'Azur*” – no qual a palavra “*azur*” combina os significados de “céu” e de “azul” para adquirir uma significação metafísica –, transformam o *azur* em um dos símbolos de suas convenções poéticas. Maulpoix comenta, inclusive, que ao escolher o “azul” como tema de sua obra, trabalhou “*sur le cliché, en marchant sur un fil pour ne pas chuter dans la mièvrerie*”¹² (MAULPOIX, 2011, p. 10).

No poema “*L'Azur*”, o “*Azur*” denota o Ideal inacessível de Beleza e Perfeição almejado por Mallarmé, que sente a impotência e a incapacidade de atingi-lo em sua escrita poética¹³, sentimento que o conduz a uma busca obsessiva e frustrada:

melodrama, é ele, da ordem do jornalista”.

¹¹ “Refugiado no sonho, recusa com veemência a ideia de uma “Arte para todos” [...]. Tal seria o primeiro retrato de um Mallarmé, exasperado pelo real e devorado pelo Ideal em um momento em que este esgotou seus nomes de empréstimo: Deus, povo, progresso, Beleza. O *Azur* se reduz a seu nervo: o “filamento azul da alma” [...].”

¹² “no clichê andando sobre um fio para não cair na afetação”.

¹³ Em carta enviada para Henri Cazalis, datada de 7 de janeiro de 1864, Mallarmé (2008, s.p.) expõe sua angústia: “Enfim envio-lhe este poema sobre o *Azul*, que você parecia tão desejoso de possuir. Trabalhei nele, nestes últimos dias, e não esconderei que ele me causou um desconforto infinito – além do fato de que antes de pegar a pena era preciso, para conquistar um momento de perfeita lucidez, demolir minha desoladora Impotência”.

*Le poète impuissant qui maudit son génie
À travers un désert stérile de Douleurs. [...]
Où fuir dans la révolte inutile et perverse?
Je suis hanté. L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!*¹⁴
(MALLARMÉ, 1974, p. 40-42).

Segundo Bénichou (1995, p. 191), “*l'Azur, avec sa majuscule, n'est pas seulement le bleu du ciel que nous voyons; il est cet idéal lointain qui obsède les hommes*”¹⁵. Como consequência, o poeta experimenta uma sensação de tédio, presente especialmente na época da escrita deste poema devido à sua estadia na pequena cidade de Tournon, no interior da França, onde ensina inglês para sustentar sua esposa Marie e sua filha Geneviève. A angústia tanto em relação à sua vida profissional quanto à sua vida pessoal resulta também da dificuldade em dedicar-se inteiramente à poesia e da impotência em criar algo original.

Estes sentimentos contraditórios frente ao Ideal, à realidade e à escrita perpassam *L'instinct de ciel*, obra em que Maulpoix não apenas homenageia Mallarmé, mas reflete acerca da relação entre a vida e a escrita do poeta moderno, utilizando principalmente dados biográficos retirados de suas correspondências e também de suas obras. Desta forma, o poeta em *L'instinct de ciel*, que atua como um *alter ego* de Mallarmé, reflete sobre a tediosa rotina cotidiana e doméstica, a esterilidade em que se lança diante da incapacidade de escrever, o sentimento de culpa em relação à sua postura frente à família e a melancólica constatação da perda irremediável do Ideal, enfim, parece sentir uma angústia ao fragmentar-se entre a obsessão pela busca poética e a depressão causada pela realidade, ou seja, não consegue conciliar a vida e a escrita, a obsessão pelo Ideal e a vida real, banal e cotidiana:

*Le lit de fer bleu, la table, la commode, la fenêtre aux carreaux bombés. Maria, la chambre tendue de noir est une mère en habits de deuil. Mon quotidien si décousu: tapis, dentelles, profonds miroirs où circulent des fantômes, et la cheminée, oui, surtout la cheminée où la flamme vole en chevelure. [...] Geneviève mange sa mère et pousse comme un bouton de rose. J'ai mal travaillé ces temps-ci. Je suis un mauvais père. **Il y a le jour d'ici-bas, avec son odeur de cuisine, et celui qui point sur la page, blanc comme la mort aux joues de***

¹⁴ “O poeta incapaz que maldiz a poesia / No estéril areal de um deserto de Dores. / [...] Onde fugir? Revolta pífida e impotente. / O Azul! / O Azul! O Azul! O Azul! O Azul! O Azul! O Azul!” (MALLARMÉ, 1974, p. 43).

¹⁵ “o *Azur*, com maiúscula, não é somente o azul do céu que vemos; é esse ideal longínquo que obceca os homens”.

*Paul ou de Anatole. L'Azur est mort, reste le bleu.*¹⁶ (MAULPOIX, 2005b, p. 195-196, grifo nosso).

Com efeito, as palavras “*azur*” e “*bleu*” não possuem o mesmo significado na língua francesa: “*azur*” remete à cor do céu e se vincula ao Absoluto nas artes e na literatura, enquanto “*bleu*” se refere à cor azul. No poema de Mallarmé, a palavra “*Azur*” exprime um duplo sentido, o azul do céu e o Ideal, que apresentam um significado metafísico; daí o poeta afirmar no poema “*le Ciel est mort*” (MALLARMÉ, 1974, p. 42) para denotar a perda das ilusões metafísicas. Maulpoix, por seu turno, utiliza diretamente a palavra “*Azur*” para enfatizar o ideal e seu esvaziamento traduzido pelo “*bleu*” – “*L'Azur est mort, reste le bleu*” –, constatação que lega ao poeta apenas a possibilidade de se reportar ao azul que se espalha pela realidade terrena, o “*bleu*” ordinário, presente no ar, no mar e nos seres, o único horizonte possível, conforme a releitura da modernidade por Maulpoix, para os poetas pós-românticos, principalmente no contexto contemporâneo:

*Bleue, la lumière du jour. Bleu, cet espace où chacun marche. Cet air même qu'il respire. La transparence qui baigne son visage lui fait désirer d'être aimé, immobile, sur le point d'ajouter une larme à la mer qui pousse et accroît sa vague sous la calme surface de son indifférence*¹⁷ (MAULPOIX, 2005b, p. 150),

afirma o poeta em *L'instinct de ciel*. Na obra de Maulpoix, o desejo insatisfeito pelo “*Azur*” desloca o olhar do poeta para o *bleu* que está sob sua cabeça e ao seu redor até o azul do mar. De acordo com Collot (1988, p. 75), o horizonte romântico se abre para um alhures que permite ultrapassar as fronteiras rumo a uma realidade metafísica; porém, apesar de retomar os grandes temas românticos, os autores modernos, dos quais Maulpoix é herdeiro, invertem suas significações e, assim, substituem a abertura metafísica por um fechamento com forte conotação negativa, em que o horizonte remete ao vazio e ao abismo e, como consequência, “*ce n'est*

¹⁶ “A cama de ferro azul, a mesa, a cômoda, a janela com vidraça convexa. Maria, o quarto afetuoso de negro é uma mãe em roupas de luto. Meu cotidiano tão descosturado: tapetes, rendas, profundos espelhos onde circulam fantasmas e a chaminé, sim, sobretudo a chaminé onde a chama voa em cabeleira. [...] Geneviève come em sua mãe e empurra como um botão de rosa. Trabalhei mal esse tempo. Sou um mau pai. **Existe o dia daqui de baixo, com seu odor de cozinha e aquele que pontua a página, branco** como a morte nas faces Paul ou de Anatole. **O Azur está morto, permanece o azul**”.

¹⁷ “Azul, a luz do dia. Azul, esse espaço onde cada um caminha. Esse ar que respira. A transparência que banha seu rosto lhe faz desejar ser amado, imóvel, ao ponto de acrescentar uma lágrima ao mar que arrasta e aumenta sua onda na calma superfície de sua indiferença”.

plus seulement la ligne d'horizon qui clôt le paysage, mais 'la partie du ciel ou de la terre qui en est voisine'"¹⁸.

Nos seus ensaios críticos, Maulpoix recupera, por meio da releitura do passado literário, a trajetória da poesia e do lirismo desde a Antiguidade, destacando o motivo do conflito dramático do poeta romântico, cuja voz expõe uma subjetividade decaída, fragmentada entre uma condição fatalmente terrestre e um irresistível desejo de infinito. Com Baudelaire, este conflito se agrava e se liga ao duelo angustiante do poeta dividido entre o *spleen* e o ideal. Baudelaire busca um céu vazio, onde encontra o desconhecido (MAULPOIX, 2005a, p. 25-33). Tal é a transcendência vazia, identificada por Friedrich, na obra *Estrutura da lírica moderna* (1978), como uma das características da lírica moderna. Maulpoix, por seu turno, caracteriza o lirismo, a partir da segunda metade do século XIX, pela via da "*coupure*", ou do "corte". Esses motivos permitem entender como o poema se transforma em um objeto de linguagem, que insiste na quebra "*en ne cessant de rappeler la perte du divin et l'extrême solitude de la créature. Le poète n'est plus celui qui relie, traduit et relit inlassablement, tel un grand 'herméneute', la Création. Il devient plutôt celui qui délie, transgresse et obscurcit*"¹⁹ (MAULPOIX, 2005a, p. 34-35).

Em *Une histoire de bleu*, o poeta apresenta uma clara consciência do "corte" e das consequências da ruptura entre o homem e o Ideal. Assim, refere-se em um dos poemas ao "azur" com a letra "a" em minúsculo, pois no contexto contemporâneo o "azur" não representa mais um ideal de perfeição artística, mas uma substância efêmera, uma imagem que o poeta vislumbra em breves instantes de revelação – como os momentos de transição entre a luz do dia e a escuridão da noite –, na paisagem exterior e a qual é incapaz de descrever em sua totalidade: "[...] *la substance du ciel est d'une tendresse étrange. L'azur, certains soirs, a des soins de vieil or. Il semble qu'au soleil couchant, le ciel qui se craquelle se reprenne un instant à croire à son bleu*"²⁰ (MAULPOIX, 2005b, p. 37). Desta forma, resquícios do ímpeto pela transcendência ainda são encontrados nas obras de Maulpoix, como bem observa Guillaume-Colomb (2011, p. 136, grifo nosso):

[...] cette appartenance à la postmodernité rend le poète mélancolique, presque nostalgique d'une autre époque, de cette époque où Baudelaire aspirait à l'Idéal

¹⁸ "não é somente a linha do horizonte que fecha a paisagem, mas 'a parte do céu ou da terra que lhe é vizinha'".

¹⁹ "não cessando de lembrar a perda do divino e a extrema solidão da criatura. O poeta não é mais o que religa, traduz e relê incansavelmente, como um grande 'hermeneuta' a Criação. Torna-se mais o que desliga, transgride e obscurece".

²⁰ "a substância do céu tem um carinho estranho. O *Azur*, certas noites, tem tratamento de velho ouro. [...] Parece que no pôr-do-sol, o céu craquelado volta, um instante, a acreditar em seu azul".

*et où Mallarmé cherchait à rejoindre l'Azur. En un mot, l'œuvre de Jean-Michel Maulpoix exprime la nostalgie du bleu.*²¹

Consciente da perda definitiva das ilusões metafísicas, mas com o desejo pela transcendência ainda presente em sua interioridade, o poeta se vê diante de um impasse, herdado de Baudelaire e de Mallarmé:

*Pourquoi nos ailes sont-elles ainsi cousues à l'intérieur; sous la doublure blanche de la peau? Des ailes non pour l'envol, mais pour claudiquer ici-bas. Pour y couvrir longtemps l'œuf gris de la mélancolie et l'œuf rouge du désir. Seul le bec de la plume en crèvera la coquille. **Interdits d'azur, il nous faut trouver d'autres espèces de ciels.***²² (MAULPOIX, 2005b, p. 214, grifo nosso).

É com a escrita de “*Hérodiade*” que Mallarmé encontra uma solução para esta problemática, criando sua própria poética. O poeta moderno faz do poema um objeto autossuficiente e o lugar de uma reflexividade infinita: “[...] *le spleen y devient pensée, le rêve d'Azur s'y minéralise; la figure d'Hérodiade retourne la stérilité subie en virginité expliquée et revendiquée*”²³, conclui Maulpoix (1998, s.p.). No entanto, a escrita de “*Hérodiade*” submete Mallarmé a um intenso trabalho de escavamento do verso por meio do qual encontra o abismo do Nada no espaço antes ocupado pelo “*Azur*”. Substituição de extrema importância na constituição da poética mallarmeana, como aponta Rancière (1996, p. 40-41, grifo nosso),

l'important est ailleurs: non pas dans la manière dont il a rencontré l'absolu et le néant – ils traînaient un peu partout en son temps – mais dans la manière dont il a réglé cette rencontre, dont il est sortie de cette maladie. Du sommeil dogmatique ou de l'insomnie de l'absolu, on sort, depuis Kant, par la pensée critique: la pensée qui discerne le champ d'exercice et les limites de son pouvoir. Ainsi a fait Mallarmé, au sortir des grandes crises des années 1865. Il a réorganisé, pour son compte, le système de l'esprit. La tête de Méduse de l'Esprit – l'Absolu et le Néant, l'Absolu comme Néant -, il l'a critiquement convertie en une dualité nouvelle, accessible au regard, maîtrisable par la

²¹ “Pertencer à pós-modernidade torna o poeta melancólico, quase nostálgico de uma outra época, dessa época em que Baudelaire aspirava o Ideal e Mallarmé buscava se reunir ao *Azur*. Em uma palavra, a obra de Jean-Michel Maulpoix exprime a nostalgia do azul”.

²² “Por que nossas asas são assim costuradas no interior, sob a dobra branca da pele? Asas não para o voo, mas para claudicar aqui em baixo. Para chocar nelas por muito tempo o ovo cinza da melancolia e o ovo vermelho do desejo. Somente o bico da pluma cravará a casca vazia. **Proibido do Azur, é preciso encontrar outras espécies de céus**”.

²³ “o *spleen* torna-se nele pensamento, o sonho do *Azur* se mineraliza; a figura de *Hérodiade* torna a esterilidade sofrida em virgindade explicada e reivindicada”.

*plume: très précisément, celle que nous avons déjà rencontrée: l'infini et rien,
l'infini immanent au rien, la différence évanouissante de toutes choses à elle-
même [...].*²⁴

Ora, Mallarmé não apenas torna a tarefa do poeta mais penosa e crítica, mas é pela postura crítica que encontra seu próprio caminho, sendo o seu lirismo, também aos olhos de Maulpoix, crítico. Se o Infinito e o Nada se correspondem, que lugar ocupa o lirismo e o anseio de ganhar o “*azur*”, como forma de satisfazer o insistente desejo pela transcendência por meio de uma voz que se origina no interior do ser? Mallarmé conduz o lirismo romântico à afasia, como ressalta Maulpoix (1998, s.p.), construindo uma nova poética que se baseia no efeito produzido – mecanismo que já é citado na carta enviada a Cazalis acerca do poema “*L’Azur*”²⁵ –, e na impessoalidade do poeta e de sua voz, contentando-se, então, em se reportar à Beleza e oferecer apenas o espetáculo de seus ímpetos em direção a ela. “*Hérodiade*” representa, assim, a busca do poema e o teatro de sua origem, é uma reveladora que expressa uma visão do mundo e uma inscrição no mundo, por meio da qual Mallarmé rompe com o desabafo lírico presente nas obras de alguns contemporâneos, como o poeta Emmanuel des Essarts (1839-1909), que critica enfaticamente ao optar por uma maneira de escrever mais sóbria: “*nul abandon chez Mallarmé à la facilité, nulle obéissance à l’impulsion première*”²⁶ (MAULPOIX, 2000a, p. 37). Se o acesso ao “*Azur*” está barrado ao poeta moderno, permanece possível pela força lírica inerente ao trabalho com a língua, tal o lirismo de Mallarmé (MAULPOIX, 2002, p. 166).

Com efeito, no âmbito do pensamento de Maulpoix, a poética mallarmeana do efeito produzido se inscreve na manutenção do lirismo, um lirismo que se apoia na impessoalidade – no desaparecimento elocutório do poeta –, e na autossuficiência

²⁴ “o importante está alhures: não na maneira como encontrou o absoluto e o nada – arrastavam-se um pouco por toda parte em seu tempo – mas no modo como regulou esse encontro, como saiu dessa doença. Do sono dogmático ou da insônia do absoluto, sai-se, a partir de Kant, pelo pensamento crítico: o pensamento que discerne o campo do exercício e os limites de seu poder. Desta forma, fez Mallarmé, ao sair das grandes crises dos anos de 1865. Reorganizou, por sua conta, o sistema do espírito. A cabeça de Medusa do Espírito – o Absoluto e o Nada, o Absoluto como Nada -, converteu-o em uma dualidade nova, acessível ao olhar, controlada pela pluma: muito precisamente, aquilo que já encontramos: o infinito e o nada, o infinito imanente ao nada, a diferença que se dissipa das próprias coisas [...]”.

²⁵ Na carta a Cazalis de 7 de janeiro de 1864, Mallarmé confessa: “*L’effet produit, sans une dissonance, sans une froture, même adorable, qui distraie, voilà ce que je cherche. Je suis sûr, m’étant lu les vers à moi même, deux cents fois peut-être, qu’il est atteint*” (MALLARMÉ apud MAULPOIX, 1998, s.p.). Na tradução para o português: “O efeito produzido, sem nenhuma dissonância, sem nenhum floreado, mesmo adorável, que distraia – é isso que procuro. Tendo lido os versos para mim mesmo, duzentas vezes talvez, estou certo de que ele foi alcançado” (MALLARMÉ, 2008, s.p.).

²⁶ “nenhum abandono na obra de Mallarmé à facilidade, nenhuma obediência ao primeiro impulso”.

da obra, cujo centro gira, de agora em diante, em torno da Beleza, a beleza perfeita e inacessível de *Hérodiade* que vai perseguir o autor até sua morte:

*Mallarmé se pose en poète de la volonté, ou en poète maintenu par la force de la volonté et qui fait en connaissance de cause le choix d'une destinée. 'Je chanterai en désespéré', dit-il, non pas parce que 'les chants désespérés sont les chants les plus beaux', mais parce qu'il poursuivra le travail qui maintient le chant avec 'l'énergie du désespoir'. Son œuvre reposera sur un prodigieux 'malgré tout'. [...] Le poète veille à sauvegarder l'instinct de ciel en un temps qui le nie et en dépit de la conscience qu'il a acquise de son impossible satisfaction.*²⁷ (MAULPOIX, 1998, s.p.).

Dar continuidade ao canto e, assim, à poesia, “*malgré tout*”, é manter o “instinto de céu”, que corresponde, a meu ver, à energia interior que desencadeia o ímpeto, o “estado dito poético”, passível de se transformar em linguagem poética. Embora a efusão e o sublime não encontrem mais espaço no contexto da modernidade e da contemporaneidade – como se configurava no Romantismo –, onde “*l’Azur se réduit à son nerf*”, o poeta ainda guarda em seu interior essa misteriosa energia, o “*filigrane bleu de l’âme*” (MAULPOIX, 1998, s.p.), do qual fala Mallarmé no poema “*Las de l’amer repos*”, que o leva a se voltar para o espaço da página, tentando conciliar a vida e a escrita, o real e o sonho, tal qual uma aranha firmemente presa no centro de sua teia, retirando de dentro de seu corpo a matéria que compõe seus fios. Contudo, tecer ou tramar os fios é ainda estabelecer ligações, mesmo que esses fios delineiem um percurso de divisão, bifurcação, ramificação, ou seja, em que o poeta desaparece para ressaltar a trama de sua escrita, afinal, para Maulpoix (2002, p. 168), o poeta moderno não é nada mais que um poeta perplexo, em que perplexo significa tecer, tramar, entrelaçar.

Segundo Maulpoix (2002, p. 167), é devido a um instinto de céu preservado, mas voltado para “*ici-bas*”, “*rabattu vers la page, ou replié en éventail telle cette aile de papier dans la main de Geneviève*”²⁸, que Mallarmé “*poursuit la tâche orphique*”. É este “instinto do céu”, preservado na obra de vários autores ao longo do século XX, de René Char e Saint-John Perse a Yves Bonnefoy e Jacques Réda, que dá continuidade ao lirismo ao longo do século XX.

²⁷ “Mallarmé se coloca como poeta da vontade ou poeta mantido pela vontade, pela força da vontade e que faz, com conhecimento de causa, a escolha de um destino. ‘Cantarei em desespero’, diz, não porque ‘os cantos desesperados são os cantos mais belos’, mas porque perseguirá o trabalho de manter o canto com ‘a energia do desespero’. Sua obra repousará em um prodigioso ‘apesar de tudo’. [...] O poeta vigia para salvaguardar o instinto de céu em um tempo que o nega e em despeito da consciência que adquiriu de sua impossível satisfação”.

²⁸ “aqui em baixo”, “rebaixado para a página ou desdobrado em leque como essa asa de papel na mão de Geneviève”, “persegue a tarefa órfica”.

Enraizado no sentimento e no pensamento, expandindo-se para todo o corpo, o “instinto de céu” se manifesta na tendência lírico-crítica e faz com que o poeta busque uma conciliação entre sua subjetividade e a realidade por meio do “*bleu*”:

*Ce n'était pas d'Azur diaphane que je parlais: loin des cieux éthérés, toute l'épaisseur et la substance, en nous, de cet instinct de ciel, sa manière par exemple de respirer l'odeur de sel, d'aller pleurer au cinéma, ou de choisir; l'hiver; pour la tiédeur, des pulls et des chemises.*²⁹ (MAULPOIX, 2005b, p. 199).

Como consequência, o “instinto de céu” reestabelece os laços entre a intimidade, a vida e a escrita no seio da realidade contingente. Neste sentido, o poeta lírico-crítico não tem como ideal elevar-se ao Absoluto, mas restabelecer sua inserção na realidade, no espaço onde desenvolve sua vida, do qual se sente afastado: “*Ce que je nomme idéal, absolu, ou azur; n'est après tout rien d'autre que mon espérance de naître enfin ici-bas. J'ai prêté des noms contraires à la réalité qui me manque et où je vis comme un absent*”³⁰ (MAULPOIX, 2005b, p. 197). Ou seja, cercado pela realidade terrena que preenche os limites de seu horizonte, resta ao poeta de *Une histoire de bleu* e *L'instinct de ciel* permanecer na realidade prosaica em detrimento de uma possível tentativa de atingir a transcendência: “*Au lieu de s'évader vers les altitudes bleus, [le poète] demeure à l'intérieur de la communauté des hommes*”³¹ (MAULPOIX, 2009, p. 12). De acordo com este aspecto, em *Une histoire de bleu*, o poeta afirma, recuperando novamente Mallarmé, com um tom melancólico, “*l'azur est lettre morte, l'horizon est indéchiffrable. On se demande comment rester debout dans ce paquet de chair. La terre n'est pas difficile: elle veut bien de nos os. Mais le ciel bleu dédaigne notre pâleur [...]*”³² (MAULPOIX, 2005b, p. 63), desdém também sentido por Mallarmé no poema “*L'Azur*”: “*de l'éternel azur la sereine ironie*”³³ (MALLARMÉ, 1974, p. 40). O poeta volta-se,

²⁹ “Não é do *Azur* diáfano que falava: longe dos céus etéreos, de toda espessura e substância, em nós, desse instinto de céu, sua maneira, por exemplo, de respirar o cheiro de sal, de ir chorar no cinema, ou escolher, o inverno, pela trepidez, os pulôveres e as camisas”.

³⁰ “O que nomeio ideal, absoluto ou *azur*, não é nada mais que minha esperança de nascer enfim aqui em baixo. Atribuí nomes contraditórios para a realidade que me falta e na qual vivo como um ausente”.

³¹ “Em vez de evadir para as altitudes azuis, [o poeta] permanece no interior da comunidade dos homens”.

³² “o *azur* é letra morta, o horizonte é indecifrável. Pode-se perguntar como permanecer em pé nesse pacote de carne. A terra não é difícil: quer muito nossos ossos. Mas o céu desdenha de nossa palidez [...]”.

³³ “do eterno *azur* a serena ironia”.

então, para si mesmo, efetuando uma autocrítica de sua tendência em tentar evadir-se da realidade:

*J'ai fui, j'ai pris le large. L'habitude surtout de n'être nulle part, en apnée dans ma propre vie. Portrait du poète fin-de-siècle en créature d'aéroport, avec cette tête bizarre qu'a l'homme des foules en ces lieux-là: cerveau de gélatine blanche, œil à demi ensommeillé tourné vers le dedans, mais de la fièvre au bout des doigts.*³⁴ (MAULPOIX, 2005b, p. 223).

No entanto, Maulpoix insiste, ainda influenciado por sua releitura de Mallarmé, que a poesia visa “*‘autre chose’, que le réel étrange, et auquel elle veut rendre voix. Cet ‘autre chose’ palpite en elle, dût-elle finir par en reconnaître l'impossibilité*”³⁵ (MAULPOIX, 2000a, p. 9). O ideal aparece, então, em *Une histoire de bleu*, simultaneamente como presença e ausência, representado pelo céu cuja visualização desperta no poeta um desejo que pode ser satisfeito pelo sonho de transformar o impalpável em matéria passível de ser manipulada, possibilidade que somente acontece na escrita poética: “*Le ciel se recoloré [...] On voudrait jardiner ce bleu, puis le recueillir avec des gestes lents dans un tablier de toile ou une corbeille d'osier. Disposer le ciel en bouquets, égrener ses parfums, tenir quelques heures la beauté contre soi et se réconcilier*”³⁶ (MAULPOIX, 2005b, p. 35). No entanto, o “instinto de céu” faz com que dirija um olhar poético, emotivo e melancólico para a realidade exterior – o poeta tem um olhar *bleu* –, o que incorre em uma maneira singular de visualizar, de filtrar, de se relacionar e de se colocar frente ao mundo, transformando-o em uma sequência de imagens poéticas, permeadas por metáforas e analogias, que nada mais são que uma manifestação do lirismo:

Le ciel est de tuiles blanches. La sieste de la mer creuse une longue cicatrice d'encre sur la joue de l'horizon où les voiliers tracent de grandes routes calmes et plantent leur amour d'oiselier d'un blanc très nu.

Des jardins superflus poussent plus haut vers le large, odorants de menthes, de myosotis et d'impatientes. Une rumeur de lilas dégringole vers la mer quand,

³⁴ “Fugi, tomei o largo. O hábito, sobretudo, de não estar em nenhuma parte, em apneia em minha própria vida. Retrato do poeta do final do século como criatura de aeroporto, com essa cabeça bizarra que tem o homem das multidões nesses lugares: cérebro de gelatina branca, olho meio sonolento voltado para o interior, mas com a febre na ponta dos dedos”.

³⁵ “‘outra coisa’ que o real sufocante ao qual quer dar voz. Essa ‘outra coisa’ palpita nela, deve acabar por reconhecer a impossibilidade”.

³⁶ “O céu se recoloré [...] Gostaria de jardinar esse azul, depois, o recolher com gestos lentos em um avental de tecido ou em uma cesta de vime. Dispor o céu em buquês, debulhar seus perfumes, ter por algumas horas a beleza contra si e se reconciliar”.

*sur les balcons de bois peint, le cœur des marins s'éclabousse.*³⁷ (MAULPOIX, 2005b, p. 34).

Porém, a ausência do ideal metafísico acompanha o itinerário do poeta ao longo de sua vida como uma perda ou uma fratura devido ao esvaziamento da divindade.

Enfim, o diálogo estabelecido por Jean-Michel Maulpoix com os trabalhos de Stéphane Mallarmé permite que o autor contemporâneo efetue uma reavaliação crítica da herança moderna, particularmente da metafísica da transcendência e, por meio desta reflexão, que não apenas se limita a seus ensaios críticos sobre o lirismo, mas penetra no interior de seus textos poéticos, no caso, em *Une histoire de bleu* e *L'instinct de ciel*, delinheie um outro percurso para o lirismo contemporâneo, em que o poeta volta seu olhar para a realidade contingente, traduzindo sua beleza em poesia.

Critical lyricism and poetic modernity: a dialogue between Stéphane Mallarmé and Jean-Michel Maulpoix. **Itinerários**, Araraquara, n. 45, p. 277-292, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *In the diversified context of contemporary French poetry, critical lyricism expresses a recovery of lyric poetry in opposition to neo-avant-garde trends and post-poetry, supported in literalness. The essays and poetic works of Jean-Michel Maulpoix are representatives of this poetic strand which shows that the lyricism does not turn anymore, in the contemporary context, to the expression of an exalted interiority and the quest for the absolute. Moreover, the critical lyricism makes a rereading of poetic modernity, particularly the work of Stéphane Mallarmé, searching for critically dialoguing with a literary past.*

■ **KEYWORDS:** *Contemporary poetry. Critical lyricism. French poetry. Mallarmé. Maulpoix.*

REFERÊNCIAS

BÉNICHOU, P. **Selon Mallarmé**. Paris: Gallimard, 1995.

COLOMB-GUILLAUME, C. Jean-Michel Maulpoix: une nouveau lyrisme entre modernité et postmodernité. **Faire-Part**. Jean-Michel Maulpoix. D'un bleu critique. Mariac, n. 28/29, p. 136-143, 2011.

³⁷ “O céu é de telhas brancas. A sesta do mar escava uma longa cicatriz de tinta na face do horizonte onde veleiros traçam grandes rotas calmas e plantam seu amor de criador de pássaros em um branco nu. Jardins fluídos impulsionam mais alto para o largo, odores de menta, de miosótis e de impatiens. Um rumor de lilás despenca para o mar quando, no balcão de madeira pintada, o coração dos marinheiros se compromete”.

COLLOT, M. *L'horizon fabuleux*. v. I. Paris : José Corti, 1988.

COLLOT, M. Lyrisme et réalité. **Littérature**, Paris, n. 110, p. 38-48, 1998.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução Marise M. Curioni; Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

MALLARMÉ, S. **Carta a Henry Cazalis** (07 de janeiro de 1864). Trad. Liana Carreira. 2008. Disponível em: <<http://www.pequenamorte.net/carta-a-henri-cazalis-1864-stephane-mallarme/#.V1YXafkrKUK>>. Acesso em: 21 fev. 2011.

_____. Hérodiade. In: CAMPOS, A. **Linguaviagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 49-71.

_____. **La musique et les lettres**. s.d. Disponível em: <http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1894_mallarme1.html>. Acesso em: 21 fev. 2013.

_____. Las de l'amer repos; L'Azur. In: MALLARMÉ, S. **Mallarmé**. Tradução A. Campos, H. Campos e D. Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 36-37; 40-43.

MAULPOIX, J. M.. **Adieux au poème**. Paris: José Corti, 2005a.

_____. **Du Lyrisme**. Paris: José Corti, 2000a.

_____. Entretien avec Jean-Michel Maulpoix par L. Liban. **L'Express**, Paris, 27 avril 2006.

_____. Entretien de Jean-Michel Maulpoix avec Michel Meresse. **Revue La Sape**. 21 mai 1996. Disponível em <http://www.maulpoix.net>>. Acesso em: 20 fev. 2011.

_____.; SOURDILLON, J.-M. Entretien: Entre ce qui « pense » et ce qui « pousse ». **Faire Part**. Jean-Michel Maulpoix. D'un bleu critique. Mariac, n.28/29, p. 8-21, 2011.

_____. **Le Poète perplexe**. Paris: José Corti, 2002.

_____. **L'instinct de ciel**. Paris : Mercure de France, 2000b.

_____. **Pour un lirisme critique**. Paris: José Corti, 2009.

_____. **Stéphane Mallarmé, portrait du poète en araignée**. 1998. Disponível em: <<http://www.maulpoix.net/Mallarme.html>>. Acesso em : 28 ago. 2010.

_____. **Une histoire du bleu suivi de L'Instinct du ciel**. Paris: Gallimard, 2005b.

RANCIÈRE, J. **Mallarmé – La politique de la sirène**. Paris: Hachette, 1996.



WHO IS SHE WHEN SHE IS [...]: A SOLIDÃO DE MOLLY BLOOM EM ULYSSES, DE JAMES JOYCE

Rosalia Rita Evaldt PIROLI*

- **RESUMO:** Neste artigo, apresentaremos uma análise centrada na personagem Marion Bloom, sobretudo no episódio “Penélope”, do romance *Ulysses*, escrito por James Joyce e publicado em 1922. Nossa questão central será evidenciar o isolamento da personagem, envolvendo quatro esferas nas quais ele se manifesta: a solidão estrutural, social, afetiva e sexual. Para complementar nossa análise, dialogaremos com a leitura de Galindo (2006; 2016) e artigos da crítica feminista joyceana, como Sternlieb (2002) e McMullen (2005).
- **PALAVRAS-CHAVE:** James Joyce. Molly Bloom. Penélope. Solidão. *Ulysses*.

Pela trilha dos fragmentos

Nas mais de mil páginas do romance *Ulysses* (1922), do escritor irlandês James Joyce, acompanhamos o prosaico périplo empreendido por Leopold Bloom e Stephen Dedalus pela cidade de Dublin entre a manhã do dia 16 de junho de 1904 e a madrugada do dia seguinte. Essas duas figuras, atormentadas, cada uma à sua maneira, por lutos mal elaborados e pela sombra de “usurpadores” – Boylan, o futuro amante da esposa de Bloom e Buck Mulligan, o catalizador de uma série de ressentimentos para Dedalus –, demoram-se pelas ruas, pelos bares e por outros espaços da cidade, evitando o retorno para casa. Para Dedalus, esse regresso já estava previamente impedido, pois ele decidira não voltar para a sua Elsinore, a torre que dividia com seu amigo/*nêmesis* Mulligan. Bloom demora a assumir que sua odisseia tem o objetivo de evitar o encontro com sua mulher, de dar tempo para que ele possa processar, de alguma forma, o adultério que se passou entre as paredes do número 7 da rua Eccles. Segundo Galindo (2016, p. 20), a jornada de Bloom é marcada por uma dupla tensão entre voltar para casa e impedir, por ora, o adultério de Molly ou demorar-se na rua, esperando encontrá-la adormecida, para evitar quaisquer conflitos.

* UFPR – Universidade Federal do Paraná – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curitiba – PR – Brasil. 80060-150 – rpirolli@gmail.com.

Dessa forma, o grande motivo por trás das ações de Bloom – e também de suas não ações – é a própria Molly. Ela é o motor que, em várias instâncias, colocará a jornada de Bloom em funcionamento. A “ausência presente” de Molly é intransponível e atravessa o romance. Entretanto, apesar dessa sombra projetada em todo o livro, Molly se revelará plenamente apenas no último episódio de *Ulysses*. Entre o primeiro vislumbre sonolento da sra. Bloom em sua cama, em “Calipso”, a rápida visão de seu braço em “Rochedos errantes” e o monólogo de “Penélope”, essa personagem será evocada somente de modo fragmentário, não apenas pelo marido, mas por outros indivíduos, personagens e narradores, que a percebem principalmente como objeto de desejo (ou de crítica, no caso do narrador grosseirão de “Ciclope”). O romancista encena essa fragmentação como podemos perceber nos trechos abaixo, dos episódios “Hades” e “Rochedos errantes”, respectivamente:

– Quem é o camarada ali atrás com o Tom Kernan? [...]

– Bloom, ele [Ned Lambert] disse, Madame Marion Tweedy que era, é, quer dizer, soprano. É mulher dele.

– Ah, mas é claro. John Henry Menton disse. Faz tempo que eu não vejo. Era uma bela mulher. Eu dancei com ela, espera aí, quinze dezessete anos dourados atrás, na casa do Mat Dillon, em Roundtown. E ela era de encher os braços. (JOYCE, 2015, p. 233).

Ela [Molly] estava de guarda baixa com uma bela carga de porto de Delahunt na barriga. A cada sacudão que o maldito carro dava lá vinha ela trombando comigo [Lenehan]. Delícias do inferno! Ela tem um belo par, que Deus abençoe [...]. É uma bela de uma égua não há o que duvidar. (JOYCE, 2015, p. 401-402).

Como podemos perceber nos excertos acima, as referências a Molly concernem sobretudo três tópicos: i) sua beleza e seus atributos físicos generosos, com menções constantes a variadas partes de seu corpo como os seios (ou “peitão de peru”, segundo o personagem Cheirão Flynn, em “Lestrigões”), os quadris, as nádegas, o braço, os ombros, os lábios, os olhos, os cabelos e até os dentes; ii) seu matrimônio com Bloom e iii) a sua atividade enquanto soprano. No entanto, a sua beleza acaba sobrepujando seus outros atributos. Ela aparece, antes de tudo, como uma entidade erótica e sexualizada, dona de uma beleza incomum, icônica. A senhora Bloom é uma espécie de musa, uma ninfa (ela também é Calipso, afinal), uma “ilha-mulher cercada de homens por todos os lados” (OLIVEIRA, 2014, p. 15).

Molly existe, na esfera social dentro da qual circulamos em *Ulysses*, primeiramente enquanto adorno para olhos masculinos. Ela também é apresentada enquanto esposa, embora esse segundo papel seja mais questionado que o pri-

meiro – veja-se, por exemplo, a carta enviada por Boylan, destinada à Senhora Marion Bloom (e não à Senhora Leopold Bloom, como seria de bom-tom, segundo a etiqueta epistolar da época), ou a consternação dos personagens Menton e Ned Lambert, em “Hades”, por Molly ter se casado “com um espertalhão desse calibre [quando ainda] era cheia de amor pra dar [...]” (JOYCE, 2015, p. 233), e as conversas entre Joe, Ned, J.-J. e Jack Power em “Ciclope”. Ao longo de todo o romance, são plantados rumores (e não apenas na cabeça de Bloom) sobre as possíveis infidelidades de Molly.

Eventualmente, essa personagem também é associada à figura de seu pai. Em “Sereias”, ela é apresentada como “filha de uma tropa” (JOYCE, 2015, p. 448), no diálogo entre os personagens Dollard e Simon Dedalus, e em “Ciclope”, ela é invocada pelo epíteto de “a filha de Tweedy”. Como podemos ver logo abaixo, essa passagem é bastante significativa em relação à apresentação dessa personagem entre o primeiro e o penúltimo episódio do livro.

Orgulho do monte pedregoso de Calpe, a filha de Tweedy de cabelos negros como as asas da graúna. Ali crescera e atingira beleza impar, onde nêspere e amêndoa perfumam o ar. Os jardins da Alameda reconheciam seus passos: os canteiros de olivas reconheciam e se curvaram. Casta esposa de Leopold é ela: Marion dos seios generosos. (JOYCE, 2015, p. 516).

Nesse excerto, a personagem é apresentada, “com artifícios retóricos emprestados de tudo quanto é tradição romântica” (GALINDO, 2016, p. 220), personificando a imagem da mulher que é louvada, de modo geral, por essa retórica romântica, e enobrecendo os aspectos que compõem sua existência, tais como sua origem, sua filiação, sua beleza, seu matrimônio e também seu corpo. Podemos assumir que, na ausência de outras representações, Molly ganha materialidade sempre em relação aos homens – o marido, o pai, os (possíveis) amantes. A Molly que conhecemos até então é, portanto, de segunda mão. É uma Molly indireta, construída e mediada por esse(s) discurso(s) masculino(s) – incluindo até mesmo o do próprio Joyce, afinal ela é seu construto ficcional. É somente no episódio “Penélope” que estaremos efetivamente diante da personagem, sem a mediação de outras vozes, de outros personagens.

Aqui, faz-se necessário abrir um parêntese. Apesar da construção dessa representação de Molly desvelar a misoginia e o sexismo inerentes aos personagens do romance, preferimos não atribuir essa mesma posição a Joyce, necessariamente – como o faz uma parte da crítica feminista que se ocupa do romance. Pelo contrário, segundo McMullen, “*Joyce through Molly starkly deviates from the normal patriarchal standards that coded women during the early twentieth century. Joyce undoubtedly appreciates the complexities of ‘modern’ woman caught in a*

male-dominated class system.”¹ (McMULLEN, 2005, p. 3). Essa construção da personagem, como uma mulher controversa, uma *outsider*, em certos sentidos, na conservadora sociedade dublinense do início do século XX – sem, no entanto, recusar todos os seus valores tradicionais – terá uma série de consequências que serão apresentadas na segunda parte deste artigo. Fim de parênteses: retomamos agora um último aspecto que ainda não foi mencionado: a carreira de Molly.

Ela é, afinal, uma cantora de relativa circulação na cidade, apesar de suas oportunidades estarem ficando mais escassas, conforme ela afirma em “Penélope”. Bloom é constantemente relembrado, pelos conhecidos com quem cruza durante o dia, dessa ocupação de Molly e, principalmente, da turnê que ela estrelará ao lado de Boylan e para a qual ambos ensaiarão durante a tarde. As canções do programa do ensaio – as sugestivas *La ci darem*, da ópera *Don Giovanni* e *A velha e doce canção do amor* – atormentarão Poldy, apelido de Bloom, o dia inteiro, servindo como lembrete do ilícito encontro amoroso. O foco dessas constantes lembranças a esse espetáculo não é, necessariamente, a celebração do talento artístico de Molly ou o reconhecimento de uma carreira relativamente bem-sucedida, mas sim uma reiterada demonstração da humilhação pública do marido traído, reforçada inclusive pela obsessão do próprio Bloom. Ora, apesar de Molly trabalhar com a sua voz, nós não a escutamos efetivamente na maior parte de *Ulysses*. Em “Calipso”, temos uma breve aparição de Molly. No entanto, ela não é, nesse episódio, a personificação da esposa, mas da amante, da ninfa – como no quadro pendurado em cima da cama do casal – que subjuga, paralisa e assusta seus adoradores. Nessa situação específica, Molly recebe a carta de Boylan confirmando o *rendez-vous* vespertino e os silêncios e significados escondidos nas entrelinhas são mais significativos do que as palavras efetivamente enunciadas. Pouco interessa, afinal, o que ela tinha a dizer, se é que ela tinha algo a ser dito. O que realmente interessa nessa cena são as palavras que ela não diz.

Como temos insistido desde o início, até “Penélope”, vimos (e ouvimos) muito pouco da própria Molly Bloom. Quase tudo o que sabemos a seu respeito passa pelo filtro de um outro, incluindo o próprio Bloom. Apenas quando esse personagem volta para casa, se entrega, exausto, e vai dormir, é que o *Ulysses*, de certa forma, se abrirá para a voz de Molly, no último momento possível. Segundo Galindo, Bloom é “tão grande para o livro que a narrativa não pode prosseguir sem ele” (GALINDO, 2016, p. 337); é, portanto, diante da impossibilidade da mediação via Bloom que encontramos Molly pela primeira vez. Mas como nada é simples em *Ulysses*, essa ausência de mediação é levada ao extremo. Molly está livre para falar – ou melhor, para *pensar* por si mesma – e ter a sua própria voz. Isto significa que ela “vai ter que

¹ “A través de Molly, Joyce se desvia dos padrões patriarcais tradicionais que normatizavam as mulheres durante o início do século XX. Joyce, sem dúvida, aprecia a complexidade da mulher ‘moderna’ aprisionada em um sistema de classes dominado por homens.” (tradução nossa).

se virar sem narradores, sem **O Livro**” (GALINDO, 2016, p. 336, grifo do autor), pois o romance se encerra com o sono de Bloom.

Dessa forma, o episódio “Penélope”, composto por longas oito frases, afastaria a presença do narrador – mas não necessariamente a do arranjador ou ainda a figura oculta de Joyce, o **escriva** (GALINDO, 2006, p. 30) – e emprega o recurso narrativo do fluxo de consciência ou monólogo interior. Parte da crítica joyceana, segundo Giammarco (2008, p. 227), compreende o episódio como a manifestação sonora do pensamento ou ainda como uma irrupção caótica de estilos. Uma outra leitura possível aponta a complexidade da construção narrativa de “Penélope” que, segundo O’Brien (2000, p. 9 apud GIAMMARCO, 2008, p. 228), seria o ápice de um projeto narrativo que buscaria uma “estética da mobilidade”. Em outro sentido, parte da crítica feminista francesa prefere associar o estilo do episódio ao conceito de *écriture féminine*, desenvolvido por Hélène Cixous. Ainda que tenha sido escrito por uma figura masculina, “Penélope” emularia uma escrita vulcânica, labiríntica, que permitisse a ruptura e a transformação da personagem por intermédio da sua própria tessitura. Um outro grupo de críticas, segundo Sternlieb (2002, p. 108), lê o episódio como uma performance de Molly, um papel a ser encenado para sua audiência (o leitor?) ou ainda como um conjunto de ideias que encerrariam uma noção mais ampla de *womanliness*. Não existiria uma Molly, mas Mollies. Em todas essas leituras, temos em comum a ideia concreta de que Molly não fala efetivamente, ela pensa. Ou melhor, ela encena seus pensamentos para si própria – ainda prevendo uma espécie de público *voyeur*, representado, sem sombra de dúvida, pela figura do marido.

Neste artigo, nosso objetivo é refletir sobre, depois de tantas possibilidades e de tanta mediação, quem é Molly de fato quando ela é, quando estamos diante do seu fluxo selvagem.

As quatro manifestações da solidão de Marion

A solidão estrutural de “Penélope”

Ulysses é dividido em três partes: a “Telemaquia”, os três primeiros episódios centrados em Dedalus; a “Odisseia”, composta por doze episódios, de “Calipso” a “Circe”, e o “Nostos”, com os episódios “Eumeu”, “Ítaca” e “Penélope”. Como já vimos, Molly faz uma aparição meio feérica em “Calipso” e depois continua acompanhando Bloom em segundo plano, como uma sombra. Com exceção de um vislumbre de seu braço em “Rochedos errantes”, ela só entrará verdadeiramente em cena no último episódio. Diante da exuberância de sua voz em “Penélope” e da completa impossibilidade de analisar todas as suas facetas, escolhemos um dos traços que acreditamos ser recorrente em seu monólogo interior: a solidão. Para Mijuskovic (2012, p. 50), Molly Bloom “*represents a classic instantiation of the*

utter solitude of a reflexive awareness”². Iremos, em nosso artigo, apontar os quatro “tipos” de solidão: a solidão estrutural de “Penélope” e as solidões social, afetiva e sexual de Molly.

A primeira delas já se apresenta na própria estrutura do romance. Em “Penélope”, Molly está confinada ao último espaço possível de *Ulysses*, o derradeiro episódio, repousando sobre a instância limítrofe entre todas as ações do romance – que são efetivamente assumidas pelos personagens masculinos e cuja vigência se encerra com o sono de Bloom – e o silêncio, o vazio, o mundo incontrolável exterior à literatura. Os limites de “Penélope” são claros: as fronteiras textuais que separam esse episódio do ponto final de “Ítaca”, as paredes da casa e do quarto, a cama do casal, a cabeça de Molly. É dentro dessas fronteiras que se apresentam e se constroem sua voz, que ilumina e revisita certos personagens, imagens e acontecimentos vividos, sugeridos ou rememorados ao longo do romance sem, necessariamente, modificá-los. É preciso relembrar que o estatuto de Molly, enquanto sujeito subalterno, impede que ela tenha uma real agência para modificar os acontecimentos. Por conta disso, o episódio é lido frequentemente como sendo uma coda (STERNLIEB, 2002, p. 120) ou ainda um pós-escrito, um complemento e contraponto (GALINDO, 2016, p. 338-339), mas que acontece necessariamente na solidão e no silêncio do espaço privado. Nesse ponto, o arremate dos episódios precedentes do romance acompanha também um deslocamento radical de perspectiva e passamos agora a experienciar o mundo pelos olhos de uma mulher, da notável Marion Bloom, finalmente.

Se Molly era, anteriormente, constituída pela voz de um outro, agora ela assume o controle, ela é a própria voz. São as suas palavras (pensadas) que fornecerão o fio condutor do passeio pela sua psique, pelas suas frustrações, pelos seus desejos, pelas suas pulsões. Seu discurso assume o tom de introspecção, de confissão – inclusive de seu “pecado” vespertino. Para Stevens (2012), esse episódio tem uma importante função no plano simbólico e narrativo, pois permitiria a construção da personagem enquanto sujeito.

[Ao] revisitar essas construções narrativas no monólogo interior de Molly [a visão e a narração por um Outro], temos uma perspectiva bem diferente dos fragmentos de sua vida [...], transmutado[s] num jogo enunciativo que evidencia a importância das variações determinadas pelo local de fala: não mais objeto de uma voz narrativa masculina como acontece durante todo o romance, Molly torna-se sujeito de seu discurso sobre ela mesma e sobre os demais personagens/acontecimentos. (STEVENS, 2012, p. 11).

² “Representa uma clássica instanciação da absoluta solidão de uma consciência reflexiva” (tradução nossa).

Nessa sua versão dos fatos, somos solicitados a repensar ou a relativizar certas verdades apresentadas no romance. A lista de amantes, evocada por Bloom em “Ítaca” (JOYCE, 2015, p. 1029), vai sendo, pouco a pouco, desfeita. O personagem Lenehan, que havia se gabado a M’Coy (JOYCE, 2015, p. 401-402) a respeito das investidas que aconteceram em um passeio de carruagem, é descrito por Molly como “aquele parasita [que] ficou tomando liberdades” (JOYCE, 2015, p. 1056). Menton, um outro personagem, que rememora com Ned Lambert (JOYCE, 2015, p. 233) uma dança com a personagem ocorrida há muitos anos, é revisto por ela como um sujeito com “aquele olho de ovo cozido” (JOYCE, 2015, p. 1038). Entretanto, não é apenas o inventário dos pretensos amantes que é desmontado ao longo de “Penélope”. Molly revisita vários acontecimentos domésticos, de que já tínhamos tomado conhecimento via Bloom: o pedido de casamento, o esfriamento e o distanciamento de sua relação conjugal, a saída de casa de Milly – ideia que é atribuída ao marido –, o adultério. Apesar de estar à margem do romance, Molly é muito mais bem informada do que esperaríamos, ela realmente está a par dos acontecimentos, apesar da sua restrita liberdade. Os pequenos segredos e mentiras guardados, até então, por Bloom são já bem conhecidos. Ela “sabe dos postais eróticos, sabe (como?) que Bloom ejaculou durante o dia, sabe que ele mentiu sobre o roteiro do dia, [...] Molly também sabe que Bloom sabe de Boylan” (GALINDO, 2016, p. 339). E essa lista ainda não é exaustiva. Além de um conhecimento bastante aprofundado no “fenômeno bloomiano” (o Milagreiro, os fetiches, as preferências eróticas), Molly também está consciente sobre o lugar que os Bloom ocupam na cidade. Ela é a esposa infiel *avant la lettre*, alvo do “falatório do mundo que esse povo faz” (JOYCE, 2015, p. 1041), ele é motivo de piada, pois os conhecidos passam tempo “gozando dele pelas costas” (JOYCE, 2015, p. 1092) e nenhum dos dois parece ser “irlandês o bastante” (JOYCE, 2015, p. 1053) para a Irlanda da época. De certo modo, duas *personae non gratae*.

Apesar da consciência aguçada de Molly, a sua frustração e a sua decepção continuam silenciosos, encerrados em seus pensamentos. O seu isolamento e a sua solidão são imensos, não apenas na estrutura de “Penélope”, mas se revelam também nas condições em que a encontramos no episódio. Ela está insone, sozinha ou quase sozinha (a presença tardia do marido incomoda mais do que reconforta), entregue ao fluxo selvagem de seu pensamento e à tarefa homérica da tessitura de sua voz, de si mesma como sujeito, de sua história, de sua memória e de seus desejos. Se nos pensamentos de Molly somos, em alguns momentos, transportados para longe, no tempo e no espaço, e entramos em contato com uma liberdade (ou um desejo de liberdade) arrebatadora, fora deles precisamos nos defrontar com a clausura do quarto, do leito e principalmente do corpo e de suas necessidades físicas, colocadas no episódio em pleno funcionamento com a cena da menstruação, da ida ao penico, do alívio dos gases intestinais, do bocejo, da libido, e também com as restrições impostas, tanto pelo casamento quanto pelas convenções sociais e religiosas da

época. A essa primeira solidão de “Penélope”, somam-se outras, que veremos na sequência.

“Deus bem sabe que vai vir bem a calhar pra variar ter uma pessoa inteligente pra conversar”: a solidão social e a solidão afetiva

A solidão de Molly não deve ser creditada somente à sua personalidade um pouco controversa ou à sua falta de indulgência em relação aos outros moradores de Dublin. Essa solidão é, antes disso, resultado de uma conjuntura social que se estendia às mulheres. Molly se revela muito consciente a respeito do papel da mulher de sua época e de suas implicações, pois conhece e se debate profundamente com as diferenças entre a experiência no mundo de um homem e de uma mulher, como podemos perceber nos trechos abaixo, de “Penélope”:

[...] eles podem conseguir o que quiserem com qualquer coisa que use saia e a gente não pode perguntar patavinas mas eles querem saber onde você estava onde você vai [...]. (JOYCE, 2015, p. 1050).

[...] eles podem escolher e pegar o que quiserem uma mulher casa ou uma viúva séria ou uma menina pros gostos variados deles que nem naquelas casas ali da rua Irish não mas a gente tem que estar sempre acorrentada a eles [...]. (JOYCE, 2015, p. 1097).

O estatuto social da mulher é marcado claramente pela subalternidade, pois ela está subordinada a uma autoridade masculina, à qual deve se submeter – primeiro o pai, e depois o marido. Os limites muito cerrados impostos à experiência feminina é tema recorrente no monólogo e motivo de angústia para a personagem. Ser mulher, para Molly, é uma condição aprisionadora, reforçada por uma série de vazios e ausências que vão desde a própria anatomia feminina – “que ideia é essa de fazer a gente desse jeito com um buracão assim no meio” (JOYCE, 2015, p. 1044) – até a absoluta redução das possibilidades de diversão, de socialização, pois “eles têm amigos pra poder conversar a gente não” (JOYCE, 2015, p. 1099).

Essa segunda solidão de Molly, como resultado da organização social e da moral religiosa da época, confinava sistematicamente as experiências e as vivências femininas à esfera privada, enquanto os homens gozavam de maior liberdade. Segundo Lamoureux (2009, p. 209), essa noção de uma separação entre o domínio público e o privado, se desenvolveu a partir de certas ideias de um grande grupo de pensadores dos séculos XVIII e XIX, tais como Hegel, Hume, Kant, Nietzsche, Proudhon e Schonpenhauer.

[...] mesmo que essas esferas sejam separadas, sua impermeabilidade não é perfeita: aos homens, como chefes de família, autorizam-se um vai-e-vem entre

elas; as mulheres são destinadas ao privado e se expõem a diversos ataques à sua integridade quando saem: é por isso que a distinção entre a operária e a prostituta é frequentemente tênue. O discurso das esferas separadas alimenta e se nutre de um discurso da diferença “natural” entre os sexos, que distribui os papéis sociais segundo a filiação sexual. (LAMOUREUX, 2009, p. 210).

Uma das consequências dessa delimitação sistemática era a restrição do acesso feminino à esfera pública, que devia ser autorizado por uma existência masculina, e a naturalização de seu confinamento à vida doméstica. Na Dublin do início do século XX, reconfigurada por Joyce, essa delimitação é transparente. Entre “Telêmaco” e “Ítaca”, *Ulysses* é tomado por homens circulando ou participando, de alguma forma, da vida pública, enquanto as mulheres estão mais restritas a certos espaços, como a maternidade, em “Gado ao sol”, o bordel, em “Circe”, alguns poucos locais de trabalho, como a papelaria, o escritório de Boylan, o restaurante de “Sereias”, e a casa, em “Penélope”. Além disso, essa restrição à circulação das mulheres se nutre e se reforça também pela instituição do casamento.

A família conjugal, de acordo com Devreux³ (2009, p. 97), organizada em torno de uma divisão restrita de papéis, que naturalizava e acentuava as naturezas masculina e feminina, guardava a dupla função de reprodução e de socialização. Ao homem, cabia o papel “instrumental” de provedor de renda e de mediador das relações da família com a sociedade. Já à mulher, cabia o papel “expressivo” de esposa e de mãe, consagrada ao espaço doméstico e ao cuidado com os membros da família. De filha, passa-se a esposa e mãe. De Marion Tweedy, passa-se a sra. Leopold Bloom. No entanto, no caso de Molly, o casamento não parece suprir ou mediar suas necessidades de socialização nos últimos tempos, principalmente após a partida de Milly.

Uma das reclamações de Molly, que se intensifica principalmente na parte final do monólogo, é a falta de um interlocutor interessado, alguém com quem ela possa conversar, falar sobre si mesma, saber-se ouvida. Como podemos apreender em “Calipso”, os diálogos com Bloom são quase lacônicos, recobertos de silêncios e de segredos, e a filha Milly, que fora enviada a outra cidade para aprender o inusitado ofício de auxiliar de fotografia, lhe escrevera apenas um cartão de agradecimento bastante protocolar. Ambas as situações ilustram o abismo que isola a família Bloom, impedindo que laços afetivos duradouros se estabeleçam entre o casal e entre mãe e filha. Fora Bloom e Milly, a última companhia possível na casa é a gata...

Além disso, esse isolamento social não se restringe à esfera doméstica e às relações familiares. Isso fica mais claro quando Molly fala de sua correspondência (ou de sua ausência).

³ Os textos de Diane Lamoureux e Anne-Marie Devreux fazem parte do volume *Dicionário crítico do feminismo*, de 2009.

[...] nada de visitas nem de correio nunca a não ser os cheques dele ou alguma propaganda que nem aquele Milagreiro que eles mandaram pra ele endereçado cara madame só a carta dele [Boylan] e o postal da Milly hoje de manhã está vendo ela escreveu uma carta pra ele de quem foi a última carta que eu recebi ah a senhora Dwenn agora o que foi que deu nela de me escrever depois de tanto tempo [...]. (JOYCE, 2015, p. 1068).

Em uma passagem, para satisfazer às suas necessidades de socialização, de afetividade, Molly manifesta o desejo de receber cartas, mais especificamente belas e longas cartas de amor, como se ela fosse, talvez, heroína de algum dos romances populares dos quais é leitora. Entretanto, a presença do elemento epistolar não é uma novidade para a personagem. Desde sua infância, escrever cartas era uma das formas de contornar o isolamento. Receber uma carta que lhe era endereçada – ainda que ela própria fosse a remetente – servia como uma espécie de afirmação de sua existência. Ver a letra de seu nome no envelope era uma prova de que existia, de que podia extrapolar os limites domésticos estabelecidos ao seu gênero. Com a possibilidade de um novo amante, Molly imagina que finalmente receberia cartas de um interlocutor, de alguém que potencialmente possa lhe escrever palavras gentis. Ela anseia pelas missivas de Boylan, mas, na sequência, compreende que é provável que ele não corresponda às suas expectativas – como podemos ver abaixo, no excerto de “Penélope”.

[...] espero que ele me escreva uma carta mais comprida da próxima vez se for verdade que ele gosta mesmo de mim [...] queria que alguém me escrevesse uma carta de amor a dele não era lá grandes coisas e eu disse que ele podia escrever o que quisesse seu sempre Hugh Boylan [...]. (JOYCE, 2015, p. 1069).

Ao longo do monólogo, Molly compreende que Boylan talvez não seja necessariamente a interlocução sensível e interessada que ela procura, pelo contrário, ele é grosseiro, “não tem educação nem refinamento nem nada” (JOYCE, 2015, p. 1096). Ela, então, se lembra de Dedalus, de quem Bloom falara no final de “Ítaca”. Ela imagina que ele talvez possa ser um homem culto e sensível, com alma de poeta – como era o jovem Bloom? –, além de uma companhia agradável, “[...] Deus bem sabe que vai vir a calhar pra variar ter uma pessoa inteligente pra conversar sobre você mesma sem ficar sempre ouvindo ele e o anúncio do Billy Prescott e o anúncio do Shawes e o anúncio do Raio que o Parta [...]. (JOYCE, 2015, p. 1095).

Conforme vai fantasiando a respeito de Dedalus, Molly se anima com a ideia de tê-lo como hóspede, sobretudo pela possibilidade de poder ter “uma conversa comprida com uma pessoa inteligente e benheducada” (JOYCE, 2015, p. 1101). Ela faz planos para se fazer bela, pensa em comprar roupas para estar mais apresentável

quando seu novo inquilino chegar. A sua imaginação se ilumina ao vislumbrar esse futuro, com Bloom trazendo café na cama para os dois, com tardes coloridas de canto, conversa e música. No entanto, a esperança de fugir da rotina, de ter alguma animação mais permanente, mais legítima, sob a forma de um terceiro indivíduo que pudesse equilibrar a relação dos Bloom, se dissipa. Dedalus seria o intermediário perfeito, tanto para Molly, quanto para Bloom. Ela não é, afinal, a única figura solitária naquela casa. Como nos lembra Galindo (2016), “Poldy lamentou a diminuição progressiva de seus encontros com amigos, o que dizer [então] da mulher trancada em casa, sem amigos? E acima de tudo sem **amigas** [...]” (GALINDO, 2016, p. 350, grifo do autor).

Além da solidão social, não podemos deixar de pensar que essa falta de companhia esconde também uma profunda solidão afetiva. Durante o monólogo, podemos perceber em diversas passagens que a sede por afeto de Molly não é necessariamente uma novidade, consequência de sua vida como senhora Bloom. Sua infância e adolescência em Gibraltar também foram assustadoramente solitárias: ela não conheceu a mãe, não soube muito bem o que era ser coberta de cuidados, foi algo que ela nunca teve. A única amiga próxima que teve partiu após o casamento, deixando-a em um estado desolador de abandono, fazendo com que ela cogitasse até mesmo “fugir dali enlouquecida pra algum lugar” (JOYCE, 2015, p. 1066), tendo como companhia apenas a sombra de um casamento futuro. E, no entanto, o casamento também não lhe trouxera uma solução satisfatória, definitiva. Ao longo do tempo, a relação com Bloom, que ela tinha imaginado que seria diferente, se tornara cada vez mais distante.

[...] eu não posso fazer nada se ainda sou nova né me diga é de espantar que eu não seja uma velha megera encarquilhada antes da hora vivendo com ele tão frio nunca me abraça a não ser de vez em quando quando está dormindo [...] claro uma mulher quer ser abraçada 20 vezes por dia [...] não importa por quem enquanto for estar apaixonada ou amada por alguém [...]. (JOYCE, 2015, p. 1097).

Nesse sentido, se Molly sente que lhe falta afeto, ela sabe o que fazer para compensar essa lacuna. Ela conscientemente decide “não [se] deixar afundar nessa melancolia” (JOYCE, 2015, p. 1099), que, além da solidão, é alimentada pela sombra da morte do filho, uma ferida tardia que emerge no monólogo. Para O’Brien (2000 apud GIAMMARCO, 2008, p. 231), o desejo sexual contundente, quase agressivo, de Molly funciona como uma válvula de escape para essa falta de afeto. Ela sabe, desde cedo, como buscar atenção e sabe também que sua beleza, que a beleza da mulher, em geral, é uma forte moeda de troca. Se a solidão do espírito talvez seja mais difícil de lidar, a do corpo não é tanto. Essa, talvez, seja a mais simples de superar, ao menos momentaneamente.

“e pra que foi que deram esses desejos todos pra gente”: a solidão sexual

Até aqui, tentamos separar as solidões de Molly. Essa tarefa, no entanto, se mostra cada vez mais complexa, pois uma solidão esconde outras e é difícil delimitar fronteiras. Mijuskovic (2012) afirma que a solidão é uma sentença para cada indivíduo que circula pelo mundo, mas existem formas de lidar com isso, tais como atividades de lazer, viagens, esportes, escolarização, filantropia, até mesmo o sexo. Molly, como vemos ao longo de todo o monólogo, se agarra firmemente a essa última opção, apesar de se sentir sexualmente abandonada por Bloom.

No final de “Ítaca”, ficamos a par de certos detalhes da vida sexual dos Bloom que poderiam justificar esse sentimento. O casal já não tem relações sexuais completas, o “completo conluio carnal, com ejaculação de sêmen dentro do órgão natural da mulher” (JOYCE, 2015, p. 1035), há mais de dez anos. No entanto, Molly tem “esses desejos todos” (JOYCE, 2015, p. 1097). Ela personifica Penélope, com uma fidelidade ligeiramente tortuosa, o porto seguro de Odisseu, mas também a sedutora Calipso em sua cama desfeita.

Em “Penélope”, Molly pensa longamente sobre a saída que encontrou, a simples confirmação dos boatos que já circulavam pela cidade a respeito de sua conduta adúltera. Ao longo do monólogo, a personagem retorna às suas atividades vespertinas – será que para convencer a si mesma de que a traição com Boylan valeu a pena? No final, esse constante retorno à contabilidade sexual da tarde e à sua satisfação parece ficar um pouco mais claro. Molly está com raiva de Bloom, está ressentida por se sentir deixada de lado, uma “velha encarquilhada antes da hora” (JOYCE, 2015, p. 1097), e pensa em usar a sua relação com Boylan para, de certa forma, “se vingar” do marido.

[...] eu não vou esconder se é o que ele queria que a mulher dele está sendo comida sim e comida bem pra cacete até o pescoço quase não por ele 5 ou 6 vezes uma atrás da outra [...] eu estou bem com vontade de contar todos os detalhes pra ele [...] é tudo culpa dele se eu sou uma adúltera [...]. (JOYCE, 2015, p. 1102).

Segundo McMullen (2005, p. 9), enquanto, superficialmente, Molly parece ser guiada por sua própria libido, se olharmos mais de perto, ela se esconde atrás do seu desejo de ser desejada, não somente por seus amantes, mas também por Bloom. O seu monólogo é pródigo em momentos nos quais ela diz se sentir desejada. Desfilam, pelas páginas, todos os seus namorados, o primeiro beijo, a descoberta do corpo e do prazer. Assim como ela fizera em sua fantasia com Dedalus, ela procura alternativas para saciar seu desejo, que passa de Boylan a algum marinheiro desconhecido, do poeta sensível Dedalus a Bloom. Sentindo-se sozinha, abandonada pelo parceiro conjugal, Molly toma as rédeas de sua sexualidade, importando-se relativamente pouco com as convenções conjugais da época.

De certa forma, o adultério funciona não somente como uma válvula de escape para o desejo mais imediatamente não correspondido de Molly, mas também como uma estratégia – um pouco tortuosa – para se reaproximar do marido distante. Não nos parece difícil pensar que parte dos esforços que Molly pretende colocar em prática nos dias seguintes, desde o café da manhã até as encenações um pouco fetichistas envolvendo suas roupas de baixo, vem de uma certa culpa de finalmente ter cedido ao seu desejo. A insatisfação de Molly com a sua vida sexual não se sobrepõe ao amor – ou ao menos à ternura – que sente por Bloom. Essa figura estrangeira do amante, a de Boylan ou a de Dedalus (previsto por Bloom), talvez seja desestabilização suficiente para restaurar ou reestruturar a relação do casal Bloom.

Considerações finais

Depois de toda a construção de Molly ao longo de *Ulysses*, o episódio “Penélope” finalmente nos dá novos subsídios para tentar compreender um pouco melhor essa personagem. A primeira impressão que temos é que estamos diante não de uma única Molly, mas de várias Mollies. Para Stevens (2009, p. 100), não é possível encerrar a personagem em uma definição precisa, fixa:

[ela é] uma personagem feminina multifacetada, (des)mistificada; [...] identificada com Calypso, Penélope, Gea Tellus. Ela é ao mesmo tempo a tentadora Maria Madalena da ideologia cristã tradicional, e a maternal Virgem Maria. Entretanto, ela vai muito além dessas associações patriarcais arquetípicas da mulher: ela é apenas Molly.

Sendo uma, apenas Marion Bloom, ou sendo muitas, a representação arquetípica de feminino, Molly ocupa uma posição extremamente desconfortável em *Ulysses*. Ela é a única personagem feminina mais realizada do romance, a única que potencialmente teria voz para se apropriar dos acontecimentos, de seus desejos, de suas necessidades e da narração de si mesma. Essa voz, no entanto, emerge solitariamente apenas no último momento possível. O episódio funciona, de certa forma, como uma espécie de passagem a limpo de todos os acontecimentos que atravessaram o romance, mesmo aqueles que Molly não teria, a princípio, condições de saber. Trata-se, de fato, da última palavra em *Ulysses*. Ao mesmo tempo, esse pós-escrito é acessível somente à personagem e ao leitor. Molly está, logo ali, na margem do romance, sozinha, sem nenhuma interlocução possível. Esse isolamento último do episódio do romance é significativo, como já vimos. Para McMullen, “*by concluding Leopold’s journey with Molly’s ‘stream of consciousness’, Joyce restores women’s place in a society that discounts them as individuals*”⁴ (McMULLEN, 2005, p. 3).

⁴ “ao concluir a jornada de Leopold com o fluxo de consciência de Molly, Joyce reestabelece o lugar

Tarde da noite, ela é a última consciência desperta do livro, a voz resiliente que prossegue enquanto tanto a voz do narrador quanto a de Bloom já se extinguíram. Ela tece e destece sua história, fia e desfia os eventos de sua vida, procurando compreender como chegara até ali, procurando preencher simbolicamente o silêncio, procurando caminhos para vencer a solidão que, como esperamos ter apontado nesse artigo, é esmagadora.

PIROLI, R. R. E. Who is she when she is [...]: the solitude of Molly Bloom in James Joyce's *Ulysses*. **Itinerários**, Araraquara, n. 45, p. 293-307, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *This paper aims to present an analysis that focuses on James Joyce's character Marion Bloom. Our main issue is to look at Molly's loneliness which manifests itself in social, affective and sexual spheres and in the novel's structure. In order to enrich our analysis, we will take into account Galindo's (2006, 2016) perspective and feminist critics such as Sternlieb (2002) and McMullen (2005).*

■ **KEYWORDS:** *James Joyce. Loneliness. Molly Bloom. Penélope. Ulysses.*

REFERÊNCIAS

DEVREUX, A.-M. Família. In: Hirata, H. et al. (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 96-101.

GALINDO, C. W. **Sim, eu digo sim**: uma visita guiada ao *Ulysses* de James Joyce. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

_____. **Abre aspas**: a representação da palavra do outro no *Ulysses* de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin. 2006. 420 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Departamento de Linguística, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GIAMMARCO, T. Molly Blooms e(m) Penélope. **Fragments**, Florianópolis, n. 35, p. 227-243, 2008.

JOYCE, J. *Ulysses*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

LAMOUREUX, D. Público/privado (Verbete). In: HIRATA, H. et al. (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 256-262.

McMULLEN, L. Same old Penelope: Feminist Analysis of Molly's Soliloquy in *Ulysses*. **Concept**, Villanova, vol. 28, p. 1-11, 2005. Disponível em: <<https://concept.journals.villanova.edu/article/view/247/211>>. Acesso em: 27 jun. 2016.

da mulher em uma sociedade que as desconsidera como indivíduos” (tradução nossa).

MIJUSKOVIC, B. **Loneliness in philosophy, psychology and literature**. Bloomington: iUniverse, 2012.

OLIVEIRA, F. **Encontros e Exílios em Ulysses, de James Joyce**. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2014.

STERNLIEB, L. Molly Bloom: Acting natural. In: _____. (Org.) **The female narrator in the British novel**. Houndmills; Basingstoke; Hampshire; New York: Palgrave, 2002.

STEVENS, C. Re(construindo) Penélope: Literatura e feminismos. **ContraCorrente**, Manaus, v. 3, n. 3, p. 09-22, 2012. Disponível em: <<http://www.pos.uea.edu.br/data/area/download/download/71-2.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

_____. Aracnologias: As tessituras de Penélope. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 19, n. especial, p. 97-108, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1505>>. Acesso em: 05 jul. 2016.



TRADUÇÃO ADAPTADA PARA O LEITOR SURDO: MÚLTIPLOS ESPAÇOS E CULTURAS EM CONTRASTE

Wany Bernardete de Araujo SAMPAIO*
Larissa Gotti PISSINATTI**

■ **RESUMO:** Neste artigo, propomos uma leitura interpretativa da obra *Patinho surdo* (KARNOPP; ROSA, 2011), tradução culturalmente adaptada para o povo surdo, um reconto do clássico *O patinho feio*. Sob o ponto de vista de que a obra literária é um espaço pujante de relações, processos e acontecimentos vivenciados por personagens que interagem em tempos-espacos imbricados e relacionados entre si, consideramos as noções de cronotopia (BAKHTIN, 1993), topofilia (BACHELARD, 1972; TUAN, 2012) e topoanálise (BORGES FILHO, 2007), termos que abarcam as inter-relações sociais no tempo-espaco, o sentimento em relação ao meio ambiente e as representações simbólicas presentes no tempo-espaco da obra literária. Depreendemos, em nossa leitura, que: (i) a literatura surda busca, através de narrativas culturalmente adaptadas, afinar o leitor com a perspectiva de mundo do povo surdo; (ii) o espaco narrativo se configura como locus de afirmação de valores, hábitos e formação do *ethos* do povo surdo e, (iii) a própria literatura surda, ainda emergente e pouco (re)conhecida socialmente, busca marcar seu espaco no interior do campo literário.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Cronotopia. Literatura surda. Topoanálise. Topofilia. Tradução adaptada.

Introdução

As relações sociais acontecem permeadas por/em tempos-espacos prenhes de relações de poder, lutas, desejos e valores. E é na relação com o outro que o ser humano se encontra em sua humanidade. Por esse viés, podemos compreender que, enquanto um bem/produto cultural e social, a obra literária é um espaco de relações entre o autor e o leitor e pode, por isso mesmo, funcionar como um instrumento que influencia e pode transformar as relações entre a sociedade.

* UNIR – Universidade Federal de Rondônia – Núcleo de Ciências Humanas – Departamento de Línguas Vernáculas – Grupo de Estudos em Culturas, Educação e Linguagens – GECEL – Porto Velho – RO – Brasil. 76801-974 – wansamp@gmail.com.

** UNIR – Universidade Federal de Rondônia – Núcleo de Ciências Humanas – Departamento de Línguas Vernáculas – Grupo de Estudos em Culturas, Educação e Linguagens – GECEL – Porto Velho – RO – Brasil. 76801-974 – larissa.pissinatti@unir.br.

Partindo desse ponto de vista, propomos uma leitura interpretativa da obra *Patinho surdo* (KARNOPP; ROSA, 2011), tradução culturalmente adaptada para o povo surdo, ou seja, um reconto do clássico *O patinho feio*. Para Mourão (2011), as traduções adaptadas, na literatura surda, manifestam em sua adaptação os valores linguístico-culturais do povo surdo, assim como têm a função de empoderar o povo surdo.

Nossa leitura também se apoia na concepção de que o espaço nos apresenta “uma heterogeneidade de práticas e **processos**” (MASSEY, 2008, p. 160, grifo do autor). Não há homogeneidade no espaço, pois ele está sempre em movimento, em constante mutação, em decorrência das práticas sociais. E é nesse sentido que a obra literária se mostra como um espaço pujante de relações, de processos, de acontecimentos vivenciados por personagens que interagem em tempos-espacos “mutuamente imbricados [...] produto de inter-relações” (MASSEY, 2008, p. 184).

Para nossa análise, consideramos as noções de cronotopia (BAKHTIN, 1993), topofilia (BACHELARD, 1972; TUAN, 2012) e topoanálise (BORGES FILHO, 2007), que abarcam as inter-relações sociais no tempo-espaço, o sentimento em relação ao meio ambiente e as representações simbólicas presentes no tempo-espaço da obra literária.

Além desta breve introdução, organizamos nosso texto em duas seções: na primeira delas, contextualizamos a literatura surda como espaço em que se situa a obra; na segunda seção, analisamos a obra *Patinho surdo* (KARNOPP; ROSA, 2011), considerando: (i) os cronotopos da estrada e do encontro; (ii) a topofilia e (iii) a topoanálise da obra: micro e macroespaços, personagens e gradientes sensoriais. Após, teceremos algumas considerações sobre a análise realizada.

Literatura do povo surdo: o espaço inicial

As produções culturais do povo surdo no Brasil, dentre elas a literatura surda, ganharam visibilidade a partir do reconhecimento da Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS como língua do povo surdo brasileiro, através da Lei 10.436/2002. A literatura surda recebeu essa denominação por produzir obras a partir da perspectiva do povo surdo.

Segundo Mourão (2011), as obras da literatura surda compreendem: criação, tradução e tradução adaptada. As criações são produções originais – monolíngues e/ou bilíngues – e tomam por base “um movimento de histórias e ideias que circulam” entre o povo surdo (MOURÃO, 2011, p. 54). Ainda conforme Mourão (2011), as traduções são versões de obras já disponíveis na literatura traduzidas para a LIBRAS e as traduções adaptadas, são recontos inspirados em clássicos da literatura e que apresentam adaptações culturais representando os valores, vivências e experiências do povo surdo.

O conceito de literatura surda é algo ainda em processo de construção. Vários autores e estudiosos da área têm contribuído na discussão desse processo; dentre eles destacamos Mourão (2011), Morgado (2011), Holcomb (2013) e Strobel (2013), que são pesquisadores surdos.

Para Mourão (2011, p. 71),

Quando nos referimos à literatura surda nos colocamos frente às representações discursivas dos surdos, pois a literatura surda traz histórias de comunidades surdas, e essas histórias não interessam só para elas, mas para comunidades ouvintes, por meio da participação de sujeitos surdos e ouvintes.

Nesse sentido, a literatura surda, além de proporcionar o conhecimento literário aos surdos e contribuir na sua formação cultural, também contribui para que os ouvintes possam conhecer e compreender os valores e especificidade do mundo surdo.

Segundo Morgado (2011), as produções do povo surdo evidenciam a formação que tiveram e representam as dificuldades e vivências no campo familiar, educacional e social; em suas narrativas, é possível constatar o valor e a força das experiências visuais e da língua de sinais.

Holcomb (2013) afirma que a literatura surda é um fenômeno que representa as vivências do povo surdo e, dentre elas, o transitar por dois mundos: o mundo ouvinte e o mundo surdo. As narrativas, na literatura surda, apresentam uma perspectiva positiva do sujeito surdo em relação a sua condição, bem como o fortalecimento dos valores linguístico-culturais constitutivos de sua formação (língua, costumes e tradições).

Strobel (2013) considera que a literatura surda se constitui como um dos artefatos culturais do povo surdo. Para a autora, artefato é compreendido como “tudo o que se vê e sente quando está em contato com a cultura de uma comunidade como material, vestuário, maneira como se dirige ao outro, tradições, valores, normas, etc.” (STROBEL, 2013, p. 43).

Considerando-se o que dizem os autores acima referenciados, é possível afirmarmos que a literatura surda constitui parte das produções culturais do povo surdo, apresentando suas vivências, experiências e valores culturais. A cultura é o elemento que norteia e movimenta a elaboração dessas produções literárias, reforçando e/ou contribuindo na formação dos valores e especificidades do povo surdo e também no empoderamento do sujeito surdo em meio à sociedade.

Por meio da cultura, o espaço narrativo se individualiza e afirma o lócus enunciativo. O espaço se torna, assim, “desdobrável em espaços observáveis, de forma que o narrador também ao narrar constitui um espaço, pois ele fala de algum lugar” (BRANDÃO, 2013, p. 62). Então, o lócus enunciativo da literatura surda será

sempre a(s) comunidade(s) surda(s), porque sua base de produção está na visão de mundo, na cultura, no tempo-espaço do povo surdo.

Borges Filho (2007) nos diz que o espaço está associado também à dimensão simbólica, ou seja, há no espaço a manifestação de um processo de identificação. A esse respeito, Brandão (2013) argumenta que o espaço da identidade é “marcado por convergências e interesses, comunhão de valores e ações conjugadas, mas também divergência, isolamento, conflito e embate” (BRANDÃO, 2013, p. 31). Segundo este autor, o processo de identificação tende a ser relacional e é sinônimo de cultura. Nessa linha de raciocínio, Tuan (2012) reflete que “a visão de mundo, se não é derivada de uma cultura estranha, necessariamente é construída dos elementos conspícuos do ambiente social e físico de um povo” (TUAN, 2012, p. 116). Isto significa dizer que a visão de mundo se pauta na identificação e se constrói a partir das relações que o indivíduo vivencia no meio em que vive.

Assim, compreendemos que, na literatura do povo surdo, o espaço representado afina o leitor com a perspectiva de mundo do povo surdo. O espaço narrativo é lócus de afirmação de valores, hábitos e formação do *ethos* do povo surdo.

***Patinho surdo*: múltiplos espaços**

Nesta seção, analisamos o texto *Patinho surdo* (KARNOPP; ROSA, 2011), considerando: os cronotopos da estrada e do encontro, a topofilia e a topoanálise da obra.

O texto *Patinho surdo* (KARNOPP; ROSA, 2011) é um conto do clássico *O patinho feio*, uma tradução adaptada para o povo surdo, especialmente para o público infantil. A seguir, apresentamos uma síntese da narrativa com vistas a proporcionar melhor entendimento à leitura por nós proposta.

O texto *Patinho surdo* é escrito em língua portuguesa, com ilustrações (em preto e branco) que proporcionam a leitura imagética. O conto inicia com a migração de um bando de patos (entre eles, um casal de patos surdos) para a Lagoa dos Patos. Ao chegar à Lagoa, os patos se estabeleceram e construíram seus ninhos. A pata surda saiu para passear nas águas da Lagoa e distanciou-se do seu ninho. Sentindo dores para desovar, a pata surda percebeu que não teria tempo de voltar ao ninho; então, viu-se obrigada a desovar em um ninho desconhecido. Entrou em desespero. A pata surda retornou para seu ninho, sem o seu ovo, o qual fora deixado em um ninho de cisnes ouvintes. Ao sair do ovo, o patinho surdo nada compreendeu da língua de seus “pais” e “irmãos” cisnes. Os pais cisnes ficaram decepcionados. O patinho surdo não conseguia aprender o canto dos cisnes, pois não podia ouvi-lo. Não era aquela a sua língua. Não se reconhecia como membro daquela família. Distanciou-se, então, do bando de cisnes, deslocando-se pela Lagoa. No caminho, encontrou alguns patos que conversavam em língua de sinais, com os quais se identificou e passou a conviver. Um belo dia, o patinho encontrou sua verdadeira

mãe, a pata surda. Esta o recebeu nos braços e, juntos, foram procurar a mãe cisne para esclarecer o ocorrido. O encontro entre a pata surda e a cisne ouvinte foi mediado por um sapo bilíngue, o intérprete. Tudo esclarecido, todos viveram felizes na Lagoa.

Cronotopia: a estrada e o encontro

Em nossa leitura de *Patinho surdo*, tratamos de dois importantes cronotopos considerados por Bakhtin (1993): a estrada e o encontro. Conforme Bakhtin (1993), cronotopo (que significa “tempo-espaço”) é a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimilada em literatura” (BAKHTIN, 1993, p. 211). É fundamental tratar dos cronotopos da estrada e do encontro visto que, nas palavras de Bakhtin (1993, p. 223),

Tem significado particularmente importante a estreita ligação do motivo do encontro com o *cronotopo da estrada* (“a grande estrada”): vários tipos de encontro pelo caminho. No cronotopo da estrada, a unidade das definições espaço-temporais revela-se também com excepcional nitidez e clareza. É enorme o significado do cronotopo da estrada em literatura: rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho.

Patinho surdo é uma obra que, claramente, se constrói sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras. No texto em análise, interpretamos a “grande estrada” a partir do voo inicial do bando de patos que, em seu movimento migratório, se desloca de um espaço para outro: a Lagoa dos Patos, o lugar ideal para se viver. Assim, a grande estrada se realiza no elemento ar. O voo dos patos, no elemento ar, indica o primeiro grande deslocamento no espaço, em busca de uma vida melhor, de um lugar melhor. Na Lagoa dos Patos, a água é o elemento que compõe a grande estrada e, de certa forma, a água torna a grande estrada mais concreta para os patos, pois é na Lagoa que está a vida. A Lagoa, enquanto parte da grande estrada, possui muitos caminhos. Nesses caminhos, acontecem encontros e desencontros.

Vamos adotar metaforicamente essa parte da grande estrada, a Lagoa dos Patos, como “o caminho da vida” (Cf. BAKHTIN, 1993, p. 242), porque é na Lagoa que tudo acontece. Na Lagoa, “o espaço é preenchido pelo sentido real da vida e entra numa relação essencial com o herói e com seu destino” (BAKHTIN, 1993, p. 242). Na Lagoa, o destino do patinho surdo, personagem principal, é marcado por acontecimentos incomuns: desovado em um lugar estranho, por ironia do destino, ele nasce e se vê como “um estranho no ninho”. E isso é concreto, é

real. O patinho surdo não se deixa determinar pela vida cotidiana dos cisnes. Ele não deseja ser cisne. Não se reconhece como cisne. Esse embate da personagem no desenvolvimento de sua vida concreta e na relação com (des)encontros nos caminhos de sua grande estrada é muito bem destacado por Bakhtin (1993):

A concretude do cronotopo da estrada permite que se desenvolva amplamente nele a *vida concreta*. Entretanto, essa vida corrente desenrola-se, por assim dizer, à parte da estrada, nos seus caminhos laterais. O personagem principal e os principais acontecimentos que decidem sua vida estão fora da vida cotidiana. Ele apenas a observa, às vezes imiscui-se de uma força heterogênea, outras, ele mesmo veste a máscara da vida cotidiana, mas não participa verdadeiramente da vida diária nem é determinado por ela. (BAKHTIN, 1993, p. 242).

O patinho surdo não veste a máscara da vida cotidiana dos cisnes. Busca seu próprio espaço. Por isso, desloca-se por novos caminhos em busca de seu lugar ideal. Nesses novos caminhos da estrada, acontecem dois importantes encontros que decidem o destino do patinho surdo: o encontro com os patos surdos, usuários de línguas de sinais, e o encontro com sua mãe, a pata surda.

Bakhtin afirma que “o cronotopo real do encontro tem constantemente lugar nas organizações da vida social e nacional” (BAKHTIN, 1993, p. 223). E, ainda, que “o motivo do encontro é um dos mais universais não só na literatura [...], mas em outros campos da cultura e também em diferentes esferas da vida e dos costumes da sociedade”. (BAKHTIN, 1993, p. 223). Nesse sentido, os dois encontros decisivos na vida concreta do patinho surdo são acontecimentos no tempo-espaço que contribuem efetivamente para organizar sua vida social e para que ele se afirme identitariamente com um determinado grupo, com os mesmos valores culturais.

O encontro com os patos que conversavam em língua de sinais despertou no patinho surdo o sentimento de identificação, visto que esses patos tinham as “mesmas cores, o mesmo bico, o mesmo jeito e o mesmo olhar” (KARNOPP; ROSA, 2011, p. 23) do patinho. Esse sentimento de identificação não se dá somente pelos aspectos físicos, mas, sobretudo, pelo olhar. Vê-se que a narrativa coloca em evidência um dos valores fundamentais do povo surdo: a visão, que é o órgão dos sentidos mais significativo para o surdo; é por meio dos olhos que os surdos recebem as informações e aprendem a significar o mundo.

De acordo com Borges Filho (2007, p. 37), “o espaço influencia a personagem a agir de determinada maneira”; então, a existência de patos surdos usuários de língua de sinais no espaço da Lagoa possivelmente influenciou outros patos, assim como outros animais ouvintes, a aprenderem e utilizarem essa língua, tornando-se bilíngues. Tal influência se configura na atuação da personagem sapo intérprete, que se apresenta como mediador da comunicação entre os patos surdos e outros animais habitantes da Lagoa que não usam língua de sinais.

O encontro com a mãe pata traz matizes emocionais e de valor. É um encontro alegre, receptivo, amoroso; é o ponto culminante e, ao mesmo tempo, o desfecho da narrativa. Podemos interpretar esse encontro, simbolicamente, como uma alusão aos anseios da pessoa surda na relação com o mundo social: viver conforme seus valores linguístico-culturais, em seu próprio tempo-espaço, de acordo com sua própria cultura e visão de mundo. Ser aceito, sentir-se abraçado, sentir-se em comunidade. Não ser “um estranho no ninho”.

Topofilia: a lagoa e o ninho

Segundo Bachelard (1972), a topofilia se caracteriza por apresentar espaços que são determinados pelos valores humanos ou também espaços defendidos contra forças adversas e vividos com todas as suas particularidades. Seguindo as ideias de Bachelard (1972), Tuan (2012, p. 136) diz que “a topofilia é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico [...] o lugar ou o meio ambiente é o veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo”. Para Tuan (2012), o espaço narrativo se relaciona a um ambiente cultural que enlaça todo o espaço, modifica-o, transforma-o, impactando também as relações e práticas sociais. Dessa forma, podemos dizer que o espaço gera um sentimento topofílico ligado às experiências que um agente possui no espaço em que vive. Um exemplo é a lembrança ou retomada do passado que conduz ao elo de amor com determinado lugar (TUAN, 2012).

Tuan (2012) considera, entre outros, que a praia, o vale e a ilha são ambientes de atração permanente e que todos os seres buscam um lugar ideal. No texto *Patinho surdo*, a Lagoa dos Patos se configura como um lugar ideal e pode ser comparada ao vale: é um nicho ecológico com variedade de alimentos, acesso fácil à terra, curso grande que permite deslocar-se e comunicar-se naturalmente com outros espaços. “O vale é identificado simbolicamente com útero e com refúgio” (TUAN, 2012, p. 167); espaço que protege e nutre a vida, o vale proporciona um ambiente seguro, de proteção.

Outro espaço simbólico a ser considerado em *Patinho surdo* é o ninho. Consoante Bachelard (1972), “o ninho é o espaço aconchegante, é o lugar mais primitivo de refúgio. Cada ser possui seu ninho e este se apresenta nas mais variadas formas: o coelho em sua toca, a vaca em seu estábulo, o rato em seu buraco, o ser humano em sua casa” (BACHELARD, 1972, p. 93). A casa e o ninho são espaços da vivência da intimidade e também o lugar dos limites: o círculo formado pelo ninho, bem como as paredes da casa, representam os limites que circundam o ser: “[...] *Tout y est poussée interne, intimité physiquement dominatrice. Le nid est un fruit qui se gonfle, qui presse sur ses limites*”¹ (BACHELARD, 1972, p. 101). De acordo

¹ “Tudo é impulso interno, intimidade fisicamente dominante. O ninho é um fruto que se expande,

com Tuan, “os lugares íntimos são lugares onde encontramos carinho, onde nossas necessidades fundamentais são consideradas e merecem atenção sem espalhafato” (TUAN, 2013, p. 168). Assim, os ninhos, em *Patinho surdo*, representam lugares de aconchego e carinho; nascer em um ninho diferente significa perder o aconchego e colocar em risco uma necessidade essencial: a comunicação.

Os diferentes ninhos existentes na Lagoa são representados basicamente por dois tipos: o ninho dos patos (surdos, ouvintes e bilíngues) e o ninho dos cisnes. Há, ainda, os “ninhos” dos sapos intérpretes e os de outras aves e animais que habitam a Lagoa. Cada um desses ninhos constitui um lugar de refúgio e aconchego para cada um de seus habitantes. São espaços sociais delimitadores de culturas, de valores, de hábitos e costumes, de diversidades culturais que marcam o sentimento topofílico de cada ser vivente.

Devemos salientar, entretanto, que, ainda que se reconheça a existência de diferentes espaços e cada um deles seja (de)marcado por suas especificidades culturais, conforme muito bem pondera Massey (2008),

[...] nem o espaço nem o lugar podem fornecer um refúgio em relação ao mundo [...] o espaço nos apresenta o social em seu mais amplo sentido: o desafio de nossa inter-relacionalidade constitutiva – e, assim, a nossa implicação coletiva nos resultados dessa inter-relacionalidade, a contemporaneidade radical de uma multiplicidade de outros, humanos e não humanos, em processo, e o projeto sempre específico e em processo das práticas através da quais essa sociabilidade está sendo configurada. (MASSEY, 2008, p. 274).

É verdade que nem o espaço nem o lugar nos refugiam em relação ao mundo. E é mesmo necessário que experiências múltiplas sejam por nós vivenciadas socialmente, dado que nos constituímos relacionalmente. No caso do patinho surdo, por exemplo, o processo de constituir-se como membro de uma coletividade surda passa, antes, pelo desafio de pressionar e romper as barreiras e limites impostos pelo ninho original em que nascera (o dos cisnes) e buscar outros espaços de sociabilidade.

Topoanálise

MACRO E MICROESPAÇOS: A LAGOA E OS NINHOS

Tendo em vista o viés topoanalítico, *Patinho surdo* apresenta micro e macroespaços (BORGES FILHO, 2007). O macroespaço, que é a Lagoa dos Patos, se constitui de microespaços localizados em seu interior. Os microespaços localizados na Lagoa dos Patos são constituídos por diferentes ninhos: o dos

que se pressiona sobre seus limites.” (Tradução das autoras).

cisnes ouvintes e o dos patos surdos. Os ninhos marcam os territórios geográficos e estabelecem as fronteiras entre esses dois mundos, demarcando e evidenciando diferenças linguístico-culturais coexistentes no macroespaço. A água é o elemento que aproxima e distancia os bandos que vivem em diferentes microespaços.

Cada criatura organiza de forma sistemática seu ninho. Bachelard (1972) diz que os ninhos são refúgios criados pelos animais e despertam em nós as imagens mais primitivas, que nos remetem ao canto sossegado, aconchegante e familiar. Segundo o autor, a noção de casa-ninho/*Maison-nid* é o lugar natural da função de habitar. O ninho e a casa fazem ressoar em nós uma íntima relação de fidelidade com o espaço.

Em *Patinho surdo*, o primeiro elemento espacial simbólico a evidenciar diferenças e fronteiras culturais são os ninhos dos cisnes ouvintes e dos patos surdos. Esse espaço de aconchego é abalado com o deslocamento da pata surda: enquanto passeava pela Lagoa, ela sentiu dores para desovar; não conseguindo retornar ao seu próprio ninho, foi obrigada a botar seu ovo em um ninho desconhecido e, por isso, “em prantos, gritava, em sinais: Perdi um ovo!” (KARNOPP; ROSA, 2011, p.15). A pata surda tinha consciência de que desovara em um ninho diferente e seu filhote nasceria em um ninho estrangeiro.

A água é o elemento que proporciona os deslocamentos entre os microespaços existentes na Lagoa dos Patos: ela conduz e também ajuda a aumentar ou diminuir as distâncias. Todos os encontros e desencontros das personagens acontecem nos caminhos delineados no meio aquático. A água é, portanto, não apenas o elemento condutor, mas também o elemento mediador no macroespaço.

Bachelard nos diz que, de todos os elementos, a água é o mais fiel “espelho das vozes” (BACHELARD, 1997, p. 199). Deslocando-se através da água, o patinho surdo não apenas encontra seus pares, mas é (re)conduzido a sua mãe, ao seu lugar, saindo de um mundo de isolamento e “silêncio” para entrar em um mundo novo, em um coletividade em que a comunicação é possível. Assim, o patinho surdo ganha “voz”.

Desta maneira, na obra *Patinho surdo*, o elemento água, enquanto espelho de vozes no macroespaço narrativo, evidencia “as vozes” na relação entre surdos e ouvintes. Nessa esteira de pensamento, o desespero da pata surda ao desovar em ninho estranho pode ser entendido, simbolicamente, como uma possível preocupação coletiva do povo surdo na relação com o povo ouvinte: estar em um espaço desconhecido é perder-se enquanto membro de seu povo, deixar de transmitir e manter seus valores e cultura.

AS PERSONAGENS: CULTURAS EM CONTRASTE NO ESPAÇO

Patinho surdo coloca em evidência três tipos de personagens que simbolizam culturas em contraste coabitando no macroespaço Lagoa dos Patos: os patos surdos,

os cisnes ouvintes e o sapo intérprete. Os casais de patos surdos e de cisnes ouvintes são apresentados como pais.

Segundo Tuan (2013), os pais são o elemento de primeiro contato da criança no espaço. Através deles a criança irá sobreviver e desenvolver seu sentido de um mundo objetivo. O autor afirma que o espaço é um constructo do ser humano a partir da experiência com os outros e com o próprio corpo. Por isso o espaço se organiza de acordo com as necessidades das relações sociais. No texto em análise, a personagem patinho surdo nasceu utilizando língua de sinais em um ninho de cisnes ouvintes:

A mamãe cisne falou: “Oi! Bem vindo à lagoa!” Mas o patinho surdo nada respondeu. A mamãe insistiu: “Oi!” Mas ele continuava sem falar! O casal ficou apreensivo! O patinho então sinalizou: “Oi, mamãe! Oi, papai!” Os cisnes ficaram assustados! (KARNOPP; ROSA, 2011, p. 19).

Vê-se que, nesse espaço social diferente, as experiências culturais se revelam como algo assustador diante da necessidade de uma reorganização nas relações comunicativas no interior da família. A dificuldade de comunicação entre pais ouvintes e filhos surdos é bastante frequente com crianças surdas que nascem em famílias de pais ouvintes; esse mesmo fato é representado em outras obras da literatura surda, tais como *Dina the deaf dinosaur* (ADDOBBO, 2012), *Soy sordo cien por ciento* (GONZÁLES, 2012), entre outras, e essa experiência é algo recorrente na literatura surda. A personagem patinho surdo, ao sinalizar, (re)afirma um dos artefatos do povo surdo (STROBEL, 2013): a língua de sinais. Uma língua é determinante na formação e na construção de sentidos e significados. Ao nascer sinalizando, a personagem evidencia e reforça qual será a base de sua formação: as experiências visuais.

A existência de contrastes entre valores ouvintes/surdos fica ainda mais evidente no momento em que os pais cisnes passam ensinamentos aos filhotes: “Os dias iam passando, e os pais ensinavam os filhotes a cantar. Mas o patinho surdo não cantava, e por isso resolveu passear sozinho pela lagoa.” (KARNOPP; ROSA, 2011, p. 21).

O isolamento do patinho surdo e sua resistência em não se deixar conduzir pelos valores linguístico-culturais dos cisnes ouvintes é uma forma de se apropriar da sua condição enquanto sujeito surdo. Os patos surdos e os cisnes ouvintes simbolizam grupos sociais cujas culturas são contrastantes, com fronteiras bem marcadas pelas diferenças linguístico-culturais. O patinho surdo se questiona: “Por que sou tão diferente dos meus irmãos? Eu acho que não sou daquela família” (KARNOPP; ROSA, 2011, p. 22). Ao se questionar, o patinho revela seu conflito interior: em relação a si mesmo, ao seu papel naquele espaço e na sua relação com o mundo. O conflito faz parte do processo de conhecimento do mundo e esse processo nunca é passivo, plácido e calmo (BACHELARD, 1997).

O sapo intérprete é uma personagem empoderada por ter o domínio sobre a linguagem de dois mundos: o surdo e o ouvinte. Elo mediador da comunicação, o sapo intérprete constitui um mundo híbrido: é ouvinte, mas se diferencia dos cisnes por ser bilíngue; por outro lado, diferencia-se dos patos por não ser surdo. Como tem acesso aos valores culturais de surdos e ouvintes, o mediador acaba por assimilar valores dos dois grupos.

Quanto às personagens, ainda podemos atentar para o fato de que, no conto *Patinho surdo*, contrastando com o que é costumeiro nos contos infantis, o cisne não é objeto de desejo (o patinho surdo não quer ser cisne), o sapo não é um príncipe encantado e nem um bruxo disfarçado. Há, por assim dizer, uma espécie de inversão no papel literário que comumente é desempenhado por essas personagens.

GRADIENTES: SENTIDOS QUE SE CONFIGURAM - ESPAÇO NARRATIVO

O topoanalista Oziris Borges Filho (2007) compreende como gradientes as manifestações sensoriais presentes na obra literária, tais como experiências visuais, olfativas, gustativas, táteis e auditivas. Para o autor, “[...] já que o ser humano se relaciona com o espaço que o circunda por meio dos sentidos, cada um deles é capaz de estabelecer uma relação de distância ou proximidade com o espaço.” (BORGES FILHO, 2007, p. 69). Há, portanto, no espaço literário, manifestação dos sentidos, ou seja, é possível perceber as experiências e vivências das personagens, os valores dos grupos sociais ao qual pertencem e “cada ser pode perceber um mesmo espaço de forma diferente” (BORGES FILHO, 2007, p. 71).

Na obra *Patinho surdo*, os gradientes referenciam os microespaços, indicando oposição e valores de vivências linguístico-culturais que contribuem na relação de proximidade ou distância com o espaço.

A visão é o gradiente em destaque em *Patinho surdo*, visto que o espaço sociocultural de referência é a comunidade surda e seus valores linguístico-culturais; as experiências visuais, base de formação para o povo surdo, contrastam com as experiências auditivas, gradiente expresso na família de cisnes ouvintes, espaço em que nasceu o patinho surdo.

Outro gradiente sensorial relevante é o tato, por meio do qual o surdo também recebe informações do mundo externo. Através do tato, o patinho surdo adquire informações sobre o espaço em que vive e sobre os seres que ocupam esse espaço. Uma das ilustrações do texto (p. 12) mostra uma borboleta pousada nos dedos da pata surda. A borboleta é uma espécie que, assim como o surdo, não se orienta pela audição, mas possui outras formas de explorar e conhecer o espaço, como por exemplo, a visão e os sensores em suas antenas. Na referida ilustração, a posição das asas da borboleta, os traços na água e em torno da pata indicam que todo o espaço está em movimento. O olhar da pata está voltado para cima, para o infinito e,

em geral, o olhar para cima indica lembrança de algo, sonhos, desejos. A borboleta é um animal silencioso e possui harmonia em suas cores e formas. O gradiente tato aproxima a personagem do seu espaço, reforçando o sentimento de pertença, assim como possibilita a experiência de identificação com espécies que se assemelham a sua condição. Podemos conjecturar que a experiência tátil da personagem para conhecer o espaço e identificar-se com outras espécies que nele vivem propõe uma reflexão descolonizadora sobre a ideia de surdez. Assim como a borboleta sugere beleza e harmonia em seu silêncio, a surdez não é algo ruim, o silêncio não priva o surdo de ser feliz e viver em harmonia.

A audição é o terceiro gradiente sensorial relevante. Na narrativa em estudo, esse gradiente é representado pelas personagens cisnes ouvintes, pelo sapo-intérprete e pelos patos bilíngues. O sapo intérprete, mediador da comunicação entre os patos surdos e os cisnes ouvintes, faz uso da visão e da audição para interpretar. Nesse sentido, o sapo intérprete é um elo entre dois mundos e, por isso, pode transitar livremente nesses dois mundos. Podemos depreender daí que, em sendo o intérprete o elo entre dois mundos, o seu próprio mundo é um mundo sem fronteiras ou que, muito provavelmente, o mundo do intérprete se revela como um terceiro microespaço no interior do macroespaço: um entre-lugar cujas fronteiras se estabelecem pelas inter-relações ocorridas no interior de dois mundos.

Pelo viés da topoanálise, é possível afirmarmos que os gradientes sensoriais contribuem para o estabelecimento de relações entre as personagens, para a configuração do macro e dos microespaços, das relações de proximidade e distanciamento no decorrer da narrativa, assim como dos deslocamentos das personagens entre os microespaços.

Considerações

Neste artigo realizamos uma leitura interpretativa do texto *Patinho surdo* (KARNOPP; ROSA, 2011), considerando as noções de cronotopia, topofilia e topoanálise.

Sob o ponto de vista da cronotopia, destacamos dois importantes cronotopos: a estrada e o encontro. Adotamos a concepção de “grande estrada”, ou estrada da vida, repleta de caminhos, encontros e desencontros. Os encontros destacados na análise refletem que, no espaço narrativo, são reforçados valores linguístico-culturais, além do apelo a aspectos emocionais e afetivos do povo surdo nas suas inter-relações sociais.

No que toca à topofilia do texto, a lagoa e os ninhos simbolizam diferentes espaços (macro e micro) sociais delimitadores de culturas em contraste, diversidades culturais que contribuem para que cada criatura desenvolva um sentimento topofílico na relação com o meio ambiente.

Sob o viés topoanalítico, a lagoa é o macroespaço que abriga, no seu interior, variados microespaços, representados pelos diferentes ninhos (casa). Cada microespaço é constituído por especificidades culturais que delimitam as fronteiras entre os mundos de ouvintes e surdos. Um terceiro espaço, ou entre-lugar, é simbolizado pelo sapo intérprete, que tem acesso e livre trânsito entre esses dois mundos. Vimos, também, que as personagens surdas, ouvintes e bilíngues representam culturas em contraste e, ainda, que os gradientes sensoriais visão e tato são tão fundamentais para o surdo como a audição é para o ouvinte. Dessa forma, os gradientes sensoriais permeiam as relações entre as personagens, a configuração espacial macro e micro, as relações de proximidade e distanciamento e os deslocamentos inter e entre os espaços estabelecidos.

Quanto ao aspecto físico da obra, vale salientar que, para o surdo, a língua portuguesa escrita pode não ser o suficiente para traduzir algumas especificidades linguísticas da língua de sinais, tais como as expressões faciais e as configurações de mão, pois se trata de uma língua visuoespacial; algumas especificidades culturais próprias da comunidade surda somente são observadas no espaço-ilustrativo, nas imagens apresentadas no espaço narrativo. Assim, nas narrativas adaptadas para o leitor surdo, é necessário considerar também a leitura das imagens que ilustram o texto, especialmente aqueles destinados ao público infantil.

Ao concluir esta análise, trazemos como reflexão que a literatura surda, ainda marginalizada e pouco reconhecida, tem buscado, através de suas obras, conquistar e marcar seu espaço no interior do campo literário, ao mesmo tempo em que, em sua função formativa, propaga e (re)afirma os valores linguísticos e culturais do povo surdo, agindo, ainda, como instrumento que influencia e transforma as relações sociais entre surdos e ouvintes.

SAMPAIO, W. B. de A.; PISSINATTI, L. G. Adapted translation for the deaf reader: multiple spaces and cultures in contrast. *Itinerários*, Araraquara, n. 45, p. 309-323, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *In this paper we propose an interpretative reading of the text Patinho surdo (KARNOPP; ROSA, 2011), a culturally adapted translation for deaf people as a classic retelling of The ugly duckling. From the point of view that the literary work is a vibrant space of relations, processes and events experienced by characters that interact in overlapping time-spaces related to one another, the proposed reading considers the notions of chronotopia (BAKHTIN, 1993), topophilia (BACHELARD, 1972; TUAN, 2012) and topoanalysis (BORGES FILHO, 2007), terms that include social interrelations in space-time, the feeling towards the environment and the symbolic representations present in the time-space of the literary work. We inferred in our reading that: (i) the literature for deaf people seeks, through culturally adapted stories, to tune the reader*

with the perspective of world of the deaf people; (ii) the narrative space is configured as a place of affirmation of values, habits and formation of the deaf people ethos and also (iii) that the deaf literature, still emergent and little socially (re)known, intends to mark its space within the literary field; therefore, the literary work can serve as a valuable tool in this process.

■ **KEYWORDS:** *Adapted translation. Chronotopia. Deaf literature. Topoanalysis. Topophilia.*

REFERÊNCIAS

ADDOBBO, C. **Dina the deaf dinosaur**. Ilustrações de Patti Zimmer. Stanford: Hannacroix Creek Books, 2013. Ebook.

BACHELARD, G. **La poétique de l'espace**. Paris: Universitaires de France, 1972.

_____. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. 3. ed. Trad. de Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

BORGES FILHO, O. **Introdução à Topoanálise**. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

GONZÁLES, R. S. **Soy sordo cien por cento**. Ilustrações de Gil Balbuena Jr. [s/l]: Palibrio, 2012. Ebook.

HOLCOMB, T. K. **Introduction to American Deaf Culture**. New York: Oxford, 2013.

KARNOPP, L. B.; ROSA, F. **Patinho Surdo**. Canoas: ULBRA, 2011.

MASSEY, D. B. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Trad. de Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MORGADO, M. Literatura em Língua Gestual. In: KARNOPP, L. B.; KLEIN, M.; LAZZARIN, M. L. (Orgs). **Cultura Surda na contemporaneidade: negociações, intercorrências e provocações**. Canoas: ULBRA, 2011.

MOURÃO, C. H. N. **Literatura Surda: produções culturais dos surdos em Língua de Sinais**. Porto Alegre. 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/32311>>. Acesso em: 24 jan. 2015.

STROBEL, K. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. 3. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

TUAN, Y-F. **Espaço e Lugar:** a perspectiva da experiência. Londrina: EDUEL, 2013.

_____. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente.** Londrina: EDUEL, 2012.



RESENHAS
REVIEWS

CATÃO, DA AGRICULTURA

Vivian Gregores Carneiro Leão SIMÕES*

CATÃO, Marco Pórcio. **Da agricultura**. Tradução, apresentação e notas: Matheus Trevizam. Campinas: Editora da Unicamp, 2016, 176 p., ISBN: 978-85-268-1360-1.

A obra fundadora da prosa literária da Roma Antiga (TREVIZAM, 2016, p. 29), o *De agri cultura*, de Marco Pórcio Catão, ganha tradução inédita no Brasil pelas mãos dedicadas do Prof. Dr. Matheus Trevizam (UFMG) em edição bilíngue, acompanhada de “Apresentação” e notas. A produção é resultado da tese de doutoramento (2006a) do pesquisador que originou também a publicação do livro *Das coisas do campo*, tradução do *De re rustica*, de Varrão, obra, até então, igualmente inédita no Brasil (VARRÃO, 2012)¹.

Matheus Trevizam, um dos maiores pesquisadores da literatura técnica antiga no Brasil (VASCONCELLOS, 2016), concentra esforços naquelas obras de temática agrária observando-as do ponto de vista da construção do texto, desde a elaboração genérico-literária e a composição da linguagem, bem como do significado dos postulados didáticos, até o tratamento de temas transversais como a moral, religião, filosofia, política, etc., presentes nas obras (TREVIZAM, 2006a).

O empenho do pesquisador em investigar e divulgar obras da literatura técnica, em especial a de temática agrária, reside, sobretudo, na análise comparativa do tipo de elaboração linguística encontrada nas obras dos chamados “agrônomo latinos”, que varia de uma linguagem mais ou menos técnica e objetiva a uma realização linguística mais ou menos elaborada, “como consequência das determinações constitutivas internas a cada gênero textual”, segundo Trevizam (2006b, p. 527).

* UFRR – Universidade Federal de Roraima – Campus Paricarana – Boa Vista – RR – Brasil. 69310-000. UNESP – Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – vivian_carneiroleao@hotmail.com.

¹ A elaboração da tradução do *De re rustica*, de Varrão, explica Trevizam na “Apresentação” à sua publicação, deu-se em etapas: fruto da tese de doutorado, em 2006, uma primeira versão da tradução, com notas, do livro inicial do *De re rustica*; posteriormente, em projeto desenvolvido na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Fale – UFMG), a tradução e elaboração de notas dos dois livros seguintes da obra; e, por fim, a revisão derradeira de todo o trabalho, durante o estágio Pós-doutoral realizado na Universidade de Paris IV/Sorbonne (entre agosto de 2011 e julho de 2012), sob supervisão científica do Prof. Dr. Carlos Lévy.

O *De agri cultura*, de Marco Pórcio Catão, é destinado à orientação de práticas agrícolas; para tanto, o autor elenca séries de preceitos acerca de toda sorte de tarefas e afazeres da vida campesina, desde o cuidado da terra¹, tratamento de bois, ovelhas e escravos², das obrigações do administrador³, até a colheita das uvas e azeitonas e a fabricação do vinho⁴ e do azeite⁵. O tratado técnico, ao menos na forma como estabelecem as atuais edições do original latino, não apresenta organização sistemática na apresentação dos assuntos; de conteúdo diverso, alguns capítulos agrupam-se por “ilhas” de afinidade temática, outros demonstram uma tentativa de organização cronológica das tarefas do campo de acordo com o ano agrícola, havendo também capítulos que se encontram isolados no texto.

A rudeza do tratado técnico *De agri cultura*, a monotonia da construção textual, as sequências de orações imperativas e as repetições de estruturas sintáticas, somadas, ainda, à especificidade do vocabulário, elementos todos característicos do gênero técnico, não apagam, no entanto, traços do trabalho literário que existe nas entrelinhas da obra de Catão, o Censor⁶. No *Da agricultura*, mesmo que parco, não falta “algum esforço literário” (TRAGLIA apud TREVIZAM, 2010, p. 106), “alguma estilização” (TREVIZAM, 2010, p. 106).

Na Antiguidade Clássica, a Literatura latina de instrução “raramente se desvinculou de propósitos valorizadores do texto **em si**” (TREVIZAM, 2010, p. 104), ou seja, embora quanto ao conteúdo e propósito tais obras tivessem suas especificidades, seus autores, em maior ou menor grau, jamais se abstiveram das preocupações de ordem estética⁷ ao produzi-las⁸.

¹ Sobre o número de trabalhadores necessários para os diferentes tipos de propriedades, bem como dos instrumentos para o cultivo da terra, cf. os capítulos X e XI.

² Sobre o trato de bois, cf. capítulo V, LXX, LXXI, CII e CIII; de ovelhas, cf. capítulos XCVI, CXLIX e CL; de escravos, cf. LIX

³ Cf. capítulo, V e CXLII.

⁴ Sobre o preparo de diferentes vinhos, cf., dentre outros, os capítulos CIV - CXXVI, exceto os capítulos CXVI - CXIX.

⁵ Sobre o cultivo dos olivais e a fabricação do azeite, cf. principalmente os capítulos LXIV - LXIX.

⁶ Já na velhice, Catão ocupou o cargo de *Censor morum* e, dentre suas funções estavam realizar o recenciamento do povo romano e de seus bens, bem como zelar pelos costumes privados e públicos dos cidadãos, atribuindo as devidas punições àqueles que cometessem delitos; sua “notória severidade” lhe imputou o cognome (TREVIZAM, M., 2016, p. 20-21).

⁷ (Cf. MARTIN; GAILLARD, 1990, p. 174): “A noção de ‘literatura’ implica – mais ou menos fortes, mas sempre presentes – preocupações de ordem estética, o cuidado com alguma beleza formal, enquanto tais preocupações são estrangeiras à produção propriamente científica.” [*La notion de “litterature” implique – plus ou moins fortes, mais toujours présentes – des préoccupations d’ordre esthétique, le souci d’une certaine beauté formelle, alors que de telles préoccupations sont étrangères à la production proprement scientifique*].

⁸ É possível encontrar análises mais detalhadas acerca do aspecto “literário” do *De agri cultura*, de Catão, em outros trabalhos do pesquisador M. Trevizam; cf. TREVIZAM, 2006a; TREVIZAM,

Desta forma, comemora-se o lançamento do *Da agricultura*, de Catão, não apenas como um dos muitos tratados técnicos latinos que necessitava ser revisto pelos estudiosos modernos das Letras Clássicas, mas como a apresentação, a quem quer que possa interessar, de uma obra essencial da **literatura** da antiga Roma, repositório dos valores e ideais que sustentaram, durante séculos, uma grande civilização⁹.

Àqueles ainda incrédulos a respeito de quão proveitosa e cativante pode ser a leitura do tratado catoniano, há aqui pelo menos duas boas razões, de naturezas distintas, que podem instigar à empreitada: a primorosa “Apresentação” e o caráter instrutivo do *cópus*.

A “Apresentação” à tradução, também desenvolvida por Trevizam, é um verdadeiro banquete! O pesquisador ocupa-se, na primeira seção, “Catão como depositário dos valores do *mos maiorum*”, da contextualização da obra do Censor e ressalta a importância histórica daquele autor, e de sua obra, para a cultura latina. Catão teria sido o primeiro a escrever livros voltados para publicação, “com vistas à circulação, a seu uso por um público” (ASTIN apud CATÃO, 2016, p. 26). Em se tratando de um texto de forte caráter pragmático, o tratado volta-se, indiscutivelmente, para o “uso prático de efetivos cultivadores” (TREVIZAM, 2016, p. 34), entretanto, mais do que uma compilação de conhecimentos técnico-agrícolas, discriminados com muita precisão, são veiculados pelo *De agri cultura* também os mais importantes valores da sociedade romana arcaica.

O ambiente e o modo de vida austera do campo resguardam princípios e costumes (*mores*) da sociedade romana arcaica e correspondem, portanto, a um “refúgio do tradicionalismo no pensamento dos antigos” (TREVIZAM, 2016, p. 16). A rusticidade do ambiente afasta os homens da ganância, da cobiça desmedida e de grandes preocupações e anseios, os maiores defeitos da vida urbana e da aristocracia (2016, p. 17); a obra de Catão, assim, difunde os valores mais tradicionais do povo de Roma, na medida em que evidencia uma suposta felicidade advinda do campo, antagônica às ideias revolucionárias dos membros da aristocracia, “fortemente helenizados e desejosos do rompimento com as tradições pátrias” (TREVIZAM, 2016, p. 22-23). Trevizam retoma e discute todos esses conceitos e fatos históricos com o amparo, para tanto, de renomados pesquisadores modernos da história da Roma Antiga e da obra de Catão como Borneque, H. & Mornet, D. (2002), Giordani, M. C. [s.d.], Astin, A (1978), Boscherini, S. (1970),

2006b; TREVIZAM, 2010.

⁹ Cf. FÖGEN, T., 2016, p. 270: “Assim, o estudo da literatura técnica antiga, se feito corretamente, é muito mais do que uma história estreitamente focada em ideias ou erudição, em vez disso, pode servir como uma investigação fecunda sobre as práticas culturais e sociais do mundo greco-romano.” [Hence, the study of ancient technical literature, if done properly, is much more than a narrowly focused history of ideas or scholarship; instead, it can serve as a fruitful enquiry into the cultural and social practices of the Graeco-Roman world].

Della Corte, F. (1969), Goujard, R. (1975), Pimentel, C. (1997) e Till, R. (1968), e ainda diretamente de testemunhos de fontes antigas como Aulo Gélío, Cícero, Cornélio Nepos, Plutarco e Virgílio.

Na seção subsequente à “Apresentação”, “Inserção do *De agri cultura* de Catão no panorama dos escritos do autor, seus conteúdos e características compositivas”, Trevizam constrói uma breve exposição sobre a produção bibliográfica do Censor que, decididamente, está voltada para a instrução do público romano e abrange interesses diversos, tais como direito, ciências militares, agricultura, história, moral, medicina, etc. O tradutor insere a obra no período histórico de sua composição e publicação, os anos de velhice de Catão, momento posterior ao final da segunda Guerra Púnica, para que o leitor compreenda globalmente o momento socioeconômico do surgimento da obra.

Em meados do séc. II a. C., segundo historiadores, os territórios da península italiana estariam vivendo uma verdadeira “revolução agrícola” (TREVIZAM, 2016, p. 32). Grandes mudanças nos modelos de produção agrária, como o enfraquecimento das pequenas extensões de terra, cultivadas por seus proprietários e familiares com o auxílio de poucos escravos, em oposição ao vertiginoso crescimento do monopólio de terras em grandes proporções, cultivadas por meio da mão-de-obra escrava utilizada em larga escala, e a substituição substancial das culturas de cereais pelo cultivo em extensão da vinha e da oliveira, tópicos “reinerantes” no *De agri cultura* (2016, p. 33); todas essas foram algumas das consequências práticas das vitórias bélicas de Roma, como também o são o aumento no número de escravos, de território e de espaços comerciais.

Todo esse cenário se acha presente no *De agri cultura* de Catão que incentiva a viticultura e a oleicultura como culturas mais rentáveis¹⁰ ao mesmo tempo em que, sem abandonar os valores mais tradicionais da sociedade agrária antiga, propõe o ideal de autossuficiência das propriedades, segundo o qual vários ou, ao menos, a maior parte dos itens de consumo deve ser obtida por cultivo, criação ou manufatura empreendidas nela própria (TREVIZAM, 2016, p. 33). O contexto socioeconômico descrito também auxilia na compreensão das possíveis motivações que teriam suscitado o *De agri cultura*, bem como no entendimento de traços socioculturais que talvez tenham influenciado os aspectos compositivos da obra.

¹⁰ “I. [...] Se me perguntares qual o melhor tipo de propriedade, direi assim, que cem jeiras de campo com todos os tipos de solo e muito bem situado; um vinhedo é o melhor, se produz vinho bom e abundante; em segundo lugar, um jardim irrigado; em terceiro, um salgueiral; em quarto, um olival; em quinto, uma pastagem; em sexto, um campo de cereais; em sétimo, um bosque de extração de madeira; em oitavo, um arvoredo; em nono, um bosque de produção de bolotas. “I. [...] *Scito idem agrum quod hominem, quamvis quaestuosus siet, si sumptuosus erit, relinquere non multum. Praedium quod primum siet, si me rogabis, sic dicam: de omnibus agris optimoque loco iugera agri centum, uinea est prima, si uino bono et multo est, secundo loco hortus inriguus, tertio salictum, quarto oletum, quinto pratam, sexto campus frumentarius, septimo silua caedua, octauo arbustum, nono glandaria silua.*” (CATÃO, 2016, p. 51).

Ao final da seção, Trevizam analisa ainda a obra sob o ponto de vista estrutural e linguístico, discorrendo acerca da disposição dos capítulos e sua organização, ou a falta dela, e sobre o trabalho de Catão com a linguagem. O *De agri cultura*, obra de meados do século II a.C, sofreu com as “constrições” (TREVIZAM, 2016, p. 34) impostas pelo parco desenvolvimento do latim, uma vez que a língua, no período arcaico, “não contava com todas as especificidades de uso advindas com o maior desenvolvimento da escrita e sua gradual diferenciação do *sermo cotidianus*” (p. 39). A obra técnica agrária, no entanto, é uma compilação de várias informações de ordem prática de teor agrícola, voltada para um público leitor que ali buscava conhecimentos específicos. Dessa forma, as redundâncias e o limitado desenvolvimento dos períodos, a presença de arcaísmos e os fortes traços de oralidade, para alguns estudiosos modernos¹¹, parecem mais uma escolha deliberada do autor do que precariedade linguística, “como se houvesse nos usos correntes do *De agri cultura* uma espécie de curiosa harmonia entre a rusticidade dos temas e da linguagem” (Till, R., 1968, p. 15)¹².

A última seção da “Apresentação” de Trevizam, “Nota sobre a tradução”, por fim, esclarece algumas escolhas do tradutor e procedimentos do processo tradutório do *De agri cultura* de Catão, tais como as traduções modernas consultadas para cotejo, especialmente de seleção vocabular, e a predileção por conservar alguns itens lexicais muito específicos em suas formas latinas, apondo-lhes notas explicativas, no lugar de atribuir uma tradução para o português vaga ou imprecisa.

Mesmo o leitor não familiarizado com a literatura latina e com o universo greco-romano poderá, sem prejuízo de entendimento, compreender o texto catoniano, bem como o contexto sociocultural no qual a obra está inserida, graças às notas finais à tradução, acuradamente elaboradas para vencer quaisquer dúvidas relativas ao vocabulário peculiar do texto e aos dados de cultura.

A obra que inspirou as **Geórgicas** de Virgílio é testemunho de grande valor para a posteridade acerca dos conhecimentos técnicos, dos costumes e princípios associáveis à experiência rural da Roma do séc. II a.C, e são também “um manancial para estudos relacionados a questões linguísticas ou literárias” (TREVIZAM, 2006a, p. 46). O *Da agri cultura* de Catão sustenta mais de dois mil anos de monumental

¹¹ A proposta de Trevizam coaduna-se com uma linha de pesquisa que recentemente vem ganhando fôlego, e que visa a investigar a literatura latina de instrução com o olhar voltado não apenas para o conteúdo informativo de tais obras, mas sim, para a *forma* de que se revestem esses textos. Para Fögen (2016, p. 266-281), Martin & Gaillard (1990), Perutelli (1989, p. 277-310), Von Albrecht (1997), entre outros, em tais obras ditas “interessadas” é possível encontrar uma série de mecanismos de linguagem mobilizados deliberadamente para o enriquecimento da trama textual. Trevizam desenvolve esse pensamento em seu artigo “Prazeres da Literatura latina de instrução” (2010).

¹² “Catão demonstra-nos que, consciente da maior ou menor adaptabilidade das palavras aos gêneros, já adota com algum critério uma prática de pleno curso nos períodos subsequentes da prosa latina”. (TREVIZAM, M., 2016, p. 40).

história, renasce *Da agricultura* por Trevizam para o leitor moderno e permanece para a posteridade como um dos grandes legados da literatura da Roma Antiga.

REFERÊNCIAS

ASTIN, A. **Cato, the Censor**. Oxford, Clarendon Press, 1978.

BORNEQUE, H.; MORNET, D. **Roma e os romanos**. 2ª reimpressão. Trad. Alceu Dias Lima. São Paulo: EPU, 2002 [1977].

BOSCHERINI, S. **Lingua e scienza greca nel “De agri cultura” di Catone**. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1970.

CATÃO, M. P. **Da agricultura**. Tradução, apresentação e notas de Matheus Trevizam. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

DELLA CORTE, F. **Catone Censore: La vita e la fortuna**. Firenze: La Nuova Italia Scientifica, 1969.

FÖGEN, T. Technical Literature. In: HOSE, M; SCHENKER, D. (Ed.). **A Companion to Greek Literature**. Blackwell Companions to the Ancient World. Malden; Oxford; Chichester: Wiley Blackwell, 2016. p. 266-281.

GIORDANI, M. C. **História da Grécia**. Petrópolis: Vozes [s.d.].

GOUJARD, R. Introduction. In: CATON. **De l’agriculture**. Texte établi, traduit et commenté par Raoul Goujard. Paris: Les Belles Lettres, 1975. p. VII-LIV.

MARTIN, R.; GAILLARD, J. **Les genres littéraires à Rome**. Paris: Nathan, 1990.

PERUTELLI, A. Il texto come maestro. In: CAVALLO, G. et al. (org.). **Lo spazio letterario di Roma antica**. v. 1. Roma: Salerno Editrice, 1989. p. 277-310.

PIMENTEL, C. **Catão Censor**. Lisboa: Inquérito, 1997.

TILL, R. **La lingua di Catone**. Trad. e note supplementari di Cesidio de Meo. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1968.

TREVIZAM, M. Apresentação. In: CATÃO, M. P. **Da agricultura**. Tradução, apresentação e notas: Matheus Trevizam. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

_____, M. Linguagem e gênero na literatura agrária latina: Catão, Varrão e Virgílio. **Sínteses** - Revista dos Cursos de Pós-Graduação, Campinas, v. 11, p. 527-537, 2006b.

_____. **Linguagem e interpretação na literatura agrária latina**. 2006. 526 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2006a.

_____. Prazeres da Literatura latina de instrução. **PhaoS**, Campinas, v. 10, p. 103-138, 2010.

VARRÃO. **Das coisas do campo**. Tradução, introdução e notas de Matheus Trevizam. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

VASCONCELLOS, P. S. Posfácio. In: CATÃO, M. P. **Da agricultura**. Tradução, apresentação e notas: Matheus Trevizam. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

VON ALBRECHT, M. **Historia de la literatura romana**: desde Andrónico hasta Boecio. Traducción castellana de D. Estefanía e A. Pociña Perez. v. 1. Barcelona: Herder, 1997.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Adaptação, p. 71.
Antropofagia, p. 19.
Aristófanes, p. 53.
As nuvens e/ou um deus chamado dinheiro, p. 53.
Autorrecepção, p. 217.
Borges, p. 159.
Ceticismo, p. 159.
Cícero, p. 103.
Cronotopia, p. 309.
Dedicatórias, p. 119.
Dossiê H, p. 137.
Édipo, p. 35 e 175.
Eleições presidenciais (2002), p. 53.
Epokhé, p. 159.
Estudos comparados de literatura, p. 137.
Estudos da recepção, p. 53.
Fato estético, p. 159.
Grécia Antiga, p. 103.
Grupo Giz-en-scène, p. 71.
Hesíodo, p. 199.
Himno, p. 189.
Horácio, p. 235.
Hughes, p. 35.
Ira, p. 199.
Ismail Kadaré, p. 137.
James Joyce, p. 293.
Lectura antropológica, p. 199.
Leituras dramatizadas, p. 71.
Lirismo crítico, p. 277.
Literatura surda, p. 309.
Luciano de Samósata, p. 119.
Lucílio, p. 235.
Lucrecio, p. 189.
Make it new, p. 83.
Mallarmé, p. 277.
Maulpoix, p. 277.
Metapoesia, p. 217.
Molly Bloom, p. 293.
Ovídio, p. 217.
Parlapatões, p. 53.
Paulo Leminski, p. 83.
Penélope, p. 293.
Pensamiento mítico, p. 199.
Pérsio, p. 235 e 255.
Poesia contemporânea, p. 277.
Poesia francesa, p. 277.
Poética clássica, p. 255.
Questão Homérica, p. 137.
Recepção dos clássicos, p. 19.
Recepção, p. 35.
Retórica, p. 103.
Roma Antiga, p. 103.

Sátira, p. 235.

Satyricon, p. 83.

Schemata o grados de dificultad de la *intellectio* retórica, p. 189.

Semiótica francesa, p. 71.

Semiótica, p. 175.

Sêneca, p. 35 e 175.

Solidão, p. 293.

Taraxía, p. 159.

Teatro antigo, p. 71.

Teatro, p. 35.

Teoria, p. 103.

Topoanálise, p. 309.

Topofilia, p. 309.

Tradição, p. 235.

Tradução adaptada, p. 309.

Tradução literal, p. 119.

Tradução livre, p. 119.

Tradução poética, p. 255.

Tradução, p. 19, 71 e 175.

Transcrição, p. 83.

Transgresión, p. 199.

Tristia, p. 217.

Ulysses, p. 293.

SUBJECT INDEX

- Adapted translation*, p. 309.
Ancient Greece, p. 103.
Ancient Rome, p. 103.
Ancient theater, p. 71.
Anthropological reading, p. 199.
Anthropophagy, p. 19.
Aristophanes, p. 53.
Borges, p. 159.
Brazilian presidential election (2002), p. 53.
Chronotopia, p. 309.
Cicero, p. 103.
Classical poetics, p. 255.
Classical reception, p. 53.
Classical receptions, p. 19.
Comparative Literature Studies, p. 137.
Contemporary poetry, p. 277.
Critical lyricism, p. 277.
Deaf literature, p. 309.
Dedication, p. 119.
Dramatized readings, p. 71.
Epoché, p. 159.
Esthetic phenomenon, p. 159.
Free translation, p. 119.
French poetry, p. 277.
French semiotics, p. 71.
Giz-en-Scène Group, p. 71.
Hesiod, p. 199.
Homeric Question, p. 137.
Horace, p. 235.
Hughes, p. 35.
Ismail Kadaré, p. 137.
James Joyce, p. 293.
Literal translation, p. 119.
Loneliness, p. 293.
Luciano de Samósata, p. 119.
Lucilius, p. 235.
Lucretius, p. 189.
Make it new, p. 83.
Mallarmé, p. 277.
Maulpoix, p. 277.
Meta-poetry, p. 217.
Molly Bloom, p. 293.
Mythical thought, p. 199.
Oedipus, p. 35 e 175.
Ovid, p. 217.
Parlapatões, p. 53.
Paulo Leminski, p. 83.
Penélope, p. 293.
Persius, p. 235 e 255.
Poetic translation, p. 255.
Reception, p. 35.
Religious hymnus, p. 189.
Rhetoric, p. 103.

Satire, p. 235.
Satyricon, p. 83.
Schemata or degree of difficulty of the rethoric intellectio, p. 189.
Self-reception, p. 217.
Semiotics, p. 175.
Seneca, p. 35 e 175.
Skepticism, p. 159.
Taraxia, p. 159.
Text adaptation, p. 71.
The clouds, p. 53.
The File on H, p. 137.
Theatre, p. 35.
Theory, p. 103.
Topoanalysis, p. 309.
Topophilia, p. 309.
Tradition, p. 235.
Transcreation, p. 83.
Transgression, p. 199.
Translation, p. 19, 71 e 175.
Tristia, p. 217.
Ulysses, p. 293.
Wrath, p. 199.

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- AVELLAR, Júlia Batista Castilho de, p. 217
CAIROLI, Fábio Paifer, p. 255
CASTELLANOS, Antonio Ruiz, p. 189
CASTRO, Marihá Barbosa e, p. 235
COLOMBANI, María Cecilia, p. 199
DUARTE, Adriane da Silva, p. 53
FREITAS, Eduardo da Silva de, p. 103
FREITAS, Renata Cazarini de, p. 35
GONÇALVES, Rodrigo Tadeu, p. 19
LEITE, Leni Ribeiro, p. 235
MILANEZE, Erica, p. 277
MOREIRA, Marcello, p. 119
OLIVEIRA, Gustavo Ponciano Cunha de, p. 159
PEREIRA, Livia Mendes, p. 83
PIROLI, Rosalia Rita Evaldt, p. 293
PISSINATTI, Larissa Gotti, p. 309
PRADO, João Batista Toledo, p. 71
SAMPAIO, Wany Bernardete de Araujo, p. 309
SANCHES, Cíntia Martins, p. 175
SILVA, Milena Pereira, p. 119
SIMÕES, Vivian Gregores Carneiro Leão, p. 327
SOARES, Leonardo Francisco, p. 137

ÍNDICE DE RESENHAS/ *REVIEWS INDEX*

Autores e Resenhadores/
Authors and Reviewers

Livros Resenhados/
Reviewed Books

SIMÕES, Vivian Gregores Carneiro Da agricultura, p. 327
Leão, p. 327
CATÃO, Marco Pórcio, p. 327

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários* - Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email.

Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários** – Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As citações

de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos são diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outra personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .ipg, .jpg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.

A desconsideração das normas implicará a não publicação do trabalho. Os artigos recusados não serão desenvolvidos ao(s) autor(es).



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã

- 40 – Escritas do Eu
- 41 – Literaturas de língua espanhola
- 42 – Identidades: o eu e o outro na literatura
- 43 – Literaturas de língua italiana
- 44 – fronteiras e deslocamentos na literatura brasileira



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

