

ISSN 2318-3446

RÓNAI

REVISTA DE ESTUDOS
CLÁSSICOS
E TRADUTÓRIOS



vol. 8

n° 2

2020

ufjf

UNIVERSIDADE
FEDERAL DE JUIZ DE FORA

Expediente

Profa. Dra. Carol Martins da Rocha (UFJF)

Profa. Dra. Noemi Teles de Melo (UFJF)

Rónai - Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios

Volume 8, Número 2

Editoras

Profa. Dra. Carol Martins da Rocha (UFJF)

Profa. Dra. Noemi Teles de Melo (UFJF)

Editor convidado

Prof. Dr. Rodrigo Pinto de Brito (UFRRJ)

Avaliadores e avaliadoras

Prof. Dr. Adriano Machado Ribeiro (USP)

Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu (UFC)

Profa. Dra. Beatriz de Paoli (UFRJ)

Profa. Dra. Camila do Espírito Santo Prado de Oliveira (UFCA)

Clara Lacerda Crepaldi

Profa. Dra. Cláudia Grijó Vilarouca (UFPA)

Prof. Dr. Edson Resende (UFRRJ)

Profa. Dra. Elisa Costa Brandão de Carvalho (UERJ)

Prof. Dr. Fábio da Silva Fortes (UFJF)

Profa. Dra. Fedra Osmary Rodríguez Hinojosa (FAEL - Faculdade Educacional da Lapa)

Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos (Unesp/Araraquara)

Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira (Unicamp)

Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa (UFC)

Prof. Dr. Francisco José Dias de Moraes (UFRRJ)

Prof. Dr. Gabriel Xavier (UFOP)

Prof. Dr. Gilles Abes (UFSC)

Prof. Dr. Gilson Charles dos Santos (UnB)

Profa. Dra. Guadalupe Reinoso (Universidad Nacional de Córdoba)

Profa. Dra. Greice Ferreira Drummond (UFF)

Guilherme Horst Duque

Prof. Dr. Gustavo Henrique Montes Frade (UFJF)

Profa. Dra. Jane Kelly De Oliveira (UEPG)

Prof. Dr. José Carlos Baracat Júnior (UFRGS)

Profa. Dra. Josiane Teixeira Martinez (Unifesp)

Profa. Dra. Júlia Batista Castilho de Avellar (UFU)

Prof. Dr. Leonardo Medeiros Vieira (UFBA)

Prof. Dr. Luís Carlos Lima Carpinetti (UFJF)

Prof. Dr. Luiz Fernando Dias Pita (UERJ)

Profa. Dra. Mara Gonzalez Bezerra (UNIasselvi)

Prof. Dr. Marcelo Vieira Fernandes (USP)

Prof. Dr. Marcos Pereira Feitosa (UFSJ)

Profa. Dra. Maria Cristina da Silva Martins (UFRGS)
Profa. Dra. Martha Pulido (Universidad de Antioquia/Colombia)
Profa. Dra. Narceli Piucco (Colégio de Aplicação/UFSC)
Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo (UFC)
Prof. Dr. Otávio Guimarães Tavares (UFPA)
Prof. Dr. Pablo Cardellino (UnB)
Prof. Dr. Paulo Eduardo de Barros Veiga (Pós-doutorando/ DM-FFCLRP- USP)
Prof. Dr. Paulo Rogério de Souza (UEM)
Prof. Dr. Plínio Junqueira Smith (Unifesp)
Prof. Dr. Renato Ambrosio (UFBA)
Prof. Dr. Roberto Bolzani Filho (USP)
Prof. Dr. Robson Tadeu Cesila (USP)
Rodrigo Jorge Ribeiro Neves
Profa. Dra. Silvia Venturelli (Università di Pisa)
Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção (UFMG)
Profa. Dra. Tereza Pereira do Carmo (UFBA)
Prof. Dr. Ticiano Curvelo Estrela de Lacerda (UFRJ)
Prof. Dr. Tim Crowley (University College Dublin)
Profa. Dra. Tereza Pereira do Carmo (UFBA)

Assistente editorial

Isabella Barreto Veras

Apresentação

Com satisfação e sensação de dever cumprido apresentamos o segundo número de 2020 da *Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios* da Universidade Federal de Juiz de Fora. O ano de 2020 reservou a todos nós dificuldades e desafios novos em todos os sentidos. Mas a colaboração de todas as partes envolvidas no processo editorial desta revista nos deu coragem e determinação para concluir mais um volume. Agradecemos então aos autores, autoras, avaliadores e avaliadoras – do Brasil e do exterior – pela confiança em nosso trabalho e pelo interesse em contribuir com a *Rónai*.

O presente número da revista conta, na seção de Estudos Clássicos, com três artigos e três traduções. Além disso, apresentamos o dossiê “Linguagem, natureza e felicidade na Antiguidade”, editado por Carol Martins da Rocha (UFJF) e Rodrigo Pinto de Brito (UFRRJ), composto por sete artigos e duas traduções. Na seção de Estudos Tradutórios, temos dois artigos, três traduções e uma entrevista. A seguir, apresentamos de modo breve as contribuições que compõem este volumoso número.

Primeiramente elencamos os textos submetidos a nosso fluxo contínuo. Abre a seção de Estudos Clássicos, o artigo de Vanessa Silva Almeida e Orlando Luiz de Araújo intitulado **Traduzindo o luto: o lamento materno em *Suplicantes* de Eurípides**. Nele os autores analisam o lamento enlutado das mães argivas na mencionada tragédia, procurando verificar como as imagens e os sentidos desse lamento construídos no texto-fonte podem ser reconstruídos na tradução para o português brasileiro.

Na sequência, em “**Então não verias o divino Agamêmnon com preguiça**” (Il. 4. 223): **um caso de apóstrofe na *Ilíada*?**, Gabriela Canazart e Christian Werner discutem as alocações dirigidas ao narratário primário na *Ilíada*, investigando se essas alocações podem ser consideradas apóstrofes e também a possibilidade de o emprego desse recurso sugerir ao narratário outros caminhos para a narrativa se desenvolver e como isso se daria.

A partir do conceito de “modo”, formulado por Fowler (1982, p. 107), Matheus Trevizam analisa passagens das *Éclogas*, *Geórgicas* e da *Eneida* de Virgílio em que se dão misturas de gêneros, em **Modulações genéricas em Virgílio**. O objetivo do autor é apresentar exemplos que permitam entender a variabilidade dos recursos genéricos que o autor latino empregou em suas obras.

Em **Tradução comentada do proêmio de *Medicamina Faciei Femineae*, de Ovídio**, Tassiana de Brito Viana Marques e Maria Hozanete Alves de Lima traduzem e comentam a presença da *puella* romana e de outras mulheres, às quais o autor faz referência nos versos de abertura deste poema ovidiano.

Cristóvão José dos Santos Júnior apresenta a primeira tradução integral para a língua portuguesa do capítulo XIV da obra *De ira Dei* (*Sobre a ira de Deus*), atribuída a Lactâncio em **Cícero e o propósito da criação do homem: tradução do capítulo XIV da obra *De ira Dei* de Lúcio Cecílio Firmiano Lactâncio**. No texto traduzido, Lactâncio busca defender a doutrina cristã em oposição ao paganismo, defendendo, a partir do pensamento de Cícero, que a natureza humana foi feita para amar ao próximo e honrar a Deus.

Luiz Carlos André Mangia Silva apresenta uma tradução para a língua portuguesa da segunda parte do romance de Longo de Lesbos, intitulado *Dáfnis e Cloé*, datado de meados do século II d.C., em **Dáfnis e Cloé, de Longo de Lesbos - Livro segundo: tradução e comentário**. Essa parte do romance apresenta ao leitor diferentes ações de seus personagens, como, por exemplo, a lida na colheita da uva, o incidente com os jovens estrangeiros, a intervenção guerreira do deus Pã, e, por fim, a celebração dos personagens com banquete e apresentações artísticas.

Passamos, então, às contribuições da seção de Estudos Tradutórios. No primeiro artigo da seção, **Médiation Culturelle en Traduction: l'importance du rôle du traducteur**, Ana Saldanha reflete sobre o papel do tradutor como mediador entre culturas nas perspectivas teóricas de Umberto Eco e Susan Bassnett.

2

Com o objetivo de identificar as diferentes leituras do texto-fonte, Sheila Santos em seu artigo **Traduction ou la lectures en profondeur: Analyse des traductions françaises de Grande Sertão: Veredas de João Guimarães Rosa**, analisa duas traduções francesas da obra *Grande Sertão: Veredas*, intituladas *Diadorim*. As análises têm como base teórica as obras de Plassard, Walter Benjamin, Ladmiral, entre outros.

Em **O azul da ilha (Le bleu de l'île)**, Ana Cláudia Romano Ribeiro apresenta uma tradução realizada coletivamente com a seguinte equipe sob sua direção: Bárbara Martins Jacob, Camila de Souza Álvares, Caroline de Souza Seemann Flutuoso, Catherine Bonesso, Felipe Floriano Adão, Filipe Nunes, Janaina Fernanda Céspedes Campos, Jéssica Kwan Wah Mak, Keila Cristina Pereira Ribeiro, Laís Aparecida de Toledo Almeida, Letícia Xavier Serra, Lucas de Souza Guimarães, Márcia Regina de Araújo, Mariana Daminato Alves, Naiane Cortezini da Silva, Renata Grazielly Aguiar Lobo, Rômulo Batista Aenlhe Correa, Stephanie Silvestre. A tradução da peça, escrita originalmente em francês pela haitiana Évelyne Trouillot em 2005, é antecedida por uma breve apresentação da autora, o contexto em que a obra foi produzida e o ponto de partida do trabalho da tradução.

Já na tradução do ensaio literário **Uma nota sobre o Realismo, de Robert Louis Stevenson**, Thaís Fernandes dos Santos apresenta a proposta do poeta e

escritor escocês sobre técnica de escrita aplicada ao texto literário e de elementos de estilos que podem revelar a originalidade do projeto estético do autor.

Em **Tradução audiovisual: teoria e prática da dublagem**, Aduino Lúcio Caetano Villela e Pedro Bustamante Teixeira apresentam uma tradução do artigo “Traduzione audiovisiva, teoria e pratica dell’adattamento” de Eleonora Fois, publicado em 2012. O artigo enfoca as etapas do processo de dublagem que envolvem desafios linguísticos, soluções técnicas e profissionais envolvidos.

Finalizamos com a entrevista intitulada **¿Cómo hablan los chilenos? Conocer la historia de un idioma para traducir**, realizada com o professor Darío Rojas. As autoras Meritxell Hernando Marsal e Mary Anne Warken Soares Sobottka apresentam ao leitor algumas particularidades do espanhol chileno e o caráter eminentemente político das práticas linguísticas.

Agora apresentamos os textos submetidos especialmente ao dossiê “Linguagem, natureza e felicidade na Antiguidade”. Abre este dossiê o artigo **“Natureza”, “substância” e metáfora em Aristóteles**, em que Lucas Angioni discute o trecho 4, 1015a11-13 do livro V da *Metafísica* de Aristóteles. Ali, segundo o estudioso, o filósofo parece identificar um uso metafórico do termo “natureza” (*physis*) para se referir às entidades que, em sua filosofia, são denominadas de “substância” (*ousia*).

Em **The Multae quippe orationes verae quidem sed obscurae**, Carlo G. Delle Donne analisa os diferentes tipos de *obscuritas* apresentados por Calcídio em seu comentário ao *Timeu* de Platão (317.15 ff. Wazink). O objetivo do estudioso é apresentar um estudo extensivo sobre a classificação geral de *obscuritates* feita por Calcídio – tema que tem recebido pouca atenção dos estudiosos – e relacioná-la às estratégias do médio-platonismo que visam neutralizar certa obscuridade de Platão.

Com o intuito de pensar a reflexão acerca do *lógos* e da *phýsis* apresentada por Górgias de Leontine no *Elogio de Helena*, Daniela Brinati Furtado e Fábio Fortes, em **Uma reflexão acerca da phýsis e do lógos no Elogio de Helena**, analisam três dos quatro motivos principais elencados pelo sofista para Helena não ser culpada pela guerra de Troia. As considerações dos autores levam em conta o modo como se dá a relação dos homens com a *phýsis* e o *lógos*.

Na sequência, Andrea Lozano-Vásquez procura caracterizar o modo como o ceticismo pirrônico usa a linguagem para testar se tal uso é suscetível aos criticismos dogmáticos, especialmente de uma perspectiva estoica em **Pyrrhonian language**. Para sua discussão, a estudiosa seleciona os usos elencados por Diógenes Laércio (*D.L.* 9.71-78) e por Timão de Fliunte em *Silloi*.

No artigo intitulado **Il senso delle occorrenze del termine παρηγοία nel Lachete**, Silvio Marino observa o sentido do termo παρηγοία e do seu derivado verbal παρηγοιάζεσθαι no *Laches* de Platão. Ao analisar tais termos e outros a eles

relacionados na obra em cotejo, o estudioso procura mostrar como a παρησιία individualiza o espaço de diálogo como o espaço de uma comunidade dialógica.

De autoria de Juarez Oliveira, o artigo **A linhagem dos heróis na cosmologia hesiódica** apresenta uma discussão sobre a figura do ἥρωες na poesia hesiódica a fim de entender em que consistem o herói e a chamada linhagem dos heróis na cosmologia apresentada por Hesíodo. Ao realizar uma análise filológica das passagens da *Teogonia*, do *Catálogo das Mulheres* e de *Trabalhos e Dias* em que o termo ἥρωες é usado, o estudioso procura mostrar como as funções, a vida, as atividades e o destino do herói são apresentados nas obras selecionadas em seu texto.

Angelo Antonio Pires de Oliveira em **The introduction of the moral psychology in the ergon argument** discute detalhadamente uma das primeiras conclusões quanto ao argumento do *ergon* de Aristóteles. Dedicando sua atenção às linhas 1098a3-4 da *Ética a Nicômaco*, o estudioso analisa primeiramente como se deve interpretar o termo “πρακτική” e, na sequência, defende que a expressão “λόγον ἔχον” introduz preliminarmente os critérios de divisão das virtudes apresentados em *EN* I.13.

As traduções que completam o dossiê são dedicadas a textos latinos. A primeira delas, de Lucas Consolin Dezotti, intitulada **Da boca suja à mente poluída: a carta de Cícero a Peto (Ad Fam. 9.22)**, apresenta uma tradução anotada da mencionada carta de Cícero a Lúcio Papínio Peto. Nela, o Arpinate disserta sobre a natureza e a origem da obscenidade expressa pela linguagem, recorrendo a exemplos práticos para demonstrar que o caráter obsceno de qualquer expressão linguística não se deve nem à natureza da coisa referida, nem à natureza da palavra pronunciada, e sim à atitude interpretativa do ouvinte.

Por fim, Willamy Fernandes Gonçalves traduz e comenta o prefácio de um dos tratados de Sêneca em **A contemplação da natureza e o sumo bem segundo Sêneca: tradução comentada do prefácio do livro I das Naturales Quaestiones**. No prefácio deste tratado, considerado como um dos representantes dos estudos estoicos sobre a natureza, o filósofo latino expõe sua visão acerca da importância do estudo da natureza e, longe de considerá-lo secundário, argumenta que se trata do sumo bem da vida humana, sem o qual mesmo uma vida perfeitamente ética deixa de ter valor.

Com desejos de boa leitura e de que 2021 traga tempos melhores a todos e todas, fechamos o oitavo volume da *Rónai*!

Os editores

Carol Martins da Rocha

Noemi Teles de Melo

Rodrigo Pinto de Brito (editor convidado)

Traduzindo o luto: o lamento materno em *Suplicantes* de Eurípides

Vanessa Silva Almeida
Mestra/Instituto Federal do Ceará - IFCE
silua.uanessa@gmail.com

Orlando Luiz de Araújo
Universidade Federal do Ceará (UFC)
araujo_orlando@hotmail.com

RESUMO: Este trabalho objetiva fazer uma breve análise do lamento enlutado das mães argivas no coro de *Suplicantes*, de Eurípides, e verificar como as imagens e os sentidos desse lamento construídos no texto-fonte podem ser reconstruídos na tradução para o português brasileiro. Para isso, traduzimos o párodo da peça (v. 42-86), bem como o trecho entre os versos 798 e 836, em que o luto e as manifestações de lamento são mais visíveis. Considerou-se como ponto de partida o emprego das palavras *thrénos*, *góos* e *kommós* na literatura grega para então desenvolvermos a análise do lamento na peça em questão. Embasamo-nos, principalmente, em Alexiou (2002) e Loraux (1994). Ao final, conclui-se que são as escolhas lexicais feitas que asseguram a percepção dos sentidos e imagens do texto-fonte no texto traduzido através da análise de elementos cênicos.

5

Palavras-chave: luto; lamento; *Suplicantes*; Eurípides; tradução.

Translating mourning: the mothers' lamentation in Euripides' *Suppliants*

ABSTRACT: This work aims at analyzing briefly the Argive mothers' mourning lamentation in the chorus of Euripides' *Suppliants*, and verifying how images and meanings of this lamentation built in the original text can be reconstructed in its translation into Brazilian Portuguese. For this, we have translated the parodos' play (v. 42-86), as well as the excerpt between verses 798 and 836, in which mourning and lamentation are more visible. As starting point, we have considered the employment of the words *thrénos*, *góos* and *kommós* in Greek Literature in order to develop the analysis of the lamentation in the



aforementioned play. We are mainly based on Alexiou (2002) and Loraux (1994). In the end, we conclude that lexical choices are what insures the perception of the meanings and images from the original text to the translated one through the analysis of scenic elements.

Keywords: lamentation; mourning; *Suppliants*; Euripides; translation.

Introdução

Lamentar, para uma mulher em luto na Grécia Antiga, significava, além de exteriorizar uma dor, cumprir também um ritual religioso. Era sobre ela que pesava a responsabilidade da lamentação e, conseqüentemente, o cumprimento de uma parte fundamental dos ritos fúnebres. Garland (2001, p. 30, tradução nossa) afirma que “a importância do ritual de lamento parece, de fato, ter rivalizado, senão igualado, à do próprio enterro, como indicam as frequentes passagens na literatura em que as duas ações estão combinadas”¹.

De acordo com Alexiou (2002), o lamento não era apenas uma expressão espontânea do luto, mas seguia as regras do rito e servia ao morto como um *gêras* (dom, presente, privilégio). Os gregos usavam três termos para denominar o lamento: *thrénos*, *góos*, e *kommós*. Neste artigo, fizemos uma breve diferenciação entre os vocábulos e, em seguida, partimos para uma análise do lamento materno no coro de *Suplicantes*, bem como para uma reflexão sobre o processo tradutório do párodo da peça (v. 42-86) e sobre os versos 798-836 (diálogo entre Adrasto e as mães argivas), nos quais as manifestações de lamento são mais evidentes.

1. Thrénos, góos e kommós

Os termos *thrénos* e *góos* parecem ter sido usados com alguma distinção entre os autores clássicos gregos. Alexiou (2002) afirma que já em Homero há base para isso. Na *Ilíada*, a diferença pode ser notada na narração dos ritos fúnebres de Heitor, no canto XXIV: há um nítido contraste entre o lamento dos aedos, que entoam o *thrénos*, e o lamento das mulheres próximas ao herói: “[...] παρὰ δ’ εἶσαν ἀοιδούς/ θρήνων ἐξάρχους, οἳ τε στονόεσσαν ἀοιδήν/ οἳ μὲν ἄρ’ ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες. [...]” (HOMERO, *Il.* 24. 720-722)². Como se percebe, os aedos entoam uma canção, enquanto as mulheres expressam lamentos. Desta forma, para Alexiou (2002), o *thrénos* se caracteriza como um gênero poético de aspecto fortemente musical e estruturado; já o *góos* pode ser considerado uma expressão de lamento que não apresenta necessariamente um compromisso mais formal com a poesia.

Ainda conforme a autora, *góos* é o termo usado por Homero para todo tipo de lamento feito de modo mais impulsivo, possuindo duas características principais: a improvisação e a narratividade, “uma vez que era falado em vez de

¹ “The importance of the ritual lament seems in fact to have rivalled, if not to have equalled (*sic*), that of the burial itself, as frequent passages in literature where the two actions are combined indicate”.

² Na tradução de Frederico Lourenço (HOMERO, 2013), “[...] e junto dele colocaram cantores/ para darem início aos cantos fúnebres, eles que cantaram/ o canto de lamentação,/ ao que as mulheres se lamentaram [...]”

cantado, tendia a desenvolver uma narrativa ao invés de uma forma musical” (ALEXIOU, 2002, p. 103, tradução nossa)³, como se pode verificar nos lamentos de Andrômaca, Hécuba e Helena no canto XXIV da *Ilíada*:

τῆισιν δ' Ἀνδρομάχη λευκώλενος ἤρχε γόοιο [...],
“ἄνερ, ἀπ' αἰῶνος νέος ὦλεο, κὰδ δέ με χήρην
λείπεις ἐν μεγάροισι· πάϊς δ' ἔτι νήπιος αὐτῶς,
ὄν τέκομεν σύ τ' ἐγὼ τε δυσάμμοροι, οὐδέ μιν οἴω
ἦβην ἴξεσθαι· πρὶν γὰρ πόλις ἦδε κατ' ἄκρης
πέρσεται· [...]
ὡς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.
τῆισιν δ' αὖθ' Ἐκάβη ἀδινούῃ ἐξῆρχε γόοιο·
“Ἔκτορ, ἐμῶι θυμῶι πάντων πολὺ φίλτατε παίδων,
ἦ μὲν μοι ζῶός περ ἐὼν φίλος ἦσθα θεοῖσιν,
οἳ δ' ἄρα σεο κήδοντο καὶ ἐν θανάτοιο περ αἴσηι. [...]
ὡς ἔφατο κλαίουσα, γόον δ' ἀλίαστον ὄρινεν.
τῆισι δ' ἔπειθ' Ἐλένη τριτάτη ἐξῆρχε γόοιο·
“Ἔκτορ, ἐμῶι θυμῶι δαέρων πολὺ φίλτατε πάντων
{ἦ μὲν μοι πόσις ἐστὶν Ἀλέξανδρος θεοειδής,
ὅς μ' ἄγαγε Τροίηνδ'· ὡς πρὶν ὠφελλον ὀλέσθαι [...].
ὡς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δ' ἔστενε δῆμος ἀπείρων. (HOMERO. *Il.*
24.723-776, grifos nossos).

8

No meio delas Andrômaca de alvos braços iniciou o **lamento** [...]:

‘Marido, para a vida morreste tu jovem e deixas-me viúva no palácio. Teu filho não passa ainda de pequena criança, ele a quem tu e eu geramos, desafortunados! Mas não creio que ele chegue à adolescência, pois antes disso terá a cidade sido arrasada de alto a baixo [...].’

Assim **falou** chorando; e as mulheres também se lamentaram.

Em seguida entre elas começou Hécuba seu intenso lamento:

‘Heitor, de longe mais amado no coração de todos os meus filhos!

Enquanto eras vivo, foste estimado pelos deuses

E por isso cuidaram de ti, também no destino da morte [...].’

Assim falou chorando e fez surgir lamentação incessante.

Em seguida entre elas foi Helena a terceira a lamentar-se:

‘Heitor, de longe o mais estimado no coração de todos os cunhados!

Na verdade meu marido é Alexandre semelhante aos deuses,

Que me trouxe para Troia. Quem me dera ter morrido antes disso!

[...].’

³ “[...] Since it was spoken, rather than sung, it tended to develop a narrative rather than a musical form”.

Assim falou chorando; e a multidão incontável gemeu [...]”.⁴

Como se pode verificar no trecho citado, para o lamento das mulheres, que não tinha caráter musical, o termo grego usado é *góos*, relacionando-se com o verbo *éphato* (imperfeito de *phēmí*, dizer), em contraposição com a palavra *thrénos*, usada por Homero para indicar o canto fúnebre dos aedos (*Il.* 24, 721), o que sustenta, portanto, a afirmação de Alexiou (2002) em relação à distinção entre as duas palavras.

No período clássico, contudo, embora a palavra *thrénos* ainda fizesse lembrar um tipo especial de poesia lírica, já estava sendo usada em conexão com *góos*, especialmente na tragédia, na qual poderia se referir a qualquer tipo de lamento. É o caso de *Andrômaca*, de Eurípides, que apresenta um canto elegíaco caracterizado como trenódico no prólogo da peça (v. 103-116), mas não estabelece uma distinção formal em relação às palavras *thrénos* e *góos* em outras passagens, como nos versos 91 a 95:

Ανδρόμαχε
 χῶρει νυν: ἡμεῖς δ', οἷσπερ ἐγκείμεσθ' ἀεὶ
 θρήνοισι καὶ γόοισι καὶ δακρύμασι,
 πρὸς αἰθέρ' ἐκτενοῦμεν: ἐμπέφυκε γὰρ
 γυναιξὶ τέρψις τῶν παρεστώτων κακῶν
 ἀνὰ στόμ' ἀεὶ καὶ διὰ γλώσσης ἔχειν.
 (EURÍPIDES. *And.* v. 91-95, grifos nossos).

Andrômaca
 Vai agora; e nós, como sempre, envoltas
 em **lamentos**, **murmúrios** e lágrimas,
 os lançaremos ao éter, pois é dado
 às mulheres o prazer de carregar o mal presente
 sobre sua boca e através da língua. (tradução nossa)

Como se verifica, parece não haver distinção no uso das palavras, pois não há indicação em *Andrômaca* de que havia aedos para entoar o *thrénos* e deixarem os *góoi* para as mulheres. Nos versos de Eurípides, ambas as ações são realizadas pelas mulheres. Nas palavras de Bisol (2016, p. 77-78), “ao contrário da épica, onde é possível identificar uma diferenciação entre os conceitos *thrēnos* e *góos*, na tragédia essa diferenciação aparenta ser inexistente, e os dois termos são tratados como concorrentes”.

⁴ A tradução é de Frederico Lourenço, publicada pelas editoras Penguin e Companhia das Letras, em 2013.

O termo *kommós*, por sua vez, era considerado como um tipo trágico de lamento. De acordo com Alexiou (2002), era geralmente acompanhado de gestos violentos e associado a um êxtase doloroso. Dessa forma, o termo passou a ser entendido na tragédia como uma espécie de lamento trágico no diálogo entre o coro e os atores, como é definido por Aristóteles na *Poética* (1452b 23-24): “*kommós* é um canto lamentoso, da orquestra e da cena a um tempo”⁵.

As distinções estabelecidas por Alexiou (2002) servem de indício para se verificar a coerência das atitudes das mães suplicantes na peça de Eurípides dentro do contexto religioso e político de Atenas, bem como a ocorrência dos tipos de lamento em concomitância ao longo da peça, pois é possível notar que

é na tragédia que a maior diversidade [de formas de lamento] pode ser encontrada. Além do lamento solo, que é frequentemente respondido por um refrão trenódico do coro, e por um lamento coral antistrófico, há o *kommós*, cantado em forma de antífona por um ou mais atores do coro, dando-lhe um padrão mais complexo [...]⁶. (ALEXIOU, 2002, p. 132).

10 Não se pode estabelecer, porém, em *Suplicantes*, uma classificação rigorosa dentro da definição de Alexiou (2002), pois o canto coral não segue exatamente o padrão mais complexo de que fala a autora. Há uma estrutura em que a antístrofe se repete, como se pode observar no párodo da peça (vv. 42-86), por exemplo, mas não se assume que o lamento das mães argivas funcione apenas em uma dimensão estrutural, como mostramos na seção seguinte.

2. O lamento das mães argivas

De acordo com Storey (2008), *Suplicantes* é uma peça maternal. A figura da mãe está presente desde o prólogo, com Etra, passando pelo párodo, com as mães argivas, e seguindo-se com elas até o epílogo. A figura materna também é preenchida em segundo plano pela presença simbólica de Deméter cujo templo dá abrigo à cena inicial (v. 1-2). Mas o que essas mães têm em comum? O que as une ali, diante do templo?

⁵ A tradução dos trechos da *Poética*, de Aristóteles, é de Eudoro de Sousa, publicada pela Casa da Moeda, Lisboa, 2005.

⁶ “It is in tragedy that the greatest diversity is to be found. In addition to the solo lament which is frequently answered by a threnodic refrain from the chorus, and the antistrophic choral lament, there is the *kommós*, sung antiphonally by one or more actors and chorus, giving the more complex pattern [...]”.

Deméter está sempre associada à filha Perséfone⁷. O rapto desta última por Hades causou na deusa mãe uma tristeza profunda (HOMERO, *Hino a Deméter*, 35). As suplicantes, por sua vez, perderam seus filhos, e a dor que sentem, “a maior de todas as dores” (EURÍPIDES, *Supl.* v. 786), pode ser notada em toda a peça. A presença de Deméter, portanto, no pano de fundo, transmite uma associação bem mais profunda com essas mães, pois ela também lamentou amargamente a perda da filha (HOMERO, *Hino a Deméter*, 181-3; 195). Eurípides não escolheu Elêusis aleatoriamente para compor o cenário inicial de sua peça. O templo de Deméter possui o laço que as une: o sofrimento materno pela perda dos filhos.

Etra, por sua vez, associa-se com as mães argivas não pelo fato de ter perdido um filho, mas porque compartilha com elas os sentimentos maternos (v. 57-58). A dor que sentem preenche toda a peça e acomete Etra que, envolta pelos ramos súplices (v. 32; 103), não pode deixar de atendê-las em sua necessidade.

A associação de Etra com as mães, no entanto, não ocorre apenas pelo poder de interceder por elas devido ao dever sagrado de atender a uma súplica, mas, principalmente, por uma identificação. De acordo com Storey (2008), há claros fatores para isso na peça: assim como as mulheres argivas, Etra também é uma anciã (*geraiá* – v. 42) e também deu à luz um filho (*étekes kai sý kouïron* – v. 55) assim como elas deram (*hoús étekon* – v. 58); assim como Deméter e o coro de mulheres argivas, Etra também é uma mãe e, em tal situação, a ela também compete lamentar as desventuras daquelas suplicantes.

Segundo Loraux (1994), “entre as mães enlutadas há como que uma terrível cumplicidade, ou melhor [...] uma *companhia*” (p. 11)⁸. É essa companhia que une o coro de suplicantes na peça de Eurípides. Quando se referem umas às outras como *xynalgédónes* (“companheiras nas dores” – v. 74), estão afirmando essa “terrível cumplicidade”, essa companhia paradoxal que faz com que sejam confortadas do sofrimento com um sofrimento idêntico, e consoladas da dor com a presença de outras mães que sentem a mesma “dor geral que contém em si todas as dores” (LORAUX, 1994, p. 10).

Tal intensidade na expressão da dor e do sofrimento é característica da tragédia euripídiana. Podemos observar, por exemplo, em *Fenícias*, os soluços das mães e das donzelas que eram ouvidos em todas as casas de Tebas, juntamente com gritos de dor que “soavam como trovões” (EURÍPIDES, *Phoe.* v. 1442-1449). Na mesma peça, o ápice da expressão de uma dor irrefreável é a cena do ato suicida de Jocasta nos versos 2003-2008. Em *Troianas*, Hécuba, “o paradigma da maternidade enlutada” (LORAUX, 1994, p. 36), chora seus filhos e não esconde

⁷ Os gregos não dissociavam a figura de Deméter da de Perséfone, e frequentemente se referiam a ambas como “as duas deusas”. Cf. GRIMAL, 2009, p. 56-58; VERNANT, 2000, p. 101-105.

⁸ A tradução dos trechos de Loraux (1994) é de Cristina Pimentel.

seus gemidos e prantos, incentivada que é pelo coro: “geme, mãe!” (EURÍPIDES, *Tr.* v. 1229, tradução nossa). Além disso, a expressão da dor evoca a lembrança do laço corporal entre mãe e filho, que se perde com a morte. Andrômaca, ainda em *Troianas*, prenunciando a morte de seu pequeno Astíanax, pede-lhe que a beije uma última vez apertando-o contra o peito “que lhe deu o ser” (EURÍPIDES. *Tr.* v. 762, tradução nossa).

Segundo Loraux (1994), antes do rito fúnebre, a mãe grita, geme e lamenta pelo filho que foi seu e, durante o prazo para o tratamento do cadáver, o corpo da mãe fica indissolúvelmente ligado ao do filho morto. Não é por acaso que as mães, em *Suplicantes*, imploram para terem nos braços os corpos dos filhos (v. 61; 68; 781; 815-817). Para elas, tal visão é, ao mesmo tempo, pungente e bela (v. 783), pois, apesar de os filhos estarem mortos, elas poderão se consolar de sua dor, ao menos parcialmente, prestando-lhes as últimas homenagens, e contemplando-lhes os membros (v. 782).

Entretanto, a dor materna na tragédia grega e, especialmente em *Suplicantes*, definitivamente não é interna, comedida ou calada; não fica apenas nos planos emocional e psicológico, mas invade os planos físico e corporal, pois as mães lamentam mais sobre o próprio corpo do que sobre o corpo do morto. “As lágrimas das mães não são apenas um *tópos*, mas a própria realidade, anterior a qualquer declaração ideológica e como que por natureza não encetada” (LORAUX, 1994, p. 19). Nesse sentido, a autoflagelação ocupa um lugar de destaque nas cenas analisadas, pois é a realidade visível da dor das mães, além de ser uma característica ritualística do luto.

3. Alguns elementos cênicos de *Suplicantes* importantes para nossa análise

A entrada do coro em *Suplicantes* foge ao padrão geral verificado nas tragédias gregas. Como afirma Rehm (1988, p. 274), trata-se de uma “*canceled entry*”, isto é, a entrada do coro é cancelada após o prólogo para ser antecipada antes mesmo de este começar. Tal entrada, embora praticada em algumas peças⁹, em *Suplicantes* acontece de forma ainda mais incomum, pois não são apenas um ou dois atores que tomam suas posições às vistas do público, mas sim um grupo numeroso. Scully (1996) traça a trajetória desta cena inicial estabelecendo alguns contrastes para que se verifique, desde o início da peça, o impacto lúgubre dessa inovação euripidiana:

Antes que qualquer palavra seja dita, Etra entra, talvez vinda das portas do templo [...], acompanhada pelos sacerdotes, cruza o palco

⁹ Como exemplo de peças com essa estrutura, podemos citar *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, e *Heráclidas*, *Andrômaca*, e *Troianas*, de Eurípides.

e caminha para a orquestra onde o altar de Deméter e Perséfone está situado. Tanto Etra quanto os sacerdotes estão provavelmente vestidos com mantos brancos apropriados para a cerimônia que estão prestes a realizar. Neste ponto, o público esperaria o início do prólogo. Mas, em um gesto único em meio a todas as tragédias que nos chegaram, um ajuntamento de cerca de trinta pessoas, vestidas com roupas pretas e rasgadas ‘não apropriadas para festas’ (97), entra em *silêncio* de um dos *eisodoi* e interrompe os ritos [...]. Desse grupo de mulheres anciãs, garotos e outros adultos, sairá o coro [da peça] (SCULLY, 1996, p. 71, tradução nossa)¹⁰.

O panorama da entrada inicial de *Suplicantes* traçado por Scully (1996) fornece muitos elementos para a análise da dor e do sofrimento das mães argivas. O primeiro a se considerar é o contraste estabelecido entre as vestimentas de Etra e as do coro: a mãe de Teseu está vestida para um ritual de fertilidade (v. 25-26), provavelmente em mantos brancos e suntuosos, enquanto o coro entra com roupas não apropriadas para festa (v. 97), pretas e rasgadas, como supõe Scully (1996), provavelmente em decorrência dos gestos de autoflagelação que impõem a si próprias (v. 51; 76; 826).

O segundo elemento é o fato terem entrado em silêncio. No entanto, o silêncio não parece fazer parte do luto de uma mãe grega, o que pode ser confirmado no párodo (v. 42 ss.). Poderia se argumentar que era a própria estrutura da tragédia que previa as palavras do prólogo em primeiro lugar, mas há algo mais profundo para isso: um efeito criado por Eurípides para levar o público a contemplar imediata e esteticamente a atmosfera enlutada e desolada da peça, tanto pelo aspecto político – as consequências da Guerra do Peloponeso ainda em curso – quanto pelo aspecto religioso – o luto propriamente dito, e o impedimento da manutenção dos ritos fúnebres.

Segundo Mirto (1984), o párodo de *Suplicantes* é um canto solene que revela a pontualidade das descrições do pesar das mães argivas, e, ainda segundo a autora, é o momento em que mais se percebe a manifestação de dor, expressa pelo pranto e a dilaceração do próprio corpo. Nesse sentido, pode-se observar a primeira frase proferida pelas suplicantes no párodo da peça: “*suplico-te, anciã,*

¹⁰ “Before any words are spoken, Aithra enters, perhaps from the temple doors [...], accompanied by temple attendants, crosses the stage and walks down into the orchestra where the altar to Demeter and Persephone is located. Both Aithra and the attendants are most probably robed in ceremonial white appropriate for the rite they are about to perform. At this point, the audience would expect the prologue to begin. But, in a gesture unique among all surviving tragedies, a throng of people, close to thirty in all, dressed in black, torn clothing ‘not meant for festival’ (97), enter in silence from one of the *eisodoi* and interrupt the rites as they are being performed in the orchestra. From this group of mature women, boys, and one adult male, will emerge the chorus”.

com minha boca enrugada, caindo aos teus joelhos” (v. 42)¹¹. De imediato, percebemos que a frase é a descrição de uma ação fortemente dramática. A primeira palavra do verso é o verbo *hiketeúō* (“suplico”), que representa o propósito que elas vieram cumprir, e o ato da súplica em si já nos leva a uma adesão ao seu discurso devido à posição inferior em que se colocam.

Segundo Storey (2008, p. 29, tradução nossa), “numa cultura da vergonha como era a da Grécia Antiga, havia uma poderosa carga dramática na subordinação de uma pessoa proeminente a outra em posição de controle, especialmente pela exibição da linguagem corporal”¹². Essa linguagem, por sua vez, se concretizará com o movimento descrito pelo particípio presente *πίπτουσα* (“caindo”) e o acusativo *γονύ* (“joelhos”), que iniciam a construção dos sentidos da peça.

O párodo segue, e as mães, na tentativa de comoverem Etra, chamam atenção para os “desolados olhos lacrimantes” (v. 47). As lágrimas constituem uma das expressões mais evidentes do sofrimento, principalmente quando se está em uma situação de luto por alguém querido. Contudo, para que o leitor experimente esses sentimentos, é necessário que as escolhas tradutórias o levem a uma espécie de empatia com as personagens que sofrem. Nesse sentido, a tradução dos trechos que aqui apresentamos busca reconstruir as imagens da cena dando ênfase aos elementos culturais relacionados ao luto, como as formas de lamentos (*góos*), bem como os gestos violentos de autoflagelação presentes na cena do párodo e do diálogo entre Adrasto e as mães argivas nos versos 798 a 836.

4. Algumas reflexões sobre tradução

Antes de apresentarmos a tradução proposta, convém refletir, ainda que brevemente, sobre tradução, a fim de mostrar mais claramente nosso processo tradutório dos trechos de Eurípides. Assim, o primeiro ponto que abordamos é o método. Para o delimitarmos, recorreremos ao famoso ensaio “Sobre os diferentes métodos de tradução”, de Friedrich Schleiermacher, que apresenta os dois caminhos para a tradução. O primeiro consiste em deixar o autor em seu lugar de origem e conduzir o leitor até ele; o segundo, por sua vez, consiste em deixar o leitor em sua zona de conforto, e levar o autor até ele. No primeiro método, o tradutor precisará se esforçar para transmitir em sua tradução o sentimento que ele próprio tem diante do estrangeiro. No entanto, isso só pode acontecer se

¹¹ “ἰκετεύω σε, γεραιὰ, γεραιῶν ἐκ στομάτων πρὸς γόνυ πίπτουσα τὸ σὸν [...]”.

¹² “In a ‘face’ or ‘shame’ culture like that of the ancient Greeks, there was powerful drama to be had from the subordination of a proud person to another in a position of control, especially the visual display of this body language”.

houver da parte do público leitor algum grau de receptividade ao estrangeiro, pois, se os sistemas linguísticos de ambas as línguas são diversos, e não é possível alcançar o todo através de equivalências, o tradutor tem que se esforçar para não apresentar ao leitor contorções forçadas ou arranjos linguísticos antinaturais (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 57-58).

No segundo método, os limites ficam condicionados à língua de chegada, ou seja, é ela que aparece em todo o seu vigor, pois é como se o autor, que na verdade é estrangeiro, falasse na língua de chegada. Aqui, o esforço do tradutor consiste em transformar o autor em um falante de sua própria língua. Tal método não oferece suporte à nossa proposta, pois faz com que o leitor transite aleatoriamente entre o que é próprio do autor e o que é criação do tradutor, uma vez que este cogita as possibilidades discursivas daquele, tentando fazer com que se expresse na língua de chegada.

A tradução que propomos, por levar em consideração fatores culturais, temporais e cênicos, se adequa melhor ao primeiro método, uma vez que o objetivo da proposta de tradução é reconstruir na tradução as imagens e os sentidos do texto original. Como consequência, por parte do leitor, poderá haver uma maior apreciação do estrangeiro, com algum aprendizado, o que é enriquecedor não só para o leitor, mas também para toda a literatura nacional.

O segundo ponto que consideramos é a tarefa tradutória em si e o reconhecimento da essência da obra. Nesse ponto, ancoramo-nos em Walter Benjamin. De acordo com o autor, a tradução não deve se propor a apenas transmitir algo, pois, se assim o faz, “ela não poderia transmitir nada que não fosse comunicação, portanto, algo inessencial” (BENJAMIN, 2008, p. 66)¹³.

O que seria, portanto, o conteúdo essencial de *Suplicantes*? A essência de uma obra, na ótica de Benjamin, é inapreensível, é aquela propriedade que a faz poética, que extrapola seu nível linguístico. Qual é, portanto, o significado de *Suplicantes*? O que está por trás de seus versos? Poderia se dizer que a reverência aos mortos, o respeito ao cumprimento das leis naturais e divinas, a filosofia, a verdade, o reconhecimento do divino e do humano compõem seu significado maior, aquilo que é inefável e que particulariza a peça. Isso, no entanto, não é e nem pode ser encontrado no que a obra comunica, mas pode ser revelado na tradução.

Chega-se, então, com isso, ao conceito de traduzibilidade. Para Benjamin, trata-se de “uma propriedade essencial de certas obras – o que não quer dizer que a tradução seja essencial para elas, mas que uma determinada significação contida nos originais se exprime em sua traduzibilidade” (2008, p. 68). De acordo com Benjamin, a tradução não significa muito para o original, mas graças à

¹³ A tradução dos trechos de Walter Benjamin é de Susana Kampff Lages.

traduzibilidade que há neste, aquela se encontra em íntima conexão com ele, como se estabelecesse uma relação vital. Há, portanto, um significado fechado no texto original que se abre na tradução, a qual tem, portanto, a prerrogativa de revelar o que está oculto no original.

Assim, tentamos apresentar neste trabalho uma parte importante de *Suplicantes*: o luto das mães argivas, que requerem, pela súplica, o direito de enterrar os corpos dos filhos. Para o homem grego antigo, a súplica tinha um caráter sagrado, que transcendia as leis naturais, mas para eles, essa vivência já estava impregnada desse valor (STOREY, 2008, p. 108). A tarefa da tradução será, então, tentar renová-lo.

Entender essencialmente uma palavra (*hiketeúō*) no contexto da peça de Eurípides é buscar o que esta palavra quer dizer única e exclusivamente dentro *daquele* jogo de palavras, e não fora dele. Isso é o que consideramos o essencial, poético da obra, o que faz com que a tradução possa se inserir no conjunto de traduções em língua portuguesa.

O terceiro e último ponto considerado para nossa tradução reside nos impasses de traduzir o texto teatral. Eis, portanto, o primeiro: traduzir para a leitura apenas, ou traduzir o texto em suas implicações cênicas, preocupando-se com uma possível encenação.

16

Partindo do pressuposto de que todo texto tem um propósito, o do texto dramático é a encenação¹⁴. O tradutor, por sua vez, também tem seus propósitos e, delimitando-os, inicia sua tradução. Nesse momento surgem os primeiros dilemas, pois possui, de um lado, o texto, como algo palpável, e de outro, a representação, completamente hipotética, visualizada apenas na imaginação. Porém, se o texto é o único elemento palpável, é, portanto, “com o texto escrito em vez de uma performance hipotética, que o tradutor deve começar” (BASSNETT, 2003, p. 102). Para Bassnett (2003), é no texto escrito que o tradutor poderá encontrar as indicações cênicas de que precisará para inserir a representatividade natural do texto dramático em sua tradução.

O segundo impasse é lidar com o caráter poético do texto dramático e, em especial, do texto dramático grego, com todas as suas características métricas, nas quais reside seu caráter literário e musical. No caso de nossa tradução dos trechos de *Suplicantes*, ao tentar equilibrar esse problema, optamos pela tradução em versos livres, com o intuito estabelecer um meio termo entre o metro e a fluidez da fala.

O terceiro impasse do tradutor de textos dramáticos é a posição múltipla que ele passa a ocupar ao lidar com o texto e a representação. Se o teatro é em si

¹⁴ Cf. Bassnett, 2003, p. 190; Ubersfeld, 2005, p. 6; Trancón, 2006, p. 186-187; Monteiro, 2012, p. 67; Zardo, 2012, p. 70; Barbosa, 2014, p. 32.

dúbio, e o ator se torna duas pessoas porque empresta seu corpo e sua fala para uma *persona* através de uma máscara (BARBOSA, 2014, p. 32), o tradutor, por sua vez, também se multiplica, pois, ao traduzir, lança sua visão para todas as posições exigidas pelo texto e pela representação.

Para Barbosa (2014), a tradução de teatro também é uma ação dramática, e, dessa forma, o tradutor naturalmente imprimirá verdade na sua tradução, pois, tornando-se ator, colocando-se ao lado dos personagens, interagindo com eles e vivenciando o universo interno da peça, ele convence de que sua ação é verdade. Além disso, para a autora, ocupando outra posição, a de diretor, ele dirige a peça e regula todos os seus movimentos, ou seja, o tradutor de teatro, dominando os conceitos, pode adquirir tanto uma micro como uma macrovisão do texto, pois, se por um lado, ele transforma-se em ator, possuindo uma microvisão, vendo e articulando o universo interno da peça, por outro, tornando-se dramaturgo e diretor, possuirá uma macrovisão, contemplando o texto de um ângulo externo, dispondo de uma visão ampla que facilitará o controle de suas escolhas tanto lexicais como estilísticas no momento da tradução.

Diante disso, nota-se que a tarefa do tradutor de textos dramáticos se torna uma tarefa múltipla. Ele não traduz palavras, traduz teatro, e isso significa ocupar múltiplos papéis. O texto para ele é o ponto de partida para todos os elementos teatrais necessários que aparecerão na língua de chegada, e que ele expressará em sua tradução de modo que ela possa, em consonância com o texto de partida, cumprir seu objetivo em meio ao conjunto de traduções existentes.

5. A tradução do párodo de *Suplicantes* (v. 42-86) e dos versos 798-836

Apresentamos os versos traduzidos para, em seguida, fazermos uma breve reflexão sobre as escolhas tradutórias:

CORO	1º Estásimo
Suplico-te, anciã, com minha boca enrugada, aos teus joelhos caindo: liberta nossos filhos! Os ímpios abandonaram os corpos dos mortos, os membros pela morte deslaçados, como repasto para as feras montanas.	Est. 1 45
Olha quão desolados meus olhos lacrimantes e quão enrugada minha carne envelhecida, dilacerada pelas minhas unhas. Que fazer? Ai! Os meus filhos mortos, em casa não pude	Ant.Est.1 50

velar, nem contemplar a terra de seus túmulos.
Tu, que como nós, um dia geraste, ó soberana, um filho, (Est. 2) 55
tornando amado o leito para o teu esposo,
compartilha comigo teus sentimentos,
e compartilha o quanto eu, miserável,
sofro pelos mortos que gerei.
Convence, pois, teu filho, suplico-te, a ir 60
ao Ismeno, e em minhas mãos depor
os corpos dos jovens mortos sem sepultura pétrea.
Não por piedade, mas por necessidade
[é que me prostro Ant. Est. 2
suplicante, vindo aos altares ardentes
dos deuses. Temos por nós a justiça, e está 65
em teu poder, agraciada que és em teu filho,
o infortúnio de mim afastar.
Sofrendo lamentosa, suplico-te
que deponha meu filho em minhas tristes mãos
agora morto, que eu cubra os tristes membros de meu filho. 70

SEMICORO:
Outra luta de lamentos vem suceder Est. 3
a estes lamentos. Ecoam as mãos das servas.
Vinde, ó companheiras nos males!
Vinde, ó companheiras nas dores!
Para o coro que Hades venera. 75
Com as unhas rasgai as faces
e tingi de sangue a pele branca,
pois isso orna os que olham pelos mortos.
Insaciável me carrega esta graça de lamentos, Ant.Est. 3
sofredora, como se de um elevado rochedo 80
corresse uma gota de chuva
incessantemente, sempre lamentando.
Pois pelos filhos mortos,
penoso vem às mulheres
o sofrimento que traz o lamento. Ai! Ai! 85
Que na morte eu esqueça estas penas!

Os primeiros versos do párodo começam a desenvolver a carga lúgubre que está presente em toda a peça de Eurípides. As mães revelam seu propósito: suplicar para obter a devolução dos corpos dos filhos que os ímpios deixaram “como repasto para as feras montanas” (v. 46). O acusativo *borán* – que traduzimos por “repasto” – se refere mais propriamente ao alimento de animais carnívoros, em que se tornariam os cadáveres devido à violência da não sepultura. A palavra “repasto” também reforça a ideia de alimento em abundância, banquete para as feras, não apenas comida simples.

Na continuação de sua súplica, as mães argivas, na tentativa de comoverem Etra, chamam atenção para os “desolados olhos lacrimantes” (v. 48). Na tradução, a troca do substantivo *dákryon* (“lágrima”) pelo adjetivo em português “lacrimante” pode expressar bem a ideia de um fluxo contínuo de lágrimas correndo, potencializando, assim, a carga emocional da peça. O uso do adjetivo “lacrimante” na tradução para representar a ideia de um fluxo contínuo de lágrimas é amparado pelos versos 80-82: ὡς ἐξ ἀλιβάτου πέτρας/ ὑγρὰ ρέουσα σταγῶν/ ἄπαυστος αἰεὶ γόων (como se de um elevado rochedo/ corresse uma gota de chuva/ incessante, sempre lamentando), e, de modo especial, pelo adjetivo *ápaustos* (“incessante”, “que não para”) e o advérbio *aiéi* (“sempre”), que expressam ideia de continuidade.

O fulcro de nossa análise, no entanto, está no canto do semicoro (v. 71-86), no qual podemos observar a descrição dos *gói* (“lamentos”) das mães argivas. Estes sucedem-se uns aos outros em um *agón* (“luta”) (v. 71), com forte expressão dramática. Constituem-se como uma das figuras centrais de *Suplicantes*, e são a principal força motora do coro. O termo *góos* é, desta forma, uma palavra-chave no enredo da peça de Eurípides. Na tradução, optamos pela palavra “lamento” porque, diferentemente de “gemido” – que também poderia ser uma opção válida para o contexto da peça –, tal vocábulo pode denotar melhor a ideia de um discurso triste, enlutado, mas articulado, o que, no entanto, não é garantido pela ideia de “gemido”. Além disso, o termo mantém uma coerência com as questões levantadas em nossa fundamentação teórica.

Outro fator digno de nota no canto do semicoro é o eco das mãos das servas (v. 72). Nessa estrofe as mãos têm um significado relevante para formar a imagem dolorosa do estado das mães argivas. A construção feita com o verbo *akhéō* nos leva a entender que elas batiam repetidamente no próprio peito e o som das batidas ressoava por todo o ambiente, o que remete a uma ideia sonora interessante para a leitura do texto traduzido. A ação de bater no peito em sinal

de luto é comum na literatura grega¹⁵, e nos prepara para contemplar o movimento violento de rasgarem, sulcarem as próprias faces (v. 76; 826).

Rasgar as faces é também uma das expressões recorrentes na literatura grega quando se trata de dor e luto¹⁶. O verbo “rasgar”, usado na tradução como uma alternativa ao verbo “arranhar”, possui uma ideia mais forte de violência do que este último, e é exatamente com esse ímpeto que as mães argivas sangram suas faces. De acordo com Jouan (1997), esse é o ápice do párodo de *Suplicantes*, e revela que a desfiguração corporal devida à dor é uma tentativa de adequar o aspecto externo do corpo aos sentimentos internos. Para o autor, isso configura homenagem e respeito aos que se foram, e não é coerente que as enlutadas se mantenham alinhadas externamente, enquanto estão desoladas por dentro.

Da mesma forma, Paley (2010) justifica o uso da palavra *kósmos* no verso 78, que pode significar “honra”, no sentido de crédito que se dá, ao qual se faz jus, e refere-se à ação de rasgar as faces e tingir a pele de sangue em honra aos mortos. As suplicantes consideram que tal atitude adorna os que olham pelos mortos e é digna de Hades. Para Paley (2010), a doutrina de que honrar os mortos seria honrar também os vivos justifica o argumento da severidade com que as suplicantes se flagelam e se desfiguram. Os mortos não se beneficiariam com tal flagelação, mas esta funcionaria como uma satisfação para o vazio deixado pela morte.

20

Semelhante comportamento as mães argivas repetem no diálogo com Adrasto nos versos 798-836. A seguir, apresenta-se a tradução deste intervalo de versos, que comentaremos logo após:

ADR. Vosso pranto, ó mães,	Est. 2
pelos mortos sepultados	
ressoe, ecoe como antífona aos meus	800
gemidos que estais a escutar.	
COR. Ó, filhos! Ó, amargas palavras	
de amorosas mães a vós!	
A vós que morreram me dirijo.	
ADR. Ai, ai de mim! COR. E de mim! Quantos males!	805
ADR. Ai, ai! COR. * * * * *	
ADR. Como padecemos! COR. A mais canina das dores!	
ADR. Ó cidade argiva! Não vês a minha sorte?	
COR. E vê também a mim, é certo,	

¹⁵ Como exemplo, citamos *Electra*, de Sófocles (v. 84 sqq.).

¹⁶ Aquiles, tomando conhecimento da morte de Pátroclo (*Il.*, 18. 21-27), é um exemplo.

desvalida, privada dos filhos.	810
ADR. Trazei os corpos	Ant. Est. 2
dos infelizes gotejantes de sangue, indignamente trucidados por indignos com quem a luta foi decidida.	
COR. Dai-mos, para que em abraços	815
juntando suas mãos às minhas, em meu seio deponha meus filhos.	
ADR. Tende-os! Tende-os! COR. Grande é o peso de minhas [penas.	
ADR. Ai, ai! COR. E às mães não proferis um “ai”?	
ADR. Ouvi-me! COR. Sim, choras ambas as dores.	820
ADR. Ah! se as fileiras cadmeias me tivessem desfeito ao pó!	
COR. E jamais tivesse unido meu corpo a um marido.	
ADR. Vede este oceano de males, ó, infelizes mães.	
COR. Com as unhas dilaceremo-nos e	825
derramemos cinzas sobre a cabeça.	
ADR. Ai de mim! Ai de mim!	
Ah! se a terra sob meus pés me engolisse, se um furacão me arrebatasse	830
e a chama do fogo de Zeus caísse sobre minha cabeça!	
COR. Funestas núpcias contempleste, e funesto oráculo de Febo.	
Tendo deixado desolada e cheia de pesar	835
os palácios de Édipo, veio-nos a Erínia.	

O início do diálogo se dá em monodia, num dinamismo lúgubre. É digno de nota o verso 807, iniciado pela exclamação de Adrasto: “Como padecemos...” e finalizado pelo coro: “... a mais canina das dores”. Padecer é sofrer de mal físico e moral, que é exatamente a condição de Adrasto e das suplicantes descrita pelo participio presente *páthousa* (v. 11), e pelo aoristo *epáthomen* (v. 807). A escolha pela forma “padecer” prezou por um vocabulário mais erudito, em contraposição com “sofrer”, que, embora equivalente, é mais popular. Na tradução, intencionamos marcar como especial o sofrimento das suplicantes.

Outro item de interesse é o superlativo *kýntatē*, que pode significar “o mais vergonhoso”, “o mais horrível”, porém, manter na tradução o sentido mais puro

da palavra, além de preservar a metáfora euripidiana (dor canina, dor cachorra), ajuda a enfatizar a humilhação, o vexame pelo qual passam as mães.

Os versos 825 e 826 são uma sintética repetição dos versos 76 e 77, mas é interessante notar o verbo *alokízō*. Há uma força violenta dispensada pelas suplicantes nessa ação, que pode ser expressa em português pelo verbo “sulcar”, denotando não apenas arranhões, mas profundas feridas abertas no corpo pelas unhas, à maneira da terra sulcada pelo arado. Tal emprego recupera a imagem dramática da dilaceração, além de, novamente, tornar diferenciado o sofrimento das suplicantes.

Conclusão

A tradução de textos antigos sempre se revela algo desafiador, pois, na maioria das vezes, é difícil encontrar uma identificação com os valores da Antiguidade. Neste trabalho, o intento foi o de analisar o lamento materno no coro da peça *Suplicantes*, de Eurípides, e de verificar como as imagens e os sentidos desse lamento poderiam ser percebidos numa tradução para o português. Primeiramente, foi necessário entender a dimensão político-religiosa do luto na Grécia Antiga, para, então, compreender seu reflexo no teatro e, particularmente, na peça estudada. A partir disso é que a tradução dos trechos fez-se possível.

22

Percebeu-se que o conhecimento dos conteúdos que envolvem a obra (ritos fúnebres, orações, discursos, leis etc.) é fundamental para a construção das imagens e da carga dramática no repasse do texto-fonte para o texto traduzido. Esse repasse só é possível através de escolhas lexicais cuidadosas, não amarradas a simples correspondências que, na tentativa de atingirem a fidelidade ao texto-fonte, empobrecem, no entanto, o texto traduzido.

Em nossa tradução, as escolhas prezaram pelo sentido construído no texto-fonte, pela visualização imaginária das cenas e pela manutenção do emprego de metáforas para a garantia do aspecto poético do texto-fonte, já que não se buscou tanto a correspondência da forma, isto é, de versos metrificados. Isso não quer dizer, contudo, que nos afastamos da letra, mas intentamos adequá-la aos nossos propósitos tradutórios.

Em suma, para traduzir o luto em *Suplicantes*, levou-se em consideração não apenas os elementos textuais propriamente ditos, mas também os elementos cênicos, como os gestos, uma vez que muito das falas no teatro grego são descrições de movimentos corporais. Além disso, não desconsideramos certa identificação com o sofrimento das personagens, de modo a permitir na tradução uma busca mais acurada por imagens e metáforas que pudessem fazer com que o leitor visualizasse minimamente os significados das ações dramáticas presentes

no texto-fonte, a fim de compreender um pouco mais este aspecto tão presente na cultura grega antiga.

REFERÊNCIAS

ALEXIOU, M. **The Ritual Lament in Greek Tradition**. New York: Rowman & Littlefield, 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Casa da Moeda, 2005.

BARBOSA, T. V. R. O tradutor de teatro e seu papel. **Itinerários**, Araraquara, v. 1, n. 38, p. 27-46, jan-jul, 2014. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/7212>. Acesso em 30 jun. 2020.

BASSNETT, S. **Estudos de tradução**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor. In: BRANCO, L. C. (org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Tradução de Susana Kampff Lages. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 66-81. Disponível em: <http://escritoriolivro.com.br/bibliografia/Benjamin.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2020.

BISOL, L. H. **Threnos e goos**: lamento e murmúrio de Andrômaca. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Curso de Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/21768/3/2016_dis_lhbisol.pdf. Acesso em: 25 abr. 2020.

EURIPIDES. **Andromache**. Edited and Translated by David Kovacs. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

_____. **Trojan Women**. Edited and Translated by David Kovacs. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

_____. **The Suppliants**. Edited by F. A. Paley. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

GARLAND, R. **The Greek Way of Death**. New York: Cornell University Press, 2001.

GRIMAL, Pierre. **Mitologia grega**. Tradução de Rejane Janowitz. Porto Alegre: L&PM, 2009.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Hinos homéricos**. Tradução de Wilson Ribeiro Jr. São Paulo: UNESP, 2010.

JOUAN, F. Les rites funéraires dans les *Suppliantes* d'Euripide. **Kernos**, Liège, v. 1, n. 10, p. 215-232, 1997.

LORAUX, N. **As mães de luto**. Tradução de Cristina Pimentel. Lisboa: Cosmos, 1994.

24

MIRTO, M. S. Il luto e la culture delle madri: le Supplici di Euripide, Pisa, **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, n. 47, p. 57-88, 1984.

MONTEIRO, J. C. S. **Salomé de Oscar Wilde na tradução brasileira de João do Rio**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Curso de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/96174/310575.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 abr. 2020.

PALEY, A. F. Introduction. In: EURÍPIDES. **Suppliants**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 803-805.

RHEM, R. The Staging of the Suppliant Plays. **Greek, Roman and Byzantine Studies**, New York, n. 29, p. 263-307, 1988.

SCHLEIERMACHER, F. D. E. Sobre os diferentes métodos de traduzir. In: HEIDERMAN, W. (org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**. Tradução de Celso R. Braid. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisa em Literatura e Tradução, 2010. p. 39-101.

SCULLY, S. Orchestra and Stage in Euripides' *Suppliant Women*. **Arion**, La Rioja, v. 4, n. 1, p. 61-84, 1996.

SÓFOCLES. **Electra**. Tradução de Orlando Luiz de Araújo. Fortaleza: Substância, 2015.

STOREY, I. C. **Euripides: Suppliant Woman**. London: Duckworth, 2008.

TRANCÓN, S. **Teoría del Teatro: Bases Para el Analisis de la Obra Dramática**. Madrid: Fundamentos, 2006.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre. **O Universo, os Deuses, os Homens**. Tradução: Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ZARDO, M. Tradução do texto teatral: novos desafios da investigação tradutória. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/66289/000870716.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 abr. 2020.

Data de envio: 27/04/2020
Data de aprovação: 04/08/2020
Data de publicação: 21/12/2020

**“Então não verias o divino Agamêmnon com preguiça” (Il. 4. 223):
um caso de apóstrofe na *Iliada*?**

Gabriela Canazart
Universidade de São Paulo (USP)
gabriela.canazart@usp.br

Christian Werner
Universidade de São Paulo (USP)
crwerner@usp.br

RESUMO: Este artigo, partindo de uma argumentação narratológica, discute as alocações dirigidas ao narratário primário na *Iliada* buscando determinar se elas podem ser consideradas apóstrofes, ou seja, se são poeticamente homólogas às apóstrofes a personagens. Seu objetivo secundário é explorar se e como essas alocações, levando-se em conta seu contexto, sugerem ao narratário outros caminhos para a narrativa se desenvolver.

26

Palavras-chave: apóstrofe; narrador; *Iliada*; narratário.

**“Then you would not have seen godlike Agamemnon
slumbering” (Il. 4. 223): an apostrophe case in the *Iliad*?**

ABSTRACT: This paper, grounded on a narratological framework, discusses the addresses directed to the primary narratee in the *Iliad* in order to determine if they can be considered apostrophes, that is, if they are poetical homologues to the apostrophes to characters. Its secondary objective is to explore if and how these addresses, if their context is taken into consideration, suggest to the narratee different ways to the narrative unfold.

Keywords: apostrophe; narrator; *Iliad*; narratee.



Introdução¹

O ponto de partida principal deste artigo é a aplicação das ferramentas da narratologia estrutural à poesia épica grega, o que foi feito, de forma pioneira, por de Jong (2004 [1987]). Essa forma de análise, porém, é devedora de análises poéticas pregressas, antigas e modernas. Como o recurso poético principal que vamos examinar é a alocação dirigida ao narratário primário,² também partiremos dos estudos sobre a apóstrofe de Block (1982) e Henry (1905).

O termo apóstrofe é formado pelo préverbo grego *apo*, indicando afastamento, e pela raiz do verbo *strephō*, desviar, alterar a direção. Essa etimologia sustenta a diversidade de sua aplicação pelos críticos antigos. Nünlist (2009, p. 114) discute oito desses empregos, dos quais dois são particularmente relevantes para o presente artigo. O primeiro diz respeito aos momentos nos quais o narrador se dirige explicitamente a uma personagem. Atualmente o termo é aplicado nesse sentido e, na antiguidade, essa era a definição mais frequente. Outra aplicação do termo, e a mais importante para nós, diz respeito ao momento no qual o narrador se dirige explicitamente a seu narratário. Embora o uso do termo não abarque mais esse sentido, argumentaremos que há, na *Ilíada*, similaridades suficientes entre as apóstrofes às personagens e as alocações ao narratário para que possamos, mesmo hoje, usá-lo em referência a ambos os fenômenos.

Assim, faremos uma breve discussão da apóstrofe à personagem na *Ilíada* antes de defendermos que as alocações ao narratário são uma forma de apóstrofe. Argumentaremos também a possibilidade de essas alocações sugerirem outros caminhos possíveis para a narrativa quando considerado seu contexto de enunciação.

1 Apóstrofes às personagens

Para se buscar identificar o efeito (ou efeitos) do uso de apóstrofes,³ é possível considerar a divisão do fenômeno narrativos em três camadas. A

¹ O presente artigo é oriundo de uma pesquisa realizada ao longo de Iniciação Científica, desenvolvida entre 10/10/2017 e 10/08/2019, sob bolsa concedida pela FAPESP (processo n. 2017/16420-0) e de uma pesquisa de Mestrado, em andamento, também sob bolsa concedida pela FAPESP (processo n. 2019/25339-7); Werner é bolsista do CNPq – Brasil (304241/2017-2). Agradecemos aos pareceristas anônimos da *Rónai* por seus comentários, sugestões e correções.

² Chamamos de narratário primário ou, de forma abreviada, simplesmente de narratário, a abstração interna ao texto a quem o narrador dirige sua narrativa. Quando usarmos “público”, estaremos nos referindo aos receptores históricos dos poemas.

³ O fenômeno já foi bastante debatido e não há consenso sobre qual seria seu efeito principal; para uma síntese bibliográfica, cf. Brügger (2018, p. 26-27).

primeira é a do *texto* (ou *mundo real*);⁴ nesse nível estão o poeta e o público reais e históricos do poema. A segunda camada é a *história* (ou *mundo da narração*); nesse nível estão o narrador e o narratário, abstrações textuais internas ao texto e representantes do poeta e do público reais. Por fim, a última camada é a da *fábula* (ou *mundo da história*); nesse nível, no caso da *Ilíada*, estão as personagens e os acontecimentos em Troia. As apóstrofes às personagens (na *Ilíada*, sobretudo dirigidas a Pátroclo e Menelau) seriam uma forma de metalepse, isto é, a quebra ou violação das camadas do fenômeno narrativo; na formulação de de Jong (2009, p. 89), “o narrador entra no (‘compartilha o’) universo das personagens”.⁵

Entretanto, segundo Whitmarsh (2013), a metalepse na *Ilíada* pode ser considerada “mais fraca”, já que as personagens não ouvem o narrador. Na verdade, quando o narrador se dirige a Pátroclo com a pergunta “Quem primeiro, quem por último aí mataste, / Pátroclo, quando deuses te chamaram para a morte?” (*Il.* 16. 692-93),⁶

seria uma surpresa – para ambos, Pátroclo e o público – se ele [sc. o narrador] se manifestasse no campo de batalha. Muito pelo contrário, efetivamente, nós podemos sugerir que é exatamente a **externalidade do narrador aos eventos que ele narra** e sua plena consciência de seus resultados inevitáveis que autorizam seu fatalismo ominoso. (WHITMARSH, 2013, p. 5, destaque nosso)

Whitmarsh defende que essa “metalepse mais fraca” é “uma característica estilística não intrusiva, por meio da qual narradores simulam, temporariamente, uma convergência entre seu ato de narração e os eventos narrados” (WHITMARSH (2013, p. 6).

Argumentamos que essa convergência ocorre em um espaço intermediário e não gera, estritamente, uma quebra nas camadas.⁷ Ainda que a atenção do público se dirija momentaneamente para o ato da narração, a ilusão poética não é completamente rompida. Isso ocorre porque, quando a apóstrofe é empregada, ela tem como função gerar, no narratário, certo espectro de emoções pela personagem. No momento em que o narrador coloca o narratário e a

⁴ Aqui e na sequência, o termo entre parênteses é utilizado por Allan (2020, p. 20) em referência à experiência de imersão (cf. abaixo, nota 10) do público tal como definida pela narratologia cognitiva; fora dos parênteses, a divisão proposta pela narratologia clássica, no caso, a terminologia usada por de Jong (2004 [1987], p. 31) em seu exame da *Ilíada*. Em que pese as críticas recebidas por essa divisão, consideramos que ela ainda tem validade heurística para a discussão de um fenômeno narrativo como a *Ilíada*.

⁵ A tradução do inglês é sempre nossa.

⁶ A edição da *Ilíada* utilizada neste artigo é a de Monro e Allen (1902) a não ser quando informado algo diferente. A tradução da *Ilíada* é sempre a de Christian Werner em Homero (2018).

⁷ Acerca de um espaço intermediário gerado pelas apóstrofes às personagens, cf. Dubel (2011, p. 5).

personagem em um mesmo nível,⁸ ele cria uma aliança entre ambos.⁹ Ainda é válido mencionar que o verbo que acompanha a maior parte das apóstrofes dirigidas às personagens está no aoristo, o que pode indicar que o narrador, ao invés de se projetar no campo de batalha, traz o herói apostrofado até o presente, contribuindo, então, para a imersão.¹⁰

Vejamos um exemplo com Menelau, herói sete vezes apostrofado na *Ilíada* (Il. 7. 104-106):¹¹ “Então, Menelau, para ti a vida teria se consumado (*phanē biotoio teleutē*) / pelas mãos de Heitor, pois ele era muito mais forte (*poly pherteros ēen*), / se os reis dos aqueus não tivessem pulado e te segurado”. O herói está em perigo, contexto similar ao das outras apóstrofes dirigidas a ele. Neste caso, entretanto, o perigo não é inevitável. O narrador parece se valer da apóstrofe para evidenciar o risco que Menelau correria se prosseguisse com seu plano de se contrapor a Heitor. Essa possibilidade é reforçada se levamos em conta que a expressão *phanē biotoio teleutē* reaparece em contexto semelhante. Trata-se da apóstrofe de Pátroclo quando este ataca Apolo sem o ter reconhecido (Il. 16. 787: “então para ti, Pátroclo, a vida se consumou”); na sequência se narra como ele recebe o golpe que o levará a morte.

O sintagma *poly pherteros ēen* também é significativo, já que possui um adjetivo avaliador,¹² o adjetivo comparativo *pherteros*, na voz do narrador primário. Esse sintagma ocorre quatorze vezes na *Ilíada* e ocupa sempre a mesma posição do verso.¹³ O adjetivo é usado somente uma outra vez na voz do narrador e qualifica Aquiles, comparando-o a Ajax (Il. 2. 769). Na maior parte das outras ocorrências, os deuses são assim adjetivados em relação aos humanos e Zeus, em relação aos outros deuses.¹⁴ Assim, a apóstrofe e a avaliação do narrador, até certo ponto, desviam a atenção do narratário para o ato de narração, até porque

⁸ Embora seja o narrador que apostrofe a personagem, o narratário sempre acompanha o movimento do narrador (discutiremos essa questão abaixo). Podemos também afirmar que não é o narrador que deixa transparecer alguma emoção pela personagem, mas ele a induz no narratário; cf. Richardson (1990, p. 171-172) e Dubel (2011, p. 4-5).

⁹ Cf. Richardson (1990, p. 173-174).

¹⁰ Acerca do uso do aoristo cf. Bakker (2005); o autor pauta sua análise na diferença entre o aoristo e o imperfeito quanto a seu comportamento dêitico: “whereas the imperfect displaces the temporal deictic center to the past, the aorist does not. This means that the aorist can be used in situations of immediate deixis, Bühler’s *demonstratio ad oculos*, whereas the imperfect cannot. It also means that when the aorist is applied to what is not immediately present, it will perform *Deixis am Phantasma* in a way opposite to that of the imperfect”; cf. também Dubel (2011, p. 16). Consideramos que há imersão quando o receptor “experiences a mental transportation into the storyworld which is in the focus of the reader’s attention. Awareness of the surrounding real world (including the reader’s self-awareness) and the mediating world of narration, on the other hand, is mentally backgrounded but not entirely absent” (Allan, 2020, p. 22).

¹¹ Além desta passagem, em Il. 4. 128, 146; 13. 603; 17. 679, 702 e 23. 600.

¹² Acerca desse fenômeno, cf. Canazart e Werner (2018).

¹³ Il. 1. 169, 581; 2. 769; 4. 56; 6. 158; 7. 105; 8. 144, 211; 10. 557; 15. 165; 20. 135, 368; 22. 40. O sintagma sempre ocupa o quarto pé.

¹⁴ Deuses em relação aos humanos: Il. 8. 144, 10. 557; 20. 135, 368. Zeus em relação aos outros deuses: Il. 1. 581; 4. 56; 8. 211; 15. 165, 15. 181.

os dois recursos são relativamente pouco frequentes na voz do narrador. Ao mesmo tempo, porém, ambos permitem ao narratário aproximar-se das personagens, uma vez que o narrador o convida a um envolvimento emocional. Reação homóloga, como se verá, é gerada quando o narrador se dirige diretamente ao narratário por meio de alocações, visto que é gerado certo abalo nas camadas narrativas e o narrador evidencia seu papel como mediador.

2 *Ilíada* 4. 220-225

A primeira apóstrofe ao narratário ocorre logo após Menelau ser gravemente ferido no canto 4. Agamêmnon, sem saber que a ferida do irmão não foi fatal, culpa-se por tê-lo levado a enfrentar Páris em combate singular (*Il.* 4. 155-182). Após Agamêmnon ter sido acalmado por Menelau, pede que o médico seja chamado (189-197); esse, ao chegar, cuida do ferimento. Então, o narrador diz (*Il.* 4. 220-225):

Enquanto se ocupavam de Menelau bom-no-grito, 220
fileiras de troianos se aproximaram, e os aqueus
de novo puseram as armas e mentalizaram a vontade de lutar.
Então **não verias** (*ouk an idois*) o divino Agamêmnon com preguiça,
encolhido de medo ou não querendo pelejar,
e sim com muita gana pelo combate engrandecedor. 225

30

Acerca do uso da negação nessa passagem (e, indiretamente, das outras apóstrofes com tal característica), de Jong comenta:

Essa negação é como uma *litotes* ou *negatio contrarii*: negação do oposto, o que resulta em uma expressão forte. Agamêmnon estava não indisposto a lutar, o que equivale a: ele estava muito ávido por lutar [...] Em outras palavras, o narratário primário é convidado pelo narrador primário a admirar o espírito combatente de Agamêmnon. (DE JONG, 2004 [1987], p. 56).

Isso, por certo, é verdadeiro, mas as apóstrofes do narrador primário ao narratário podem ter um papel secundário, qual seja, o de indicar um caminho distinto que a narrativa poderia ter tomado. Após saber do medo de Agamêmnon (148-154) e de sua atenção dedicada a Menelau, o narratário poderia assumir que o herói ficaria ao lado de seu irmão, temendo ainda pela sua vida. Ao narrar que isso não aconteceu, o narrador sugere que essa seria uma possibilidade e que o narratário estaria correto em presumi-la. Block (1982, p. 13) generaliza acerca das

apóstrofes ao narratário que “o narrador, dessa forma, estabelece a interpretação correta por meio de um contraste com uma resposta articulada”.

Propomos, portanto, que uma apóstrofe possa revelar a presença do narrador por evidenciar ao público o controle que esse tem do enredo, o que, no limite, significa que ele poderia optar por caminhos narrativos diferentes. De fato, as apóstrofes aos narratários não são a única forma de ele mostrar esse controle sobre a narrativa. Os chamados “episódios-quase” têm uma construção, até certo ponto, similar àquela das apóstrofes aos narratários. Como argumenta Nesselrath (2019, p. 565-566),¹⁵ eles indicam que o poeta teria certa liberdade para desdobrar o mito. O poeta, mesmo que apenas por um momento, surpreende seu público com uma nova perspectiva para os eventos e, então, retoma o que se sugere ser o caminho tradicional. No caso das apóstrofes ao narratário, ao invés de surpreender o público com uma nova direção na narrativa, o narrador evoca, também apenas por um momento, o caminho que poderia ter sido indicado pela experiência (poética, em primeiro lugar, mas não necessariamente restrita a ela) do narratário.¹⁶

Assim, o contexto do exemplo acima – a possibilidade de um herói permanecer afastado do combate (por medo ou outra razão) – ocorre alhures na *Ilíada*.¹⁷ Propomos, portanto, que o narrador sugere ao narratário um cenário no qual Agamêmnon permanecesse com Menelau até que o médico terminasse seu tratamento e que essa opção poderia ser imaginada pelo público ao ouvir a condição dos heróis.¹⁸ Ao usar o optativo em segunda pessoa, dirigindo-se ao narratário, o narrador explicita a possibilidade de tomar um caminho narrativo diferente.

Esse ponto de vista, no entanto, não é compartilhado por de Jong ([1987] 2004, p. 55), para quem a resposta articulada das apóstrofes com a qual o narrador estabelece a interpretação correta da cena é criação do narrador, e o narratário é, nesse momento, um focalizador “instruído pelo narrador sobre o que ver e pensar”.¹⁹ De Jong inclusive defende (p. 260, n. 36) que os optativos em segunda

¹⁵ Neste capítulo, Nesselrath retorna ao tema de sua monografia de 1992.

¹⁶ Como defendem diversos comentadores, os símiles (ou boa parte deles) também tendem a dirigir o público a suas próprias experiências. Essas incluem objetos de arte; assim, a experiência da maioria dos primeiros receptores de Homero com leões, por exemplo, que compõe a constelação temática mais recorrente nos símiles iliádicos, deveria se dar apenas de forma mediada; cf. Giuliani (2013, p. 29-32).

¹⁷ *Vg. Il. 15. 243-252*. Pátroclo permanece longo tempo cuidando dos ferimentos de Eurípilo (15. 390-404) por piedade (11. 814-815).

¹⁸ *Cf. Il. 4. 220*, que cria um pano de fundo para a retomada do combate; o verbo na terceira pessoa do plural parece pressupor Agamêmnon: “Enquanto se ocupavam de Menelau bom-no-grito”; de fato, Menelau somente aparecerá como um guerreiro pronto para o combate em *Il. 5. 50*.

¹⁹ De Jong (2004 [1987], p. 62) considera que a alternativa sugerida pela negação nas alocações ao narratário seja “prospectiva”, isto é, ela é criada pelo narrador e apresentada para o narratário como sugestão. No entanto, nós consideramos que a construção seja “retrospectiva”, isto é, que “it negates an expectation the NeFe1 has on account of what he has been told earlier”. A autora exemplifica a construção negativa retrospectiva com *Il. 11. 255* e afirma: “the statement ‘Agamemnon did not stop

pessoa são contrafactuais e não potenciais. Contudo, como mencionamos anteriormente, nós entendemos toda a narrativa como um manual de instruções; todas as imagens do poema, e não só a proposta por esses optativos, são um convite do narrador ao narratário para que este receba certas imagens e não outras. Porém, defendemos que, particularmente nessas alocações, as imagens são construídas pelo narrador *baseadas* em imagens que poderiam ser esperadas pelo narratário e que são *possibilidades* legítimas de um caminho narrativo distinto.²⁰ Não há dúvida, como defende a autora, que o narratário torna-se momentaneamente um focalizador, mas é o seu ponto de vista potencial que é aplicado no discurso do narrador e não o contrário.²¹ Nesse sentido, também defendemos que os optativos sejam potenciais – assim estabelece Willmott (2007, p. 214-215) – e não contrafactuais, já que eles sugerem outro caminho narrativo que o narrador poderia tomar. No entanto, é importante destacar que esse segundo caminho narrativo apresentado pelo narrador pode revelar suas limitações, já que o narrador está, dentro de certos limites, preso à tradição, ou seja, aos mitos que já são de conhecimento comum do público e têm uma versão, mais ou menos, fixa.²²

De Jong (2004 [1987], p. 81), ao comentar sobre as “*if not-situations*”,²³ discute como essa limitação do narrador está ligada ao fato de ele e seu narratário considerarem a *Ilíada* não como ficção, mas como “fato histórico”. Isso pediria, de fato, que os optativos fossem contrafactuais, uma vez que ao narrar fatos históricos, não é possível duas formas de o passado ter se desenrolado. Assim, a autora destaca que os caminhos alternativos apresentados pelo narrador não evidenciam sua manipulação do enredo, mas antes reforçam seu estatuto como narrador confiável. Embora concordemos que o narrador da *Ilíada* seja confiável, isso não o impede de deixar aparecer, pontualmente, seu controle sobre a

fighting’ in itself contains the alternative ‘Agamemnon stopped fighting’ and this is what the NeFe1, (having just been told that Agamemnon was wounded) evidently expected”; nós consideramos que há semelhanças entre o exemplo da autora e o caso de apóstrofe ao narratário que estamos examinando e, por isso, que essa e as demais apóstrofes ao narratário são uma construção retrospectiva.

²⁰ Block (1982, p. 14, destaque nosso), baseada na apóstrofe ao narratário em *Il.* 17. 366-369, afirma que “the narrator’s description of the scene echoes its confusion by equating light with dark, and through this description **a response is permitted to the audience that, because it is confused and uncertain, is accurate [...]** The narrator here demands and depends upon the audience’s **complete acceptance of the dramatic illusion**, its immediate participation in the emotional fabric of the poem”. Tal afirmação vai ao encontro do nosso argumento quanto à narrativa como manual de instruções e quanto à imagem sugerida pelo narrador nas apóstrofes ser baseada na visão do narratário.

²¹ À guisa de comparação, veja-se, por exemplo, a discussão da autora acerca de “símiles assimilados” (p. 127-133).

²² Para a discussão acerca da tradição, cf. Scodel (2002), Bakker (2005), Oliveira (2017) e Werner (2018a, p. 43-63). Acerca de caminhos alternativos que o poeta poderia tomar, cf. Richardson (1990, p. 187-196) e Nesselrath (2019, p. 565-573).

²³ As “*if not-situations*” compõem uma parte dos “episódios-quase” tal como definido por Nesselrath (2019) e discutidos acima.

narrativa. Como a própria autora menciona (p. 263, n. 76), parte do enredo iliádico é criação do poeta da *Ilíada*. Ainda que a tradição “demande” certos fins, cabe ao poeta optar por como chegar a eles. As alocações ao narratário oferecem alternativas que, mesmo se o narrador optasse por elas, não alterariam a conclusão “imposta” pela tradição, mas somente a forma de se chegar a ela.²⁴

A alocação ao narratário, nessa passagem, também parece fazer parte de um momento de inflexão bastante rápido no fluxo narrativo, ou seja, ele contribui para reforçar certa perplexidade do narratário em vista do ritmo das ações. Com efeito, se dos versos 148 a 219 Agamêmnon se preocupa intensamente com o ferimento de Menelau, muito rapidamente ele passa a se concentrar em admoestar os chefes aqueus – o trecho é denominado *epipōlēsis* pela erudição (220-421). Ao passo que nos versos 211-212 os melhores (*aristoi*) estão em volta de Menelau, no verso 252 Agamêmnon já interage com o primeiro chefe, Idomeneu. Menelau (210-219) e a coletividade aqueia (232-251) ocupam o primeiro plano muito rapidamente antes de Agamêmnon passar a abordar individualmente os principais chefes aqueus.

2.2 *Ilíada* 4. 422-432

A segunda vez em que o narrador se dirige ao narratário é para comentar acerca do silêncio dos aqueus enquanto marcham, após exaltar a grandeza do exército por meio de um símile (*Il.* 4. 422-432):

Como quando onda do mar, em praia ressoante,
se lança, uma após a outra, sob a carga de Zéfiro:
no mar, primeiro se levanta, e depois, quebrando
em terra firme, alto freme, e, em volta dos cabos, 425
abaulada, atinge o ápice e cospe espuma salgada –
assim se moviam, sem cessar, uma após a outra,
as falanges de dânaos rumo à batalha. Cada comandante
à sua dava ordens; os outros iam quietos, e **não dirias** (*oude ke phaiēs*)
que tamanha tropa seguiria com a voz no peito, 430
em silêncio, temendo os líderes: em torno de todos,
brilhavam as armas adornadas com que marchavam.

O narrador se dirige ao narratário para expressar e comentar a disparidade entre o tamanho do exército aqueu e o silêncio com o qual marchavam, algo que ele já havia feito no início do canto 3 (1-9). Apoiado em um símile que expressa

²⁴ Vale mencionar, somente a caráter de ilustração, que Homero foi considerado pós-tradicional por Zlatan Čolaković (2019). O autor (p. 3) defende que o *guslar* Avdo Međedović e, igualmente, Homero “ironizes and steps outside the traditional frame”.

um fenômeno sonoro superlativo e no tamanho do exército, o narrador indica que o narratário poderia deduzir que o barulho feito pelos heróis seria alto; entretanto, esse não é o cenário que nos é apresentado do lado aqueu. Griffin (1980, p. 5) discute como essa cena é simbólica e evidencia uma das razões da vitória dos argivos, já que logo em seguida o exército troiano é retratado de forma oposta – fazendo grande barulho –, o que, segundo o autor, indicaria certa indisciplina. Além disso, a apóstrofe articula a perplexidade que a ação narrada deve gerar no narratário: como é possível o movimento de um tal exército ser silencioso?

É também interessante no trecho a expressão “armas adornadas” (*teukhea poikil'*, 432). A expressão ocorre cinco vezes e esse é o único caso no qual ela não ocupa a mesma posição no verso.²⁵ Em outras três ocorrências, a expressão é empregada em referência às armas de heróis mortos ou feridos em batalha, e, em outra, a Páris, cuja arma realmente efetiva é o arco.²⁶ A fórmula parece ser usada ironicamente em mais de uma ocorrência e não apenas para Páris.²⁷ Quando usada para Heitor em sua última vez no poema (14. 420), diferente das duas vezes em que a fórmula é usada para as armas de um guerreiro morto, o herói sobreviverá, muito embora diversos elementos desse seu embate com Ajax sugiram que escapou por muito pouco.²⁸

34

Voltando à passagem no canto 4, o uso da expressão, portanto, talvez também tenha algo de irônico,²⁹ já que logo em seguida ocorre a primeira morte do poema, e ela é de um troiano (457-458). A ironia é realçada se o conteúdo tradicional desse sintagma apontar para a derrota. No entanto, ainda que não seja esse o caso (até porque a expressão não se encontra na posição métrica formular), a ironia existe porque, pelo menos na economia da *Ilíada*, em algum momento irá se destacar a derrota dos aqueus, em relação à qual somente as armas adornadas de Aquiles (as novas, adornadas pelo artesão divino Hefesto) serão eficazes. O narrador ter optado por retratar os aqueus em silêncio, exaltando sua disciplina, e os troianos em alvoroço reforça essa ironia, já que os troianos, posteriormente, conquistarão uma sucessão de vitórias.

O narrador, portanto, que chama a atenção do narratário tanto pelo símile quanto pela apóstrofe, prossegue com a narração dos eventos da fábula jogando

²⁵ Nos outros quatro versos (*Il.* 6. 504, 12. 396, 13. 181 e 14. 420), ela sempre ocupa, seguida do dativo *khaklōi*, os três últimos pés do verso.

²⁶ *Il.* 12. 396 (armas de Alcmaón, ferido por Sarpédon), 13. 181 (armas de Ímbrio, ferido por Teucro), 14. 420 (armas de Heitor, ferido por Ajax) e 6. 504 (Páris).

²⁷ Acerca do contexto de *Il.* 6. 504, afirmam Graziosi e Haubold (2010, p. 229): “here Paris’ arming is reported only *en passant*, and no *aristeia* follows”, o que não é o caso em cenas de armamento semelhantes.

²⁸ Entre outros, o símile que compara a queda de Heitor com o carvalho arrancado por um raio de Zeus (14. 414-418) e a intenção manifestada pelos aqueus de saquear suas armas (421-423).

²⁹ Repare-se que no verso 433, logo após a passagem em questão, os troianos são comparados a ovelhas, um animal não escolhido por acaso; cf. Coray, Krieter-Spiro e Visser (2017, p. 191).

com as expectativas que gera em seu público. Lembremos que Zeus, que controla a ação desde o início do canto 4 – é de sua manipulação de Hera e Atena que resulta o ferimento de Menelau mencionado acima –, prometeu a Tétis a supremacia dos troianos (*Il.* 1. 503-530), que somente passará a ocorrer a partir do canto 8. Assim, ainda que a apóstrofe ao narratário sirva para colocá-lo na posição de testemunha, ela é feita num momento da narrativa em que duas opções básicas de enredo estão em aberto: a derrota dos aqueus, já que o narrador emprega a expressão “armas adornadas” em referência a eles, ou sua vitória temporária, já que eles são retratados como mais disciplinados que os troianos.

2.3 *Ilíada* 5. 84-94

Quando o narrador se dirige pela terceira vez ao narratário, é para falar acerca da ação de Diomedes no campo de batalha (*Il.* 5. 84-94):

Assim eles pugnavam na batalha brutal;
 mas **não saberias** (*ouk an gnoiēs*) entre quem estava o Tidida,
 se ele se juntava aos troianos ou aos aqueus.
 Tempestuava pela planície como rio cheio,
 enxurrada invernal, que jorra veloz e rompe diques:
 eis que nem os diques compactos o seguram
 nem os muros dos jardins viçosos o contêm, 90
 vindo de chofre quando a chuva de Zeus cai potente;
 muitas lavouras belas dos jovens se vão sob sua força.
 Assim Diomedes desbaratava as falanges cerradas
 de troianos, e não o continham, embora numerosas.

35

Para apreciar essa passagem, é necessário contextualizá-la na economia do canto 5, que, já por Heródoto, era conhecido – provavelmente junto com as primeiras cenas do canto 6 – como “*A aristeia* de Diomedes”. Depois de Diomedes ter feito sua primeira vítima e de Atena e Ares terem assumido a posição de espectadores, o narrador nos mostra, por meio de um longo catálogo de mortos, como seis líderes aqueus mataram um troiano cada (37-84). Essa estrutura não apenas coloca em relevo a excepcionalidade de Diomedes, proclamada no início do canto e destacada na passagem citada acima, mas colabora para indicar que, na ausência de Aquiles, quem mais se aproxima dele entre os combatentes aqueus é Diomedes. A tensão lentamente produzida pelo narrador, portanto, relaciona-se a uma dúvida do narratário paulatinamente construída acerca da

aristeia de Diomedes, qual seja, se ele vai se distinguir de Aquiles e como.³⁰ Como aprendemos a partir do canto 20, quando Aquiles está em ação e motivado – como Diomedes está, nos diz o narrador, desde o início do canto 5 –, somente os troianos que se refugiam dentro de Troia têm chance de sobreviver.

Assim como na apóstrofe examinada anteriormente, também nessa, que retoma a *aristeia* de Diomedes, não só o narrador se dirige ao narratário, mas há um símile que ressalta a importância do que é narrado. Entretanto, diferentemente dos casos anteriores, não é apresentado ao narratário um segundo caminho narrativo. No entanto, pode-se afirmar que é justamente a façanha de Diomedes que vai atrasar de forma mais decisiva o *telos* narrativo definido pela súplica de Tétis a Zeus: a partir de algum momento, os troianos se tornarão superiores. Por enquanto, porém, o narrador “não lança dúvidas em relação à correção das percepções do público, antes afirma a correção de sua confusão”:³¹ os aqueus, em particular Diomedes, estão causando um grande estrago no exército troiano, e isso de um modo superlativo que só veremos novamente – e muito brevemente – quando Pátroclo voltar a combater no lugar de Aquiles.³² Diante do campo de batalha, com a destreza com que o Tídida atacava e sem a visão privilegiada do narrador, seria difícil distinguir entre o herói e seus alvos, ou seja, reconhecer o próprio no meio da confusão.

Um elemento da forma como o narrador expressa essa confusão [86: “se ele se juntava aos troianos (*meta Trōessin homileoi*) ou aos aqueus”] reaparecerá na forma como Atena exorta o herói a pelejar contra Ares, descrevendo a mudança de lado do deus (*Il.* 5. 831-834):

esse louco [*sc.* Ares], essa completa desgraça, inconstante,
que não faz muito veio a mim e a Hera como que a dizer
que pelejaria troianos e acudiria argivos,³³
e agora reúne-se aos troianos (*meta Trōessin homilei*) e dos outros se
esqueceu.

O uso de um mesmo fraseado (mesmo sintagma na mesma posição métrica) em ambas as passagens reforça certa ironia na narração, já que Ares efetivamente mudou de lado e Diomedes como que confunde os dois lados mas

³⁰ Assunção (2000) insiste na diferença de Diomedes, um herói prudente; Werner (2018b, p. 19-24), nas semelhanças entre Aquiles, Diomedes e Pátroclo.

³¹ Block (1982, p. 14).

³² A *aristeia* de Agamêmnon no canto 11 não é comparável; cf. a postura de Zeus em *Il.* 11. 73-83, 163-165 e 181-184.

³³ Não há certeza acerca do sentido preciso dessa passagem; uma possibilidade é que a forma selvagem, por assim dizer, como Ares corporifica a guerra torna-o *a priori* um aliado temporário de Atena, o que, na economia desse canto, poderia ser representado pela forma como os dois decidem, no início, colocar-se como meros espectadores da batalha. Cf. Kirk (1990, p. 145-146).

tendo apenas uma intenção, a de matar troianos.³⁴ A presença de uma mesma expressão, que não aparece alhures no poema, colabora para identificar o clímax da grande *aristeia* de Diomedes em relação a seu início.

2.4 *Iliada* 15. 696-702

A quarta vez em que o narrador se dirige ao narratário é novamente em um contexto de batalha (*Il.* 15. 696-702):

Então houve pungente combate ao lado das naus:
dirias (*phaiēs k'*) que, incansáveis e rijos, mutuamente
 se encaravam na batalha; com tal zelo pelejavam.
 Quem se engalinhava tinha esta ideia: os aqueus
 pensavam não haver escape do mal, mas ser seu fim, 700
 e o ânimo de cada troiano esperava, no íntimo,
 incendiar as naus e matar os heróis aqueus.

Trata-se de uma passagem com alta dose de vivacidade. O narratário é colocado na consciência (“ideia”, no verso 699, traduz *noos*) tanto de aqueus como de troianos, e seu objeto é sinteticamente formulado. A situação é momentaneamente de empate. Além disso, o narrador consegue criar uma tensão suplementar por meio da apóstrofe ao narratário.

Os adjetivos “incansáveis” e “rijos” (*akmētas kai ateireas*) para definir os combatentes, aqueus e troianos, não são usados sob a perspectiva do narrador primário, e sim do narratário. Evidência disso é a distribuição desses adjetivos em ambos os poemas homéricos. Enquanto “rijo” (*ateireas*) é usado somente aqui pelo narrador, “incansável” (*akmētas*) é usado pelo narrador, com esse sentido, somente para descrever a voz de deuses, salvo essa ocorrência. Aqui, o narrador dirige-se ao narratário para sugerir o caráter extraordinário de sua percepção, aplicando um vocabulário que indica uma focalização secundária.

Outro ponto a se levar em conta nesse trecho é o verso “pensavam não haver escape do mal, mas ser seu fim” (700): a sequência “pensavam não haver escape do mal” (aqui, οὐκ ἔφασαν φεύξεσθαι ὑπὲρ κακοῦ) só é usada duas vezes no poema. A primeira vez em que aparece descreve o desespero dos aqueus ao verem a muralha que construíram ser ultrapassada pelos troianos (*Il.* 13. 83-90):³⁵

³⁴ A ironia proposta é pensada no âmbito de uma discussão sobre intratextualidade e interformularidade que não poderá ser desenvolvida aqui; cf., entre outros, Loney (2019, p. 67) e Bakker (2013, 157-169).

³⁵ Janko (1992, p. 304) compara *Il.* 16. 699-703 e *Il.* 13. 89 por serem passagens nas quais “a parenthesis gives both sides’ thoughts”.

Entrementes, Sustém-Terra instigou os aqueus atrás,
que, junto às naus velozes, refrescavam o caro coração.
Fadiga cruel fez seus caros membros amolecer 85
e em seus ânimos se afligiam ao observarem
os troianos, que, em grupo, transpuseram a grande muralha.
Aqueles, ao vê-los, vertiam lágrimas sob as celhas;
pensavam que não escapariam do mal. Treme-Terra, porém,
fácil instigava as potentes falanges ao percorrê-las. 90

Diferente do caso em que o narrador apostrofa o narratário, nessa ocorrência da sequência “pensavam não haver escape do mal” (aqui: οὐ γὰρ ἔφαν φεύξεσθαι ὑπὲκ κκαοῦ), os aqueus não parecem lutar “incansáveis e rijos”, pois eles “vertiam lágrimas sob as celhas” (88): o sentimento de derrota entre os dânaos era inevitável e só a presença de Posêidon (que quase redundará em um conflito com Zeus no canto 15) altera sua postura. Portanto, ao ouvir posteriormente, no final do canto 15 (ou seja, muito pouco antes de Pátroclo intervir junto a Aquiles no início do canto 16), que os aqueus achavam que era seu fim, o narratário percebe certa tensão entre a consciência dos aqueus e sua postura bélica, ainda mais que agora os deuses estão completamente ausentes do lado aqueu e Zeus já se colocou, definitivamente, ao lado dos troianos. A diligência aqueia é notável.

38

Embora o desânimo fosse uma alternativa possível, afinal ela ocorreu anteriormente no poema, o narrador, nesta segunda ocorrência no canto 15, reforça a real postura dos aqueus. Esses acreditam ser seu fim, mas desta vez “pelejavam com tal zelo” que o narratário os julgaria confiantes. O uso da mesma formulação em situações similares, mas que alude a comportamentos diferentes das personagens envolvidas, chorar (*Il.* 13. 88) ou parecer incansável (*Il.* 15. 697), sugere, na segunda passagem, dois caminhos possíveis para a narração a partir do comportamento dos aqueus em situações de desespero. O narratário, que tem acesso a essas duas possibilidades apresentadas pelo poema, talvez sinta a interferência do narrador na história, especialmente porque tal narrador se dirige diretamente a ele. Ainda é válido ressaltar que essa é a única apóstrofe ao narratário em que o verbo em segunda pessoa não é acompanhado por uma negação. Não consideramos que isso ocorra porque a expressão não seja forte, mas porque a resposta articulada não precisa ser deduzida: ela já apareceu no poema. Sendo assim, não julgamos que o narratário esteja apenas “sendo convidado a uma reação positiva (admiração)” (DE JONG, 2004 [1987], p. 57), mas que sua percepção esteja sendo problematizada, o que é possibilitado pelo uso da construção “pensavam não haver escape do mal”, uma vez que ela

permite ao narratário acessar sua própria experiência, não necessariamente, mas inclusive, poética.

2.5 *Ilíada* 17. 366-377

A última vez em que o narrador se dirige ao narratário é para narrar a situação na qual se encontravam um grupo de argivos e troianos num momento significativo do resgate do cadáver de Pátroclo (*Il.* 17. 366-377):

Assim combatiam feito fogo, e **não afirmarias** (*oude ke phaiēs*)
 que o sol ou a lua ainda estivessem seguros,
 pois névoa os encobria na batalha, e os melhores
 estavam postados em volta do Menecida, o morto.
 Os outros troianos e aqueus de belas grevas, 370
 tranquilos, lutavam sob o éter, e estendia-se o raio
 penetrante do sol, e nuvem alguma aparecia em toda
 a terra e montanhas. Lutavam com pausas,
 evitando os projéteis desoladores uns dos outros,
 bastante afastados. Aqueles no meio sofriam aflições 375
 com a névoa e a luta e acoassavam-se com bronze impiedoso,
 os melhores em geral. [...]

39

Novamente, o narrador comenta uma cena que, para quem não tem sua visão privilegiada, poderia gerar uma percepção distorcida.³⁶ É também significativo como o narrador qualifica as personagens de forma a deixar transparecer um juízo moral: apenas um grupo, os melhores (368 e 377: *aristoi*), lutam sob uma densa névoa; os outros estão sob os raios do sol.³⁷

A primeira parte do verso 366, “assim combatiam feito fogo”, é formular e ocorre outras três vezes na *Ilíada*,³⁸ todas encerrando a narração da fuga e/ou morte de um herói e marcando uma mudança de cena.³⁹ O contexto de uso da expressão “projéteis desoladores” (374) não é muito diferente: em suas outras duas ocorrências,⁴⁰ aqueus fogem do ataque de troianos. Essas duas fórmulas, portanto, ao serem usadas em um contexto que lhes é atípico, reforçam a excepcionalidade da situação. Repare-se que, antes da passagem em questão, o narrador nos conta que Ajax exortava os aqueus a não abandonar o corpo (356-360) e que esses tinham leve vantagem sobre os troianos (363-364), o que está em

³⁶ Repare que o próprio texto grego (v. 368) é controverso (Edwards 1991, p. 97).

³⁷ Seguimos a interpretação dos versos 368-69 preferida por Edwards (1991, p. 97-98).

³⁸ *Il.* 11. 596, 13. 673 e 18. 1.

³⁹ Cf. Edwards (1991, p. 97).

⁴⁰ *Il.* 8. 159 e 15. 590.

tensão, em parte, com os contextos de uso das expressões formulares mencionadas.

O resgate do corpo é uma cena típica, e Fenik (1968, p. 159) ressalta que os mesmos passos que compõem a cena de resgate, da qual fazem parte os versos acima (a saber: ataque troiano, defesa grega, recuo e contra-ataque), se repetem quatro vezes ao longo do canto 17. No entanto, a névoa localizada num único ponto do campo de batalha e os guerreiros “tranquilos” (371: *eukēloi*) enquanto lutam são particulares dessa cena.⁴¹

A principal tensão no canto 17, evidentemente, é causada pela dúvida acerca do sucesso ou fracasso do resgate do cadáver de Pátroclo. Assim como no caso da *aristeia* de Diomedes, se o narrador colocasse o narratário como uma testemunha ocular, dois cenários possíveis se apresentariam para o desenvolvimento da ação principal: ou os aqueus resgatariam o corpo, ou esse seria tomado por Heitor. Essa expectativa é potencializada se pensarmos nas quatro repetições da estrutura básica do resgate do corpo do herói nesse canto. O narratário, que não conhece o próximo cenário que lhe será apresentado, não sabe se aquele momento é definitivo para o resgate ou se toda a estrutura da cena irá se repetir levando-a a uma nova configuração.

Quanto à apóstrofe ao narratário, o narrador outra vez, como no terceiro exemplo visto acima (a *aristeia* de Diomedes), destaca a confusão do campo de batalha. E assim como no caso de Agamêmnon na primeira apóstrofe que vimos, o narrador sugere, para o narratário, que esse não teria condições de lutar em situação semelhante. Com essa amplificação singular do tema da névoa,⁴² o narratário não tem como lançar mão de seu conhecimento da tradição para resolver o problema; literalmente, para alguns dos heróis, o dia se tornou noite.

Considerações finais

Conclui-se, portanto, que as alocações dirigidas aos narratários podem ser consideradas um caso de apóstrofe. A semelhança mais geral entre elas e as apóstrofes às personagens é a explicitação do narrador com mediador e controlador da narrativa no mundo da narração. Mais precisamente, produz-se certo abalo na fronteira que tende a permanecer entre as camadas narrativas: o narratário é convidado a pensar em sua experiência ao se colocar no contexto da ação.

Isso pode produzir dois efeitos que não são mutuamente excludentes e que podem ser mais ou menos próximos. Scully (1986, p. 137-138 n. 6), ao discutir o contexto no qual tais apóstrofes aparecem, afirma que “é impossível determinar

⁴¹ Cf. Fenik (1968, p. 159-189).

⁴² Cf. Edwards (1991, p. 98).

se o público implícito é real ou imaginário, mas essa ficção sempre ocorre em situações similares: quando a agitação no campo de batalha torna-se particularmente desconcertante ou acelerada”. Assim, nas cinco passagens examinadas, viu-se diferentes combinações e graus de confusão (da ação narrada) e/ou perplexidade (por parte do narratário), o que é enfatizado pelo tipo de verbo usado e sua combinação com uma negação (“não dirias/verias/saberias”). Tais apóstrofes, portanto, assim como aquelas dirigidas às personagens, convidam a um maior envolvimento cognitivo e emocional.

Outro efeito, que pode ser reforçado pela apóstrofe e que se liga mais diretamente ao abalo entre as camadas narrativas, é a sugestão de que haveria um caminho distinto para a narrativa. Com isso, o narrador evidencia seu papel como mediador e controlador. Esse caminho distinto, no entanto, não está presente em todas as apóstrofes. Em *Il.* 17. 366-377 e especialmente em *Il.* 5. 84-94, o narrador não nos apresenta, somente por meio da apóstrofe, uma segunda forma de ele desenvolver o enredo. Porém, com outros elementos do contexto imediato ou mais amplo, ambas nos mostram que a narrativa não ruma para um fim claro e seguro independente do narrador.

Nas outras apóstrofes ao narratário, porém, esses caminhos distintos podem ser retirados da própria apóstrofe. Em *Il.* 4. 220-225, o narrador pode optar por Agamêmnon retornar à batalha ou permanecer com Menelau; em *Il.* 4. 422-432, a alternativa é entre uma marcha silenciosa ou ruidosa dos aqueus, neste caso, indicando indisciplina – como do lado troiano. E, por fim, em *Il.* 15. 696-702, o narrador nos apresenta ambos os caminhos possíveis em momentos diferentes da narrativa, ou os aqueus marcham zelosamente, sem deixar transparecer sua aflição, ou choram. No entanto, em nenhuma das passagens examinadas se pode afirmar que apresentar um caminho distinto para narrativa seja a função principal das apóstrofes ao narratário.

REFERÊNCIAS

ALLAN, Rutger J. Narrative Immersion: some linguistic and narratological aspects. In: GRETHLEIN, Jonas; HUITINK, Luuk; TAGLIABUE, Aldo (ed.). **Experience, Narrative, and Criticism in Ancient Greece: Under the Spell of Stories**. Oxford: Oxford University Press, 2020. p. 15-35.

ASSUNÇÃO, T. R. **Diomède le prudent: contingence et action héroïque dans l’Iliade**. Tese de doutorado. Paris: EHESS, 2000.

BAKKER, Egbert J. **Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics**. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, 2005. Disponível em: <[https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5165.egbert-j-bakker-](https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5165.egbert-j-bakker)

“Então não verias o divino Agamêmnon com preguiça” (*Il.* 4. 223): um caso de apóstrofe na *Ilíada*?

pointing-at-the-past-from-formula-to-performance-in-homeric-poetics> Acesso em: 01 jun. 2020.

BAKKER, Egbert J. **The Meaning of Meat and the Structure of the *Odyssey***. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BLOCK, Elizabeth. The Narrator Speaks: Apostrophe in Homer and Vergil. **Transactions of the American Philological Association (1974)**, v. 112, p.7-22, 1982. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/284067>. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/284067>>. Acesso em: 16 jul. 2019.

BRÜGGER, Claude. **Homer's *Iliad* The Basel Commentary: Book XVI**. Tradução de Benjamin W. Millis e Sara Strack. Boston/Berlin: de Gruyter, 2018.

CANAZART, Gabriela; WERNER, Christian. A ação narrativa de focalizar: o uso de adjetivos avaliadores e o narrador da *Ilíada*. **Codex - Revista de Estudos Clássicos**, v. 6, n. 2, p. 17-39, 21 dez. 2018. **Codex - Revista de Estudos Clássicos**. <http://dx.doi.org/10.25187/codex.v6i2.19284>.

42

CARACCILO, Marco. Blind Reading: Toward an Enactivist Theory of the Reader's Imagination. In: BERNAERTS, Lars; DE GEEST, Dirk; HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart (Eds.). **Stories and Minds: Cognitive Approaches to Literary Narrative**. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2013, p. 81-106.

COFFEY, Michael. The Function of the Homeric Simile. **The American Journal of Philology**, v. 78, n. 2, p. 113-132, 1957. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/291822>. Acesso em: 10 jun. 2020.

ČOLAKOVIĆ, Zlatan. Avdo Međedović's Post-Traditional Epics and Their Relevance to Homeric Studies. **The Journal of Hellenic Studies**, v. 139, p. 1-48, 4 out. 2019. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/s0075426919000016>.

CORAY, Marina; KRIETER-SPIRO, Martha; VISSER, Edzard. **Homer *Ilias*: Gesamtkommentar. Band XIII: Vierter Gesang. Faszikel 2: Kommentar**. Berlin/New York: de Gruyter, 2017.

DE JONG, I. J. F. **Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the *Iliad***. 2. ed. London: Bristol Classical Press, 2004 [1987].

DE JONG, I. J. F. *Metalepsis in Ancient Greek Literature*. In: GRETHLEIN, Jonas; RENGAKOS, Antonios (Ed.). **Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature**. Berlin - New York: de Gruyter, 2009. p. 87-115.

DUBEL, Sandrine. *Changements de voix: sur l'apostrophe au personnage dans l'Iliade*. In: RAYMOND, Emmanuelle. **Vox poetae: manifestations autoriales dans l'épopée gréco-latine**. Paris: Ceror, 2011. p. 1-19. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/cd31/fad222e43af9cef94427257ce5ef34d826cc.pdf?_ga=2.211307861.1529592969.1590867059-1836759040.1590755157>. Acesso em: 30 maio 2020.

EDWARDS, Mark W. **The Iliad: A commentary**. Volume V, books 17-20. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

FENIK, Bernard. **Typical Battle Scenes in the Iliad: Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description**. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1968.

GIULIANI, Luca. **Image and Myth: A History of Pictorial Narration in Greek Art**. Tradução de Joseph O'Donnell. Chicago/London: University of Chicago Press, 2013.

GRAZIOSI, Barbara; HAUBOLD, Johannes. **Homer: Iliad Book VI**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

GRETHLEIN, Jonas; HUITINK, Luuk. *Homer's Vividness: An Enactive Approach*. **The Journal of Hellenic Studies**, v. 137, p.67-91, 2017. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/s0075426917000064>.

GRIFFIN, Jasper. **Homer on Life and Death**. Oxford: Clarendon Press, 1980.

HENRY, R. M. *The Use and Origin of Apostrophe in Homer*. **The Classical Review**, v. 19, n. 1, p. 7-9, fev. 1905. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/695926>>. Acesso em: 19 jul. 2019.

HOMERO. **Iliada**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

JANKO, Richard. **The Iliad: A Commentary**. Volume IV, books 13-16. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

“Então não verias o divino Agamêmnon com preguiça” (*Il.* 4. 223): um caso de apóstrofe na *Iliada*?

KIRK, G. S. **The *Iliad*: A Commentary**. Volume II, books 5-8. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

LIVELEY, Genevieve. **Narratology**. Oxford: Oxford University Press, 2019.

LONEY, Alexander C. **The Ethics of Revenge and the Meanings of the *Odyssey***. United States of America: Oxford University Press, 2019.

LONGINO, Dionísio. **Do Sublime**. Tradução de Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra/São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume, 2015.

MONRO, David B.; ALLEN, Thomas W. (Ed.). **Homeri Opera in five volumes**. Oxford: Oxford University Press, 1902.

NESSELRATH, Heinz-Günther. **Ungeschehenes Geschehen**. Stuttgart: Teubner, 1992.

44

NESSELRATH, Heinz-Günther. 'Almost-episodes' in Greek and Roman epic. In: REITZ Christiane; FINKMANN, Simone (ed.). **Structures of Epic Poetry**: vol. I: Foundations. vol. II.1/II.2: Configuration. vol. III: Continuity. Berlin/Boston: de Gruyter, 2019. p. 565-608.

NÜNLIST, René. **The ancient critic at work**: terms and concepts of literary criticism in Greek Scholia. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

NÜNLIST, René; DE JONG, Irene. Homeric Poetics in Keywords. In: BIERL, Anton; LATACZ, Joachim (Ed.). **Homer's *Iliad*: The Basel Commentary**: Prolegomena. Berlin/Boston: de Gruyter, 2015. p. 164-176.

OLIVEIRA, Gustavo J. D. Os poemas homéricos e o conceito de tradição. **Heródoto**, v. 2, n. 1, p. 49-78, 2017. Disponível em <<https://periodicos.unifesp.br/index.php/herodoto/article/view/1012>> Acesso em: 31 ago. 2019.

RICHARDSON, Scott. **The Homeric Narrator**. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 1990.

SCODEL, R. **Listening to Homer: tradition, narrative, and audience.** Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

VAN THIEL, Helmut. **Homeri Ilias.** Hildesheim: Olms, 2010.

SCULLY, Stephen P. Studies of Narrative and Speech in the *Iliad*. **Arethusa**, v. 19, n. 2, p. 135-153, set. 1986. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/44578378>>. Acesso em: 05 jul. 2019.

WERNER, Christian. **Memórias da Guerra de Tróia: a performance do passado épico na *Odisseia* de Homero.** Coimbra/São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume, 2018a.

_____. Uma poética da (i)mortalidade. In: HOMERO. ***Iliada***. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018b.

WEST, Martin L. **Homerus Ilias.** 2 vol. Leipzig: Saur, 1998-2000.

WHITMARSH, Tim. Radical Cognition: Metalepsis in Classical Greek Drama. **Greece and Rome**, v. 60, n. 1, p.4-16, 12 mar. 2013. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/s001738351200023x>.

WILLMOTT, Jo. **The moods of Homeric Greek.** Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Data de envio: 25/09/2019
Data de aprovação: 03/08/2020
Data de publicação: 21/12/2020

Modulações genéricas em Virgílio

Matheus Trevizam

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

matheustrevizam2000@yahoo.com.br

RESUMO: Neste artigo, a partir do conceito de “modo” (FOWLER, 1982, p. 107), analisamos trechos de Virgílio em que se dão misturas de gêneros. Em *Ecl.* 6.31-81, a fala de Sileno faz ver alguns elementos didáticos (ou épicos); em *Geórgicas* 3.8-39 e 3.322-338, encontram-se traços épicos e bucólicos em meio ao didatismo; por fim, podendo-se considerar a *Eneida* como uma espécie de súpula de vários gêneros literários (HARRISON, 2007, p. 207 *et seq.*), nela há inclusive traços bucólicos e didáticos (6.713-892). Intentamos, assim, apresentar exemplos que permitam entender a variabilidade dos recursos genéricos que Virgílio empregou em suas obras. Os dados obtidos apontam para a difusão do processo de “modulação”, ou mistura genérica parcial, ao longo dessas três obras virgilianas.

46

Palavras-chave: mistura de gêneros; poesia; modos; Virgílio.

Generic modulations in Virgil

ABSTRACT: In this article, grounded on the idea of “mode” (FOWLER, 1982, p. 107), we analyze excerpts from Virgil’s poems in which generic mixing occurs. In *Eclogues* 6.31-81, the speech of Silenus displays some didactic (or epic) elements; in *Georgics* 3.8-39 and 3.322-338, epic and bucolic features could be found amidst their didacticism; finally, the *Aeneid* could be considered similar to a summary of several literary genres (HARRISON, 2007, p. 207 *et seq.*), including bucolic and didactic features (6.713-892). Thus, we intend to give examples that allow us to understand the variability of generic resources which Virgil employed in his own works. The data obtained point to the diffusion of the process of “modulation”, or partial generic mixing, over these three works of Virgil.

Keywords: mixture of genres; modes; poetry; Virgil.



Introdução

Diante da obra poética de Públio Virgílio Marão – 70-19 a.C. –, reputado o maior poeta de Roma Antiga, deparamos um conjunto heterogêneo. Sem adentrarmos a questão complexa da suposta autoria – ou não – de Virgílio para várias das obras “menores” compreendidas na chamada *Appendix vergiliana*, é notório que importantes diferenças compositivas perpassam inclusive os textos em nexos com a tríade das obras “maiores” do mesmo poeta.

Nas *Éclogas* [*Ecl.*], dessa forma, elaboradas entre 44 a.C. e 38 a.C., encontramos um conjunto harmonioso de 10 poemas hexamétricos “breves”, remontando sua ascendência aos *Idílios* de Teócrito de Siracusa (310-250 a.C.). Do ponto de vista concreto, o influxo da obra do poeta helênico sobre essa parcela da produção virgiliana poderia ser apontado, por exemplo, na coincidência entre expressões e imagens em uso por um e outro, no emprego comum de certos *tópoi* do bucolismo, em sua partilha de “alguns motivos de fundo, como a contemplação da vida agreste e a alegria do canto”.¹

A segunda obra da tríade de Virgílio corresponde, evidentemente, às *Geórgicas* [*G.*], dadas a público em 29 a.C. e nas quais o poeta trabalhou ao longo de 7 anos. Neste caso, o grande modelo do autor para o delineamento formal – ou mesmo de aspectos da significação – do texto são *Os trabalhos e os dias* [*Trab. e dias*] de Hesíodo de Ascra (meados do séc. VII a.C.), pois esse poeta já dera, na obra considerada, uma série de preceitos sobre a vida e as práticas agrícolas, bem como a respeito da correta condução de si pelo homem desejoso de portar-se honestamente diante dos pares e com *eusébeia/pietas* / “piedade religiosa” diante dos deuses.

Por fim, na *Eneida* [*En.*] deparamos, em que pesem poucas vezes discordantes,² aquilo que em geral se tem entendido como uma espécie de amálgama entre os dois grandes épicos de Homero (VASCONCELLOS, 2001, p. 117). De acordo com essa interpretação, os seis primeiros cantos da *En.* guardariam maior proximidade com o “ambiente” aventureiro e marítimo da *Odisseia* [*Od.*], ao descreverem o trajeto do herói, Eneias, de Troia até a Itália. Os seis últimos cantos da mesma obra, por sua vez, focalizando a guerra entre

¹ FEDELI, 1991, p. 79: ... alcuni motivi di fondo, come la contemplazione della vita agreste e la gioia del canto (todas as traduções do artigo são, exceto aviso em contrário, de responsabilidade do autor).

² Cairns (1990, p. 177 *et seq.*), desse modo, procura argumentar que a *En.* “reproduziria”, temática e estruturalmente, *grosso modo* a *Od.*, apesar de conter “momentos” da *Il.* Aspectos como a disputa entre Eneias e Turno pela mão de uma esposa, a princesa Lavínia, e a existência de tradições lendárias que vinculavam Dárdano, ancestral de Eneias, a certa origem itálica contribuiriam, segundo o estudioso, para a decisiva aproximação entre a trama do poema romano e aquela do grego. Assim, Odisseu não só teve de disputar a esposa, Penélope, com os pretendentes que o criam morto, mas também realizou longo caminho de volta/*nóstos* à pátria etc.

latinos e rútuos, de um lado, e troianos e árcades, de outro, convidariam sobretudo ao cotejo com a trama iliádica, pelas questões bélicas e de disputa pelo poder em jogo.

Modernamente, apesar das indecisões dos críticos, desde a Antiguidade, ao delimitarem as fronteiras entre os vários gêneros da poesia,³ tem-se amiúde preferido ver em cada uma das grandes obras de Virgílio um “marco” atinente a tipologias literárias e/ou tradições compositivas mais ou menos distintas. Quanto ao bucolismo, Grimal (1978, p. 162) emprega o termo *genre* / “gênero” quando se refere aos exercícios poéticos praticados por Virgílio em suas *Ecl.*, ressaltando que lhe parecem corresponder a uma decisiva contribuição do autor para o eficaz enraizamento de tal tipologia em Roma.⁴

No tocante ao recorte da poesia didática como gênero distinto da epopeia, embora não se trate de uma unanimidade – pois alguns críticos, como Toohey (1996, p. 5-6), veem nela simples espécie da épica –, parece haver traços suficientemente peculiares do didatismo para que alguns o compreendam de forma “autônoma”.⁵ Sem ser nosso intento, neste artigo, apresentar ampla discussão a respeito de tal tipologia literária,⁶ Volk (2002, p. 13 *et seq.*) conta entre os traços constitutivos do “gênero” didático os efeitos de “simultaneidade e autoconsciência poética”,⁷ a constelação professor-aluno e o *explícito* intento

³ Conforme observa Vasconcellos (2014, p. 11-12), houve por vezes a tendência, no discurso crítico antigo, de dividir os gêneros da poesia meramente segundo critérios métricos: dessa maneira, todos os poemas escritos em hexâmetros datílicos – a exemplo das obras da tríade virgiliana – seriam “épicas”, sem mais questionamentos; todos aqueles escritos com recorrência aos dísticos elegíacos seriam espécimes genéricos da “elegia” etc. Apesar de esse critério classificatório dos gêneros ter sofrido críticas incisivas já no início da *Arte poética* de Aristóteles, aparentemente sobreviveu em alguma medida no mundo romano, pois Quintiliano, em *Inst. or.* 10.51 *et seq.*, inclui sob a rubrica da “épica”, junto com Homero, os gregos Hesíodo e Teócrito, bem como os romanos Lucrécio, Mácer e Virgílio.

⁴ Fedeli (1991, p. 77) nota, com efeito, que Virgílio não foi o primeiro poeta “bucólico” em Roma, já que Pórcio Licino parece ter-se servido de temas pastoris para compor epigramas, em inícios do séc. I a.C.

⁵ O *Tractatus Coislinianus* – conservado em manuscrito do séc. X d.C., mas de composição mais recuada no tempo – e a *Ars grammatica* de Diomedes – fins do séc. IV d.C. – também trazem contribuições nesse sentido. No *Tractatus*, fala-se em poesia “mimética” e “não mimética”; os tipos dessa última seriam *historiké* (“narrativa”) e *paideutiké* (“didática”), e os subtipos da “poesia didática”, nos termos dados, dizem respeito às categorias *hyphegetiké* (“instrutiva”) e *theoretiké* (“teórica”). Diomedes, ainda, divide o gênero poético “narrativo” sob as tipologias *angelitiké* (“admonitória”), *historiké* (“narrativa”) e *didaskaliké* (“didática”), de forma que esse teórico inclui Empédocles, Lucrécio, Arato, a *Aratea* de Cícero e as *G.* de Virgílio no derradeiro “nicho” classificatório.

⁶ Para isso nos remetemos a um trabalho anterior, sobretudo em seu primeiro capítulo (TREVIZAM, 2014, p. 15-56).

⁷ Tais efeitos, muitas vezes imbricados na prática dos poetas – e não exclusivos da tipologia didática, em absoluto –, correspondem respectivamente a dar a entender que o texto está sendo construído “diante dos olhos” do público e ao autorreconhecimento desse mesmo texto como um “canto”, ou algo afim a um poema. Veja-se exemplo de *En.* 1.1 (*arma uirumque cano...* – “canto as armas e o varão...”), em que o emprego verbal no presente do indicativo, para descrever o gesto de compor a obra, produz ilusoriamente efeito de “simultaneidade” do canto, como se se tratasse de um processo

de ensinar. Dessa maneira, embora já se tenha frisado o papel de Homero, por exemplo, como “educador da Grécia” (JAEGER, 2003, p. 61), é claro que esse poeta jamais afirmara, quer na *Ilíada* [Il.], quer na *Od.*, ter como objetivo instruir o público nas artes bélicas, em moral, em mitologia ou em quaisquer outros saberes. Nesse último ponto, Homero se diferencia muito dos efetivos poetas didáticos,⁸ conservando-se, pois, internamente circunscrito ao gênero épico-heroico.

Tais fatores, julgamos, oferecem mínimos subsídios para falarmos nas *Ecl.*, nas *G.* e *En.* ao modo de obras genericamente distintas, se por “gênero” entendemos, como Fowler (1982, p. 90 *et seq.*), *kinds*/“tipos” de textos mais ou menos delimitados por um feixe de traços formais e/ou conteudísticos em comum,⁹ entre as quais se contam o estilo,¹⁰ os nomes das personagens – havendo antropônimos caracteristicamente pastoris, a saber –,¹¹ as alusões a um *prôtos heuretês*/“primeiro inventor” de cada tipologia literária,¹² os títulos das obras,¹³ certas fórmulas e *tópoi*.¹⁴

Na sequência deste artigo, buscaremos mostrar de que forma ocorrem modulações genéricas¹⁵ nas *Ecl.* – em que algo de didático (ou mesmo épico), é perceptível no sexto poema –; nas *G.* – como claros elementos épicos ou bucólicos no livro 3 –; enfim, na *En.*, em que se ecoa o didatismo com especial desenvolvimento no discurso de Anquises a Eneias, em 6.713-892. Desse modo,

49

posto em curso pela “voz” narrativa no momento mesmo de nosso contato com este ponto da obra. Ainda, o conteúdo semântico do próprio verbo alude à dimensão rítmica e, portanto, musical da *En.*

⁸ Veja-se em contraste Ovídio (*Ars* 1.1-2): *Siquis in hoc artem populo non nouit amandi, / hoc legat et lecto carmine doctus amet.* – “Se alguém neste povo a arte de amar desconhece, / leia este poema e, lido, ame doutamente”.

⁹ Harrison (2007, p. 11), propondo sua “definição de trabalho” da ideia de gênero, retoma Fowler (1982) e entende o conceito nos termos seguintes: “... a form which can be identified through a particular generic repertoire of external and internal features.” – “... uma forma que pode ser identificada através de um repertório genérico particular de características externas e internas”.

¹⁰ Durante a Idade Média, consolidou-se o esquema da chamada *Rota Vergilii*, segundo a qual se associavam as três obras do poeta aos respectivos estilos elocutórios da retórica antiga: humilde, médio e elevado.

¹¹ Os nomes Córion, Dáfnis, Menalcas e Tírsis, por exemplo, são partilhados por Teócrito e Virgílio, como nos recorda Fowler (1982, p. 80).

¹² Já pela questão onomástica, citada na nota anterior, as *Ecl.* virgilianas evocam seu modelo grego; no tocante às *G.*, elas se definem como “canto de Ascra” (*Ascraeum carmen*) em 2.176; por fim, a própria expressão *arma uirumque* alude, nessa ordem, às guerras iliádicas e ao “varão”/Odisseu de Homero (VASCONCELLOS, 2001, p. 117).

¹³ As obras épicas, conforme observação de Fowler (1982, p. 94), tendem a ser chamadas a partir do nome dos heróis que focalizam, individualmente ou no coletivo: vejam-se os casos da *Od.* (Odisseu), da *En.* (Eneias) e mesmo d’*Os Lusíadas* camonianos.

¹⁴ Fowler (1982, p. 99) refere, entre outros usos recorrentes na épica, o emprego típico do início *in medias res*. A poesia didática de tipo geórgico, com sucessivos espécimes na Literatura inglesa do séc. XVIII, amiúde inicia o texto pela enumeração dos conteúdos a serem abordados em seguida (diferentes cultivos e criações).

¹⁵ “Modos” literários são definidos por Fowler (1982, p. 107) como uma espécie de manifestação incompleta do repertório de traços associáveis a certo gênero literário, vindo essa manifestação a dar-se, tipicamente, em obras de gênero distinto daquele evocado pelo “modo”.

estando o didatismo das G. no meio da tríade virgiliana, ao mesmo tempo projeta sobre si o “passado” e o “futuro” da carreira de seu autor e, de alguma forma, faz-se presente nesses dois momentos compositivos distintos.

1. Traços (épico-)didáticos em *Ecl.* 6.31-81

Nesse poema da coletânea bucólica de Virgílio, temos, depois de um introito que se vincula a delinear o “tom” do texto (v. 1-12), certa situação segundo a qual dois jovens pastores, Crômis e Mnasilo, junto com a ninfa Egle, decidem pregar uma peça em Sileno, sátiro do cortejo de Baco (v. 13-81). Dessa forma, eles o enleiam com guirlandas de plantas enquanto dorme, “obrigando-o” a fiar um canto desde há muito prometido, mas sempre postergado (v. 18-19); enfim, no epílogo (v. 82-86), a voz do narrador intervém e faz saber que tal discurso do sátiro corresponde a uma reprodução de versos, outrora, compostos por Apolo para alegria de seu ouvinte, o rio Eurotas da Lacônia.

O flerte desse poema com dimensões não só distintas do bucolismo, mas também mais elevadas que o gênero, ocorre desde o começo:

Primeiro se dispôs a brincar *em verso siracusano* nossa Talia, e não se envergonhou de habitar os bosques. Cantando eu *reis e batalhas*, o Cíntio me puxou a orelha e advertiu: “A um pastor, Títiro, convém gordas ovelhas apascentar, *sutil poema dizer*”. Agora (com efeito sobejará para ti, Varo, quem queira dizer teus louvores, e *tristes guerras cantar*), *agreste musa em delicado caniço* eu mesmo *tramarei*. Não canto o vedado. (...) ¹⁶

50

Nessa porção inicial do poema, como se nota, o narrador, automeado Títiro de maneira arcádica,¹⁷ relata ao público ter sido demovido de intentos compositivos épicos pelo próprio Cíntio/Apolo.¹⁸ Reis e batalhas, com efeito,

¹⁶ VIRGÍLIO, *Ecl.* 6.1-9: *Prima Syracosio dignata est ludere uersu/ nostra, neque erubuit siluas habitare, Thalia./ Cum canerem reges et proelia, Cynthus aurem/ uellit, et admonuit: “Pastorem, Tityre, pinguis/ pascere oportet ouis, deductum dicere carmen”./ Nunc ego (namque super tibi erunt, qui dicere laudes,/ Vare, tuas cupiant, et tristia condere bella)/ agrestem tenui meditabor harundine musam./ Non iniussa cano (...).*

¹⁷ Títiro encena com Melibeu e como personagem da “Arcádia” o ambiente imaginário onde se movimentam as personagens das *Ecl.* virgilianas, já no primeiro poema dessa coletânea.

¹⁸ A vinculação entre o deus Apolo e a “inspiração” de certo tipo de poesia (alexandrina e, amiúde, amorosa) constitui verdadeiro *tópos* da Literatura antiga. Lembramos que, em *Ars amatoria* 2.493-502, essa divindade “aparece” ao poeta didático/Ovídio com sua beleza juvenil característica e munida da lira, induzindo-o a levar os *discipuli* / “alunos” a seu templo, onde se encontraria inscrita a máxima *gnôthi seautón/nosce te ipsum* / “conhece-te a ti mesmo”. Consequentemente, os *discipuli*

são um tema em imediata associação com o universo da épica heroica, de matriz homérica.¹⁹ Em vez de assuntos tão estranhos ao âmbito do bucolismo, melhor conviria a um pastor-poeta, lemos no v. 5 desse poema, *deductum dicere carmen*/"sutil poema dizer", ou ainda *agrestem tenui [meditari] harundine musam*/"agreste musa em delicado canção [tramar]" (v. 8).

Então, num enquadramento genérico, sobretudo, bucólico e com "inspiração" em Teócrito - *Syracosio... uersu*/"em verso siracusano", v. 1 -, sua tarefa poética antes diz respeito a entrelaçar cantos não grandiloquentes, embora providos, ao modo alexandrino, de considerável refinamento. Com isso, tais versos se instauram, dentro dos limites cabíveis - *non iniussa cano*/"não canto o vedado", v. 9 -, como *recusatio* da épica heroica, o que inclusive desobriga Títilo/Virgílio da total celebração de (Públio Alfenio) Varo, militar e político romano vinculado às "tristes guerras" - *tristia... bella*, v. 7 - na medida em que muito pelejou e, enfim, morreu em luta contra os bárbaros da Germânia em 9 d.C. (CLAUSEN, 2003, p. 181).

Não obstante essa *recusatio*, significativa intromissão de aspectos genéricos mais sublimes adentra o mesmo poema em sua continuidade. Assim, revestem-se de especial importância as palavras (reportadas) do próprio Sileno, entre os v. 31-40:

Cantava, pois, como pelo grande vácuo foram
reunidas as *sementes* das terras, do ar, do mar
e, juntamente, do fluido fogo; como todos os *elementos*
princiaram assim, e a tenra abóboda celeste se enrijou;
então, como o solo ficou firme, fechando Nereu
no mar, e aos poucos assumiu a forma das coisas;
como, daí, espantam-se as terras ao brilhar um novo
sol e caem chuvas de nuvens alijadas bem alto,
enquanto começam a surgir os bosques e,
por montes surpresos, erram escassos animais.²⁰

51

Os versos acima, evidentemente, manifestam o teor cosmogônico do canto do sátiro, em sua tentativa de desvendamento das origens do mundo

ovidianos poderiam no contexto, imbuídos dessa sabedoria apolínea, explorar cada qual seu atributo de sedução mais em evidência (voz, forma física etc.) e ser bem sucedidos na vida amorosa.

¹⁹ HORÁCIO, *Ep. ad Pis.* 73-74: *Res gestae regumque ducumque et tristia bella/ quo scribi possent numero, monstravit Homerus.* - "Os feitos dos reis e dos generais e as tristes guerras/ mostrou Homero em qual metro podiam-se escrever".

²⁰ VIRGÍLIO, *Ecl.* 6.31-40: *Namque canebat uti magnum per inane coacta/ semina terrarumque animaeque marisque fuissent/ et liquidi simul ignis; ut his exordia primis/ omnia, et ipse tener mundi concreuerit orbis;/ tum durare solum et discludere Nerea ponto/ coeperit, et rerum paulatim sumere formas;/ iamque nouom terrae stupeant lucescere solem,/ altius atque cadant submotis nubibus imbres;/ incipiant siluae cum primum surgere, cumque/ rara per ignaros errent animalia montis.*

desde sua longínqua formação. Apesar da ligeira “pincelada” mítica contida no v. 35, quando Sileno refere Nereu, divindade marítima menor (GRIMAL, 2005, p. 328), o tom do trecho transcrito continua alusivo à poesia filosófico-científica nos versos seguintes, pela menção a importantes criações da natureza como o sol, as chuvas, as nuvens, os bosques, os montes e as feras.²¹ Também se destacam aqui, conforme os grifos do texto, expressões que parecem remeter-nos a um poema didático específico, o *Da natureza das coisas* de Lucrecio (meados do séc. I a.C.): Clausen (2003, p. 189) observa, a propósito, que *semina*/“sementes” é o termo mais comum para designar os átomos no latim filosófico desse autor, embora *exordia*/“elementos” também seja encontrável.

No v. 41-81, Títilo/Virgílio alude a uma série de mitos envolvendo metamorfoses ou amores, por vezes, infelizes: Deucalião e Pirra, que repovoaram o mundo após o Dilúvio universal; o belo Hílas, para sempre perdido por Hércules para as ninfas; a rainha Pasífae de Creta, enamorada de um touro branco; as filhas de Preto, rei de Tirinto, que se julgaram transformadas em novilhas depois de seu pai ter negado o culto a Baco e elas enlouquecerem por castigo; Atalanta, vencida por Hipômenes em uma corrida e, em seguida, tornada sua esposa; Cila, filha de Niso, metamorfoseada em monstro marinho após trair o pai por motivo passionai; as transformações de Tereu na ave chamada “poupa” e de Filomela em rouxinol, depois de escabrosa trama envolvendo traição, estupro, mutilação e assassinato...²²

52

No tocante à modulação didática dos v. 31-40, os traços constitutivos desse gênero (VOLK, 2002, p. 13 *et seq.*) se encontram *parcialmente* ali devido à presença de uma espécie de *magister*/“professor” (Sileno) a ensinar sobre a natureza a seus *discipuli* (Crômis, Mnasilo e Egle), ainda que não se endereçando a eles em segunda pessoa, como é típico do efetivo didatismo (TOOHEY, 1996, p. 97). No mesmo trecho, ademais, embora o que ouçamos já não sejam as palavras do sátiro, sua fala é descrita como um “canto” – *canebat*, v. 31 –, permitindo-nos alguma aproximação de semelhante emprego da supracitada ideia de “autoconsciência poética”.²³ Por sua vez, a “simultaneidade poética” deixa de ser um traço apenas evocado pela linguagem, nos versos acima, para assumir estatuto de “verdade”, segundo a

²¹ O livro lucreciano de abordagem seguida da cosmogonia, passando pela formação do mundo, surgimento e desenvolvimento da vida e sucessivos estágios da civilização, é o quinto de *Da natureza das coisas*. Para uma sumarização dos principais tópicos tratados nesse livro, veja-se Toohey (1996, p. 96).

²² O canto de Sileno também menciona, no v. 64-73, o autor elegíaco Cornélio Galo – 70-26 a.C. –, a quem a personagem de Lino oferece “caniços” – *calamos*, v. 69 –, o símbolo mesmo da poesia pastoril.

²³ Veja-se *supra* nota 7.

ficção de uma écloga na qual o canto se desdobra “ao mesmo tempo” – *simul*, v. 26 – em que o requisitam os *discipuli*.²⁴

Enfim, a grande seção do poema que contém os mitos amorosos, ou de metamorfoses (v. 41-81), lembra-nos de que cabia a gêneros mais elevados – como a tragédia e a epopeia – o pleno preenchimento temático com narrativas míticas. Além disso, vale a pena dizer, mesmo prospectivamente, que, sendo tais temas adaptáveis à épica, o Ovídio das *Metamorfoses* haveria, no futuro, de ocupar essa grande narrativa com os precisos conteúdos da sexta écloga virgiliana (NÉRAUDEAU, 2002, p. 63).

2. Traços épico-heroicos e bucólicos em G. 3.8-39 e 3.322-338

No início do terceiro livro das G., ocorrem efeitos que nos permitem exemplificar o aspecto da modulação épica na mesma obra: tem-se, então, uma *recusatio* entre o v. 1-8, através da qual o poeta se exime da abordagem de temas míticos “menores” (como o “duro Euristeu” – *Eurysthea durum*, v. 4 –, proponente dos “Doze trabalhos” de Hércules; os “altares de Busíris” – *Busiridis aras*, v. 5 –, lendário rei do Egito que traía e matava seus hóspedes; o “menino Hilas” – *Hylas puer*, v. 6 –; “Delos de Latona” – *Latonia Delos*, v. 6 –; “Hipodâmia e Pélope” – *Hippodameque... Pelops*, v. 7 –, certo casal lendário, tendo a noiva sido obtida do pai por meio das traças do noivo em um certame de carros).

Além de muito difundidos pela dicção de sucessivos poetas, como se lê no v. 4 – *omnia iam uolgata* / “tudo já se desgastou” –, tais assuntos parecem pouco adequados a um livro geórgico em que o foco dos ensinamentos agrários do *magister* didático corresponde às criações de grandes (bovinos e equinos) e pequenos (ovinos e caprinos) animais. Isso explica, então, que os únicos “mitos” admitidos, junto a essa *recusatio*, sejam “grande Pales” – *magna Pales*, v. 1 – e o “pastor do Anfriso” – *pastor ab Amphryso*, v. 1 –, além do espaço identificado com os “bosques e rios do Liceu” – *silvae amnesque Lycaeii*, v. 2. Pales, com efeito, era misteriosa deusa (ou deus?) itálica sem lenda própria, mas tida como protetora de pastores e rebanhos na península (GRIMAL, 2005, p. 350); o “pastor” aqui aludido é Apolo, que um dia servira como boieiro nas margens do rio Anfriso a Admeto, rei de Feras, depois de enamorar-se do soberano

²⁴ Em contrapartida, nada mais próximo do “explícito intento de ensinar” da poesia didática se encontra na sexta écloga de Virgílio, pois Sileno capturado apenas diz aos *pueri* / “meninos”: *carmina quae uoltis cognoscite* – “tomai conhecimento dos cantos que quereis” (v. 25). Ou seja, algum conhecimento há de produzir-se pelo discurso do sátiro, parecendo, entretanto, excessivo dizer que isso se dará motivado por uma “intenção” do próprio *magister*. Veja-se, por contraste, *Trab. e dias* 10: ἐγὼ δέ κε, Πέρση, ἐτήτυμα μυθησαίμην – “já eu, a Perses o que é genuíno poria num discurso” (trad. Christian Werner).

(GRIMAL, 2005, p. 6); o monte Liceu, derradeiramente, situava-se na região grega da Arcádia e era recoberto por ricas pastagens de altitude.

Não obstante tal gesto “depurador” dos temas cabíveis para o terceiro livro geórgico, o leitor observa com alguma surpresa que, após o fim da *recusatio*, pelo meio do v. 8, não se inicia de imediato qualquer abordagem de assuntos pecuários.²⁵ Em vez disso, declarando “dever ser tentado um caminho pelo qual também consiga/ *erguer-se do chão* e *voejar* vencedor pela boca dos homens” – *temptanda uia est, qua me quoque possim/ tolere humo uictorque uirum uolitare per ora*, v. 8-9 –,²⁶ Virgílio passa a esboçar a imagem da edificação de um “templo” situado às margens do rio Múncio, em sua Mântua natal.

Tem-se em geral entendido que esse “templo” na verdade aponta para os intentos do poeta de, no futuro, compor um poema épico (HARRISON, 2007, p. 155) capaz de focalizar-se em assuntos mais sublimes que aqueles das próprias G. O suposto edifício, de todo modo, contém nessa descrição proemial do poema didático de Virgílio instigantes elementos, como “César” (= Otaviano Augusto) posto em seu meio,²⁷ bárbaros/britânicos bordados nas cortinas,²⁸ ricos relevos sobre as portas, mostrando descrições de batalhas entre os romanos e seus inimigos,²⁹ estatuária em mármore alusiva aos ancestrais de Eneias³⁰ etc.

²⁵ Em G. 3.40 *et seq.*, o poeta já “desperta” desse devaneio épico e lembra-se de que os *haud mollia iussa* – “ordens não fáceis”, v. 41 – de Mecenas, por ora, chamam-no para a escrita de um poema didático e agrícola.

²⁶ Já foi observado que certas referências de Virgílio ao espaço apontam para comentários metapoéticos sobre a condição genérica de suas obras. Veja-se Hasegawa (2012, p. 152): “Julgamos, pelas repetições acima, que a utilização do verbo [*recubans* / “reclinando(-te)”, v. 1 da primeira écloga] não seja casual, mas incide uma característica do canto bucólico. Os poetas-pastores, normalmente, encontram-se *humi* [no chão], já que o canto ou a fala deles encontra-se bem próximo ao chão por praticarem um *genus humile*”. Então, se estar “próximo ao chão” estaria vinculado ao estilo humilde e ao gênero bucólico, ir o mais longe possível do solo, ou seja, “voar”, pode associar-se, segundo a metapoesia muitas vezes mobilizada por Virgílio, a um momentâneo direcionamento para a épica, gênero dos mais *elevados*.

²⁷ VIRGÍLIO, G. 3.16: *in medio mihi Caesar erit templumque tenebit*. – “no meio me estará César e dominará o templo”.

²⁸ VIRGÍLIO, G. 3.24-25: *... utque/ purpurea intexti tollant aulaea Britanni*. – “e como/ os britânicos bordados erguem purpúreas cortinas”.

²⁹ VIRGÍLIO, G. 3.27-29: *Gangaridum faciam uictorisque arma Quirini/ atque hic undantem bello magnumque fluentem/ Nilum ac nauali surgentis aere columnas*. – “Farei as lutas dos gangáridas e de Quirino vencedor;/ aqui, ondulante pela guerra e fluindo enorme,/ o Nilo, e as colunas levantadas com o bronze naval”. Essa descrição dos entalhes continua até o v. 33, com referência aos Partos e a outros povos asiáticos, mas o mais importante é que o trecho aqui apresentado já nos mostra os romanos – sendo eles descendentes de Quirino/Rômulo –, de um lado, e os inimigos hindus e, sobretudo, egípcios de outro. Sobre os egípcios, que Virgílio figura derrotados no contexto pela ideia de os despojos metálicos de suas naus serem empregados para a fundição de colunas comemorativas em Roma, não custa lembrar que os anos finais das guerras civis romanas foram marcados, de fato, pelo enfrentamento entre Otaviano e Marco Antônio, esse último aliado da rainha Cleópatra no Oriente e derrotado com ela na batalha naval de Ácio, em 31 a.C.

³⁰ VIRGÍLIO, G. 3.34-36: *Stabunt et Parii lapides, spirantia signa,/ Assaraci proles demissaeque ab Ioue gentis/ nomina Trosque parens et Troiae Cynthius auctor*. – “Hão de erguer-se pedras de Paros,

Além de tais traços épicos de ordem conteudística, ou seja, a tematização *en passant* – não por milhares de versos como em Homero... – de guerras distintas, o patriotismo e a homenagem ao líder/Otaviano, lembramos que o próprio Virgílio, de maneira bastante ousada, representa a si sob roupagens triunfantes nesse proêmio, por conta de seus feitos poéticos.³¹ Juntam-se a isso, do ponto de vista formal, o elemento hexamétrico das epopeias heroicas e o emprego da *ékphrasis* a propósito da arquitetura do “templo”, de fato correspondendo tal tipo de recurso descritivo a um verdadeiro *tópos* da épica, desde Homero.³²

Em G. 3.322-338, ocorre modulação bucólica, não épico-heroica, para este poema didático:

Mas, chamando os Zéfiros, quando o alegre estio
 enviar às clareiras e prados um e outro rebanho,
 sigamos aos campos frios com a primeira *Estrela
 da manhã*, sendo o dia novo, sendo alva a relva,
 e dulcíssimo ao rebanho o rocio na erva fresca.
 Daí, quando a quarta hora do céu trouxer a sede
 e cigarras ruidosas romperem arvoredos cantando,
 mandarei que junto a poços ou fundos tanques
 as greis bebam água corrente em cochos de madeira;
 mas procurar sombreado vale em pleno estio,
 onde grande carvalho de Júpiter, com tronco antigo,
 estenda enormes ramos, ou onde negro bosque
 espraie a sombra sagrada com bastas azinheiras;
 então, de novo dar água pura e de novo pascer
 ao pôr-do-sol, quando a fria *Estrela da tarde* arrefece
 o ar, róscida lua já alenta as clareiras e na praia
 ressoa a alcíone, nos sarçais, o pintassilgo³³

estátuas vivas,/ a prole de Assáraco e os nomes de uma linhagem advinda/ de Júpiter, pai Tros e o instigador Cíntio de Troia”. Assáraco era avô de Anquises, pai de Eneias, e filho de Tros; “Cíntio” refere-se, assim como na sexta écloga, a Apolo, que ajudara a construir as muralhas de Troia acompanhado por Posídon.

³¹ VIRGÍLIO, G. 3.17-18: *Illi uictor ego et Tyrio conspectus in ostro/ centum quadriugos agitabo ad flumina currus.* – “Para ele eu, vencedor e visível em púrpura de Tiro,/ tocarei cem quadrigas junto ao rio”.

³² Como se sabe, a descrição do escudo de Aquiles em *Il.* 18.478-608 foi imitada por Virgílio em *En.* 8.626-731. Também encontramos, em *En.* 1.466-493, a vívida descrição de pinturas a respeito da guerra de Troia, executadas nas paredes do templo de Juno em Cartago.

³³ VIRGÍLIO, G. 3.322-338: *At uero Zephyris cum laeta uocantibus aestas/ in saltus utrumque gregem atque in pascua mittet,/ Luciferi primo cum sidere frigida rura/ carpamus, dum mane nouom, dum gramina canent,/ et ros in tenera pecori gratissimus herba./ Inde, ubi quarta sitim caeli collegerit hora/ et cantu querulae rumpent arbusta cicadae,/ ad puteos aut alta greges ad stagna iubebo/ currentem ilignis potare canalibus undam;/ aestibus at mediis umbrosam exquirere uallem,/ sicubi magna Iouis antiquo robore quercus/ ingentis tendat ramos aut sicubi nigrum/ ilicibus crebris sacra nemus accubet umbra;/ tum tenuis dare rursus aquas et pascere rursus/ solis ad occasum, cum*

Em que pese a ausência do tema amoroso, que amiúde pontuava a rotina dos pastores no Virgílio das *Ecl.* (poema 1; 2; 3; 5; 6; 7; 8; 9; 10),³⁴ e de uma ênfase maior no aspecto do canto, abundantes reminiscências do bucolismo se fazem presentes nessa passagem descritiva da “rotina dos pastores”. Thomas (1997, p. 103-105) nota no trecho, portanto, “citações” das *Ecl.*,³⁵ elementos paisagísticos a evocarem o *locus amoenus* – ou seja, sombra, relva e água fresca, em meio ao calor do meio-dia –³⁶ e a sutil emolduração do todo pelos termos *Lucifer* / “Estrela da manhã” e *Vesper* / “Estrela da tarde”, no terceiro verso de cima para baixo e no terceiro de baixo para cima, respectivamente. A isso juntamos que o encerramento dos poemas bucólicos com menções ao entardecer, ou pôr-do-sol, também se fizera ao menos nas églogas 1 e 6 de Virgílio.

3. Traços didáticos em *En.* 6.713-892

Na *En.*, não faltam modulações vinculadas a vários gêneros poéticos,³⁷ inclusive, segundo demonstraram os estudos de Apostol (2009, p. 54 *et seq.*) e Harrison (2007), referentes ao bucolismo. O segundo crítico, dessa maneira, teceu oportunos comentários sobre *En.* 3.641-661, trecho no qual o grego Aquemênides, abandonado na Sicília por Odisseu, encontra a frota de Eneias e conta-lhe com detalhes seu desterro nessa ilha, sobretudo enfatizando o horror de ter de dividir o espaço com um monstro tão terrível quanto Polifemo, o Ciclope filho de Posídon. Assim, mesmo havendo diferenças na caracterização da personagem, a fraseologia e o desenho espacial do trecho da *En.* fariam lembrar da segunda égloga de Virgílio, bem como da nona, na qual Méris, em disputa de canto com Lícidas, evoca entre o v. 39-43 o amor desse Ciclope por Galateia, certa ninfa marinha (HARRISON, 2007, p. 229-230).

Existindo, já, estudos alentados sobre as modulações bucólicas da *En.*, aqui nos direcionamos, de forma sucinta, a apresentar dados em vínculo com a

frigidus aera Vesper/ temperat et saltus reficit iam roscida luna,/ litoraue alcyonen resonant, acalanthida dum.

³⁴ A quarta égloga e seus temas quase “messiânicos”, com anúncio de uma nova Era de paz instaurada pelo nascimento de uma misteriosa criança, praticamente se alheiam ao âmbito trivial dos demais poemas da coletânea.

³⁵ THOMAS, 1997, p. 103: “**328** Another careful evocation of the pastoral world (...); cf. *E.* 2.13 *sole sub ardentis resonant arbusta cicadis*”. – “**328** Outra cuidadosa evocação do mundo pastoril (...); cf. *E.* 2.13 *sole sub ardentis resonant arbusta cicadis*”.

³⁶ THOMAS, 1997, p. 103: “**331-4** The midday heat brings thoughts of shade, a natural connection in the Italian landscape, and an important bucolic component”. – “**331-4** O calor do meio-dia traz pensamentos de sombra, uma conexão natural na paisagem italiana e um importante componente bucólico”.

³⁷ Veja-se Cairns (1990, p. 129-176).

presença de traços didáticos nessa épica. Diga-se de passagem que o mesmo Harrison apontou variados ressurgimentos da dicção e/ou temas agrários das *G.* ao longo da *En.*:

A *Eneida* contém três símiles de abelhas, em que o material se retira do famoso relato sobre a apicultura em *Geórgicas* 4, e em cada caso podemos ver uma apropriação pontual, para propósitos épicos, de elementos didáticos. O primeiro é o de 1.430-8, em que Eneias assiste à construção de Cartago por seus colonos tírios. (...) Como os comentadores observaram há muito, esses versos incluem repetições substanciais da descrição da comunidade das abelhas em *Geórgicas* 4.162-9.³⁸

Contudo, por sua extensão e posicionamento central na trama, o trecho referente a 6.713-892 assume lugar de destaque no quesito que aqui nos importa. Como sabem os leitores de Virgílio, essa longa passagem se identifica com o ponto da epopeia no qual Anquises, já morto, desvela nos Infernos importantes segredos a Eneias, seu filho. Na verdade, em recuperação dos significados fortemente cognitivos da catábase, conforme esboçados desde a épica homérica,³⁹ o herói virgiliano adentra com vida o reino das sombras a fim de obter, junto a essa espécie de guia espiritual, coordenadas necessárias ao entendimento de sua missão enquanto “fundador” das bases primevas de Roma.

Basicamente, o teor de tais ensinamentos de Anquises pode ser dividido em duas partes: primeiro, no v. 713-755, esse pai explica a um filho confuso, diante do espetáculo da aglomeração das almas em torno do Letes (o rio subterrâneo do esquecimento), que ali anseiam beber os espíritos daqueles destinados à reencarnação na vida terrena. Mas antes, buscando purificar-se do “contágio” com seus corpos anteriores, muitas dessas almas passaram por provações nos Infernos, expostas ao sopro de vendavais, ao fogo e a escuridões em abismos (v. 739-747).

³⁸ HARRISON, 2007, p. 235-236: The *Aeneid* contains three bee-similes where material is taken from the famous account of apiculture in *Georgics* 4, and in each case we can see a pointed appropriation to epic purposes of didactic elements. The first is at 1.430–8, where Aeneas watches the building of Carthage by its Tyrian colonists. (...) As commentators have long noted, these lines include substantial repetitions from the description of the community of the bees in *Georgics* 4.162–9.

³⁹ Em *Od.* 11, depois de oferecer sacrifícios (v. 23-39), Odisseu tem acesso aos espíritos de muitos daqueles que já tinham baixado ao Hades: tal se deu com a alma de Elpenor, guerreiro falecido na casa de Circe, por uma queda; com a do adivinho Tirésias, que lhe prediz percalços no retorno a Ítaca e aconselha cautela para não ofender o deus Posídon; com a de Anticleia, sua velha mãe, que morrera há pouco; com a de Agamêmnon, então assassinado em seu palácio por intriga da esposa, Clitemnestra, e do amante dela, Egisto.

Do v. 756 até o v. 892, desdobra-se a fala do morto num segundo âmbito de profunda significação para a trama da *En.* e os valores do povo romano. Esse trecho se configura como espécie de panorama da História da Cidade, por meio da focalização sobre as almas em “desfile” de suas principais personagens (Sívio, futuro filho de Eneias e da princesa do Lácio – Lavínia –, Rômulo, efetivo fundador de Roma, o lendário rei Numa Pompílio, Júlio César, Otaviano Augusto, Marcelo – 42-23 a.C. –, sobrinho desse último e esperança dinástica da família imperial até sua morte precoce...).

No tocante à manifestação do modo didático nesse longo excerto épico, fazemos notar, a partir de sugestões não de todo desenvolvidas por Volk (2002, p. 43), as passagens abaixo:

“Ó pai, acaso é de crer que algumas almas sublimes
daqui vão ao céu e de novo retornam a tardinhos corpos?
Que desejo tão terrível da luz têm os infelizes?”
“*Falarei decerto, filho, e não te mantereis ignorante*”.
Anquises começa e revela em ordem ponto a ponto.⁴⁰

“*Agora eia, qual glória há de vir no encalço da prole
dardânia, os descendentes restantes do povo itálico
e as almas ilustres a adentrarem nosso nome
explicarei com palavras, e a ti teu fado ensinarei*”.⁴¹

58

Embora Anquises, como vemos no v. 759, ensine a espiritualidade e a História por meio de “palavras” – *dictis* –, não de um “canto”, o que exclui o traço da “autoconsciência poética” dos versos acima transcritos, outros elementos essenciais do gênero didático se fazem obviamente presentes aqui. A “constelação professor-aluno”, então, manifesta-se com preenchimento dessas respectivas funções pelas personagens de Anquises, sendo ela revestida de contornos sapienciais devido à sua condição paterna diante de Eneias, e do próprio herói. Notemos que, através de uma forma de vocativo – *nate*, “filho”, v. 722 –, o *discipulus* chega a ser diretamente interpelado à maneira dos usos corriqueiros na poesia didática antiga, muitas vezes se empregando para isso, ali, inclusive formas verbais e pronominais de segunda pessoa.⁴²

⁴⁰ VIRGÍLIO, *En.* 6.719-723: “*O pater, anne aliquas ad caelum hinc ire putandum est/ sublimes animas iterumque ad tarda reverti/ corpora? Quae lucis miseris tam dira cupido?*”/ “*Dicam equidem, nec te suspensum, nate, tenebo*”,/ *suscipit Anchises atque ordine singula pandit.*

⁴¹ VIRGÍLIO, *En.* 6.756-759: “*Nunc age, Dardaniam prolem quae deinde sequatur/ gloria, qui maneant Itala de gente nepotes,/ illustres animas nostrumque in nomen ituras,/ expediam dictis, et te tua fata docebo*”.

⁴² Veja-se *En.* 6.773-774: *Hi tibi Nomentum et Gabios urbemque Fidenam,/ hi Collatinas imponent montibus arces, (...)* – “Eles para ti Nomento, Gábios e a cidade de Fidenas,/ eles porão fortalezas colatinas sobre montes, (...)”.

O traço do explícito intento de ensinar, por sua vez, é visto por Volk (2002, p. 43) na expressão *te tua fata docebo*/"a ti teu fado ensinarei" (v. 759), mas fazemos atentar para que também em v. 722, propondo-se a tirar Eneias da ignorância, Anquises manifestara disposição semelhante. Enfim, apesar de uma "estranheza" como a eventual concessão da palavra a um narrador e ao *discipulus* – algo nunca encontrável na efetiva poesia didática, em que o *magister* monopolizava *do começo ao fim* o processo "pedagógico" –, a ideia da "simultaneidade poética" patenteia-se, neste discurso paterno, através do emprego de vários verbos no futuro (*dicam*/"falarei", v. 722; *expediam*/"explicarei", v. 759; *docebo*/"ensinarei", v. 759). Ainda, a expressão *nunc age*/"agora eia" (v. 756) ajuda a criar o mesmo efeito, como se fosse preciso a Anquises improvisar sua fala "no calor da hora".

Conclusão

Pelo exposto, sem pretensões de plena originalidade, procuramos oferecer nossas leituras de como variam, em parte, os gêneros "estabelecidos" ao longo das obras da tríade virgiliana. De fato, com alguma facilidade se observa, no contato com as *Ecl.*, as *G.* e a *En.*, que a urdidura de cada um desses textos não é sempre igual a si mesma, ocorrendo, em vez da completa monotonia expressiva, reiterados gestos do poeta de sair do nível genérico mais esperado em cada caso.

As frequentes "retomadas" de cada texto da tríade nos demais do mesmo grupo, por outro lado, fazem pensar que a obra de Virgílio foi concebida como um todo orgânico, no qual a leitura deve ser idealmente conduzida em vista do conjunto. Por fim, quando tais "retomadas" – ou projeções do futuro da carreira do poeta – apontam para modulações de gênero, como dito acima, também se compreende que nestes casos divisamos um autor profundamente consciente dos processos implicados em seu esforço criativo.

REFERÊNCIAS

APOSTOL, Ricardo Andres. **Rome's bucolic landscapes: place, prophecy and power in Aeneid VIII.** 2009. 198 f. Tese (Doutorado em Filosofia – Estudos Clássicos) – Departamento de Estudos Clássicos da Universidade de Michigan, Ann Arbor, 2009.

CAIRNS, Francis. **Virgil's Augustan epic.** Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

CLAUSEN, Wendell. Commentary. *In*: VIRGIL. **Eclogues**. With an introduction and commentary by Wendell Clausen. Oxford: Clarendon Press, 2003, p. 29-328.

FEDELI, Paolo. Bucolica, lirica, elegia. *In*: MONTANARI, Franco (org.). **La poesia latina: forme, autori, problemi**. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1991, p. 77-131.

FOWLER, Alastair. **Kinds of Literature: an introduction to the theory of genres and modes**. Oxford: Clarendon Press, 1982.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GRIMAL, Pierre. **Le lyrisme à Rome**. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

HARRISON, S. J. **Generic enrichment in Vergil and Horace**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HASEGAWA, Alexandre Pinheiro. **Os limites do gênero bucólico em Virgílio: um estudo das églogas dramáticas**. São Paulo: Humanitas, 2012.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HORÁCIO. **Epístola aos Pisões**. Org. Júlia Avellar *et alii*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2013.

JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego**. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

NÉRAUDEAU, Jean-Pierre. Sixième églogue. *In*: VIRGILE. **Bucoliques**. Texte établi et trad. par Eugène de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 2002, p. 61-63.

OVIDE. **L'art d'aimer**. Texte établi et trad. par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1960.

THOMAS, Richard F. Commentary. *In*: VIRGIL. **Georgics - volume 2: books III-IV**. Edited by Richard F. Thomas. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 36-256.

TOOHEY, Peter. **Epic lessons: an introduction to ancient didactic poetry**. London/New York: Routledge, 1996.

TREVIZAM, Matheus. **Poesia didática: Virgílio, Ovídio e Lucrecio.** Campinas: Unicamp, 2014.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio.** São Paulo: Humanitas, 2001.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Épica I: Ênio e Virgílio.** Campinas: Unicamp, 2014.

VIRGILE. **Bucoliques.** Texte établi et trad. par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

VIRGILE. **Géorgiques.** Texte établi et trad. par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 2014.

VIRGÍLIO. **Eneida.** Trad. Carlos Alberto Nunes, org. João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2016.

VOLK, Katharina. **The poetics of Latin didactic: Lucretius, Vergil and Ovid.** Oxford: Oxford University Press, 2002.

Médiation Culturelle en Traduction : l'importance du rôle du traducteur

Ana Maria Simão Saldanha
Prof. Adjunta Convidada (Instituto Politécnico de Macau)
anasaldanha2@gmail.com

RÉSUMÉ: Par le présent article, nous prétendons réfléchir sur l'acte de traduction, entendu comme un processus de transfert culturel réalisé grâce à la médiation d'un traducteur. Suivant les propositions d'Umberto Eco et de Susan Bassnett, nous nous pencherons sur l'acte de traduction qui s'établit entre deux codes linguistiques différents (traduction interlinguistique), lequel exige une compréhension approfondie de deux cultures et pourtant des connaissances et des compétences qui vont au-delà des connaissances et des compétences linguistiques.

Mots-clés: médiation culturelle; traduction; compétences en traduction; traductologie.

Cultural Mediation in Translation: the role of the translator

ABSTRACT: In this article, we aim to reflect on the act of translation, understood as a process of cultural transfer carried out thanks to the mediation of a translator. Following the proposals of Umberto Eco and Susan Bassnett, we will focus on the act of translation which is established between two different linguistic codes (interlinguistic translation), which requires a deep understanding of two cultures and yet knowledge and skills that go beyond language knowledge and skills.

Keywords: cultural mediation; translation; translation skills; traductology.



Introduction

Nous nous proposons de réfléchir sur l'acte de traduction et la médiation culturelle inhérente à cet acte. Partant de la division classique que Roman Jakobson (1963 [1959]) a proposée pour les différents processus de transition linguistique (intralinguistique, interlinguistique et intersémiotique), et en poursuivant avec les travaux développés par Paulo Rónai (1976), Umberto Eco (2007), Octavio Paz (2009), Susan Bassnet (2003), entre autres, nous considérerons la traduction comme un processus de transition qui s'opère soit entre différents codes linguistiques et culturels, soit au sein d'un même code linguistique et culturel. En raison des limites qu'un article scientifique naturellement nous impose, nous concentrerons le présent travail sur le processus de traduction interlinguistique et, surtout, sur le rôle du traducteur en tant que médiateur entre deux cultures¹.

Nous poursuivrons une approche interdisciplinaire dont le point de départ remonte à 1923, lorsque Walter Benjamin proposa une pratique interdisciplinaire pour l'étude et la pratique de la traduction, en utilisant des contributions des disciplines les plus variées. Considérant que la traduction constitue un passage entre deux cultures, nous poursuivrons notre réflexion sur la médiation culturelle et la traduction en nous appuyant sur les approches théoriques qui estiment que le traducteur ne doit pas avoir en considération que des règles strictement linguistiques, mais aussi des éléments culturels permettant de comprendre le texte source.

Dans ce sens, le processus de traduction interlinguistique n'est pas seulement un acte de transfert entre deux langues différentes, car il assume également un rôle important dans l'intermédiation entre différents textes et différentes cultures. Dans ce processus, le traducteur apparaît comme un médiateur, dont les options de traduction résultent d'une capacité de négociation constante de la solution qui lui semble la plus appropriée. Comme le prévenait Eco (2007), une traduction implique que la complicité et l'engagement soient des éléments cruciaux pour la qualité du produit final.

Dans un premier temps, nous nous occuperons de comprendre l'acte de traduire, nous accompagnerons après les différentes approches théoriques, pour finalement comprendre l'acte de traduction comme une médiation culturelle.

1. Qu'est-ce que la traduction ?

Étymologiquement, *traduire* remonte au verbe latin *traducere*, c'est-à-dire, conduire au-delà ou transfert/transférer. Aujourd'hui, *transférer* est l'équivalent

¹ Malgré cela, nous n'oublierons pas le constant dialogue et la constante proximité entre l'acte de traduction intralinguistique (interprétation des signes verbaux, à travers d'autres signes de la même langue) et l'acte de traduction entre deux langues différentes, tous les deux impliquant, d'ailleurs, la compréhension de trois facteurs distincts: le texte source, le traducteur et le texte cible.

de transposer, de révéler, d'expliquer, de manifester, de représenter ou de symboliser. Ainsi, nous pouvons regarder la traduction comme une opération de transfert ou de transposition d'une langue à une autre. De manière générale, traduire est donc toute opération de transfert, soit entre différents systèmes sémiotiques, soit au sein d'un même système sémiotique.

L'acte de traduction dans une même langue - opération linguistique connu comme *paraphrase* - est appelé par Roman Jakobson (1963 [1959]) de traduction intralinguistique. Octavio Paz (2009), de son côté, la caractérise de la façon suivante :

Apprendre à parler, c'est apprendre à traduire : quand un enfant demande à sa mère le sens de tel ou tel mot, ce qu'il demande vraiment c'est que le mot inconnu soit traduit dans sa langue. La traduction au sein d'une langue n'est pas, en ce sens, essentiellement différente de la traduction entre deux langues, et l'histoire de tous les peuples répète l'expérience de l'enfance (p. 9)².

En faisant la division classique des différents types de traduction (intralinguistique, interlinguistique et intersémiotique), Roman Jakobson (1963 [1959]) explique que la traduction intralinguistique résulte de l'interprétation des signes verbaux grâce à d'autres signes de la même langue. Or, c'est cette traduction opérée à l'intérieur du même code linguistique qu'Octavio Paz (2009) compare à l'expérience enfantine d'apprentissage de la parole. Les deux auteurs semblent ainsi rapprocher la traduction intralinguistique de la traduction interlinguistique.

Selon cette approche, il n'y aurait pas d'activité linguistique sans traduction. Ainsi, l'apprentissage d'une langue impliquerait nécessairement la concrétisation d'un acte de traduction.

Susan Bassnett (2003) nous rappelle qu'autrefois la traduction était considérée comme une activité marginale. La théoricienne de la traduction rappelle encore que ce n'est qu'au XX^e siècle que la traduction a été considérée comme un acte fondamental d'échange entre les êtres humains. Paulo Rónai (1976), de son côté, a contesté les définitions qui jusqu'alors avaient été attribués au mot *traduction*:

En définissant traduction, les dictionnaires (...) se limitent à dire que « traduire, c'est passer à une autre langue ». Cependant, la comparaison la plus évidente est fournie par l'étymologie : en latin, *trāducere* c'est prendre quelqu'un par la main vers l'autre côté, vers un autre endroit. Le sujet de ce verbe est le traducteur, l'objet direct, l'auteur de l'original à qui le traducteur introduit dans un

² Notre Traduction.

nouvel environnement [...] Mais l'image peut être aussi comprise d'une autre manière : le traducteur prend la main du lecteur pour l'emmener vers un support linguistique autre que le sien (p. 3-4)³.

Paulo Rónai (1976) définit comme *traduction naturalisatrice* la traduction qui « conduit une œuvre étrangère dans un autre environnement linguistique, en l'adaptant autant que possible aux coutumes du nouvel environnement, en supprimant ses caractéristiques exotiques et en nous faisant oublier qu'elle reflète une réalité éloignée et essentiellement différente (p. 2-3)⁴. Au contraire, l'auteur définit comme *traduction identificatrice* celle qui « conduit le lecteur dans le pays de l'œuvre qu'il lit et qui conserve soigneusement ce qui est étrange, authentique, accentuant à chaque instant son origine étrangère » (p. 3-4)⁵. Lawrence Venuti (1995), de son côté, parle de *domestication* et d' *étrangéisation*, attirant l'attention sur le fait que l'idéologie et le discours dominant déterminent généralement les stratégies de traduction et la suppression du traducteur. Venuti parle alors de l'invisibilité du rôle du traducteur.

Dans son essai *Les Tours de Babel*, Jacques Derrida (1985) évoque le texte biblique et soutient que Dieu a séparé les hommes pour créer la traduction. Derrida (1985) rappelle que selon la confusion babélique décrite par la Bible (Genèse 11), la terre entière avait une seule langue et utilisait les mêmes mots. Cependant, un jour, quelques hommes partant pour l'est ont trouvé dans le pays de Senar une plaine où ils se sont installés. Ici, ils ont décidé de construire une ville et une tour dont le sommet devrait atteindre le ciel. Suite à cet événement, le Seigneur a voulu freiner l'ambition des hommes, attribuant à chaque peuple une langue différente et la construction de la ville a cessé :

L'architecture renverse l'image négative de la tour de Babel en s'inspirant de ce mythe pour nourrir des utopies architecturales et urbaines. En effet, elle symbolise la ville cosmopolite composée de gens qui ne se comprennent pas mais qui se complètent, le but étant de socialiser et d'humaniser la ville. Les métropoles concentrent alors les pouvoirs politiques, économiques, mais aussi les populations nouvelles et les influences culturelles de tous horizons. C'est dans ce cadre que des transformations urbaines majeures et de nouveaux projets urbains utopiques fleurissent. La punition évoquée dans la genèse a été largement dépassée par les hommes qui ne cessent de vouloir se rassembler et créer des mixités sociales (DERRIDA, 1985, p. 211).

³ Notre Traduction.

⁴ Notre Traduction.

⁵ Notre Traduction.

George Steiner (1998) considère que le fait que des milliers de langues différentes et mutuellement incompréhensibles soient parlées sur toute la planète est une expression claire de l'énigme profonde de l'individualité humaine, étant la preuve biogénétique et biosociale qu'il n'y a pas deux êtres humains entièrement identiques. Étant donné que les êtres humains parlent différentes langues, Steiner signale que la traduction est un besoin humain présent dans différentes situations, pouvant varier selon le sexe, la classe sociale et le groupe d'âge.

2. Les différentes approches de la traduction

Tout au long de l'Histoire de l'Humanité, divers auteurs ont réfléchi sur l'acte de traduire. En Occident, ce serait lors de la Renaissance - notamment avec le besoin d'imposer la parole des religions universelles - que la traduction revêtira une importance particulière.

Etienne Dolet (1830 [1544])⁶ était un humaniste français que considérait que la traduction devrait s'appuyer sur cinq principes : le traducteur doit connaître parfaitement le sens et le sujet à traduire; le traducteur doit connaître parfaitement la langue de l'auteur qu'il traduit; le traducteur doit maîtriser la langue vers laquelle il a l'intention de traduire; le traducteur ne doit pas traduire mot à mot; le traducteur doit utiliser des mots couramment utilisés; le traducteur doit observer l'harmonie du discours. Déjà au XVI^e siècle, Etienne Dolet signalait donc l'importance de comprendre le texte source ainsi que le fait que le traducteur est plus qu'un linguiste compétent et que la traduction impliquait une approximation au texte source. Pour cela il a été d'ailleurs condamné par l'Inquisition. En effet, « L'acte d'accusation tient sa preuve d'une "mauvaise" traduction d'un dialogue erronément attribué à Platon, l'Axiochus (...) ». L'erreur de Dolet se situerait dans trois mots en trop (« rien du tout ») dans un argument visant à montrer que la mort n'est rien (« après la mort, tu ne seras plus rien du tout ») et qui serait la preuve que Dolet ne croyait pas - ou ferait croire que Platon ne croyait pas - en l'immortalité de l'âme après la mort » (LEMIEUX, 2016).

John Dryden (2017 [1680]), dans la préface aux *Épîtres* d'Ovide, signale l'existence de trois types de traduction : la métaphore, c'est-à-dire « la traduction d'un auteur mot à mot, et vers par vers, d'une langue vers l'autre », la paraphrase, c'est-à-dire la traduction du sens, « traduction avec latitude, où le traducteur garde les yeux sur son auteur, de manière à ne jamais le perdre de vue », et l'imitation où le traducteur « se donne la liberté, non seulement de s'éloigner des mots et du sens, mais encore de les délaissier tous deux quand il en voit l'occasion, et de tirer seulement de l'original quelque inspiration générale

⁶ Etienne Dolet : 1509 (n) -1546 (m.).

pour composer sur le thème les variations qu'il lui plaira ». Alexander Fraser Tytler (1904 [1791]), de son côté, dans *Les principes de la traduction*, défend qu'un « traducteur poétique a le devoir de ne jamais laisser tomber son original »⁷ (p. 45). Il énumère alors trois principes de la traduction : la traduction doit faire une transcription complète de l'idée de l'œuvre originale, du style et de la manière d'écrire de l'auteur et doit conserver le caractère naturel de l'original. Friedrich Schleiermacher, dans son œuvre *Sur les différentes méthodes de traduction* (2001 [1813]) soutient que la traduction apparaît comme une entreprise un peu folle. C'est pourquoi, dit Schleiermacher, « désespérant d'atteindre ce but, ou, si l'on veut, avant même d'être parvenu à le penser clairement, on a inventé, non par véritable sens de l'art de la langue, mais par nécessité spirituelle et par habileté intellectuelle, deux autres manières de connaître les œuvres des langues étrangères, qui tantôt se débarrassent violemment de ces difficultés, tantôt les contournent, mais en abandonnant complètement l'idée de la traduction ici proposée; ce sont la paraphrase et l'imitation » (p. 31). Il propose alors deux stratégies de traduction : déplacer l'auteur vers le lecteur ou déplacer le lecteur vers l'auteur.

Dans le sens de comprendre l'évolution des théories de la traduction, George Steiner (1998) va proposer différentes étapes chronologiques. Ainsi, la première étape débute avec les propositions de Cicero et s'étend jusqu'en 1804. Cette première étape de l'Histoire de la traduction abrite donc les théories proposées par Saint Jérôme, Leonardo Bruni, Montaigne, Dryden, entre autres. Il s'ensuit une étape lors de laquelle le problème de la traduction est envisagé d'un point de vue plus philosophique. Les auteurs s'appuient alors sur des propositions théoriques et sur des investigations herméneutiques (Tytler, Schlegel, Schleiermacher et Humboldt). Nous arrivons finalement aux courants modernes qui, toujours selon Steiner (1998), ne débutent que dans les années 1940.

De signaler cependant l'œuvre majeure de Walter Benjamin, *La tâche du traducteur*, publiée en 1923, quand effectivement les études herméneutiques sur la traduction et l'interprétation gagnent une nouvelle vie. La théorie et la pratique de la traduction deviennent alors un exercice interdisciplinaire où différentes disciplines interagissent (psychologie, anthropologie, sociologie, ethnographie, littérature comparée, sociolinguistique). Sur la traduction, défend alors l'auteur :

La sentence : *ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος*, « au commencement était le Verbe », vaut aussi pour la traduction. Elle a le droit ou même le devoir, en face du sens, de laisser aller sa langue, afin de ne pas faire sonner son propre mode d'intention comme restitution de l'intention de

⁷ Notre Traduction.

celui-ci, mais comme harmonique, comme complément à la langue où celle-ci se communique. C'est pourquoi, surtout à l'époque où elle paraît, le plus grand éloge qu'on puisse faire à une traduction n'est pas qu'on la lise comme un original de sa langue. Cette fidélité dont la littéralité est caution signifie bien plutôt qu'elle laisse exprimer à l'œuvre sa grande nostalgie d'un complément de sa langue. La vraie traduction est transparente, elle ne cache pas l'original, n'offusque pas sa lumière, mais c'est la pure langue, comme renforcée par son propre médium, qu'elle fait tomber d'autant plus pleinement sur l'original (p. 156).

Nous pouvons donc conclure que, *grosso modo*, les théories de la traduction ont proposés trois grandes stratégies distinctes : la traduction littérale, la traduction intermédiaire (l'énoncé traduit cherche à être fidèle et, malgré cela, autonome) et la traduction comme interprétation.

Tout au long du XX^e siècle, de nombreuses tendances se sont alors développées, notamment depuis que la *Traduction* a eu une reconnaissance académique. C'est ainsi que se sont développés les théories sur l'équivalence des langues, les théories fonctionnalistes (notamment grâce à Christiane Nord), les approches discursives, les études descriptives et normatives, la théorie des polysystèmes (d'Itamar Even-Zohar), les études de corpus, les études culturelles et les approches interdisciplinaires.

L'un des plus grands clivages était la controverse entre la traduction libre et la traduction littérale. À ce propos, Paulo Rónai (1976) affirme que, généralement, l'on considère « que la traduction fidèle est la traduction littérale, et donc, toute traduction qui n'est pas littérale est libre » (p. 20)⁸. Par contre, signale le même auteur, l'existence de la traduction littérale ne pourrait être possible que s'il existait des langues suffisamment similaires pour permettre au traducteur de se limiter à une simple transposition de mots ou d'expressions d'une langue à une autre. Cependant,

il n'y a pas de langues comme ça, pas même parmi les langues apparentées. Les innombrables différences structurelles entre la langue d'origine et la traduction obligent le traducteur à choisir entre deux ou plusieurs solutions à la fois et, dans son choix, il est constamment inspiré par l'esprit de la langue vers laquelle il traduit (RÓNAI, 1976, p. 21)⁹.

⁸ Notre Traduction.

⁹ Notre Traduction.

Sur la question de la fidélité, Umberto Eco (2007) signale qu'il n'est pas possible d'être complètement *fidèle*, puisque lors d'une traduction on ne dit jamais *exactement* la même chose, mais *presque* la même chose :

La soi-disante « fidélité » des traductions n'est pas un critère qui conduit à la seule traduction acceptable [...]. Au contraire, la fidélité est la tendance à croire que la traduction est toujours possible si le texte source a été interprété avec une complicité passionnée, c'est aussi l'engagement d'identifier ce qui, pour nous, constitue le sens profond d'un texte ainsi que la capacité de négocier à chaque instant la solution qui nous semble la plus juste (p. 426)¹⁰.

Si la question de la fidélité en traduction a fait l'objet d'une profonde réflexion de la part de divers auteurs au fil du temps (comme Cicéron, Horace, Schleiermacher, Dryden, Dolet, Venuti ou Steiner), ce n'est cependant que tardivement que les réflexions et les théories sur la fidélité en traduction se sont éloignées de la traduction mot à mot. Ainsi, comme le signale Munday (2001), il a fallu atteindre la fin du XVII^e siècle pour que la fidélité s'identifie généralement au sens plutôt qu'aux paroles de l'auteur.

Le concept de fidélité en traduction a donc changé avec le temps et aujourd'hui nous pouvons dire que le traducteur a le devoir de rester pas seulement fidèle, mais aussi innovateur. Si, comme l'a démontré Steiner (1998), le traducteur doit rester fidèle à son texte source et la fidélité doit rester un critère essentiel pour tout traducteur, cela ne veut pas dire que le traducteur doit faire une traduction littérale ou mot à mot, puisque sa capacité de négociation et de création doit aussi rester un vecteur d'importance lors de son travail.

3. Le transfert entre deux cultures distinctes

La traduction est donc un terme à des multiples facettes et plusieurs sont les auteurs qui essaient de lui attribuer une conceptualisation précise. Jeremy Munday (2001) signale que cette diversité de points de vue et de conceptualisations est aussi présente lors de l'examen des aspects généraux du domaine de la traduction - le produit (le texte traduit) et le processus (l'acte de traduire et la traduction elle-même).

Susan Bassnett (2003) considère que la traduction n'est pas seulement le transfert de textes d'une langue à une autre, mais un processus de négociation qui s'opère entre des textes et des cultures et dans lequel les transactions négociées par un traducteur ont lieu. C'est aussi dans ce sens que va la réflexion d'Umberto Eco (2007) :

¹⁰ Notre Traduction.

une traduction n'est pas seulement un passage entre deux langues, mais entre deux cultures ou deux encyclopédies. Un traducteur doit non seulement tenir compte des règles strictement linguistiques, mais aussi des éléments culturels, au sens large du terme (p. 190)¹¹.

Or, la traduction interlinguistique comprend trois éléments fondamentaux : le texte source, le traducteur et le texte d'arrivée. Le traducteur effectue alors une opération dans laquelle il agit en tant que lecteur et interprète, puisque c'est grâce à un processus de lecture et d'interprétation d'un texte source que le traducteur produit un texte d'arrivée dans un certain code culturel et linguistique. Selon Jakobson (1963 [1959]) :

au niveau de la traduction interlinguistique, il n'y a généralement pas d'équivalence complète entre les unités de code, tandis que les messages peuvent servir d'interprétation adéquate des unités de code ou des messages étrangers [...]. Plus souvent, cependant, lors de la traduction d'une langue vers une autre, les messages de l'une des langues sont remplacés, non par des unités de code distinctes, mais par des messages entiers dans une autre langue. Une telle traduction est une forme de parole indirecte : le traducteur recode et transmet un message reçu d'une source. Ainsi, la traduction implique deux messages équivalents dans deux codes différents (p. 65)¹².

Le traducteur interlinguistique a donc toujours contribué à l'urgence, à l'enrichissement et à la promotion des langues et des littératures nationales. Il a donc toujours contribué à l'éveil d'une conscience collective des groupes ethniques et linguistiques, promouvant et préservant un certain patrimoine culturel. C'est pourquoi Paulo Rónai (1976) signale qu'une connaissance approximative de la langue de l'auteur dont l'œuvre est en train d'être traduite n'est pas suffisante. En effet, le traducteur doit connaître intimement la langue d'origine afin de capturer, en plus du contenu strictement logique, le ton exact, les effets indirects ainsi que les intentions cachées de l'auteur. La fidélité, comme nous l'avons signalé précédemment, n'est donc pas obtenue par une traduction littérale, mais plutôt par un remplacement continu. En ce sens, l'art du traducteur est précisément de savoir quand est-ce qu'il doit chercher des équivalences. Vu qu'il n'y a pas d'équivalences absolues, un mot, une phrase ou une phrase de l'original peuvent être souvent transporté(e)s/traduit(e)s de différentes manières, raison pour laquelle il est difficile de dire avec fermeté quelle est la meilleure traduction.

¹¹ Notre Traduction.

¹² Notre Traduction.

Le traducteur est donc un médiateur. C'est pourquoi Roman Jakobson (1963 [1959]) le considère comme un (re)codificateur ou transmetteur d'un message : bien que différents codes soient utilisés, la traduction implique nécessairement des messages équivalents. D'après Paulo Rónai (1976), l'acte de transposer d'une place à une autre, proposé par le verbe latin *traducere*, peut aujourd'hui être comparé au produit final d'un processus de traduction, puisque le traducteur permet de conduire le lecteur dans un environnement linguistique et culturel qui lui est étranger.

4. La médiation culturelle : rôle du traducteur

Depuis l'œuvre de Georges Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, la traduction est un acte de communication. Malgré cela, les approches théoriques sur l'acte de traduction ne sont pas toutes d'accord par rapport à la pertinence des différences culturelles sous-jacentes à cet acte.

L'un des domaines de controverse concerne la définition de la culture elle-même. En effet, il existe une division historique entre ceux qui perçoivent la langue et la culture comme deux entités distinctes et ceux qui considèrent la langue comme faisant partie d'une culture. Dans le premier cas, la traduction est vue comme une activité linguistique d'encodage et de décodage universaliste « transferring meaning from the SL to the TL, using what Reddy (1973/1993) called the 'conduit metaphor of language transference'. Here, culture and any cultural differences can be carried by the language without significant loss » (KATAN, 2009, p. 75), tandis que d'autres théoriciens, comme Nida (2002), estiment que « the context actually provides more distinction of meaning than the term being analyzed » (*apud* KATAN, p. 29). Christiane Nord (1997), de son côté, considère que la caractérisation de culture peut se comprendre en suivant la définition de l'ethnologue américain Goodenough (1964 *apud* Nord, 1997):

As I see it, a society's culture consists of whatever it is one has to know or believe in order to operate in a manner acceptable to its members, and do so in any role that they accept for any one of themselves. Culture, being what people have to learn as distinct from their biological heritage, must consist of the end product of learning: knowledge, in a most general, if relative, sense of the term. By this definition, we should note that culture is not a material phenomenon; it does not consist of things, people, behaviour, or emotions. It is rather an organisation of these things. It is the forms of things that people have in mind, their models for perceiving, relating, and otherwise interpreting them (p. 100).

Chaque aspect de la culture est ainsi lié dans un système plus élargi qui permet de former un contexte unificateur d'une culture donnée. Christian Nord

(1997) soutient alors que la traduction est un acte de comparaison entre cultures et que les éléments linguistiques du texte cible doivent être sélectionnés de façon à faire correspondre l'effet du texte cible à ses fonctions. Le traducteur doit alors décider s'il souhaite imiter le style du texte source et, dans ce cas, il doit déterminer quel serait le moyen le plus approprié pour atteindre la fonction du texte.

Vermeer (1998), de son côté, se réfère à la traduction comme « a skopos-orientated cultural process » (p. 56), tandis que Venuti (2000) remarque que la traduction est « a linguistic “zone of contact” between the foreign and translating cultures » (p. 477) et rajoute que les traductions, en particulier celles de textes étrangers ayant fait l'objet d'une diffusion massive, favorisent la création des communautés de lecteurs qui, dans des circonstances ordinaires, seraient séparées de la culture/lecture d'un texte source par des différences culturelles et des divisions sociales.

Toury (1995), de son côté, soutient que les traductions sont en fait initiées par la *culture cible* qui est en manque de *quelque chose* qui n'existe que dans la culture du texte source. Ainsi, afin de fournir à la culture cible ce qui lui manque, le traducteur doit être un expert biculturel et employer les stratégies de traduction nécessaires pour que le transfert culturel puisse s'opérer.

Nous pouvons alors conclure que le texte cible est un instrument de communication qui doit fonctionner de façon optimale dans la culture cible. Le traducteur assume alors le rôle de médiateur, devant être un expert en communication interculturelle, travailler selon une stratégie de traduction planifiée et structurée et être capable d'embrasser toutes les différences culturelles impliquées dans la construction d'un document dans une autre culture.

Conclusion

Tout au long du XX^e siècle, la traduction a eu diverses approches théoriques et conceptuelles, soit par rapport aux produits de la traduction, soit par rapport aux processus de traduction.

Suivant une approche interdisciplinaire (dont le point de départ remonte à 1923, lorsque Walter Benjamin propose une démarche interdisciplinaire pour l'étude et la pratique de la traduction) et dans la suite des travaux développés par des approches théoriques récentes, nous considérons qu'une traduction constitue un passage entre deux cultures. C'est d'ailleurs pourquoi le traducteur doit non seulement avoir en considération des règles strictement linguistiques, mais aussi des éléments culturels, lesquels sont prépondérants à la compréhension du texte source.

Le processus de traduction interlinguistique n'est donc pas seulement un acte de transfert entre deux langues différentes, mais aussi un processus

d'intermédiation entre des textes et des cultures où le traducteur apparaît comme un médiateur ; la traduction n'est donc pas une simple transposition de mots ou d'expressions entre deux langues.

Ayant plusieurs options de traduction à sa disposition, le choix du traducteur est réalisé selon la subjectivité, la connaissance de l'œuvre, de l'auteur traduit, de l'environnement socioculturel de l'auteur (au sens large) et des éléments socio-historiques. Comme le déclare Eco (2007), le choix du traducteur est donc le résultat de compétences de négociation constantes qui dépendent des compétences et des connaissances socio-culturelles de la solution qui lui semble la plus appropriée : la complicité et l'engagement sont donc des éléments cruciaux pour la qualité du produit final et, par conséquent, pour la compétence traductrice.

BIBLIOGRAPHIE

BASSNETT, Susan. **Estudos da tradução**. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. Traduit par Vivina de Campos Figueiredo.

BENJAMIN, Walter. La tâche du traducteur, **Poésie**, n° 55, pp. 150-158, 1991 [1923]. Traduit par Martine Broda.

DERRIDA, Jacques. **Des tours de Babel**. In : GRAHAM, Joseph (ed.). *Difference in translation*. Éditions Cornell University Press, pp. 209-248, 1985.

DOLET, Étienne [Estienne]. **Le Second Enfer**. Paris : Techener, 1830 [Lyon, 1544]. En ligne : <<http://dolet.editionsartulis.fr/>> (consulté le 12 janvier 2020).

DRYDEN, John. **Préface aux Épîtres d'Ovide**. Montréal : Université de Montréal, 2017 [1680].. Traduction et édition: Marie-Alice Belle. En ligne : <<https://tth.hypotheses.org/159>> (consulté le 14/02/2020).

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Experiências de tradução. Rio de Janeiro/São Paulo : Record, 2007. Traduit par Eliana Aguiar.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: **Linguística e Comunicação**. São Paulo, Editora Cultrix, pp. 63-82, 1963 [1959].

KATAN, David. Translation as intercultural communication. In Jeremy Munday. **The Routledge companion to translation studies**. London/New York, Routledge, pp. 74-92, 2009.

LEMIEUX, René. Thanatographie d'Étienne Dolet : spéculer sur la liberté en traduction, la Modernité et la crainte de mourir , **Cygne noir**, n° 4, 2016. En ligne : <<http://revuecygnoir.org/numero/article/dolet-liberte-traduction>> (consulté le 23/01/2020).

MUNDAY, Jeremy. **Introducing Translation Studies**. London/New York : Routledge, 2001.

NIDA, Eugene Albert. **Contexts in Translating**. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2002.

NORD, Christian. **Translating as a purposeful activity: functionalist approaches explained**. Manchester: St Jerome, 1997.

PAZ, Octavio . **Tradução, literatura e literalidade**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. Traduit par Doralice Alves de Queiroz.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: EDUCOM, 1976.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução . In: **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis, UFSC, pp. 26-87, 2001 [1813]. Traduit par Margarete von Mühlen Poll.

STEINER, George. **After Babel: Aspects of Language and Translation**. Oxford: OUP, 1998.

TOURY, Georges. **Descriptive translation studies and beyond**. Amsterdam: Benjamins, 1995.

TYTLER, Alexander Fraser. **Les principes de la traduction**. Londres: J.M. Dent & Sons Ltd. / New York: E. P. Dutton & Co. Inc., 1904 [1791]. En ligne : <<https://bibdig.biblioteca.unesp.br/bitstream/handle/10/6622/essay-on-the-principles-of-translation.pdf?sequence=3&isAllowed=y>> (consulté le 14/02/2020).

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility: a history of translation**. London: Routledge, 1995.

VENUTI, Lawrence. Translation, community, utopia. In: Venuti Lawrence (ed). **The translation studies reader**. London, Routledge, pp. 468-488, 2000.

VERMEER, Hans Josef. Starting to unask what translatology is about, **Target**, n° 10(1), pp. 41-68, 1998.

Data de envio: 23/05/2020
Data de aprovação: 21/09/2020
Data de publicação: 21/12/2020

Traduction ou la lecture en profondeur : analyse des traductions françaises de *Grande Sertão : Veredas* de João Guimarães Rosa

Sheila Maria dos Santos
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
dossantos.sheilamaria@gmail.com

RÉSUMÉ: Selon André Gide, la traduction serait la manière la plus parfaite de lire un texte, aphorisme retrouvé aussi chez Muntaner, Plassard, entre autres. En effet, la lecture effectuée dans le but de servir à la traduction d'une œuvre ne possède pas les mêmes caractéristiques que la lecture pratiquée par un lecteur commun. Ainsi, en ayant conscience de l'importance de la lecture approfondie pour la traduction, ce travail se penchera sur l'analyse des deux traductions françaises de l'œuvre *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, intitulées *Diadorim*, dans le but d'identifier les différentes lectures faites du texte-source. Pour ce faire, l'on utilisera comme base théorique les œuvres de Plassard, Walter Benjamin, Ladmiral, Wuilmart, entre autres.

Mots-clés: Lecture; Traduction littéraire; *Grande Sertão: Veredas*.

76

Tradução ou leitura aprofundada: análise das traduções francesas de *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa

RESUMO: Segundo André Gide, a tradução seria a maneira mais perfeita de ler um texto, aforismo encontrado também em Muntaner, Plassard, entre outros. Com efeito, a leitura efetuada com o objetivo de servir à tradução de uma obra não possui as mesmas características que a leitura praticada pelo leitor comum. Assim, consciente da importância da leitura aprofundada para a tradução, esse trabalho partirá da análise das duas traduções francesas da obra *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, intituladas *Diadorim*, com o objetivo de identificar as diferentes leituras do texto-fonte. Para tanto, serão utilizadas como base teórica as obras de Plassard, Walter Benjamin, Ladmiral, entre outros.

Palavras-chave: leitura; tradução literária; *Grande Sertão: Veredas*.



Introduction

La traduction est la forme la plus attentive de la lecture
André Gide

L'intention de l'écrivain est une
intention naïve, première, intuitive,
celle du traducteur est une intention
dérivée, dernière et de l'ordre de l'Idée
Walter Benjamin

André Gide ne fut pas le seul à croire que « la traduction est la forme la plus attentive de la lecture », l'on retrouve aussi cet aphorisme paraphrasé chez Muntaner, lorsqu'il affirme que « la traduction est la manière la plus parfaite, la plus complète de lire », (2007, p. 21) ou encore chez Freddie Plassard, qui développe largement cette thématique dans son ouvrage *Lire pour traduire* (2007), dans lequel il affirme que « l'assimilation d'une traduction à une lecture va parfois jusqu'à l'idée d'une identité réversible entre lecture et traduction » (p. 20), en confirmant ainsi le lien intrinsèque entre ces deux activités qui nous concernent, au point de considérer la traduction comme une sorte de lecture approfondie, qui aurait pour but de dévoiler l'essence d'un texte en le restituant dans une autre langue.

77

Selon Plassard, la lecture effectuée dans le but de servir à la traduction d'une œuvre ne possède pas les mêmes caractéristiques que la lecture pratiquée par un simple lecteur, car il ne s'agit plus d'un acte visant à la compréhension personnelle, mais au déchiffrement d'un texte pour un autre public:

Lire et traduire, c'est lire pour traduire; c'est donc apprendre à déchiffrer un texte, à en cerner la spécificité grâce aux seuls éléments qui le constituent afin de pouvoir le restituer dans une autre langue, à en retenir en somme les traits pertinents à sa traduction [...] c'est insister d'abord sur la compréhension en profondeur d'un donné linguistique au moyen d'une analyse préalable. (PLASSARD, p. 8)

Selon cette perspective, où lire serait le premier contact avec la substance du texte, au travers duquel il serait possible au traducteur de restituer les particularités de l'écriture de la langue-source en produisant à son tour le texte-cible, l'importance de la lecture repose sur le fait qu'en tant que première étape de la traduction, elle représente pour le traducteur un acte aussi précis et pertinent qu'écrire a été pour l'écrivain. Antoine Berman affirme que « la traduction donne accès aux trésors *cachés*. Elle est donc révélation, manifestation de biens précieux » (2012, p. 102). Or, cette lecture qui révèle non pas à un seul

lecteur, résultat de la lecture individuelle, mais au grand public – selon la définition de Jean-René Ladmiral (2010, p. 15) qui affirme que « la finalité d’une traduction consiste à nous *dispenser de la lecture du texte original* » – doit naturellement être « la forme la plus attentive », si elle souhaite « remplacer le texte-source par le “même” texte en langue-cible » (2010, p. 15).

Selon Walter Benjamin (2011) l’intention du traducteur, *a contrario* de celle de l’écrivain, est une *intention dérivée*, son regard doit creuser la parole de l’auteur à la recherche de chaque détail, aussi imperceptible qu’il soit. En ce sens, Françoise Wuilmart réaffirme la différence entre la lecture *normale* et la lecture *réfléchie* du traducteur, en rejoignant, ainsi, l’idée développée par Plassard, exposée plus haut:

Tout bon traducteur devrait commencer son travail par une analyse textuelle en profondeur. Quant à la lecture subjective, absolument courante, et attendue de tout lecteur, elle est un des sept péchés capitaux de la traduction. Toute lecture normale est une prise de sens subjective. A partir du moment où le livre quitte la table de son auteur, il ne lui appartient plus et devient protéiforme. (WUILMART, 2000, p. 47)

Or, il semble que le commentaire de Wuilmart puisse être compris sous deux primats distincts, car si d’un côté la lecture orientée vers la traduction ne doit pas s’apparenter à la lecture courante, de l’autre côté Wuilmart affirme que toute œuvre devient protéiforme une fois sortie de la table de son auteur. Ce disant, l’on conçoit la possibilité de multiples lectures, et celle du traducteur n’est pas forcément la *bonne*, comme l’on verra par la suite au travers de quelques extraits tirés de *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa, en langue française intitulée *Diadorim*. Cependant, il ne s’agit pas d’effectuer une critique négative des traductions de ces œuvres, celle condamnée par Antoine Berman, mais de se servir de quelques passages qui nous semblent pertinents pour illustrer l’importance de la lecture pour la traduction, un exemple étant souvent plus parlant qu’un long discours théorique.

1. Lire pour traduire

La pleine lecture, au contraire, est celle où le lecteur n'est rien de moins que *celui qui veut écrire*.

Roland Barthes

Plassard affirme qu’en traduction « la lecture est assimilée à la compréhension et la réécriture à la réexpression » (2007, p. 21). Or, ce n’est que

d'un point de vue idéaliste que l'on peut dire que la lecture, la plus attentive qu'elle soit, assure la compréhension d'un texte. Il est évident que le désir de toute lecture, surtout celle qui a pour but la traduction, est de dévoiler les trésors cachés du texte et de faire tomber les barrières imposées aussi bien par les particularités de la langue-source que par celles de la langue-cible. Cependant, il existe certains cas où les retraductions d'un même texte nous laissent supposer l'existence de plusieurs textes-sources, dû à l'écart imposant entre les traductions. De même, l'on préférera assimiler la lecture à l'interprétation individuelle du texte, en rejoignant l'idée développée par Talens selon laquelle la dimension interprétative fait de la traduction « une lecture *sur* – et non *à partir de* – l'original » (*apud* PLASSARD, 2007, p. 20).

De ce fait, la lecture n'est jamais unique; son caractère subjectif fait d'elle une activité illimitée: l'on peut toujours lire autrement puisque la compréhension d'un texte reste ouverte. C'est la raison pour laquelle des écrivains tels que Rabelais, Cervantes ou Shakespeare sont encore de nos jours réinterprétés au travers de chaque retraduction de leurs œuvres, car la lecture n'épuise le texte, elle le renouvelle constamment à chaque nouveau regard qu'on lui adresse.

Pour illustrer ce propos l'on a pris un extrait du roman brésilien écrit par João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas* (1956), ainsi que ses deux traductions françaises, intitulées *Diadorim*, la première entreprise par Jean-Jacques Villard (1965) et la retraduction signée Maryvonne Lapouge-Pettorelli (1996), les deux publiées chez Albin Michel. Une simple lecture des extraits nous permet d'identifier l'écart entre les textes-cibles et le texte-source :

79

JGR, 1956 (p. 72)	JJV, 1965 (p. 56)	MLP, 1996 (p. 75)
<p>"Sei senhor homem valente, muito valente... Eu precisar de homem valente assim, viajar meu, quinze dias, sertão agora aqui muito atrapalhado, gente braba, tudo...". Destampeí, ri que ri de ouvir.</p>	<p>« Je sais que vous êtes un homme brave, très brave... J'aurais besoin d'un homme comme vous, pour mon voyage, pour quinze jours. Par ici le sertão est pas sûr en ce moment, des tas de mauvaises gens, et tout... ». Ah ça m'a bien fait rire de l'entendre.</p>	<p>« Je sais que vous êtes un homme courageux, très courageux... Moi avoir besoin d'un homme comme ça, courageux, en voyage avec moi, quinze jours, le sertão ici maintenant très agité, des gens méchants, et tout... » De l'entendre, j'ai pas pu me retenir, je ris, mais je ris.</p>

Source : l'auteure

João Guimarães Rosa structure son texte en utilisant deux registres linguistiques, mettant, ainsi, en évidence l'écart entre le langage employé par Riobaldo, un Brésilien, et Vupes, un personnage allemand. Toutefois, la première

traduction s'abstient de garder les fautes grammaticales commises par Vupes, qui caractérise pourtant son statut d'étranger au travers des erreurs de conjugaison. Le travail sur la lettre réalisé par João Guimarães Rosa, dans lequel chaque faute situe l'appartenance des personnages à un milieu distinct, disparaît au profit d'une traduction *homogénéisante*. De ce fait, le texte traduit perd non seulement un pourcentage de sa richesse linguistique, lorsque Jean-Jacques Villard prête le même langage à Riobaldo et à Vupes, mais aussi un peu de sa logique, car partageant le même langage, l'affirmation de Riobaldo en ce qui concerne le caractère comique du parler particulier de Vupes devient incohérente.

La même contradiction ne se produit pas dans la retraduction de Maryvonne Lapouge-Pettorelli, qui s'applique à conserver la distance évidente entre le langage de ces deux personnages au travers d'une traduction plus proche du texte-source comme le démontre l'extrait « Moi avoir besoin d'un homme comme ça », où la traductrice maintient l'absence de conjugaison présente dans le texte-source, « Eu precisar de homem ... », et d'autres déviations à la norme qui caractérisent le discours étranger de Vupes : « le sertão ici maintenant très agité ». Ce faisant la réaction de Riobaldo : « De l'entendre, j'ai pas pu me retenir, je ris, mais je ris », se voit ainsi justifiée de par l'écart entre la langue parlée par les Brésiliens et celle de Vupes.

Or, il est évident que les deux traducteurs ont saisi, lors de la lecture, la présence de registres linguistiques distincts dans l'extrait ci-dessus. Cependant, le lecteur de la première traduction se voit privé de cette langue sous-jacente et pourtant essentielle à la compréhension de l'extrait. Ainsi, si l'on adopte la définition de Plassard sur la fonction de la lecture, qui s'applique aussi à la traduction, lorsqu'il affirme que « lire ou traduire, c'est rétablir les liens qui font le tissu textuel, c'est retisser le texte dans toutes ses dimensions » (PLASSARD, 2007, p. 265), l'on pourrait soutenir que la première traduction ne remplit pas la fonction accordée par le théoricien concernant la lecture et la traduction, car elle « défait le rapport *sui generis* que l'œuvre a institué entre la lettre et le sens, rapport où c'est la lettre qui "absorbe" le sens » (BERMAN, 1999, p. 67).

En contrepartie, la traduction étant associée à la lecture particulière du traducteur, il semble important de souligner son *autonomie* en ce qui concerne la formulation du texte-cible, comme le signale le traducteur Hoepffner dans l'extrait qui suit : « *I would like to underline something that tends to be easily forgotten : a translation is written by the translator, not by the author* ¹ » (2011, p.32). Avec cette déclaration, Hoepffner élève le traducteur au même niveau que l'écrivain. Car, malgré le fait que son écriture soit dérivée, qu'elle soit attachée à un texte-source

¹ Ici, j'aimerais souligner quelque chose qui a tendance à être facilement oublié: une traduction est écrite par le traducteur et non pas par l'auteur. (Notre traduction)

qui lui permet d'exister, Antoine Berman affirme que « le traducteur, "laissé à lui-même", peut aussi faire "ce qu'il veut" » (BERMAN, 1995, p. 47). L'écriture du texte-cible, fruit de sa lecture, lui appartient. Le traducteur devient lui aussi un auteur, même si « c'est un écrivain qui n'a pas à affronter la page blanche » (HCEPFNER, 2011, *Op. cit.* p.32).

Cependant, le statut du traducteur n'est pas si facilement défini, comme l'on peut le constater à travers la constellation d'œuvres théoriques qui mettent le travail du traducteur au centre de la discussion. Déployée sous plusieurs formules qui vont de la Lettre et l'Esprit, en passant par les « verres transparents » et les « verres colorés » de Georges Mounin, « l'équivalence dynamique » et « l'équivalence formelle » d'Eugène A. Nida, ou encore par les « ciblistes » et les « sourciers » de Jean-René Ladmiral, la tâche du traducteur ne cesse d'être remise en question. Malgré les multiples définitions données par ces grands théoriciens cités plus haut, la nature de ces couples conceptuels tourne autour d'une question commune qui touche, entre autres, à l'approche du traducteur envers le texte source, sa lecture, son interprétation et surtout ses choix traductifs, car en ayant à sa disposition deux chemins opposés et selon Ladmiral incompatibles devant lui (2006, p.133), le traducteur doit choisir entre produire un texte où la langue-source occupe une place importante en dépit de la *fluidité* du texte en langue cible, ou bien *adapter* le texte-source à la langue cible afin d'accorder une naturalité à l'œuvre traduite.

81

Selon Umberto Eco, ce choix décisif est, en grande partie, dû à la lecture que le traducteur fait du texte-source, à partir de laquelle il décidera quel aspect de l'œuvre il faudra mettre en évidence en dépit d'un autre, car en traduction il faut choisir, comme le suggère aussi Ladmiral (1987, p. 190-197). Eco développe cette idée dans son célèbre *Dire presque la même chose* (2003) comme suit :

Une traduction oriente toujours à un certain type de lecture de l'œuvre, comme le fait la critique proprement dite, parce que, si le traducteur a négocié en choisissant de porter son attention sur certains niveaux de lecture du texte, il a automatiquement focalisé sur eux l'attention du lecteur. Dans ce sens les traductions de la même œuvre s'intègrent entre elles, car souvent elles nous amènent à voir l'original sous points de vue différents (ECO, 2010, p. 312)

À cet égard, le premier mot du roman est, particulièrement, pertinent à la discussion. Inutile de souligner l'importance de *l'incipit* d'une œuvre, cette phrase étant le premier contact du lecteur avec ce nouveau monde littéraire qui s'ouvre devant lui. Par surcroît, c'est le moment où s'établit le pacte de lecture. Or, dans le cas de *Grande Sertão : Veredas*, notre regard tombe sur le mot « *nonada* », qui, à première vue, ne dit pas grand-chose, ce mot n'étant pas familier de la

plupart des lecteurs brésiliens, le regard du lecteur demeure, donc, flou vis-à-vis du texte. Cependant, en poursuivant la lecture de l'œuvre, l'on s'habitue, au fur et à mesure, à cette forme d'écriture, pourtant si éloignée de la langue standard. L'on n'a pas pour autant accès à toute sa dimension linguistique, comme l'explique Marcelo Marinho en affirmant qu'il s'agit d'une intention déclarée de l'auteur :

Les mots sont choisis par Guimarães Rosa de façon à laisser le texte vague et imprécis, de façon à conduire le lecteur au beau milieu d'une forêt envoutante (la dantesque *selva oscura*) de signes sonores dont le sens (dénotatif) précis n'a pas beaucoup d'importance à la première lecture. (2003, p. 94)

De ce riche extrait, il faut retenir la remarque que Marinho fait sur la *première lecture*, car si initialement ce mot, « *nonada* », est avalé par les innovations qui se suivent à chaque page, une lecture attentive, telle que celle du traducteur, permettra de remarquer sa reprise constante. Or, seulement une lecture naïve ignorerait la pertinence de cette reprise, qui, d'ailleurs, ouvre et clôt le roman. Cependant, l'on voit dans les deux traductions une inattention à la récurrence de ce mot qui apparaît à des moments décisifs du récit, et qui est traduit arbitrairement, comme l'on remarque dans le tableau qui suit :

JGR, 1956	JJV, 1965	MLP, 1996
Nonada. (p. 9)	Foutaises ! (p. 11)	Que nenni ! (p. 21)
Nonada ! (p. 311)	Foutaises ! (p. 225)	Que nenni (p. 265)
Nonada. (p. 326)	Bêtises (p. 237)	Que nenni. (p. 277)
Nonada. (p. 411)	Des foutaises (p. 397)	Des sornettes (p. 456)
Nonada. (p. 595)	Quelque peu (p. 430)	Broutilles (p. 487)
Nonada. (p. 608)	Foutaises (p. 439)	Que nenni (p. 497)

Source : l'auteure

De fait, João Guimarães Rosa utilise le même terme dans des contextes divers, il attribue des nouvelles connotations à des mots inattendus, il trouble le lecteur en reformulant son lexique, en transformant des mots qui figuraient déjà différemment dans le roman, ou comme Marinho l'observe sensiblement :

Le romancier s'abstient de convaincre le lecteur, car il le souhaite plutôt complice, compagnon de perplexité devant l'univers. Il ne propose pas de solutions ou de résolutions, mais plutôt des prises de possession par l'intermédiaire de la création, geste arbitraire qui procure de l'ambiguïté, qui recrée un univers fragmentaire qui se veut un et indivisible. (P. 102)

Ce nouvel emploi du même mot se vérifie notamment dans l'avant-dernière apparition de « *nonada* », où les deux traducteurs sortent de leur cadre traductif habituel, où « *nonada* », qui est communément traduit par « foutaises » et « que nenni », respectivement, devient « quelque peu » et « broutilles ». Ce changement lexical dans les traductions provient d'une envie de clarté de la part des traducteurs, d'adaptation du vocable à ce contexte précis. En l'occurrence Guimarães Rosa écrit « *O senhor nonada conhece de mim* », traduit par Villard comme suit « Monsieur en connaît quelque peu sur moi », et par Lapouge-Pettorelli « Vous ne connaissez que broutilles de moi ».

En effet, *Grande Sertão: Veredas* est surchargé d'expressions qui réapparaissent constamment pendant tout le récit et qui deviennent une sorte d'identifiant linguistique de Riobaldo, tel un tatouage. L'une des plus évidentes dans le roman est, sans doute, « *mire veja* » réitérée quarante-cinq fois, comme une sorte d'incantation qui, dès qu'elle est prononcée, avertit et prépare le lecteur aux aventures du Narrateur. Ce n'est jamais « pour rien » qu'il la prononce, elle est toujours suivie soit d'un épisode fantastique de sa vie, d'une leçon morale ou d'un avertissement : il faut s'y attendre. Cependant, cette fonction d'introduction qu'elle assume dans le récit trouve ses origines dans la répétition, qui la consolide et la met en évidence. Or, ne pas reproduire cette spécificité de l'œuvre en l'écrit, c'est effacer une portion importante de ce qui constitue sa richesse linguistique.

83

Plutôt que de transcrire toutes les variations de cette expression rencontrées dans les traductions, ce qui serait long et sans grand intérêt, le but n'étant pas de produire un travail de catalogage de différences, mais de réfléchir sur la traduction de certains aspects récurrents à l'œuvre ; l'on a réduit à sept le nombre de variations exposées, afin d'illustrer notre propos sans pour autant se perdre dans les exemples :

JGR, 1956	JJV, 1965	MLP, 1996
Mire veja (p. 15)	Tenez (p. 15)	Voyez plutôt (p. 28)
Mire veja (p. 25)	X (p. 22)	Ecoutez voir (p. 36)
Mire veja (p. 41)	Voyez donc (p. 33)	Ecoutez voir (p. 49)
Mire veja (p. 61)	Tenez (p. 48)	Ecoutez ça (p. 66)
Mire veja (p. 65)	Voyez (p. 51)	Voyez plutôt (p. 70)
Mire veja, mire veja (p. 364)	Voyez donc ça (p. 263)	Voyez bien, voyez bien (p. 306)
Mire veja (p. 607)	Voyez-vous (p. 439)	Ecoutez voir (p. 497)

Source : l'auteure

Ce sujet me fait penser au titre de l'ouvrage d'Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, car ces exemples nous prouvent qu'il s'agit réellement de dire presque la même chose. Toutefois, si ce *presque* arrive à garder le sens de

l'expression, il viole « la règle de ne jamais enrichir le lexique de l'auteur, même quand cela est tentant » (ECO, 2003, p. 119). En parlant de sa propre expérience de traducteur de *Sylvie*, de Nerval, Umberto Eco observe que le langage de *Sylvie* est « lexicalement pauvre », ce qui *oblige* parfois le traducteur à le varier, lorsque cette pauvreté lexicale instaure une ambiguïté dans le texte-cible. Or, dans les exemples qui nous concernent, l'on constate qu'il s'agit moins d'une nécessité, au nom de l'intelligibilité du texte, que d'une envie « d'enrichir » le texte-source, c'est la tentation même dont parle Eco.

Il semble donc qu'après tout, la traduction soit une question de *point de vue*, car une version ne peut enfermer toutes les lectures possibles d'une œuvre, et les retraductions en sont la preuve. Elles témoignent des multiples façons de traduire en renforçant l'idée proustienne selon laquelle il y a autant de versions d'un livre qu'il y a de lecteurs. À cet égard, l'exemple qui suit peut être relevant :

JGR, 1956, p. 594	JJV, 1956, p. 439	MLP, 1996, p. 497
Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.	Monsieur a été bien aimable de m'écouter, il a confirmé mon idée que le Diable existe pas. S'pas ? Monsieur est un homme de qualité, avisé. Nous sommes amis. Foutaises. Y a pas de diable ! C'est ce que je dis, à moins qu'il existerait... Ce qu'existe, c'est l'homme, l'être humain. Un passage.	Vous m'avez écouté bien aimable, vous avez confirmé mon idée : que le Diable n'existe pas. N'est-ce pas ? Vous êtes un homme souverain, circonspect. Nous sommes amis. Que nenni ! Le diable n'existe pas ! C'est ce que je dis, quand bien même... Ce qui existe, c'est l'homme humain. Traversée.

Source : l'auteure

Je dirais que cette phrase résume toutes les problématiques du roman au niveau linguistique, de la syntaxe bouleversante à la néologie, en passant par le rythme et l'oralité, la présence des mots-clés qui constituent les systématismes, tout cela forme un concentré de langue non standard qui clôt *Grande Sertão : Veredas*. Tout d'abord, l'on revient à la question syntaxique de l'écriture *rosienne*, où encore une fois « le romancier ne fait qu'intensifier un processus de déviation face aux normes savantes de la langue » (MARNHO, 2003, p. 95). Cependant, les deux traducteurs réécrivent le texte-cible sous le primat normatif, en clarifiant la construction imbriquée de l'original. Cette tendance à procéder à une réorganisation de la phrase en langue-source, et à traduire à partir de ce texte (pré)modifié, ce que Jakobson appelle la traduction intralinguale, ou

reformulation, oriente le lecteur-cible vers d'autres aspects de l'oeuvre. En ce sens, chaque traduction propose une nouvelle lecture du même texte-source, dorénavant redirigé vers d'autres thèmes. Cela peut être constaté dans les traductions françaises de *Grande Sertão : Veredas*, où chaque traducteur adopte sa propre manière de traduire, en privilégiant de différents aspects de l'oeuvre, ce qui crée deux textes légitimes et complémentaires, en rejoignant l'idée d'Umberto Eco présentée plus haut.

Ainsi, une personne qui a eu l'opportunité de lire les deux traductions françaises de *Grande Sertão : Veredas* aura deux points de vue différents, voire opposés, sur la même oeuvre, qu'elle ne connaît pas directement, et qui permettra à son tour, si un jour ce même lecteur accède au texte-source, d'en faire une troisième lecture.

Avec la première traduction, qui remplace la langue de Riobaldo par un parler populaire paysan, inspiré de sa région normande, Jean-Jacques Villard met en place une écriture chargée de traits propres à la langue parlée, élaborée surtout à travers une sorte de transcription phonétique, à la manière de Raymond Queneau, sans pour autant produire des déviations du même niveau d'audace. En effet, il se limite à supprimer la double négation, ou plus rarement, à créer une forme déviante à partir d'un mot, ou d'une expression, standard du texte-source, tel est le cas de « S'pas ? », qui ne trouve pas son équivalent irrégulier en langue-source.

Villard poursuit en rationalisant l'écriture rosienne jusqu'au dernier mot du roman, comme on peut le voir dans l'extrait en question. Les redondances, telle « homem humano », les inversions syntaxiques, et autres signes qui nous permettent de reconnaître le texte-source de par ses spécificités sont pour autant transformées, dans un souci de littérisation qui, selon Oseki-Dépre, est commun au traducteur français :

Le traducteur français vise à la littérisation (adéquation entre sa traduction et le système littéraire français), à la transparence du sens, quitte à réorganiser les « constructions enchevêtrées », « tortueuses », « baroques » fréquemment présentes dans les textes en provenance de la littérature latino-américaine (OSEKI-DEPRE *apud* BALLARD, 2011, p. 20).

En effet, les discours non standard en langue française n'intéressent que marginalement les théoriciens, et s'affirment en tant que véritable défi pour les traducteurs habitués à un modèle normatif d'écriture, comme le signale Karen Bruneaud-Wheal :

Dans la traduction de sociolectes littéraires, c'est-à-dire de faits de langues dits « nonstandard », le traducteur subit plus que jamais la pression de ce paradoxe qui lui demande de choisir entre le possible, qui consisterait à étirer, modeler, faire violence à la langue de réception pour lui faire restituer l'étrangeté de l'autre, et celle lui demandant d'être lisible, acceptable – et vendable – avant tout (2011, p. 49).

L'extrait tiré de l'article de Bruneaud-Wheal sur la traduction de sociolectes littéraires touche à une question primordiale : le degré d'acceptation du lecteur français de cette écriture-déviance, ainsi que l'intérêt commercial de vente d'un produit marginal par rapport au modèle d'écriture en littérature française. Autrement dit, il ne suffit pas de bouleverser la langue française et de « lui infliger d'impossibles contorsions pour lui faire dire ce qu'elle ne dirait jamais spontanément au départ » (WUILMART, 2006, p. 146); mais de créer une troisième langue, idée défendue d'ailleurs par plusieurs théoriciens et écrivains, tels que Wuilmart, Casanova, Queneau, ainsi que João Guimarães Rosa. En ce qui concerne aux traductions françaises de *Grande Sertão : Veredas*, il semble que cette langue serait le résultat de l'interaction des deux langues concernées, de la contribution réciproque du portugais de Rosa, de Mário de Andrade, de Lispector, de l'homme simple, du *sertanejo*, et du français de Rabelais, ainsi que celui de Queneau, de Proust, du paysan, mais aussi du pidgin, du créole, etc. Rien que le contact de ces formes linguistiques complexes et le recours à différents registres à l'intérieur d'une même langue, permettent de fournir la matière nécessaire pour reproduire l'écriture non standard de JGR en traduction. À cet égard, l'on pourrait paraphraser l'affirmation de Ladmiral : « on ne traduit pas de l'allemand, mais Goethe », et faire remarquer que l'on ne traduit pas du portugais – non plus – mais João Guimarães Rosa.

Considérations finales

La lingua dovrebbe essere trattata come una concezione del mondo, come l'espressione di una concezione del mondo².

Antonio Gramsci

Les multiples retraductions d'une même œuvre, ainsi que les diverses études critiques de traductions des grands auteurs, comme le cas de Proust, Shakespeare, Baudelaire, Freud et tant d'autres, dont les œuvres sont, encore aujourd'hui, l'objet d'étude de plusieurs œuvres théoriques consacrées à la

² GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del Carcere*. In : GOBARD, Henri. *L'aliénation linguistique*. Paris, Flammarion, 1976. « La langue devrait être traitée comme une conception du monde, comme l'expression d'une conception du monde ».

traduction, confirment le caractère hétérogène de la traduction. En opérant une analyse contrastive entre le texte-source et le(s) texte(s)-cible, ces théoriciens cherchent à retracer les pas du traducteur à la recherche de réponses aux questions posées plus haut dans ce travail et d'autres encore, afin de comprendre le processus traductif propre à chacun des traducteurs pour arriver au résultat final.

Pour certains théoriciens, cités dans ce travail, la tâche du traducteur peut être associée à celle du lecteur comme l'affirme, notamment, Plassard lorsqu'il dit que « Le travail du lecteur, *a fortiori* du traducteur, c'est le geste mental qui tisse la tresse du texte. Lire, traduire, c'est lier pour reconstruire le texte, le réélaborer, c'est retisser la textualité » (PLASSARD, 2007, p. 265).

Or, en lisant telle phrase selon le concept développé par Proust dans la préface à sa traduction de *Sésame et les lys*, de Ruskin, intitulée *Sur la lecture*, lorsqu'il expose l'idée de sa grand-mère en ce qui concerne les textes littéraires, pour qui « le goût d'un seul ne peut pas fixer la vérité » (1906, p.12), il semble que l'on puisse étendre telle idée à la traduction et affirmer qu'une lecture/traduction, plus complète soit-elle, ne peut pas être *ultime*, définitive, unique, car l'œuvre se renouvelle à chaque nouvelle lecture, en nous permettant d'accéder à son essence à travers plusieurs chemins qui se complètent continuellement.

87

BIBLIOGRAPHIE

BALLARD, Michel. **Censure et traduction**. Arras : Artois Presses Université, 2011.

BENJAMIN, Walter. **La tâche du traducteur**. Traduit de l'allemand par Cédric Cohen Skalli. Paris: Payot & Rivages, 2011.

BERMAN, Antoine. **Jacques Amyot, traducteur français**. Essai sur les origines de la traduction en France. Paris: Belin, 2012.

BERMAN, Antoine. **La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain**. (1985) Paris: Seuil, 1999, [1985].

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

BRUNEAUD-WHEAL, Karen. La double contrainte du traducteur de sociolectes littéraires: entre adéquation et acceptabilité. *In: Le double en traduction ou l'*

Traduction ou la lecture en profondeur : analyse des traductions françaises de *Grande Sertão : Veredas* de João Guimarães Rosa

(impossible ?) entre-deux. Coll. Dirigée par Michaël Mariaule et Corinne Wecksteen. Arras: Artois Presses Université, 2011.

ECO, Umberto. **Dire presque la même chose, expériences de traduction.** Traduit par Myriem Bouzahier. Paris: Grasset, 2010 [2003].

GOBARD, Henri. **L'aliénation linguistique.** Paris: Flammarion, 1976.

HCEPFFNER, Bernard. *In*: WECKSTEEN, Corinne. De Janus à Ménechme: Portrait du traducteur en agent double. **Le double en traduction ou l'(impossible ?) entre-deux.** Artois Presses Université, 2011. p. 32.

LADMIRAL, Jean-René. **Traduire: théorèmes pour la traduction.** Paris: Gallimard, 2010, [1994].

LADMIRAL, Jean-René. Esquisses conceptuelles, encore... *In*: **Palimpsestes: traduire ou vouloir garder un peu de la poussière d'or.** Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

LADMIRAL Jean-René, Technique et esthétique de la traduction. Quelle théorie pour la pratique traduisante ?, Actes des Journées européennes de la traduction professionnelle, **Encrages**, n°17, Paris: Hachette, p. 190-197, 1987.

88

MARINHO, Marcelo. **João Guimarães Rosa.** Paris: L'Harmattan, 2003.

PLASSARD, Freddie. **Lire pour traduire.** Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2007.

PROUST, Marcel. Préface. Sur la lecture. *In*: RUSKIN, John. **Sésame et les lys.** Traduit par Marcel Proust. Paris: Mercure de France, 1906 [1865].

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.

ROSA, João Guimarães. **Diadorim.** Traduit du brésilien par Jean-Jacques Villard. Paris: Albin Michel, 1965.

ROSA, João Guimarães. **Diadorim.** Traduit du brésilien par Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Albin Michel, 1991.

WUILMART, François. **La traduction littéraire: source d'enrichissement de la langue d'accueil,** RiLUnE, n° 4, 2006.

WUILMART, Françoise. Traduire, c'est lire. **TransLittérature**, Hiver, n° 20, 2000.

Data de envio: 04/06/2020
Data de aprovação: 21/07/2020
Data de publicação: 21/12/2020

Tradução comentada do proêmio de *Medicamina Faciei Femineae*, de Ovídio

Tassiana de Brito Viana Marques
Mestranda/ Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
tassi.viana@gmail.com

Maria Hozanete Alves de Lima
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
hozanetelima@gmail.com

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo apresentar uma tradução do proêmio do texto *Medicamina Faciei Femineae*, do poeta latino Ovídio. Circunscrito na literatura pelo seu caráter didático, o texto ovidiano recebeu, ao longo do tempo, pouca atenção da crítica literária, o que não aconteceu com outras obras, a exemplo da “Arte de Amar”. Elegemos o proêmio do texto *Medicamina Faciei Femineae* para traduzir e comentar sobre a presença da *puella* romana e de outras mulheres, às quais o autor faz referência. Refletimos, ainda, sobre certas analogias estabelecidas no texto ovidiano que parecem oferecer credibilidade aos ensinamentos por ele propostos.

90

Palavras-chave: Ovídio; poesia didática; *Medicamina*.

Commented translation of Ovid’s *Medicamina Faciei Femineae*’s prooemium

ABSTRACT: This work aims to present a translation of the prooemium of *Medicamina Faciei Femineae*, a poem of the Latin author Ovid. This Ovidian text is recognized in the literature by its didactic feature, but it has been given slight attention from literary criticism throughout time, in comparison with the attention given to other Ovidian works, such as *Ars Amatoria*. We selected the prooemium of the poem *Medicamina Faciei Femineae* to translate and comment on the presence of Roman *puella* and of other women to whom the author refers. We also look upon certain analogies established in the Ovidian text which seem to offer credibility to the lessons proposed by the author.

Keywords: Ovid; didactic poetry; *Medicamina*.



Considerações iniciais

De toda a poesia ovidiana, *Medicamina Faciei Femineae* (doravante, também, *Medicamina*) é um dos poemas que recebeu, ao longo do tempo, menos atenção da crítica literária. Denominado pelo próprio poeta de *libellus*, em seu livro *Arte de Amar* (*Ars Amat.* III, 206), esse texto elenca receitas de cosméticos para a mulher, incentivando o *cultus* (que traduzimos, também, como “cultivo”, a exemplo de outros autores) da beleza. Buscamos, aqui, desenvolver uma análise comentada do próêmio do texto, dedicando atenção especial ao seu interlocutor, a *puella* romana, a quem Ovídio, que mostra ter conhecimento dos elementos que compõem os *Medicamina*, dirige-se. Nosso texto está dividido em três partes. Na primeira, ainda que de modo sucinto, situamos a poesia de Ovídio na tradição clássica denominada “escrita didática”. A segunda parte do texto explora a presença feminina no texto ovidiano. Nas duas primeiras partes do texto, observamos analogias específicas, recorrentes no texto ovidiano, com as práticas agrárias, muitas das quais reconhecidas em poemas de Virgílio – como já bem referendado na historiografia literária. Reservamos a terceira parte para discutirmos a natureza dos “cosméticos” permitidos para o uso, em contraposição com aqueles elementos ligados às feitiçarias. Nossas reflexões se inserem no seio de uma revisão crítica, recorrendo e reativando problematizações já evidenciadas por estudiosos da obra ovidiana.

1. O percurso de um exílio: *Tristia*, *Ars Amatoria* e *Medicamina*

Uma escrita literária de caráter didático marcou a literatura antiga. Na época do imperador Augusto (*Octavianus Augustus*; 63 a.C. – 14 d.C.), em Roma, Virgílio foi um dos mais proeminentes escritores. Ao lado de sua famosa obra épica, a *Eneida*, os versos das *Geórgicas* receberam notório reconhecimento. Um verdadeiro manifesto de amor e de retorno ao campo, as *Geórgicas* são uma obra caracterizada pela descrição da vida agrária e de lições para cultivá-la e extrair o que de melhor ela poderia oferecer.

Se Virgílio segue uma longa tradição de escrita didática, na qual se insere, por exemplo, o grego Hesíodo e até mesmo o romano Catão, Ovídio se inscreve nessa tradição não apenas com maestria, mas em torno de temáticas inesperadas e consideradas, por muitos, imprudentes. Tal imprudência é largamente referida pelos estudiosos (e.g. WATSON, 2001) e frequentemente referendada através dos conhecidos versos de seu poema *Tristia*, no qual Ovídio, ele próprio, sob o efeito de uma escrita desenhada por um forte teor autobiográfico, esclarece seu suposto exílio.

*Perdiderint cum me duo crimina, carmen et error,
alterius facti culpa silenda mihi:
nam non sum tanti, renouem ut tua uulnera, Caesar,
quem nimio plus est indoluisse semel.
Altera pars superest, qua turpi carmine factus*

*arguor obsceni doctor adulterii. (Tristia, II, 207-212)*¹

Embora dois crimes tenham me arruinado, um poema e um erro,
devo silenciar sobre um deles:
não sou merecedor de reabrir suas feridas, ó César;
Basta você ter sido ferido uma vez.
A outra parte permanece, a acusação sobre um poema indecente
pelo qual me tornei mestre de obsceno adultério.²

Que o *carmen* tenha sido a escrita da *Ars Amatoria* é assumido pelo próprio escritor, mas seu *error* resta sempre suposto pela crítica literária (TREVIZAM, 2014).³ A *Ars Amatoria* foi um projeto poético de Ovídio, mas entrou em colisão com o projeto político do imperador Augusto, cuja pretensão era resgatar a moralidade pública romana, incluindo, por exemplo, leis que faziam do adultério uma ofensa civil, encorajando o casamento e a vida familiar. O ensinamento do que era visto ser de condutas “ligeiras”, libidinosas, de conotação sexual e desejos amorosos fúteis, em um momento conturbado politicamente, levou Ovídio a uma pena severa: o exílio.

Ovídio é, assim como o foi posteriormente o poeta Sêneca na época de Nero, o primeiro poeta a ter dedicado várias obras (*Tristia, Ibis, Epistolae ex Ponto*) à temática do exílio (FRIGHETTO, 2019). Nelas, deplorava seu castigo e rogava insistentemente um perdão que nunca recebera. Nem mesmo Tibério, sucessor de Augusto, escuta o lamento do poeta, cuja condição de relegado se mantém até sua morte⁴. Em tamanha dor, morre o poeta, na cidade de Tomos, por volta de 17-18 da nossa era, amargurando, por volta de nove anos, seu angustioso desterro⁵.

A escrita de Ovídio resta, talvez, uma das mais curiosas do mundo clássico. Destaca-se o fato de que suas obras, especialmente aquelas ligadas ao seu exílio, estejam sempre uma fazendo referência a outra, por um lado, e, por outro, a possibilidade de que através dela, especialmente os textos ligados à época de seu exílio, possamos estabelecer uma biografia do autor (NAGLE, 1980;

¹ Texto estabelecido a partir de *Ovid: Tristia, Ex Ponto* por Arthur Leslie Wheeler (1959).

² As traduções dos trechos citados em nosso estudo são todas de nossa inteira responsabilidade. Faremos referência numérica apenas ao final de cada verso citado em latim. Imediatamente aos versos latinos, seguem nossas traduções, elaboradas de um modo mais livre, sem obediência à metrificacão latina. Se preferimos, para nossos objetivos, uma tradução livre, não deixamos de reconhecer o valor literário que uma metrificacão latina confere ao texto original.

³ Há várias teorias sobre o erro ao qual Ovídio se refere. Existe a possibilidade de que envolva alguma conexão com Júlia, a Jovem, neta do Imperador, que pode ter sido uma intriga sexual (esconder que ela cometia adultério), ou uma questão política (THIBAULT, 1964; ROSE, 1996; CLAASSEN, 2008). Já Ellis sugere que foi um erro religioso, a violacão dos mistérios sagrados de Ísis ou das celebrações da Bona Dea (ELLIS apud CLAASSEN, 2008). As suposicões mais aceitas atualmente são as que implicam argumentos políticos, conjecturando-se que Ovídio pode até mesmo ter frequentado círculos políticas de oposicão. (THIBAULT, 1964, ROSE, 1996; CLAASSEN, 2008).

⁴ O “relegado” seria o individuo afastado de seu país, sem, contudo, perder sua cidadania, condicão dada a quem era “deportado”. A *relegatus* ou a *deportatio* eram os dois tipos de exílio, ou penalizacão, impostos pelo império aos seus desafetos ou inimigos políticos (FRIGHETTO, 2019).

⁵ *Ibis* e *Epistolae ex Ponto* são, também, dois textos escritos no exílio, nos quais Ovídio comenta sobre a desgraça que se abateu sobre ele.

TREVIZAM, 2014; FERNANDES, 2012)⁶. Encontramos, na *Ars Amatoria*, versos que fazem referência direta aos *Medicamina*, como nos relembra Trevizam (2014, p. 124). São estes os versos:

*Est mihi, quo dixi uestrae medicamina formae,
Paruus, sed cura grande, libellus, opus;
Hinc quoque praesidium laesae petitote figurae;
Non est pro uestris ars mea rebus iners. (Ars Amatoria, III, 205-208)*

Há um pequeno trabalho meu, um livrinho,
Pequeno, mas com grande atenção,
no qual prescrevi as loções para vossa aparência
Nele, também encontram proteção para a aparência danificada;
Minha arte é valiosa aos vossos interesses.

Esses versos encontram-se no Livro 3 da *Ars Amatoria* (provavelmente escritos entre os anos 1 a.C. e 8 d.C.). Nos estudos de historiografia literária (e.g. MURGIA, 1986), *Medicamina* é descrito como tendo sido escrito após os dois primeiros livros da *Ars*. Os livros 1 e 2 dirigem-se aos homens, ensinando-lhes maneiras de conquistar as mulheres e de como preservar suas conquistas. O livro 3, dedicado às mulheres, se esmera em ensiná-las a arte da conquista. E, nele, Ovídio defende que os cuidados com a aparência merecem uma atenção valiosa. A temática sobre os artifícios de manter a beleza, como evidencia Johnson (2016), está presente também em passagens de outras obras, a exemplo de *Amores* e *Remedia Amoris*.

Medicamina circunscreve-se, assim, em um fazer-se “entretexos” ovidiano, cuja temática integra o denominado ciclo erótico ovidiano (PARATORE, 1983). Pela voz do próprio Ovídio, *Medicamina* pretende ser um texto que contém ensinamentos valiosos e úteis à arte da conquista. É, exatamente nos 50 primeiros versos, ou proêmio, que identificamos o interlocutor privilegiado de Ovídio, a *puella* romana, sobre a qual comentaremos em seguida.

2. *Medicamina*: conselheiro da beleza

Nossas reflexões são antecipadas por uma tradução livre do proêmio do livro. *Medicamina* nos chega em apenas 100 versos dos quase 800 que se supõem terem sido escritos. Watson (2001) nos fala do caráter fragmentário do texto e, conseqüentemente, da própria temática. Dividido em duas partes, é na segunda que encontramos a técnica e os “ingredientes” para a feitura das loções de beleza. São 50 versos e cinco receitas. Um número tão pequeno de receitas não faz dos *Medicamina* um verdadeiro tratado sobre os cosméticos, mas coloca uma questão fundamental: de onde viria o conhecimento de Ovídio sobre os produtos de embelezamento? Watson (2001), bem como Johnson (2016), compara as

⁶ Fernandes (2012) comenta como o poeta Ovídio, em uma visada metalingüística, discorre sobre a elegia e os tipos de versos que a constituem (dísticos elegíacos). Vê-se nisto um poeta comprometido com a construção rítmica dos poemas elegíacos.

receitas ovidianas àquelas encontradas nos escritos de Arato e Nicandro de Cólofon, escritores gregos do século II a.C. conhecidos pela sua poesia didática técnica. Consoante Watson (2001), *Medicamina* assemelha-se muito a Nicandro nas descrições das receitas e nas medidas dos ingredientes.

Mas, a quem se dirigiam, especialmente, as receitas e qual a natureza da analogia que seria convincente para um escritor romano que viveu em Roma, na época de um imperador conhecido pelo amor às letras e que as usava a favor de sua política – renovar o amor à pátria, descrever a grandeza de Roma, valorizar a vida campesina? Já nos versos iniciais, vemos um poeta conectado com seu tempo. Através de referências diretas ao *cultus* (palavra de grande extensão semântica, pois, se podemos, em primeiro movimento, traduzi-la com o sentido de “cultivo”, ela implica a “arte” enquanto atividade constante, necessária, ritualística, cultural e, por isso mesmo, sagrada).

*Medicamina faciei femineae*⁷

*Discite, quae faciem commendet cura, puellae,
Et quo sit uobis forma tuenda modo!
Cultus humum sterilem Cerealia pendere iussit
Munera; mordaces interiere rubi;
Cultus et in pomis sucos emendat acerbos,
Fissaque adoptiuas accipit arbor opes. (Medicamina, 1-6)*

Cosméticos para o rosto da mulher

Aprendam qual tratamento a aparência embeleza, meninas,
e de qual modo conservar sua beleza.
O cultivo faz o solo estéril pagar as ofertas
da deusa Ceres; não há mais amoras acres.
O cultivo também emenda o gosto amargo nas frutas,
e a árvore partida recebe os frutos da enxertia.

Ovídio abre seu texto em tom professoral, na posição daquele que oferece conselhos. É a isso que responde, na abertura do texto, a presença da forma lexical *discite*, no imperativo (plural), ao dirigir-se às jovens (*puellae*) romanas - não a uma especificamente. A escolha lexical e o modo verbal oferecem o tom professoral e didático que colore a escrita ovidiana. Não parece tratar-se apenas de “conselhos”, por assim dizer, pois a finalidade é o manejo de uma questão valiosa e delicada, a conquista amorosa, temática recorrente em outras obras do poeta.

Ovídio referencia as capacidades medicamentosas do *cultus* da beleza aos efeitos que o *cultus* (“cultivo”) agrícola promove à terra, tornando-a mais fértil, de modo que oferece bons frutos ou pode, até mesmo, torná-los doces. Não são

⁷ Tomamos por base o texto apresentado na plataforma Perseus e o texto estabelecido por Johnson (2016). Preferimos, no entanto, referir-nos à enumeração dos versos ao final de cada estrofe destacada para análise.

apenas analogias de um mundo bem real, mas analogias a uma temática que fez escola no mundo antigo. Tratados de agricultura, como o de Catão, *Os trabalhos e os dias*, do grego Hesíodo e, especialmente, as *Geórgicas*, de Virgílio, versam sobre a agricultura.

A menção que Ovídio faz à enxertia (“e a árvore partida recebe os frutos da enxertia”), questão sempre evidenciada por estudiosos (e.g. CHADHA, 2014), se estabelece em relação intertextual com versos das *Geórgicas* virgilianas, os quais citamos:

[...] *Nec longum tempus, et ingens
exiit ad caelum ramis felicibus arbos
miratastque novas frondes et non sua poma* (*Geórgicas*, II, 80-2)

[...] Sem demora, a excepcional
Árvore se eleva ao céu com vivos ramos
E admira as novas folhagens e os frutos não seus

Se, nesses versos, Virgílio está tratando da enxertia, as folhagens e os frutos gerados pela união artificial de duas plantas são sinais de que esse novo tipo de cultivo (enxertia) é eficiente. Ovídio também se refere a isso (nos versos ovidianos, a palavra *adoptiuas* é menção aos frutos adotados, aceitos a partir do efeito da “enxertia”) e demonstra conhecer o poder gerador do efeito que ela provoca. Faz de seu *cultus* o espaço por onde a beleza, ainda que não natural, possa ser cultivada e promova seus encantos.

95

É assim que se somam, no texto ovidiano, exemplos de como o cultivo do solo e as técnicas de agricultura ajudam a natureza a produzir melhores frutos. É a cultura (cultivo) e tudo que a compõe que tornam as amoras menos acres, que tiram o amargor das frutas. O cultivo leva a uma forma aperfeiçoada, o que confere embelezamento para quem não o traz naturalmente.

Como bem destacam Watson (2001) e Johnson (2016), se o poema didático de Ovídio versa sobre o “cultivo do campo”, ele segue uma tradição dos textos didáticos já conhecidos na Antiguidade, o que confere maior autoridade ao que se propõe a ensinar.

Se os cuidados com a forma de se cultivar a beleza feminina recebem do campo os ensinamentos, justamente a deusa Ceres será evocada. Deusa da agricultura e da fertilidade, Ceres, nos *Medicamina*, tem lugar privilegiado. Ceres é a matrona geradora que faz brotar tudo o que se cultiva com afincos e dedicação.

Não podemos olvidar que a presença do termo *cura* (*cura grande*), ainda nos versos da *Ars Amatoria*, merece certa atenção, especialmente quando se espera que as receitas sejam benéficas. Parece não se tratar apenas de atenção dada pelo poeta ao tema, mas apresentado de modo confiável, oferecendo os efeitos daquilo que se ensina. Entretanto, como se fiar em conselhos de um autor cuja autoridade medicamentosa não era reconhecida?

É aí que a maestria de Ovídio – ou esperteza! – em mostrar a seriedade em suas loções é fiada através de referências e comparações, como bem vemos nos seguintes versos:

*Culta placent: auro sublimia tecta linuntur;
Nigra sub inposito marmore terra latet;
Vellera saepe eadem Tyrio medicantur aeno;
Sectile deliciis India praebet ebur. (Medicamina, 7-10)*

O que é cultivado agrada: os sublimes tetos por ouro são recobertos;
Oculta-se sob sobreposto mármore a terra negra;
São tingidas as lãs em caldeirão de Tiro por muitas vezes;
a Índia oferece aos luxos marfim entalhado.

Ovídio trata dos prazeres supérfluos trazidos pela cultura, aqui relacionada ao trabalho humano. Primeiro, refere-se a exemplos da arquitetura, de prédios ornamentados com ouro e pisos de mármore. Menciona, após, o caldeirão de Tiro, cidade da Fenícia conhecida na época pela produção de tinta e de artigos de luxo. O principal pigmento produzido em Tiro era a púrpura, usada para tingir as vestimentas da realeza da Mesopotâmia, e que virou símbolo de adorno real também no Império Romano. A púrpura (também identificada com a cor roxa) era adquirida a partir de moluscos encontrados no Mar Mediterrâneo.

Ovídio está aludindo à opulência da realeza e, novamente, à necessidade do trabalho humano para embelezar aquilo que é natural, por isso o tecido precisa ser mergulhado muitas vezes (*saepe*). É um esforço contínuo, cansativo, mas necessário para que se atinja a cor ideal, a cor mais bela. Interessante notar o uso do verbo *medicantur* nesse contexto, pois o verbo *medicare* tem tanto sentido de “tingir” quanto de “medicar”, sendo possível interpretarmos que a lã está sendo melhorada, medicada de sua simplicidade para transformar-se em algo magnífico. Da mesma forma, a mulher será melhorada, medicada, pelos cosméticos (*medicamina*) que lhe serão ensinados. É como se a lã no caldeirão de Tiro representasse as *puellae* em seu *cultus*. A raiz *medica-* apresenta-se em cinco momentos no poema de Ovídio: nas palavras (*Medicamina* – no título, na forma de nominativo plural; *medicantur* – no verso 9, na forma verbal, em terceira pessoa do plural da passiva); *medicamine* – no verso 67, em forma de ablativo singular; e, *medicamina* – no verso 77, em forma de nominativo plural). Todas as palavras se alinham em um campo semântico cujos sentidos são: “mistura”, “loção”, “antídoto”. São palavras cuja raiz é a mesma que encontramos no verbo latino *mederi*, que pode ser entendido como “medicar”, “cuidar”, “tratar”, “encontrar a substância ou o remédio certo” etc. (HOUAISS, 2001).

O poeta menciona ainda o marfim (*ebur*) importado da Índia como outro exemplo de artigo de luxo, símbolo de prestígio e beleza da época; como, aliás, o é até os dias de hoje. Encontramos, nas *Geórgicas*, especificamente no livro I, Virgílio descrevendo o marfim, um dos produtos advindos de diversas partes da Terra, como bem nos relembra Watson (2001): *India mittit ebur*; “a Índia envia o marfim” (*Geórgicas*, I, 57).

As menções às *Geórgicas* foram muito bem consideradas por Watson (2001), que nos faz ver nisso um sentido dúbio: valorizar e dar confiabilidade ao seu próprio texto ou parodiar o próprio Virgílio, poeta conhecido nos círculos literários e respeitado em toda a Roma.

No ritmo da paródia ou na escrita de uma temática que não parecia séria nos tempos do Império, a escrita de Ovídio também é lida como “jocosa”, “despretensiosa”, “ligeira”. Na historiografia literária, muito pode ser lido sobre essa jocosidade (cf. VEYNE, 1985), mas preferimos não nos dedicar a este ponto em nossa reflexão.

3. A *puella* elegíaca e a *puella* ovidiana

Os poemas de Ovídio, como já anunciamos, dirigem-se às *puellae* romanas, belas jovens, figuras presentes nos poemas elegíacos antigos (CHADHA, 2014). Consoante Johnson (2016), de *praeceptor amoris*, símbolo da *Ars Amatoria*, Ovídio se coloca na posição de um *praeceptor cultus*. Mas, olhando de perto, as duas figuras se fundem em uma só, seja em uma obra, seja em outra, haja vista tratar-se sempre de modos de como e de que maneira cultivar, manter, conquistar. Esse *praeceptor*, nos *Medicamina*, destina seu texto à *puella* já conhecida nos poemas elegíacos antigos.

Assim, não apenas faz referência ao *cultus* agrário, mas Ovídio retoma um público tradicional, renovando a figura que tanto já encantou os poetas clássicos. Metáfora de juventude e beleza, a *puella*, agora, pode encontrar nos *Medicamina* uma maneira especial de manter-se ainda mais jovem, bela e desejada.

No entanto, Ovídio abre seu poema para referir-se a outras mulheres que não apenas sua interlocutora predileta. Destaque às mulheres sabinas do passado, as quais viveram na época do rei Tácio, contemporâneo do mítico Rômulo, fundador de Roma. As sabinas ficaram famosas pelo conhecido episódio que envolveu seus raptos pelos romanos. Logo, as mulheres às quais Ovídio se refere nesses versos são as ancestrais míticas de Roma. Muitas dessas ancestrais reconhecidas eram por sua beleza, pois, como sabemos, das muitas sabinas raptadas, eram as mais belas as mais esposadas pelos homens romanos.

O infortúnio que se abateu sobre elas, pela voz de tantos poetas, foi motivado pela beleza, de tal modo que “preferissem ser menos cuidadas do que os campos paternos” (*Forsitan antiquae Tatío sub rege Sabinae, Malu erint quam se rura paterna coli*), conforme bem descrito por Ovídio. Abateu-se sobre elas a desgraça por serem desejadas pelos romanos, como descrito nos seguintes versos:

*Forsitan antiquae Tatío sub rege Sabinae
Maluerint quam se rura paterna coli
Cum matrona, premens altum rubicunda sedile,
Assiduo durum pollice nebat opus,
Ipsaque claudebat, quos filia pauerat, agnos,
Ipsa dabat iurgas caesaque ligna foco. (Medicamina, 11-16)*

Talvez as antigas sabinas, durante o reinado de Tácio, preferissem ser menos cuidadas aos campos paternos quando a matrona, corada, assentada em alta cadeira, e em dedos de movimentos ágeis, seu duro trabalho fiara,

e ela mesma guardava os cordeiros que a filha pastoreava
e ela mesma colocava gravetos e lenha na lareira.

Essas mulheres, de vida simples, rústica e sem vaidades, preferiam a responsabilidade do campo, do trabalho duro ao trato da aparência. A castidade delas parece estar sendo enfatizada pelo uso do termo *matrona*, usado para denominar as respeitáveis mulheres legalmente casadas em Roma. A *matrona*, mulher mais velha, mais séria, se opõe à *puella*, mulher solteira, jovem, bela e sedutora.

Essa *matrona* sabina trabalha duramente em suas atividades domésticas, chegando a ficar corada – *rubicunda*. A *puella* ovidiana é completamente oposta às mulheres antigas. São mulheres da cidade, que participam do círculo social de Ovídio⁸ e que, elas próprias, à diferença das sabinas, não precisam ser raptadas, antes de tudo podem ser mulheres ativas, conquistadoras, livres. Consideramos que uma *puella* do círculo social de Ovídio, da metrópole romana, não macularia sua aparência com os esforços de uma vida rústica, não perderia sua cor saudável e atraente para ficar *rubicunda*. Embora esses versos possam parecer, para o leitor de hoje, uma exortação à simplicidade, a cena de uma mulher fazendo sozinha, por ela (com o termo *ipsa* enfatizado por anáfora) parece receber certo menosprezo ovidiano.

Não é, entretanto, a primeira referência de Ovídio às mulheres sabinas. Em *Amores*, o verso 39 (*Forsitan immundae Tatio regnante Sabinae*), do livro I, é quase retomado, *ipsis litteris*, pelo poeta nos *Medicamina* (*Forsitan antiquae Tatio sub rege Sabinae*). Mais um exemplo da atividade, parafrástica e até mesmo paralelística (de um texto a outro), autorreferencial ovidiana:

*Forsitan immundae Tatio regnante Sabinae
noluerint habiles pluribus esse uiris.
Nunc Mars externis animos exercet in armis,
At Venus Aeneae regnat in urbe sui.* (*Amores*, , 8, 39-42)

Talvez as sujas sabinas, Tácio reinante,
não quisessem ser convenientes a muitos homens.
Agora Marte excita os ânimos em guerras externas
Mas Vênus reina na cidade de seu Enéias.

É significativo, também, o olhar para a oposição entre os dois reinados, o dos homens – Tácio – e o dos deuses (Marte e Vênus); a vontade dos deuses superando e, até mesmo justificando, a atrocidade dos homens. Até as sabinas mais deselegantes (rústicas, campesinas) ainda que “não quisessem ser convenientes a muitos homens” o foram à força das circunstâncias históricas (guerras) e do consentimento divino (Vênus, mãe de Enéias – herói da *Eneida* virgiliana e, por consequência, dos romanos). Podemos assumir que há, em Ovídio, certo jogo, cultural, histórico, mitológico, incitando a *puella* elegíaca a se

⁸ Peter Green (OVÍDIO, 2011, p. 34) nos lembra o fato de que Ovídio renunciou à carreira de senador e decidiu seguir uma vida libertina, vivendo os prazeres da metrópole.

fazer objeto dos homens, quase de bom grado, e quando não, fazendo-se desejada.

O emprego do vocábulo *immundae*, para referir-se às sabinas, nos parece, mais do que tirar a dignidade ou desprezar essas mulheres, registrar a tamanha força com a qual as mulheres buscaram resistir aos seus raptos: o termo *immundae* justificaria um ato do *cultus* ao não atrativo, ao não desejado. Se o poeta dos *Medicamina* não reverencia a simplicidade da aparência rústica, deixa à mostra uma tensão quase inaudível. Acreditamos que, para o poeta, a mulher é um objeto de desejo e não caberia a ela, pelo menos mitologicamente, sair da posição, antes assumi-la de todas as formas possíveis.

As mulheres, matronas do povo romano, são distintas das mulheres contemporâneas de Ovídio, ou, em certa medida, pelas mulheres dos círculos que ele parecia frequentar, noturnamente.

*At uestrae matres teneras peperere puellas:
Vultis inaurata corpora ueste tegi,
Vultis odoratos positu uariare capillos,
Conspiciam gemmis uultis habere manum;
Induitis collo lapides Oriente petitos,
Et quantos onus est aure tulisse duos. (Medicamina, 17-22)*

Porém, suas mães deram à luz meninas tenras:
Vocês querem seus corpos envoltos em vestes a ouro bordadas,
querem variar o penteado de suas madeixas perfumadas,
querem ter a mão notada por causa das gemas,
o colo sendo adornado com pedras do Oriente trazidas:
e a orelha com duas tão pesadas que é um fardo levar.

99

Ovídio demarca no texto a transição de uma época para a outra com a conjunção *at* – “mas”, enfatizando a diferença entre as gerações (JOHNSON, 2016). Enquanto a mulher sabina é referida como sendo *rubicunda* por causa do esforço físico ao qual se submete, o primeiro adjetivo de representação feminina das mulheres atuais é *teneras*: são tenras, macias, não foram endurecidas pelo trabalho.

Nestes versos, aparecem as *puellae* encarnadas como meninas tenras, desejosas que seus corpos tenham as marcas da luxúria e, em certa medida, como mulher cidadina, moderna e elegante em vestes, no perfume e nas pedras preciosas orientais.

Eis que surge no verso as *puellae tenerae* (*At uestrae matres teneras peperere puellas*), suaves e juvenis, em atribuições opostas às *...immundae sabinae* e às *matronae rubicundae*.

Anotamos três ocorrências do verbo *uolle* (“querer”) nesses versos. Mesmo considerando que o vate tinha o dever estético de dar ritmo aos versos, não podemos deixar de notar a postura diferenciada entre as mulheres comparadas. As *puellae* “querem”, com a mesma força que as sabinas não querem, ou não preferem (como já vimos em versos estudados no texto). Querem a ponto de suportarem o fardo do *cultus*: o incômodo causado pelo peso de brincos,

pendentes que enfeitam suas orelhas. As leitoras ovidianas, se modernas, não são descritas de forma simples ou humildes, antes *puellae* elegíacas, descritas em atos demarcadamente luxuriosos.

Mas essa sempre foi uma característica da *puella* elegíaca, comparada com uma cortesã ou uma mulher adúltera. A mulher cortesã deseja o cortejo, a adúltera permite-se desejar. E essas não são personagens condizentes com a política augustana. Ovídio escrevia, assim, para um público noturnamente indecoroso, que perturbava a ordem moral? Não apenas escrevia, mas incentivava esse comportamento? É isso que, até esses versos, parece ser indiciado. E Ovídio se colocava em perigo, caso seus versos fossem levados a sério⁹.

É necessário considerar que esse incentivo ao *cultus* da luxúria feminina, descrita através dos desejos por objetos preciosos, era desaconselhável à mulher mesmo na própria poesia elegíaca (RIMELL, 2006). Propércio, citado por Rimell (2006), por exemplo, aconselha sua amada Cíntia a não usar de artifícios:

Quid iuvat ornato procedere, uita, capillo
[...]
naturaeque decus mercato perdere cultu,
nec sinere in propriis membra nitere bonis?
Crede mihi, non ulla tuae est medicina figurae:
nudus Amor formam non amat artificem. (Propércio, I, II, 1; 5-9)

Do que adianta, minha vida, andar com o cabelo ornado
[...]
E a graça natural perder por um adorno comprado
E não permitir que brilhem com seus próprios dotes?
Crê em mim, nenhum cosmético é necessário à tua beleza:
O Amor nu não ama a beleza artificial.

100

São recorrentes os elogios à beleza natural, o desaconselhamento à utilização de cosméticos (*medicamina*) e a crítica ao *cultus* feminino, pois “O Amor nu não ama a beleza artificial”, e mais vale a “graça natural”. Os *Medicamina* não são, como em Ovídio, necessários, antes “adornos comprados” e, por isso mesmo, deselegantes ao corpo.

Se queremos considerar a obra *Medicamina* sob uma perspectiva em que a sua *puella* é, minimamente, diferente da cortesã ou da adúltera, pensemos que não se trata de luxúria material, de adornos comprados, mas de um *cultus* diferente. Trata-se de nutrientes que podem favorecer o corpo ou, até mesmo, melhorar sua aparência natural. Talvez o texto, de tão fragmentado, tenha deixado fragmentos da temática que melhor pudessem nos oferecer sugestões assertivas.

⁹ Não negamos que o tom jocoso do poema contribui para que este fosse considerado como uma “brincadeira inofensiva”, sem que houvesse necessidade de punição. Contudo, também lembramos que a *Ars Amatoria* foi escrita em um tom ainda mais irreverente, mas ainda assim contribuiu para o exílio do poeta.

Porém, não podemos esquecer que o próprio Ovídio aconselha às mulheres que tenham cautela quanto ao uso de adornos, na *Ars Amatoria* III:

*Vos quoque nec caris aures onera tela pillis,
Quos legit in uiridi decolor Indus aqua,
Nec prodite graves insuto uestibus auro,
Per quas nos petitis, saepe fugatis, opes.* (*Ars Amat.* III, 129-132)

Vocês também não sobrecarreguem as orelhas com pedras preciosas
Que o indiano escuro junta na água verde,
Nem se exibam, pesadas, com vestidos costurados de ouro;
Muitas vezes vocês nos afugentam com aquilo com que querem nos encantar.

Como sabemos, estes versos foram escritos depois dos *Medicamina*, que antecedem a *Ars* III, ou possivelmente precedem toda a *Ars Amatoria*. Teria o vate mudado de ideia a respeito dos adornos femininos, ou mesmo do *cultus*, no intervalo de uma obra para outra? Provavelmente não. Já em *Medicamina*, encontramos, logo a seguir, uma tentativa de Ovídio de justificar o caráter de seus conselhos:

*Nec tamen indignum: sit uobis cura placendi,
Cum comptos habeant saecula nostra uiros;
Feminea vestri potiuntur lege mariti,
Et uix ad cultus nupta, quod addat, habet...
[Se sibi quaeque parant, nec quos venentur amores,
Refert: munditia crimina nulla merent.]* (*Medicamina*, 23-28)

Mas isso não é indigno. Que tenham o cuidado de agradar, já que em nossos tempos há homens bem arrumados; seus maridos apropriam-se da condição feminina e dificilmente a esposa pode ao trato deles algo acrescentar [Convém que se cuidem para si próprias e que cacem amores: não merecem qualquer acusação por causa da bela aparência.]

Nessa linha de pensamento, o *cultus* feminino, a busca por ornamentos e artifícios, não seria indigno. As *puellae* ovidianas integram um novo tempo, aquele em que “há homens bem arrumados” e em que “maridos se apropriam da condição feminina”. Cabe, também, às mulheres esposas acrescentar algo a si próprias, pois “dificilmente a esposa pode ao trato deles [dos maridos] algo acrescentar”.

É sábio que também as esposas se mantenham sempre atraentes para seus *mariti*. Mas dos homens casados, Ovídio exigirá, na *Ars Amatoria*, que eles respeitem as matronas e não incluam em seus volteios de sedução aquelas que se vestem com a *instita*, uma longa túnica que cobre todo o corpo feminino, não deixando à mostra sequer os pés: *En, iterum testor: nihil hic, nisi lege remissum /*

Luditur: in nostris instita nulla iocis. (*Ars Amat.* II, 599–600) – “Oh, repetido testemunho: aqui nada, sem que permitido pela lei/em nossos jogos, nenhuma túnica de esposas”.

Sabot (apud NIKOLAIDIS, 1994) defende que os *Medicamina* foram escritos também tendo em vista exatamente as mulheres que, pela idade, recorrem ao uso de pedras preciosas, artifícios e cosméticos para esconder as marcas da velhice, e não seriam essas as mesmas *puellae* referidas nos dois primeiros livros da *Ars*, nem mesmo as moças aconselhadas no terceiro livro.

O que vemos, na conjunção dos três livros, é um Ovídio mais preocupado em oferecer às mulheres modos de manterem-se belas e desejadas, ou manterem-se belas para si próprias, e não intenciona ser acusado em promover a promiscuidade e o adultério na sociedade augustana. Ninguém merece ser recriminada pela elegância, não só por não ser considerada pelo vate como algo ruim ou pejorativo, mas também por não ser considerada como crime (crimina). As mulheres podem e devem se arrumar para o deleite de seus maridos, ou mesmo para sua própria satisfação, não há mal algum nisso.

O vate, na *Ars Amatoria*, é mais cauteloso, as mulheres são matronas asseguradas pela lei (*lege matrona*) e seus maridos, já tendo conquistado suas esposas, continuam a manter sua elegância, o que permite às esposas manterem-se sempre elegantes em aparência. Ovídio traz para seu poema não a virilidade masculina, bem apropriada ao contexto da época, mas homens adornados, cuidados em aparência, bem arrumados (notamos aqui a presença do adjetivo em forma de plural, *comptos*, vocábulo vindo do verbo *comere* “adornar-se, embelezar-se”).

Associar os homens à natureza desse desejo da boa aparência, algo tipicamente feminino, talvez fosse mais que um recurso retórico (JOHNSON, 2016), na busca de aderência das mulheres ao *cultus* da boa aparência. Seria a visão de uma tendência que já marcava os homens cosmopolitas, de ricas famílias. Nesse sentido, não descartamos que os *Medicamina* possam ter alcançado o público masculino que, além de leitor ávido pelos poemas ovidianos, poderia se interessar pelas receitas de beleza.

As mulheres, ainda que de vida simples e modesta, não poderiam olvidar seus cuidados, como lemos nos versos:

*Rure latent finguntque comas: licet arduus illas
Celet Athos, cultas altus habebit Athos!
Est etiam placuisse sibi quaecumque uoluptas:
Virginibus cordi grataque forma suast;
Laudatas homini volucris Iunonia pennas
Explicat, et forma muta superbit auis.* (*Medicamina*, 29-34)

Escondidas no campo, arrumam os cabelos;
Se o íngreme Atos as esconde, o elevado Atos mantém os cuidados.
Há também certa alegria em agradar a si mesma:
Para as virgens, agrada ao coração sua própria beleza;
Louvada pelo homem, a ave de Juno abre a plumagem,
e, silenciosa, envaidece-se em sua beleza.

No monte Atos, lugar remoto, longe da vida agitada e boêmia da metrópole como Roma, as mulheres cuidam de sua aparência, agradam a si mesmas e cuidam dos cabelos, como a própria “ave” (pavão) da deusa Juno que se pavoneia, sem alarde, em silêncio (*muta*), com suas belas plumas, seguindo apenas o curso de sua própria natureza. As mulheres que habitam no cume do Atos não metaforizam as *puellae* nem as *matronae*, nem mesmo as virgens (*virginibus*). Mas, nessa cena rural, distinta daquelas em que se encontravam as sabinas, os cuidados se contrapõem a certo grau de desleixo (no sentido de falta de cuidado).

4. O imoral da magia e a moral da virtude

Ovídio, finda a referência de sua interlocutora a uma diversidade de mulheres implicadas cada uma delas de modo específico ao *cultus*, o poeta aborda um assunto desagradável para os romanos, a magia.

*Sic potius uos urget amor quam fortibus herbis,
Quas maga terribili subsecat arte manus;
Nec uos graminibus nec mixto credite suco
Nec temptate nocens uirus amantis equae:
Nec mediae Marsis finduntur cantibus angues,
Nec redit in fontes unda supina suos,
Et, quamvis aliquis Temesaea remouerit aera,
Numquam Luna suis excutietur equis. (Medicamina, 35-42)*

Desse modo, o amor lhes instiga mais do que as ervas fortes, que mão feiticeira colhe com temível arte. Nem em plantas, nem em misturas de sumos acreditem, nem do veneno nefasto da égua no cio provém, As serpentes não são partidas pelos feitiços dos marsos, a correnteza não é revertida para retornar à sua fonte. Mesmo que alguém possa remover os bronzes de Têmesa, a lua nunca será estremecida de sua carruagem.

Prática reconhecida no mundo romano, a magia era um recurso usado na tentativa de conquistar o objeto de desejo. Mas, para Ovídio, são recursos terríveis (*terribili*). O paralelismo no começo dos versos, iniciados pela partícula negativa *nec* (*Nec vos graminibus nec mixto credite suco/Nec temptate nocens uirus amantis equae;/Nec mediae Marsis finduntur cantibus angues,/Nec redit in fontes unda supina suos*) destaca ações e coisas que não podem ser afetadas pela magia.

É necessário considerar que aqui Ovídio marca as diferenças de suas porções, de seus remédios, para aqueles utilizados na feitiçaria. Daí se considerar que o poeta tinha conhecimento de obras ou tratados sérios que descreviam os elementos da natureza e deveriam fazer parte do cotidiano do mundo antigo. Ovídio cita o “veneno da égua no cio”; em referência ao *hippomanes*, substância

excretada por éguas no cio, figurada tanto na literatura quanto nos livros de ciência antiga como afrodisíaca. Ressalta-se aqui o fato de essa questão ter sido mostrada nas *Geórgicas* por Virgílio (*Hippomanes, quod saepe malae legere novercae/Miscueruntque herbas, et non innoxia uerba* (*Geórgicas*, III, 282-83) – “Hipomanes, que às vezes as perversas madrastras colheram / E misturaram ervas, e feitiços nocivos”).

Na *Ars Amatoria*, Ovídio já havia apresentado seu ceticismo em relação aos poderes mágicos dos marsos, um povo antigo, habitantes da península itálica, conhecidos por serem feiticeiros. Os *medicamina* ovidianos são muito diferentes de tudo que interessa a magia: as fortes ervas, o veneno, o sumo de certas plantas e misturas. Ovídio não é um preceptor de receitas milagrosas ou sobrenaturais, e suas misturas distam daquelas porções terríveis das quais a magia se serve.

Não se pode ir de encontro às leis naturais, a Lua não desfaz seu curso através de magia, e o Amor não pode ser arrastado como os bronzes de Têmesa, estes moldados em címbalos, usados por feiticeiras para rituais que aconteciam durante os eclipses lunares, momento em que acreditavam que a lua estava em trabalho de parto, e aproveitavam para tentar sugar a força que mantém o astro no céu¹⁰ (OGDEN, 2002).

Nesses versos, o poeta se entrega à escrita da palavra “amor”, abrindo seu texto para outro movimento, que podemos melhor explicar com a sequência de seus versos:

*Prima sit in uobis morum tutela, puellae!
Ingenio facies conciliante placet.
Certus amor morum est: formam populabitur aetas,
Et placitus rugis uultus aratus erit;
Tempus erit, quo uos speculum uidisse pigebit,
Et ueniet rugis altera causa dolor;
Sufficit et longum probitas perdurat in aeuum,
Perque suos annos hinc bene pendet amor....* (*Medicamina*, 43, 50)

Primeiramente, meninas, os costumes guardem;
A aparência agrada se conciliada com temperamento afável.
O amor baseado no caráter está resguardado:
A idade arruinará a beleza, e um lindo rosto será sulcado por rugas.
Haverá um tempo em que olhar no espelho lhes será desagradável
e o sofrimento será nova causa de rugas.
A integridade é suficiente, mantém-se no eterno,
e nela o amor se sustenta por anos.

Nos versos finais do proêmio, mais do que ensinamentos para manter a bela aparência, e com ela buscar conquistas, são os preceitos morais que ganham lugar. Um “amor” íntegro se baseia na virtude e nos costumes (*morum*), pois o tempo, efêmero, tem no “espelho” um grande aliado. É interessante notar o uso

¹⁰ Têmesa era uma antiga cidade, conhecida por suas ricas minas de cobre. Sua localização é, até hoje, incerta (OGDEN, 2002).

específico do vocábulo *probitas*, um dos termos moralizantes do latim. Segundo Johnson (2016, p. 119), esse termo só foi usado duas vezes por Ovídio em seus poemas pré-exílio, uma nos *Medicamina* e a outra na décima sétima carta das *Heroides*, de Helena para Páris, sendo que o termo *probitas* nas duas ocasiões foi usado em oposição à beleza. Sem fechar indiscutivelmente a questão, nem deixar de lado todo o tom jocoso que a poesia didática ovidiana traz, nos parece ser esse mais um fator que aponta para o público-alvo esperado, que incluía mulheres respeitáveis, para quem a *probitas* se faz de grande importância. Ademais, o vate não descarta a importância da beleza em si, somente aponta que esta deve estar conciliante com *ingenio* (“temperamento”).

E, assim, Ovídio, ao final dos 50 versos do proêmio, chegados até nós, oferece às *puellae*, evocadas neste trecho, outro tipo de medicamento. E agrada não só às jovens elegíacas, mas às matronas que já não são jovens, nem solteiras, mas souberam, ao longo do tempo, cuidar dos costumes e agradar seus homens (*mariti*).

Considerações finais

Dedicamos nossas reflexões apenas ao proêmio dos *Medicamina*, recolhendo estudos já desenvolvidos pela própria historiografia literária. Acreditamos que, a cada vez que nos dedicamos ao estudo de um texto, podemos pontuar e problematizar mais ainda questões proeminentes e caras à literatura. O texto ovidiano é recortado, por vezes, em pura desconexão conteudística. Perdemos-nos, por vezes, no interior do que ele defende. *Medicamina*, em certos momentos, está mais para uma paródia, como bem destacou Watson (2001), dos textos virgilianos, ou de extratos que reexploram temas já tratados pelo próprio Ovídio em outros títulos. Talvez não se tenha perdido tanto nos 800 versos dos *Medicamina*, talvez o próprio Ovídio tenha deixado de lado um projeto que parecia ambicioso. O tratado sobre os cosméticos para a face da mulher simboliza a faceta de um espelho quebrado e, até o momento, sem reparos. Vemos o quanto Ovídio parece dúbio: entre a ideia de “sedução” que era contemplada nos versos iniciais e o “amor” mantido pelo caráter nos últimos versos. Isso só aumenta mais ainda a curiosidade pela (quase) obra, pelo seu poder de diálogo intertextual. A leitura dos *Medicamina* interessa ao leitor de Ovídio; o leitor de Ovídio pode recolher nos *Medicamina* traços culturais e valores que compuseram o mundo romano; e esses traços podem comportar um discurso completamente atual.

REFERÊNCIAS

CARTWRIGHT, Mark. **Tyrian Purple**: Ancient History Encyclopedia, 2016. Disponível em: https://www.ancient.eu/Tyrian_Purple/. Acesso em: 10 set. 2019.

CHADHA, Zara Kaur. **Asking for the Moon**: An Intertextual Approach to Metapoetic Magic in Augustan Love-Elegy and Related Genres. Durham theses.

Durham University. 2014. Disponível em: <http://etheses.dur.ac.uk/10559/>
Acesso em: 10 set. 2019

CLAASSEN, Jo-Marie. **Ovid Revisited: The Poet in Exile**. London: Bloomsbury Academic, 2008.

FERNANDES, Marcelo Vieira. A poesia didática elegíaca e a poesia elegíaca didática dos *Medicamina* de Ovídio e Ovídio, *Produtos para a beleza feminina: tradução poética*. **Clássica** – Revista Brasileira de Estudos Clássicos. v. 25, n. 1/2, 2012, p. 259-268.

FRIGHETTO, Renan. **Exílio e exclusão política no mundo antigo: de Roma ao Reino Godo de Tolosa (séculos II a.C. – VI d.C.)**. São Paulo: Paco Editorial, 2019.

GREEN, Peter. *Ars Gratia Cultus: Ovid as Beautician*. **The American Journal of Philology**, v. 100, n. 3, p. 381-392, 1979.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

JOHNSON, Marguerite. **Ovid on Cosmetics**. Londres; Nova York: Bloomsbury Academic, 2016.

MURGIA, Charles E. The Date of Ovid's *Ars Amatoria* 3. **American Journal of Philology**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, v. 107, n. 1, p. 74-86, 1986.

NAGLE, B. R. **The Poetics of Exile: Program and Polemic in the *Tristia* and *Epistulae ex Ponto* of Ovid**. Bruxelas. In: *Latomus*, v. 170, 1980.

NIKOLAIDIS, Anastasios G. On a Supposed Contradiction in Ovid (*Medicamina Faciei* 18-22 vs. *Ars Amatoria* 3. 129-32). **American Journal of Philology**, Baltimore: Johns Hopkins University Press, vol. 107, n 1, 1994, p. 97-103.

OGDEN, Daniel. **Magic, Witchcraft and Ghosts in the Greek and Roman Worlds**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

OVÍDIO. *Amores & Arte de amar*. Tradução, introduções e notas de Carlos Ascenso André; prefácios e apêndices de Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

OVÍDIO. *Os Remédios do Amor e Os Cosméticos Para O Rosto da Mulher*. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

P. OVIDIUS NASO. *Ars Amatoria*. Disponível em:
<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi0959.phi004.perseus-lat1:1>
Acesso em: 10 set. 2019.

P. OVIDIUS NASO. *Medicamina Faciei Femineae*. Disponível em:
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0068%3Atext%3DMed>. Acesso em: 10 set. 2019.

P. VERGILIUS MARO. *Georgicon*. Disponível em:
<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi0690.phi002.perseus-lat1:1.1-1.42>
Acesso em: 10 set. 2019.

PARATORE, Ettore. *História da Literatura Latina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

RIMELL, Victoria. *Ovid's Lovers: Desire, Difference, and the Poetic Imagination*. New York: Cambridge University Press, 2006.

ROSE, H. J. *A Handbook of Latin literature: From the earliest times to the death of St. Augustine*. Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers, 1996.

THIBAUT, John C. *The Mystery of Ovid's Exile*. California: University of California Press, 1964.

TOOHEY, Peter. *Epic Lessons*. An introduction to ancient didactic poetry. London and New York: Routledge, 1996.

107

TREVIZAM, M. *Poesia didática: Virgílio, Ovídio e Lucrécio*. Campinas: Ed. Unicamp, 2014.

VEYNE, P. *A elegia erótica romana*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

WATSON, Patricia. Ovid and Cultus: *Ars Amatoria* 3.113-28. *Transactions of the American Philological Association*, v. 112. The Johns Hopkins University Press, p. 237-244, 1982.

WATSON, Patricia. Parody and Subversion in Ovid's *Medicamina faciei femineae*. *Mnemosyne*, v. 54, n. 4, p. 457-471, ago. 2001.

WHEELER, Arthur Leslie. *Ovid: Tristia, Ex Ponto*. London: William Heinemann Ltd. 1959.

Data de envio: 14/09/2019
Data de aprovação: 12/05/2020
Data de publicação: 21/12/2020

Cícero e o propósito da criação do homem: tradução do capítulo XIV da obra *De ira Dei* de Lúcio Cecílio Firmiano Lactânncio

Cristóvão José dos Santos Júnior
Doutor em Literatura e Cultura (UFBA)
cristovao_jsjb@hotmail.com

RESUMO: Esta é a primeira tradução integral para a língua portuguesa do capítulo XIV da obra *De ira Dei* (*Sobre a ira de Deus*), atribuída ao escritor africano Lactânncio, que teria vivido entre os séculos III e IV. Essa composição pertence, portanto, à Antiguidade Tardia, um período ainda pouco estudado em pesquisas desenvolvidas em nosso idioma. O escrito apresentado possui um conteúdo apologético, buscando defender a doutrina cristã em oposição ao paganismo. Na décima quarta seção, Lactânncio defende, a partir do pensamento de Cícero, que a natureza humana foi feita para amar ao próximo e honrar a Deus. Por fim, o texto de chegada proposto foi desenvolvido a partir da edição crítica estabelecida pela Sources Chrétiennes (1982).

108

Palavras-chave: Lactânncio; criação do homem; Antiguidade Tardia; filosofia moral cristã; paganismo.

Cicero and the purpose of man's creation: translation of chapter XIV of *De ira Dei* by Lucius Caecilius Firmianus Lactantius

ABSTRACT: This is the first full translation of chapter XIV of *De ira Dei* into Brazilian Portuguese. The authorship of *De ira Dei* is ascribed to Lactantius, an African writer, who is presumed to have lived between the 3rd and 4th centuries. Therefore this author is enrolled as one of the Late Antiquity, a period to which little researches were still devoted in Portuguese. The text translated in this essay has an apologetic content, seeking to support Christian doctrine in opposition to paganism. In the fourteenth section of *De ira Dei*, based on Cicero's thought, Lactantius defends that human nature was build intending to love one's neighbor and honor God. To translate Lactantius text, the critical edition established by Sources Chrétiennes (1982) was adopted.

Keywords: Lactantius; creation of man; Late Antiquity; Christian moral philosophy; paganism.



Lactâncio e sua obra *De ira Dei*

Pouco se sabe sobre a vida de Lúcio Cecílio (ou Célio) Firmiano Lactâncio. Quanto a estudos de ordem biográfica, seus comentadores costumam se utilizar de algumas indicações realizadas por Jerônimo em suas obras *De uiris illustribus* e *Chronicon*. Nesse sentido, considera-se que Lactâncio teria sido originário da Numídia e teria vivido entre os séculos III e IV d.C., pertencendo, portanto, à Antiguidade Tardia. Ele foi um escritor e professor de retórica africano discípulo de Arnóbio de Sica, tendo se notabilizado por suas produções de matriz doutrinária cristã. Ademais, em decorrência de sua boa relação com a família imperial, ele se tornou o preceptor de Crispo, filho de Constantino.

A *De ira Dei* (*Sobre a ira de Deus*) apresenta forte conteúdo apologético, inserindo-se em um curioso embate discursivo entre pagãos e cristãos, o que está diretamente articulado à sua conjuntura tardo-antiga. Assim, são postos em tensionamento dialógico a tradição cultural clássica e o teocentrismo, demarcando-se um particular processo de transição de pensamento engendrado entre a Antiguidade pagã e o Medievo cristão.

O cenário de enfrentamento de perspectivas filosófico-doutrinárias é particularmente vislumbrado na *De ira Dei* em que se busca legitimar, consoante assevera Tigges Júnior (2007), a ideia de providência divina com reverberações em âmbitos políticos e religiosos. O tradutor italiano Luca Gasparri (2013) ressalta, inclusive, a busca de Lactâncio por justificação do *adfectus* divino, frisando que essa seria a única composição antiga integralmente dedicada à discussão da cólera de Deus.

É também notável o eco dos escritos lactancianos em alguns autores tardo-antigos cristãos, a exemplo de Santo Agostinho e de Fulgêncio, o Mitógrafo¹, que foi alvo de um recente empreendimento tradutório em língua portuguesa². José Amarante (2018) enfatiza que Lactâncio teria sido uma das principais fontes das *Mitologias* de Fulgêncio, sinalizando o emprego lactanciano de interpretações evemeristas³ e morais.

¹ O epíteto de Mitógrafo costuma ser empregado em virtude da repercussão das *Mitologias* na Idade Média, mas também para diferenciar seu compositor de seu homônimo que foi Bispo da cidade de Ruspe. Ademais, esses dois Fulgêncios compartilham um conturbado processo de transmissão textual, que foi estudado, em língua portuguesa, por Cristóvão Santos Júnior (2019b) no artigo “O problema da transmissão textual entre os dois Fulgêncios”.

² As *Mythologiae* foram traduzidas por José Amarante (2019), a *Continentiae*, por Raul Moreira (2018), e a *Sermonum*, por Shirlei Almeida (2018). Quanto à *De aetatibus*, já estão disponíveis as traduções do prólogo, lipogramática e alipogramática, e as traduções lipogramáticas do Livro I (Ausente A), do Livro II (Ausente B), efetuada em um artigo que debate determinados aspectos pós-estruturalistas da proposta tradutória, do Livro III (Ausente C), do Livro IV (Ausente D), do Livro VII (Ausente G) e do Livro XII (Ausente M), efetuada por Cristóvão Santos Júnior (2019c; 2019d e 2020^a; 2020b; 2020c; 2020e; 2020f) e por Cristóvão Santos Júnior em coautoria com José Amarante (2020).

³ O evemerismo, atribuído a Evêmero de Messina (cerca de IV a.C.) e muito adotado por autores cristãos, diz respeito a uma corrente interpretativa de cunho filosófico que orienta o processo de

Em que pese a relevância de nosso compositor, ainda não há, pelo que nos foi possível observar, uma tradução integral da *De ira Dei*⁴. Assim, nosso projeto visa exatamente ao preenchimento dessa lacuna, de modo a se traduzir todos os 24 capítulos que integram a obra.

Nesse processo, buscamos, em nosso texto de chegada, produzir um efeito de aproximação do leitor com o âmbito religioso, a partir da escolha de certas unidades lexicais que aludem ao meio litúrgico. Quanto a isso, é importante notar que o texto em estudo já se conforma em um “latim cristão”, de forma que os usos linguísticos nele exarados não se confundem com as formulações tipicamente encontradas em escritos do período clássico. Em tal senda, o tradutor é também desafiado a buscar saídas que, em alguma medida, cultivem as marcas da linguagem lactanciana.

Meditando acerca da religiosidade consubstanciada no texto examinado, escolheu-se traduzir *antistes* por “sacerdote”, *templum* por “templo”, *opus* por “obra”, *uirtus* por “virtude”⁵ e *societas* por “comunhão”. Lactância também faz largo emprego de operadores argumentativos e termos intensificadores ou de realce que se articulam ao caráter apologético de sua obra, algo que buscamos, similarmente, semear em nossa proposta. Assim, traduzimos *enim* – empregado quatro vezes – por “de fato”, *profecto* por “incontestavelmente” e *plane* por “claramente”. Há, ainda, elementos que remetem à tradição filosófica que constitui o discurso de nosso autor, a exemplo de *prudentia* (“prudência”), *ratio* (“razão”) e *natura* (“natureza”).

Note-se, por fim, que, dialogando continuamente com a tradição clássica, Lactância menciona, ao longo da *De ira Dei*, um conjunto de pensadores, a fim de justificar sua óptica cristã legitimadora da cólera divina, no que imprime, até mesmo, leituras anacrônicas. Assim, já no primeiro capítulo, ele menciona o paradoxo socrático, asseverando que Sócrates afirmou nada saber justamente pelo fato de que não existiria sabedoria humana, visto que o conhecimento da verdade seria divino⁶. Na seção ora apresentada, por sua vez, nosso escritor já dialoga com Cícero, alegando que a vontade celeste é de que o homem seja justo, amando seus irmãos e honrando a Deus, em conformidade com a defesa ciceroniana de que o ser humano nasceria para a justiça.

humanização dos deuses pagãos, a serem compreendidos, nessa perspectiva, como meras personagens históricas.

⁴ Paulo Tigges Júnior (2007) empreendeu a tradução de alguns trechos da *De ira Dei* em sua Dissertação de Mestrado intitulada “História, memória e identidade no século IV d.C.: Lactância e a ação da Providência na construção de uma ordem política cristã”. Quanto às realizações em línguas estrangeiras, a *De ira Dei* foi traduzida para o eslovaco por Tomáš Bajus (2005); para o italiano por Umberto Boella (1973) e Luca Gasparri (2013); para o alemão por Gerhard Crone (1952); para o francês por Christiane Ingremeau (1982) e para o inglês por Mary Francis McDonald (1965).

⁵ Note-se que, buscando escapar de possíveis anacronismos, os tradutores costumam evitar o termo “virtude” para a tradução de *uirtus*, quanto a textos do período clássico.

⁶ A tradução do capítulo I já foi publicada por Cristóvão Santos Júnior (2020e).

1. Texto de partida latino

14, 1. Sequitur ut ostendam cur fecerit hominem ipsum deus.

Sicut mundum propter hominem machinatus est, ita ipsum propter se tamquam diuini templi antistitem, spectatorem operum rerumque caelestium. 2. Solus est enim qui sentiens capaxque rationis intellegere possit deum, qui opera eius admirari, uirtutem potestatemque perspicere; idcirco enim consilio mente prudentia instructus est, ideo solus praeter ceteras animantes recto corpore ac statu fictus est, ut ad contemplationem parentis sui excitatus esse uideatur; ideo sermonem solus accepit ac linguam, cogitationis interpretem, ut enarrare maiestatem domini sui possit, postremo idcirco ei cuncta subiecta sunt ut fictori atque artificii deo esset ipse subiectus.

3. Si ergo deus hominem suum uoluit esse cultorem ideoque illi tantum honoris attribuit ut rerum omnium dominaretur, utique iustissimum est et eum qui tanta praestiterit amare et hominem qui sit nobis cum diuini iuris societate coniunctus. Nec enim fas est cultorem dei a dei cultore uiolari. 4. Vnde intellegimus religionis ac iustitiae causa esse hominem figuratum. Cuius rei testis est Marcus Tullius in libris De legibus ita dicens: «Sed omnium quae in doctorum hominum disputatione uersantur, nihil est profecto praestabilius quam plane intellegi nos ad iustitiam esse natos». 5. Quod si est uerissimum, deus ergo uult omnes homines esse iustos, id est deum et hominem caros habere, deum scilicet honorare tamquam parentem, hominem diligere uelut fratrem; in his enim duobus tota iustitia consistit. 6. Qui ergo aut deum non agnoscit aut homini nocet, iniuste et contra naturam suam uiuit et hoc modo inrumpit institutum legemque diuinam.

111

2. Texto de chegada em língua portuguesa

14, 1. A seguir, eu mostrarei porque Deus teria feito o próprio homem. Assim como Ele criou o mundo em função do homem, também o próprio homem Ele criou para si, como sacerdote do templo divino, um espectador das obras e das coisas celestes. 2. De fato, só o homem – que percebe com os sentidos e é capaz de razão – pode compreender Deus, admirar suas obras e perceber seu poder e sua virtude. Por esse motivo, de fato, ele foi munido com prudência, inteligência e juízo. Por isso, só ele, para além dos demais seres vivos, foi moldado com uma estatura e um corpo ereto, de modo que fosse concebido a ser convocado para a contemplação de seu Pai⁷. Por isso, só ele recebeu a palavra e

⁷ Quanto à postura ereta do homem, é oportuno recordamos os dizeres de Ovídio nos versos 84 –86 do Livro I de suas *Metamorfoses*, mediados pela tradução de Domingos Lucas Dias (2019, p.49): “Enquanto os outros animais olham a terra inclinados sobre ela, ao homem deu um rosto ereto e determinou-lhe que olhasse o céu e elevasse para os astros a sua face”.

a língua, como intérprete do pensamento, de modo que pudesse narrar a majestade de seu Senhor. Por isso, enfim, todas as coisas lhe foram submetidas, de modo que ele próprio estivesse sujeito a Deus, seu artífice e também escultor.

3. Se, portanto, Deus quis que o homem fosse seu adorador e, por isso, atribuiu-lhe tanta honra, de modo que ele dominasse todas as coisas, é, absolutamente, justíssimo tanto amar Aquele, que ofereceu tantas coisas, como o homem, ligado a nós pela comunhão do direito divino⁸. De fato, não é divinamente legítimo que um adorador de Deus seja ofendido por outro adorador de Deus. 4. Desse lugar, compreendemos que o homem foi moldado por causa da justiça e da religião. Disso, Marco Túlio é testemunha em seu Livro *Sobre as Leis*, dizendo assim: “Mas – de todas as questões tratadas na discussão dos homens doutos – nada é, incontestavelmente, mais notável do que compreender claramente que nós nascemos para a justiça”. 5. Se isso é genuinamente verdadeiro, logo, é porque Deus quer que todos os homens sejam justos, isto é, que tenham estima a Deus e ao homem, assim como, naturalmente, honrem o Deus Pai e amem o homem como irmão. De fato, toda a justiça se faz presente nesses dois preceitos. 6. Portanto, aquele que ou não reconheceu Deus ou fez mal ao homem tanto vive injustamente contra a sua natureza como, desse modo, viola seu propósito e a lei divina.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. A “*Expositio Sermonum Antiquorum*”, de Fulgêncio, o **Mitógrafo**: estudo introdutório, tradução e notas. 2018. 130 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

AMARANTE, J. **O livro das Mitologias de Fulgêncio**: os mitos clássicos e a filosofia moral cristã. Salvador: Edufba, 2019.

AMARANTE, J. A explicação fulgenciana para o surgimento dos deuses: um amálgama pagão-cristão? **Revista Hypnos**, São Paulo, v. 41, 2º sem., 2018, pp. 215-236.

BAJUS, T. **Lactantius, De ira Dei**. O hneve božom Alebo o existencii dobra a zla vo svete, preklad, T. F. Bajus. Michalovce, 2005.

⁸ Vide Mateus 22: 37 – 39, em que se defende a necessidade de o homem amar o próximo como a si mesmo.

BOELLA, U. **Institutiones, De opificio Dei, De ira Dei**. Classici della Filosofia cristiana 5. Firenze: Sansoni, 1973.

CRONE, G. **Lactantius; eine Auswahl aus der Epitome, De ira Dei, und De mortibus persecutorum**. Paderborn: Schöningh, 1952.

GASPARRI, L. **Lattanzio: la collera di Dio**. Bompiani: Milão, 2013.

LACTANCE, **La Colère de Dieu**. Introduction, texte critique, traduction, commentaire et index par C. Ingreneau, Paris Éd. du Cerf :, 1982.

MCDONALD, M. **Lactantius: The Minor Works**. The Fathers of the Church 54. Washington: Catholic University of American Press, 1965.

MOREIRA, R. A **“Exposição dos conteúdos de Virgílio”, de Fulgêncio: estudo introdutório e tradução anotada**. 2018. 156 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

113

SANTOS JÚNIOR, C. J. A *De aetatibus mundi et hominis* sem a letra ‘a’, por Fulgêncio, o Mitógrafo: tradução lipogramática do prólogo. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, 16 jul. 2020. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/19416. Acesso em: 19 jul. 2020.

SANTOS JÚNIOR, C. Fulgêncio sem a letra ‘C’ tradução do livro III do lipograma de AETATIBUS MUNDI ET HOMINIS. **Belas Infiéis**, Brasília, v. 9, n. 1, p. 243-249, 2020a. DOI: <https://doi.org/10.26512/belasinfiéis.v9.n1.2020.26021>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/26021>. Acesso em: 21 maio 2020.

SANTOS JÚNIOR, C. A vida de Jesus Cristo sem a letra ‘m’, por Fulgêncio, o Mitógrafo: tradução do livro XII do lipograma *De aetatibus mundi et hominis*. **PhaoS**, Campinas, v. 20, p. 1-8, 2020b. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/phaos/article/view/13496>. Acesso em: 13 jun. 2020.

SANTOS JÚNIOR, C. A problemática do prólogo da *De aetatibus* e sua tradução alipogramática. **CODEX**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 321-330, 2020c. DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v8i1.31811>. Acesso em: 18 jul. 2020.

SANTOS JÚNIOR, C. A idade bíblica dos juízes sem a letra 'g': tradução do Livro VII do lipograma *De aetatibus mundi et hominis* de Fulgêncio, o Mitógrafo. **Revista Archai**, Brasília, n. 30, p. e03023, 2020d. DOI: https://doi.org/10.14195/1984-249X_30_23. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/archai/article/view/1984-249X_30_23. Acesso em: 11 ago. 2020.

SANTOS JÚNIOR, C. Sócrates e a inexistência de sabedoria humana, por Lúcio Cecílio Firmiano Lactância: tradução do capítulo I da obra *De ira Dei*. **Hypnos**, São Paulo, v. 45, p. 274-280, 2020e. Disponível em: <https://hypnos.org.br/index.php/hypnos/article/view/626>. Acesso em: 11 out. 2020.

SANTOS JÚNIOR, C. O problema da transmissão textual entre os dois Fulgêncios. **Tabuleiro de Letras**, Salvador, v. 13, n. 2, p. 208-226, 2019. DOI: <https://doi.org/10.35499/tl.v13i2.6976>. Disponível em: <http://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/6976>. Acesso em: 10 mar. 2020.

SANTOS JÚNIOR, C. Refletindo a fenomenologia de uma tradução lipogramática da *De aetatibus mundi et hominis*. **PERcursos Linguísticos**, Vitória, v. 9, p. 101-119, 2019a. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/26875>. Acesso em: 13 abr. 2020.

SANTOS JÚNIOR, C. Traduzindo o quarto Livro do lipograma fulgenciano. **A Palo Seco**, Itabaiana, n. 12, p. 90-94, 2019b. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/12956>. Acesso em: 12 mar. 2020.

SANTOS JÚNIOR, C.; AMARANTE, J. Adão, Eva, Caim e Abel sem a letra 'a', por Fulgêncio, o Mitógrafo: tradução do Livro I do lipograma *De aetatibus mundi et hominis*. **Rónai**, Juiz de Fora, v. 8, n. 1, p. 88-98, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/27256>. Acesso em: 09 jul. 2020.

TIGGES JÚNIOR, P. **História, memória e identidade no século IV d.C.:** Lactância e a ação da Providência na construção de uma ordem política cristã.

112 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2007. Disponível em <http://repositorio.ufes.br/handle/10/6321>. Acesso em 06 nov. 2020.

Data de envio: 22/08/2020

Data de aprovação: 23/10/2020

Data de publicação: 21/12/2020

***Dáfnis e Cloé*, de Longo de Lesbos – Livro segundo: tradução e comentário**

Luiz Carlos André Mangia Silva
Universidade Estadual de Maringá (UEM)
lcamsilva@uem.br

RESUMO: Apresentamos aqui a tradução para a língua portuguesa da segunda parte do romance de Longo de Lesbos, intitulado *Dáfnis e Cloé*, datado de meados do século II d.C. Também conhecida como *As Pastorais*, a obra não dispõe ainda de tradução integral em português feita diretamente da língua grega. Assim, nossa tradução pretende sanar esta carência e permitir ao leitor um contato mais seguro com o texto original. Nesta segunda parte do romance, podemos ver diferentes ações, entre as quais Dáfnis e Cloé ajudando nos trabalhos ligados à colheita da uva; o incidente com os jovens estrangeiros, que acabam por mover guerra contra os protagonistas; a intervenção guerreira do deus Pã, irritado com a ousadia dos estrangeiros; e finalmente, a celebração dos personagens com banquete e apresentações artísticas.

116

Palavras-chave: Romance grego; tradução; literatura pastoril .

The Greek novel *Daphnis and Chloe*: a Portuguese translation of the second part with commentary

ABSTRACT: This is a Portuguese translation of the second part of *Daphnis and Chloe*, Longus' novel, dated from the middle of the 2nd century AD. Also known as *Pastoral novel*, the work does not have a full translation directly from the Greek language to Portuguese yet. Thus, our translation intends to supply this lack and offer to the reader a closer contact with the original text. In this second part of the novel, we can see different actions, including Daphnis and Chloe's help with the work related to the grape harvesting; the incident with young foreigners, who end up waging war against the protagonists; the warlike intervention of the god Pan, angry at the boldness of the foreigners; and finally, the characters' celebration with feasts and artistic presentations.

Keywords: Greek novel; translation; pastoral literature.



Apresentação

As ações do segundo livro de *Dáfnis e Cloé* - romance pastoril atribuído a Longo de Lesbos (cerca de II d.C.) - transcorrem todas elas durante a estação do outono. Por ser a época da vindima, o texto abre com todos os personagens envolvidos nas tarefas exigidas pela colheita da uva. Dáfnis e Cloé participam de bom grado destes trabalhos, embora anseiem pelo dia em que poderão voltar, apenas na companhia um do outro, aos cuidados com os rebanhos, fugindo assim do tumulto que envolve tais atividades. Quero destacar, dessa segunda parte do romance (que possui quatro), três cenas em particular, pela sua beleza e importância na narrativa.

A primeira delas é a descrição, feita pelo velho Filetas - amiúde identificado com o poeta Filetas de Cós, celebrado por Teócrito como um dos inventores do gênero bucólico, em III a.C. (LONGO, 1997, p. 66, n. 70; MACHADO, 1996, p. 79, n. 2) -, da criança que ele encontra a colher frutos em seu pomar. Surpreendida, ela lhe foge e se esconde sob as roseiras e as papoulas, de onde lhe atira as bagas de mirtos que tem à mão. Embora devesse ficar irritado com isso, Filetas sente-se enfeitiçado pela criança e nada faz contra ela: apenas lhe pede um beijo e promete-lhe entregar os frutos que ela quiser. Ela ri da proposta e informa que beijar não combina com a velhice de Filetas pois, se ele ficar apaixonado, não será capaz de perseguir seu objeto de desejo. A criança ainda afirma ser mais velha do que o Tempo e o universo, embora não pareça; e que todas as manhãs, depois de reunir Dáfnis e Cloé, vem se banhar nas fontes do pomar de Filetas e se deslumbrar com plantas e flores - eis o motivo por que há ali tamanha abundância, tamanha harmonia: tudo é regado pela água de seus banhos. Depois de dizer essas coisas com uma voz mais bela do que a de um velho cisne, ela trepa nos pés de mirto e de galho em galho atinge o topo. É quando Filetas vê asas em seu dorso e um pequeno arco - e ele então conclui ser Amor, o deus Eros, esta pequena criança, que em seguida desaparece. Notemos que essa genealogia parece fundir o deus primordial de Hesíodo, nascido do Caos (na *Teogonia*), com atributos claramente helenísticos, de criança travessa e alada armada de flechas. Filetas procura Dáfnis e Cloé para declarar-lhes o que viu e ouviu - que o deus Eros ora se ocupa deles. Esta é a primeira vez que os jovens pastores ouvem o nome da divindade.

Outro ponto alto das ações nesta segunda parte do romance ocorre quando, raptada, Cloé está em posse dos cidadãos de Metimne que investiram como inimigos contra os mitilenos. Pã, por solicitação das Ninfas protetoras da garota, intervém em seu favor, instaurando o pânico entre os raptadores, qualidade bem propriamente sua, quando irritado. A cena, como destacam os comentadores (por exemplo, Sanches e Güemes em LONGO, 1997, p. 81, n. 105),

remete a dois *Hinos Homéricos*: *A Dioniso* (VII) e *A Apolo* (III). Quando Cloé e outros cativos estão sendo levados com seus rebanhos para Metimne, diferentes prodígios passam a acontecer, em terra e em mar. Nos barcos ancorados longe da orla, a tripulação recobra o vigor em uma festa triunfal; de repente, a terra toda parece arder em chamas e o som de navios inimigos se aproximando é claro a todos. Parece já haver feridos e mortos, sem que inimigo algum possa ser visto. Toda a noite transcorre assim. Pela manhã, novos portentos: os bodes de Dáfnis aparecem com os chifres adornados de hera e as ovelhas de Cloé uivam como lobos, enquanto ela própria ostenta, maravilhosamente, uma coroa de ramos de pinheiro, planta consagrada a Pã. Se os raptos tentam fugir, as âncoras permanecem presas no fundo, os remos se partem e golfinhos, com golpes, causam danos no madeirame dos navios. E finalmente um som qual o de uma trombeta é ouvido do alto de um promontório. É quando o comandante dos metimnianos, subitamente lançado em sono, tem uma visão onírica, em que Pã lhe ordena restituir Cloé e seus rebanhos a Mitilene. Só assim seu retorno a Metimne será possível. Prudentemente ele cumpre a ordem e Cloé, uma vez desembarcada, é rodeada por suas ovelhas como por um coro de dançarinas e um som doce de flauta a conduz de volta à casa.

Outra cena memorável, já quase fechando o livro, é a dos familiares de Dáfnis e Cloé celebrando as Ninfas e Pã, pela proteção recebida, na alegre companhia de Filetas e seu filho Títiro. Reunidos próximos da estátua de Pã, nos campos, os convivas ouvem Lamon narrar o mito da origem da flauta, o qual ele ouvira de um pastor siciliano: Pã enamorou-se de uma jovem pastora, chamada Siringe (Flauta), cujo canto mavioso era como o da flauta. Por se recusar a se entregar a ele, perseguida, ela foge enquanto pode, até que cai em um pântano, onde some; Pã, triste pelo ocorrido, colhe do lugar caniços de diferentes tamanhos e faz com eles um instrumento, para recordá-la. Assim surge a flauta, também conhecida como flauta de Pã. Depois dessa narrativa que explica a origem mítica do instrumento, é Filetas quem exhibe seus dons de flautista. Dono de uma flauta que em tudo se assemelha à descrita na narrativa de Lamon, ele toca de tal modo que parece haver várias flautas sendo tocadas ao mesmo tempo; depois, diminuindo a intensidade, ele entoia uma doce melodia para, a seguir, demonstrar o flautado próprio para tanger cada tipo de rebanho, de bois e cabras e ovelhas. Depois dele, é Drias quem dança para os convivas, ao som de uma melodia dionisíaca, uma coreografia de vindima: ele então representa cada uma das ações ligadas à produção do vinho, começando pela colheita, depois o transporte dos cestos, a seguir a pisa de uvas nos lagares, o enchimento dos tonéis e o ato de beber o vinho. Segundo o narrador, tudo é representado com tamanha clareza que todos julgam ver as ações acontecendo. Finalmente Dáfnis e Cloé também se exibem artisticamente: experimentando a flauta de Filetas, ele encarna

Pã em busca da pastora Siringe; Cloé, a imitá-la, desdenha do seu pretendente e foge e se esconde na floresta, como se sumisse em um pântano. Dáfnis, a procurá-la, flauteia com doçura tão comovente que Filetas lhe presenteia com a flauta, o que marca, para Dáfnis, uma das etapas de sua introdução na idade adulta.

Destaco ainda, quanto a essa última cena, que a presença dessas variadas expressões artísticas dentro da obra reforçam um traço comum ao romance antigo – o de dialogar com outras artes. Lembro ao leitor que a motivação, segundo o narrador, para compor a história de Dáfnis e Cloé foi a contemplação de uma pintura encantadora sobre o tema (descrita no Livro Primeiro, em seu Proêmio), vista por ele quando visitava Lesbos.

Não disponho ainda de uma edição recente para o texto grego, de modo que consultei o texto fixado por Rudolf Hercher (1858), disponível na plataforma *Perseus Digital Library*. Depois de enfrentar todas as dificuldades do texto grego, para dirimir dúvidas li a tradução indireta de Duda Machado (1996), distante, todavia, do original; a espanhola de Sanches e Güemes (LONGO, 1997), bem próxima do original e rica em notas; e a inglesa de Turner (LONGUS, 1968). Essas últimas, sobretudo, forneceram-me não poucas vezes o subsídio necessário para a correta interpretação das frases gregas. Além dessas obras devo mencionar a consulta sistemática ao Dicionário Grego-Português de Malhadas-Dezotti-Neves (2006-2010) e ao Dicionário Grego-Inglês de Lidell-Scott-Jones (1940), hospedado no *Perseus*.

1. Texto grego

[2.1] Ἦδη δὲ τῆς ὀπώρας ἀκμαζούσης καὶ ἐπείγοντος τοῦ τρυγητοῦ πᾶς ἦν κατὰ τοὺς ἀγρούς ἐν ἔργῳ· ὁ μὲν ληνοὺς ἐπεσκεύαζεν, ὁ δὲ πίθους ἐξεκάθειρεν, ὁ δὲ ἀρρίχους ἔπλεκεν· ἔμελέ τιμι δρεπάνης μικρᾶς ἐς βότρυος τομὴν καὶ ἐτέρῳ λίθου θλίψαι τὰ ἔνοια τῶν βοτρυῶν δυναμένου καὶ ἄλλῳ λύγου ξηρᾶς πληγαῖς κατεξασμένης, ὡς ἂν ὑπὸ φωτὶ νύκτωρ τὸ γλεῦκος φέροιτο. Ἀμελήσαντες οὖν καὶ ὁ Δάφνις καὶ ἡ Χλόη τῶν αἰγῶν καὶ τῶν προβάτων, χειρὸς ὠφέλειαν ἄλλοις μετεδίδοσαν. Ὁ μὲν ἐβάσταζεν ἐν ἀρρίχοις βότρυς καὶ ἐπάτει ταῖς ληνοῖς ἐμβαλῶν καὶ εἰς τοὺς πίθους ἔφερε τὸν οἶνον· ἡ δὲ τροφήν παρεσκεύαζε τοῖς τρυγῶσι καὶ ἐνέχει ποτὸν αὐτοῖς πρεσβύτερον οἶνον καὶ τῶν ἀμπέλων δὲ τὰς ταπεινότερας ἀπετρύγα. Πᾶσα γὰρ ἡ κατὰ τὴν Λέσβον ἀμπελος ταπεινὴ, οὐ μετέωρος οὐδὲ ἀναδενδρᾶς, ἀλλὰ κάτω τὰ κλήματα ἀποτείνουσα καὶ ὡσπερ κιττὸς νεμομένη· καὶ παῖς ἂν ἐφίκοιτο βότρυος ἄρτι τὰς χεῖρας ἐκ σπαργάνων λελυμένος.

[2.2] Οἶον οὖν εἰκὸς ἐν ἑορτῇ Διονύσου καὶ οἴνου γενέσεως αἱ μὲν γυναῖκες ἐκ τῶν πλησίον ἀγρῶν εἰς ἐπικουρίαν κεκλημέναι τῷ Δάφνιδι τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐπέβαλλον καὶ ἐπήνουν ὡς ὅμοιον τῷ Διονύσῳ τὸ κάλλος, καὶ τις τῶν θραυστέρων καὶ ἐφίλησε καὶ τὸν Δάφνιν παρῶξυνε, τὴν δὲ Χλόην ἐλύπησεν· οἱ δὲ ἐν ταῖς ληνοῖς ποικίλας φωνὰς ἔρριπτον ἐπὶ τὴν Χλόην καὶ ὡσπερ ἐπὶ τινα Βάκχην Σάτυροι μανικώτερον ἐπήδων καὶ εὐχοντο γενέσθαι ποιμνία καὶ ὑπὲρ ἐκείνης νέμεσθαι· ὥστε αὐτὸν πάλιν ἡ μὲν ἤδετο, Δάφνις δὲ ἐλυπεῖτο. Εὐχοντο δὲ δὴ ταχέως παύσασθαι τὸν

τρυγητὸν καὶ λαβέσθαι τῶν συνήθων χωρίων καὶ ἀντὶ τῆς ἀμούσου βοῆς ἀκούειν σύριγγος ἢ τῶν ποιμνίων αὐτῶν βληχωμένων. Καὶ ἐπεὶ διαγενομένων ὀλίγων ἡμερῶν αἰ μὲν ἄμπελοι ἐτετρύγηντο, πίθοι δὲ τὸ γλεῦκος εἶχον, ἔδει δὲ οὐκέτ' οὐδὲν πολυχειρίας, κατήλαυνον τὰς ἀγέλας ἐς τὸ πεδίου καὶ μάλα χαίροντες τὰς Νύμφας προσεκύνουν, βότρυς αὐταῖς κομίζοντες ἐπὶ κλημάτων, ἀπαρχὰς τοῦ τρυγητοῦ. Οὐδὲ τὸν πρότερον χρόνον ἀμελῶς ποτε παρήλθον, ἀλλ' αἰεὶ ἀρχόμενοι νομῆς προσήδρευον καὶ ἐκ νομῆς ἀνιόντες προσεκύνουν· καὶ πάντως τι ἐπέφερον, ἢ ἄνθος ἢ ὀπώραν ἢ φυλλάδα χλωρὰν ἢ γάλακτος σπονδήν. Καὶ τούτων μὲν ὕστερον ἀμοιβὰς ἐκομίσαντο παρὰ τῶν θεῶν· τότε δὲ κύνες, φασίν, ἐκ δεσμῶν λυθέντες ἐσκίρτων, ἐσύριττον, ἦδον, τοῖς τράγοις καὶ τοῖς προβάτοις συνεπάλαιον.

[2.3] Τερπομένοις δὲ αὐτοῖς ἐφίσταται πρεσβύτης σισύραν ἐνδεδυμένος, καρβατίνας ὑποδεδεμένος, πήραν ἐξηρητημένος, καὶ τὴν πήραν παλαιάν. Οὗτος πλησίον καθίσας αὐτῶν ὧδε εἶπε· Φιλητᾶς, ὦ παῖδες, ὁ πρεσβύτης ἐγώ, ὃς πολλὰ μὲν ταῖσδε ταῖς Νύμφαις ἦσα, πολλὰ δὲ τῷ Πανὶ ἐκείνῳ ἐσύρισα, βοῶν δὲ πολλῆς ἀγέλης ἡγησάμην μόνη μουσικῆ. Ἦκω δὲ ὑμῖν ὅσα εἶδον μηνύσω, ὅσα ἤκουσα ἀπαγγελῶν. Κῆπός ἐστί μοι τῶν ἐμῶν χειρῶν, ὃν ἐξ οὗ νέμων διὰ γῆρας ἐπαυσάμην, ἐξεπονησάμην· ὅσα ὦραι φέρουσι, πάντα ἔχων ἐν αὐτῷ καθ' ὦραν ἐκάστην. Ἦρος ῥόδα καὶ κρίνα καὶ ὑάκινθος καὶ ἴα ἀμφότερα, θέρους μήκωνες καὶ ἀχράδες καὶ μῆλα πάντα, νῦν ἄμπελοι καὶ συκαῖ καὶ ῥοιαὶ καὶ μύρτα χλωρά. Εἰς τοῦτον τὸν κῆπον ὀρνίθων ἀγέλαι συνέρχονται τὸ ἐωθινόν, τῶν μὲν ἐς τροφήν, τῶν δὲ ἐς ὦδην· συνηρεφῆς γὰρ καὶ κατάσκιος καὶ πηγαῖς τρισὶ κατάρρυτος· ἂν περιέλη τις τὴν αἵμασιάν, ἄλσος ὄρα ἰθήσεται.'

[2.4] Ἐἰσελθόντι δὲ μοι τῆμερον ἀμφὶ μέσσην ἡμέραν ὑπὸ ταῖς ῥοιαῖς καὶ ταῖς μυρρίναις βλέπεται παῖς, μύρτα καὶ ῥοιάς ἔχων, λευκὸς ὡς γάλα, ξανθὸς ὡς πῦρ, στιλπνὸς ὡς ἄρτι λελουμένος· γυμνὸς ἦν, μόνος ἦν· ἔπαιζεν ὡς ἴδιον κῆπον τρυγῶν. Ἐγὼ μὲν οὖν ὥρμησα ἐπ' αὐτὸν ὡς συλληψόμενος, δείσας μὴ ὑπὲρ ἀγερωχίας τὰς μυρρίνας καὶ τὰς ῥοιάς κατακλάσῃ· ὁ δὲ με κούφως καὶ ῥαδίως ὑπέφευγε, ποτὲ μὲν ταῖς ῥοδωνιαῖς ὑποτρέχων, ποτὲ δὲ ταῖς μήκωσιν ὑποκρυπτόμενος, ὥσπερ πέρδικος νεοττός. Καίτοι πολλάκις μὲν πράγματα ἔσχον ἐρίφους γαλαθηνούς διώκων, πολλάκις δὲ ἔκαμον μεταθέων μόσχους ἀρτιγεννήτους· ἀλλὰ τοῦτο ποικίλον τι χρῆμα ἦν καὶ ἀθήρατον. Καμῶν οὖν ὡς γέρων καὶ ἐπερειαμένος τῇ βακτηρίᾳ καὶ ἅμα φυλάττων μὴ φύγοι, ἐπυθανόμην τίνας ἐστὶ τῶν γειτόνων, καὶ τί βουλόμενος ἀλλότριον κῆπον τρυγᾷ. Ὁ δὲ ἀπεκρίνατο μὲν οὐδέν, στὰς δὲ πλησίον ἐγέλα πάνυ ἀπαλὸν καὶ ἔβαλλέ με τοῖς μύρτοις καὶ οὐκ οἶδ' ὅπως ἔθελγε μηκέτι θυμοῦσθαι. Ἐδεόμην οὖν εἰς χεῖρας ἐλθεῖν μηδὲν φοβούμενον ἔτι, καὶ ὤμυσον κατὰ τῶν μύρτων ἀφήσειν, ἐπιδοὺς μήλων καὶ ῥοιῶν, παρέξειν τε αἰεὶ τρυγᾶν τὰ φυτὰ καὶ δρέπειν τὰ ἄνθη, τυχῶν παρ' αὐτοῦ φιλήματος ἑνός.'

[2.5] Ἐνταῦθα πάνυ καπυρὸν γελάσας ἀφίησι φωνήν, οἶαν οὔτε χελιδῶν οὔτε ἀηδῶν οὔτε κύκνος, ὁμοίως ἐμοὶ γέρων γενόμενος. Ἐμοὶ μὲν, ὦ Φιλητᾶ, φιλήσαι σε φθόνος οὐδεὶς· βούλομαι γὰρ φιλεῖσθαι μᾶλλον ἢ σὺ γενέσθαι νέος· ὅρα δὲ εἴ σοι καθ' ἡλικίαν τὸ δῶρον· οὐδὲν γὰρ σε ὠφελήσει τὸ γῆρας πρὸς τὸ μὴ διώκειν ἐμὲ μετὰ τὸ ἐν φίλημα. Δυσθήρατος ἐγώ καὶ ἰέρακι καὶ ἀετῷ καὶ εἴ τις ἄλλος τούτων ὠκύτερος ὄρνις. Οὐ τοι παῖς ἐγώ καὶ εἰ δοκῶ παῖς, ἀλλὰ καὶ τοῦ Κρόνου πρεσβύτερος καὶ αὐτοῦ τοῦ παντός. Καὶ σε οἶδα νέμοντα πρῶθήβην ἐν ἐκείνῳ τῷ ὄρει τὸ πλατὺ βουκόλιον καὶ παρήμην σοι συρίττοντι πρὸς ταῖς φηγοῖς ἐκείναις, ἡνίκα ἦρας Ἀμαρυλλίδος· ἀλλὰ με οὐχ ἑώρας καίτοι πλησίον μάλα τῇ κόρῃ παρεστῶτα. Σοὶ μὲν οὖν ἐκείνην ἔδωκα· καὶ ἤδη σοι παῖδες, ἀγαθοὶ βουκόλοι καὶ γεωργοί· νῦν δὲ Δάφνιν ποιμαίνω καὶ Χλόην· καὶ ἡνίκα ἂν αὐτοὺς εἰς ἓν συναγάγω

τὸ ἐωθινόν, εἰς τὸν σὸν ἔρχομαι κῆπον καὶ τέρπομαι τοῖς ἄνθεσι καὶ τοῖς φυτοῖς κὰν ταῖς πηγαῖς ταύταις λούομαι. Διὰ τοῦτο καλὰ καὶ τὰ ἄνθη καὶ τὰ φυτὰ, τοῖς ἐμοῖς λουτροῖς ἀρδόμενα. "Ὅρα δὲ μὴ τί σοι τῶν φυτῶν κατακέκλασται, μὴ τις ὀπώρα τετρύγηται, μὴ τις ἄνθος ρίζα πεπάτηται, μὴ τις πηγὴ τετάρρακται, καὶ χαῖρε μόνος ἀνθρώπων ἐν γῆρα θεασάμενος τοῦτο τὸ παιδίον."

[2.6] 'ταῦτ' εἰπὼν ἀνήλατο καθάπερ ἀηδόνας νεοττὸς ἐπὶ τὰς μυρρίνας, καὶ κλάδον ἀμείβων ἐκ κλάδου διὰ τῶν φύλλων ἀνεῖρπεν εἰς ἄκρον. Εἶδον αὐτοῦ καὶ πτέρυγας ἐκ τῶν ὤμων καὶ τοξάρια μεταξὺ τῶν πτερύγων, καὶ οὐκέτι εἶδον οὔτε ταῦτα οὔτε αὐτόν. Εἰ δὲ μὴ μάτην ταύτας τὰς πολιὰς ἔφουσα μηδὲ γηράσας ματαιοτέρας τὰς φρένας ἐκτησάμην, "Ἐρωτι, ὦ παῖδες, κατέσπεισθε καὶ "Ἐρωτι ὑμῶν μέλει.'

[2.7] πάνυ ἐτέρφθησαν ὥσπερ μῦθον οὐ λόγον ἀκούοντες καὶ ἐπυνθάνοντο τί ἐστί ποτε ὁ "Ἐρως, πότερα παῖς ἢ ὄρνις, καὶ τί δύναται. Πάλιν οὖν ὁ Φιλητᾶς ἔφη "θεὸς ἐστίν, ὦ παῖδες, ὁ "Ἐρως, νέος καὶ καλὸς καὶ πετόμενος· διὰ τοῦτο καὶ νεότητι χαίρει καὶ κάλλος διώκει καὶ τὰς ψυχὰς ἀναπτεροῖ. Δύναται δὲ τοσοῦτον ὅσον οὐδὲ ὁ Ζεὺς. Κρατεῖ μὲν στοιχείων, κρατεῖ δὲ ἄστρων, κρατεῖ δὲ τῶν ὁμοίων θεῶν· οὐδὲ ὑμεῖς τοσοῦτον τῶν αἰγῶν καὶ τῶν προβάτων. Τὰ ἄνθη πάντα "Ἐρωτος ἔργα· τὰ φυτὰ πάντα τούτου ποιήματα· διὰ τοῦτον καὶ ποταμοὶ ῥέουσι καὶ ἄνεμοι πνέουσιν. "Ἐγνων δὲ ἐγὼ καὶ ταῦρον ἐρασθέντα, καὶ ὡς οἴστρω πληγεῖς ἐμυκάτο· καὶ τράγον φιλήσαντα αἶγα, καὶ ἠκολούθει πανταχοῦ. Αὐτὸς μὲν γὰρ ἤμην νέος καὶ ἠράσθην Ἀμαρυλλίδος· καὶ οὔτε τροφῆς ἐμεμνήμην οὔτε ποτὸν προσεφερόμην οὔτε ὕπνον ἠρούμην. "Ἦλθον τὴν ψυχὴν, τὴν καρδίαν ἐπαλλόμην, τὸ σῶμα ἐψυχόμην· ἐβόων ὡς παιόμενος, ἐσιώπων ὡς νεκρούμενος, εἰς ποταμοὺς ἐνέβαινον ὡς καόμενος. Ἐκάλουν τὸν Πᾶνα βοηθόν, ὡς καὶ αὐτόν τῆς Πίτυος ἐρασθέντα· ἐπήνουν τὴν Ἥχῶ τὸ Ἀμαρυλλίδος ὄνομα μετ' ἐμὲ καλοῦσαν· κατέκλων τὰς σύριγγας, ὅτι μοι τὰς μὲν βοῦς ἔθελγον, Ἀμαρυλλίδα δὲ οὐκ ἤγον. "Ἐρωτος γὰρ οὐδὲν φάρμακον, οὐ πινόμενον, οὐκ ἐσθιόμενον, οὐκ ἐν ὦδαϊς λαλούμενον, ὅτι μὴ φίλημα καὶ περιβολὴ καὶ συγκατακλιθῆναι γυμνοῖς σώμασι.'

[2.8] Φιλητᾶς μὲν τοσαῦτα παιδεύσας αὐτοὺς ἀπαλλάττεται, τυρούς τινας παρ' αὐτῶν καὶ ἔριφον ἤδη κεράστην λαβών· οἱ δὲ μόνοι καταλειφθέντες, καὶ τότε πρῶτον ἀκούσαντες τὸ "Ἐρωτος ὄνομα τὰς τε ψυχὰς συνεστάλησαν ὑπὸ λύπης, καὶ ἐπανελθόντες νύκτωρ εἰς τὰς ἐπαύλεις παρέβαλλον οἷς ἤκουσαν τὰ αὐτῶν. Ἀλγοῦσιν οἱ ἐρῶντες· καὶ ἡμεῖς ἀλγοῦμεν. Τροφῆς ἀμελοῦσιν· ἡμελήκαμεν ὁμοίως. Καθεύδειν οὐ δύνανται· τοῦτο νῦν πάσχομεν καὶ ἡμεῖς. Κάεσθαι δοκοῦσι· καὶ παρ' ἡμῖν τὸ πῦρ. Ἐπιθυμοῦσιν ἀλλήλους ὄραν· διὰ τοῦτο θᾶπτον εὐχόμεθα γενέσθαι τὴν ἡμέρα. Σχεδὸν τοῦτ' ἐστίν ὁ ἔρως, καὶ ἐρῶμεν ἀλλήλων οὐκ εἰδότες. Εἰ γὰρ τοῦτο μὴ ἐστίν ὁ ἔρως ἐγὼ δὲ ὁ ἐρώμενος, τί οὖν ταῦτ' ἀλγοῦμεν, τί δὲ ἀλλήλους ζητοῦμεν; ἀληθῆ πάντα εἶπεν ὁ Φιλητᾶς. Τὸ ἐκ τοῦ κήπου παιδίον ὦφθη καὶ τοῖς πατράσιν ἡμῶν ὄναρ ἐκεῖνο καὶ νέμειν ἡμᾶς τὰς ἀγέλας ἐκέλευσε. Πῶς ἂν τις αὐτὸ λάβοι; σμικρὸν ἐστί καὶ φεύξεται. Καὶ πῶς ἂν τις αὐτὸ φύγοι; πτερὰ ἔχει καὶ καταλήψεται. Ἐπὶ τὰς Νύμφας δεῖ βοηθοὺς καταφεύγειν. Ἀλλ' οὐδὲ Φιλητᾶν ὁ Πᾶν ὠφέλησεν Ἀμαρυλλίδος ἐρῶντα. "Ὅσα εἶπεν ἄρα φάρμακα, ταῦτα ζητητέον, φίλημα καὶ περιβολὴν καὶ κεῖσθαι γυμνοὺς χαμαί. Κρύος μὲν, ἀλλὰ καρτερήσομεν δευτέροι μετὰ Φιλητᾶν.'

[2.9] Τοῦτο αὐτοῖς γίνεται νυκτερινὸν παιδευτήριον. Καὶ ἀγαγόντες τῆς ἐπιούσης ἡμέρας τὰς ἀγέλας ἐς νομὴν, ἐφίλησαν ἀλλήλους ἰδόντες καὶ ὁ μῆπω πρότερον ἐποίησαν περιέβαλον τὰς χεῖρας ἐπαλλάξαντες· τὸ δὲ τρίτον ὠκνοῦν φάρμακον ἀποδυθέντες κατακλιθῆναι· θρασύτερον γὰρ οὐ μόνον παρθένῳ ἀλλὰ

καὶ νέφω αἰπόλω. Πάλιν οὖν νύξ ἀγρυπνίαν ἔχουσα καὶ ἔννοϊαν τῶν γεγενημένων καὶ κατάμεμψιν τῶν παραλελειμμένων. Ἐφιλήσαμεν, καὶ οὐδὲν ὄφελος· περιεβάλομεν, καὶ οὐδὲν πλέον ἔσχομεν· τὸ οὖν συγκατακλινῆναι μόνον φάρμακον ἔρωτος. Πειρατέον καὶ τούτου· πάντως ἐν αὐτῷ τι κρεῖττον ἔστι φιλήματος.'

[2.10] Ἐπὶ τούτοις τοῖς λογισμοῖς οἷον εἰκὸς καὶ ὄνειρατα ἐώρων ἐρωτικά, τὰ φιλήματα, τὰς περιβολὰς· καὶ ὅσα μεθ' ἡμέραν οὐκ ἔπραξαν, ταῦτα ὄναρ ἔπραξαν· γυμνοὶ μετ' ἀλλήλων ἔκειντο. Ἐνθεώτεροι δὲ κατὰ τὴν ἐπιούσαν ἡμέραν ἀνέστησαν καὶ ροίζω τὰς ἀγέλας κατήλανον ἐπειγόμενοι πρὸς τὰ φιλήματα· καὶ ἰδόντες ἀλλήλους ἅμα μειδιάματι προσέδραμον. Τὰ μὲν οὖν φιλήματα ἐγένετο καὶ ἡ περιβολὴ τῶν χειρῶν ἠκολούθησε, τὸ δὲ τρίτον φάρμακον ἐβράδυνε, μήτε τοῦ Δάφνιδος τολμῶντος εἰπεῖν, μήτε τῆς Χλόης βουλομένης κατάρχεσθαι, ἔστε τύχη καὶ τοῦτο ἔπραξαν.

[2.11] Καθεζόμενοι ὑπὸ στελέχει δρυὸς πλησίον ἀλλήλων καὶ γευσάμενοι τῆς ἐν φιλήματι τέρψεως ἀπλήστως ἐνεφοροῦντο τῆς ἡδονῆς. Ἦσαν δὲ καὶ χειρῶν περιβολαὶ θλίψιν τοῖς σώμασι παρέχουσαι. Κατὰ δὲ τὴν τῶν χειρῶν περιβολὴν βιαιότερόν τι τοῦ Δάφνιδος ἐπισπασαμένου κλίνεταιίπως ἐπὶ πλευρὰν ἢ Χλόη· κάκεινος δὲ συγκατακλίνεται τῷ φιλήματι ἀκολουθῶν. Καὶ γνωρίσαντες τῶν ὄνειρων τὴν εἰκόνα κατέκειντο πολὺν χρόνον ὥσπερ συνδεδεμένοι. Εἰδότες δὲ τῶν ἐντεῦθεν οὐδὲν καὶ νομίσαντες τοῦτο εἶναι πέρας ἐρωτικῆς ἀπολαύσεως, μάτην τὸ πλεῖστον τῆς ἡμέρας δαπανήσαντες διελύθησαν καὶ τὰς ἀγέλας ἀπήλανον, τὴν νύκτα μισοῦντες. Ἴσως δὲ ἂν τι καὶ τῶν ἀληθῶν ἔπραξαν, εἰ μὴ θόρυβος τοιοῦδε πᾶσαν τὴν ἀγροικίαν ἐκείνην κατέλαβε.

[2.12] Νέοι Μηθυμναῖοι πλούσιοι διαθέσθαι τὸν τρυγητὸν ἐν ξενικῇ τέρψει θελήσαντες, ναῦν σμικρὰν καθελκύσαντες καὶ οἰκέτας προσκώπους καθίσαντες, τοὺς Μυτιληναίων ἀγροὺς παρέπλεον, ὅσοι θαλάττης πλησίον. Εὐλίμενός τε γὰρ ἡ παραλία καὶ οἰκίσεις ἠσκημένη πολυτελῶς, καὶ λουτρὰ συνεχῆ, παράδεισοί τε καὶ ἄλση· τὰ μὲν φύσεως ἔργα, τὰ δ' ἀνθρώπων τέχνη· πάντα ἐνηβῆσαι καλά. Παραπλέοντες δὲ καὶ ἐνορμιζόμενοι κακὸν μὲν ἐποίουν οὐδὲν, τέρψεις δὲ ποικίλας ἐτέρποντο, ποτὲ μὲν ἀγκίστροις καλάμων ἀπηρητημένοις ἐκ λίνου λεπτοῦ πετραίου ἰχθῦς ἀλιεύοντες ἐκ πέτρας ἀλιτενοῦς, ποτὲ δὲ κυσὶ καὶ δικτύοις λαγῶς φεύγοντας τὸν ἐν ταῖς ἀμπέλοις θόρυβον λαμβάνοντες· ἤδη δὲ καὶ ὀρνίθων ἄγρας ἐμέλησεν αὐτοῖς, καὶ ἔλαβον βρόχοις χῆνας ἀγρίους καὶ νήττας καὶ ὠτίδας, ὥστε ἡ τέρψις αὐτοῖς καὶ τραπέζης ὠφέλειαν παρεῖχεν. Εἰ δὲ τινος προσέδει, παρὰ τῶν ἐν τοῖς ἀγροῖς ἐλάμβανον, περιττοτέρους τῆς ἀξίας ὀβολοὺς καταβάλλοντες. Ἔδει δὲ μόνον ἄρτου καὶ οἴνου καὶ στέγης· οὐ γὰρ ἀσφαλὲς ἐδόκει μετοπωρινῆς ὥρας ἐνεστώσης ἐνθαλαττεύειν· ὥστε καὶ τὴν ναῦν ἀνεῖλκον ἐπὶ τὴν γῆν νύκτα χειμέριον δεδοικότες.

[2.13] Τῶν δὴ τις ἀγροίκων ἐς ἀνολκὴν λίθου θλίβοντος τὰ πατηθέντα βοτρυδία χρῆζων σχοίνου, τῆς πρότερον ῥαγείσης, κρύφα ἐπὶ τὴν θάλατταν ἐλθὼν, ἀφρουρήτω τῇ νηὶ προσελθὼν, τὸ πείσμα ἐκλύσας, οἴκαδε κομίσας ἐς ὃ τι ἔχρηζεν ἐχρήσατο. Ἐωθεν οὖν οἱ Μηθυμναῖοι νεανίσκοι ζήτησιν ἐποιοῦντο τοῦ πείσματος καὶ ὠμολόγει γὰρ οὐδεὶς τὴν κλοπὴν ὀλίγα μεμψάμενοι τοὺς ξενοδόκους παρέπλεον· καὶ σταδίους τριάκοντα παρελάσαντες προσορμίζονται τοῖς ἀγροῖς, ἐν οἷς ῥῶκουν ὁ Δάφνις καὶ ἡ Χλόη· ἐδόκει γὰρ αὐτοῖς καλὸν εἶναι τὸ πεδῖον ἐς θήραν λαγῶν. Σχοῖνον μὲν οὖν οὐκ εἶχον ὥστε ἐκδήσασθαι πείσμα· λύγον δὲ χλωρὰν μακρὰν στρέψαντες ὡς σχοῖνον, ταύτη τὴν ναῦν ἐκ τῆς πρύμνης ἄκρας εἰς τὴν γῆν ἔδησαν. Ἐπειτα τοὺς κύνας ἀφέντες ῥινηλατεῖν ἐν ταῖς εὐκαίροις φαινομέναις τῶν

ὀδῶν ἐλινοστάτουν. Οἱ μὲν δὴ κύνες ἅμα ὑλακῆ διαθέοντες ἐφόβησαν τὰς αἴγας, αἱ δὲ τὰ ὀρεινὰ καταλιποῦσαι μᾶλλον τι πρὸς τὴν θάλατταν ὥρμησαν· ἔχουσαι δὲ οὐδὲν ἐν ψάμμῳ τρώξιμον, ἐλθοῦσαι πρὸς τὴν ναῦν αἱ θρασύτεραι αὐτῶν, τὴν λύγον τὴν χλωράν, ἣ ἐδέδετο ἡ ναῦς, ἀπέφαγον.

[2.14] Ἦν δέ τι καὶ κλυδώνιον ἐν τῇ θαλάττῃ, κινηθέντος ἀπὸ τῶν ὀρῶν πνεύματος. Ταχὺ δὴ μάλα λυθεῖσαν αὐτὴν ὑπήνεγκεν ἡ παλίρροια τοῦ κύματος καὶ ἐς τὸ πέλαγος μετέωρον ἔφερον. Αἰσθήσεως δὲ τοῖς Μηθυμναίοις γενομένης οἱ μὲν ἐπὶ τὴν θάλατταν ἔθειον, οἱ δὲ τοὺς κύνας συνέλεγον· ἐβόων δὲ πάντες, ὡς πάντας τοὺς ἐκ τῶν πλησίον ἀγρῶν ἀκούσαντας συνελθεῖν. Ἀλλ' ἦν οὐδὲν ὄφελος· τοῦ γὰρ πνεύματος ἀκμάζοντος ἀσχέτῳ τάχει κατὰ ροῦν ἡ ναῦς ἐφέρετο. Οἱ οὖν Μηθυμναῖοι οὐκ ὀλίγων κτημάτων στερόμενοι ἐζήτουντὸν νέμοντα τὰς αἴγας· καὶ εὐρόντες τὸν Δάφνιν ἔπαιον, ἀπέδυνον· εἷς δὲ τις καὶ κυνόδεσμον ἀράμενος περιῆγε τὰς χεῖρας ὡς δῆσων. Ὁ δὲ ἐβόα τε παιόμενος καὶ ἰκέτευε τοὺς ἀγροίκους καὶ πρῶτους τὸν Λάμωνα καὶ τὸν Δρύαντα βοηθοὺς ἐπεκαλεῖτο. Οἱ δὲ ἀντείχοντο σκληροὶ γέροντες καὶ χεῖρας ἐκ γεωργικῶν ἔργων ἰσχυρὰς ἔχοντες, καὶ ἠξίου δικαιολογήσασθαι περὶ τῶν γεγενημένων.

[2.15] Ταῦτά δὲ καὶ τῶν ἄλλων ἀξιούντων δικαστὴν καθίζουσι Φιλητᾶν τὸν βουκόλον· πρεσβύτατός τε γὰρ ἦν τῶν παρόντων καὶ κλέος εἶχεν ἐν τοῖς κωμήταις δικαιοσύνης περιττῆς. Πρῶτοι δὲ κατηγοροῦν οἱ Μηθυμναῖοι σαφῆ καὶ σύντομα, ἅτε βουκόλον ἔχοντες δικαστὴν. “Ἦλθομεν εἰς τούτους τοὺς ἀγροὺς θηρᾶσαι θέλοντες. Τὴν μὲν οὖν ναῦν λύγῳ χλωρᾷ δήσαντες ἐπὶ τῆς ἀκτῆς κατελίπομεν, αὐτοὶ δὲ διὰ τῶν κυνῶν ζήτησιν ἐποιοῦμεθα θηρίων. Ἐν τούτῳ πρὸς τὴν θάλατταν αἱ αἴγες τούτου κατελθοῦσαι τὴν τε λύγον κατεσθίουσι καὶ τὴν ναῦν ἀπολύουσι. Εἶδες αὐτὴν ἐν τῇ θαλάττῃ φερομένην, πόσων οἶε μεστὴν ἀγαθῶν; Οἷα μὲν ἐσθῆς ἀπόλωλεν, οἷος δὲ κόσμος σκευῶν, ὅσον δὲ ἀργύριον. Τοὺς ἀγροὺς ἂν τις τούτους ἐκεῖνα ἔχων ὠνήσαιοτο. Ἀνθ' ὧν ἀξιοῦμεν ἄγειν τοῦτον, πονηρὸν ὄντα αἰπόλον, ὃς ἐπὶ τῆς θαλάττης νέμει τὰς αἴγας ὡς ναύτης.”

[2.16] Τοσαῦτα οἱ Μηθυμναῖοι κατηγορήσαν· ὁ δὲ Δάφνις διέκειτο μὲν κακῶς ὑπὸ τῶν πληγῶν, Χλόην δὲ ὀρῶν παροῦσαν πάντων κατεφρόνει καὶ ὧδε εἶπεν “Ἐγὼ νέμω τὰς αἴγας καλῶς. Οὐδέποτε ἠτιάσατο κωμήτης οὐδὲ εἷς ὡς ἡ κῆπόν τινος αἶξ ἐμὴ κατεβοσκήσατο ἢ ἄμπελον βλαστάνουσαν κατέκλασεν. Οὗτοι δὲ εἰσι κυνηγέται πονηροὶ καὶ κύνας ἔχουσι κακῶς πεπαιδευμένους, οἵτινες τρέχοντες πολλὰ καὶ ὑλακτοῦντες σκληρὰ κατεδίωξαν αὐτὰς ἐκ τῶν ὀρῶν καὶ τῶν πεδίων ἐπὶ τὴν θάλατταν, ὥσπερ λύκοι. Ἀλλὰ ἀπέφαγον τὴν λύγον· οὐ γὰρ εἶχον ἐν ψάμμῳ πόαν ἢ κόμαρον ἢ θύμον. Ἀλλὰ ἀπώλετο ἡ ναῦς ὑπὸ τοῦ πνεύματος καὶ τῆς θαλάττης: ταῦτα χειμῶνος, οὐκ αἰγῶν ἐστὶν ἔργα. Ἀλλὰ ἐσθῆς ἐνέκειτο καὶ ἄργυρος· καὶ τίς πιστεύσει νοῦν ἔχων ὅτι τοσαῦτα φέρουσα ναῦς πείσμα εἶχε λύγον;”

[2.17] Τούτοις ἐπεδάκρυσεν ὁ Δάφνις καὶ εἰς οἶκτον ὑπηγάγετο τοὺς ἀγροίκους πολὺν, ὥστε ὁ Φιλητᾶς, ὁ δικαστὴς, ὤμνυε Πᾶνα καὶ Νύμφας μηδὲν ἀδικεῖν Δάφνιν, ἀλλὰ μηδὲ τὰς αἴγας, τὴν δὲ θάλατταν καὶ τὸν ἄνεμον, ὧν ἄλλους εἶναι δικαστάς. Ταῦτα λέγων οὐκ ἔπειθε Φιλητᾶς τοὺς Μηθυμναίους, ἀλλ' ὑπὸ ὀργῆς ὀρμήσαντες ἦγον πάλιν τὸν Δάφνιν καὶ συνδεῖν ἠθέλον. Ἐνταῦθα οἱ κωμήται παραχθέντες ἐπιπηδῶσιν αὐτοῖς ὡσεὶ ψᾶρες ἢ κολοιοί· καὶ ταχὺ μὲν ἀφαιροῦνται τὸν Δάφνιν ἤδη καὶ αὐτὸν μαχόμενον, ταχὺ δὲ ξύλοις παίοντες ἐκείνους εἰς φυγὴν ἐτρέψαντο· ἀπέστησαν δὲ οὐ πρότερον ἔστε τῶν ὀρῶν αὐτοὺς ἐξήλασαν ἐς ἄλλους ἀγροὺς.

[2.18] Διωκόντων δὴ τοὺς Μηθυμναίους ἐκείνων ἢ Χλόη κατὰ πολλὴν ἡσυχίαν ἄγει πρὸς τὰς Νύμφας τὸν Δάφνιν καὶ ἀπονίπτει τε τὸ πρόσωπον ἡμαγμένον ἐκ τῶν ῥινῶν ῥαγισῶν ὑπὸ πληγῆς τινος, κάκ τῆς πῆρας προκομίσασα ζυμίτου μέρος καὶ τυροῦ τμημά τι, δίδωσι φαγεῖν· τό τε μάλιστα ἀνακτησόμενον αὐτόν, φίλημα ἐφίλησε μελιτῶδες ἀπαλοῖς τοῖς χεῖλεσι.

[2.19] Τότε μὲν δὴ παρὰ τοσοῦτον Δάφνις ἦλθε κακοῦ. Τὸ δὲ πρᾶγμα οὐ ταύτη ἐπέπαυτο, ἀλλ' ἐλθόντες οἱ Μηθυμναῖοι μόλις εἰς τὴν ἑαυτῶν, ὁδοιπόροι μὲν ἀντὶ ναυτῶν τραυματῖαι δὲ ἀντὶ τρυφῶντων, ἐκκλησίαν τε συνήγαγον τῶν πολιτῶν καὶ ἰκετηρίας θέντες ἰκέτευον τιμωρίας ἀξιωθῆναι· τῶν μὲν ἀληθῶν λέγοντες οὐδὲ ἓν, μὴ καὶ πρὸς καταγέλαστοι γένοιτο τοιαῦτα καὶ τοσαῦτα παθόντες ὑπὸ ποιμένων, κατηγοροῦντες δὲ Μυτιληναίων, ὡς τὴν ναῦν ἀφελομένων καὶ τὰ χρήματα διαρπασάντων πολέμου νόμῳ. Οἱ δὲ πιστεύοντες διὰ τὰ τραύματα καὶ νεανίσκοις τῶν πρώτων παρ' αὐτοῖς οἰκιῶν τιμωρῆσαι δίκαιον νομίζοντες Μυτιληναίοις μὲν πόλεμον ἀκήρυκτον ἐψηφίσαντο· τὸν δὲ στρατηγὸν ἐκέλευσαν δέκα ναῦς καθελκύσαντα κακουργεῖν αὐτῶν τὴν παραλίαν· πλησίον γὰρ χειμῶνος ὄντος οὐκ ἦν ἀσφαλὲς μείζονα στόλον πιστεύειν τῇ θαλάττῃ.

[2.20] Ὁ δὲ εὐθύς τῆς ἐπιούσης ἀναγόμενος αὐτερέταις στρατιώταις ἐπέπλει τοῖς παραθαλαττίοις τῶν Μυτιληναίων ἀγροῖς. Καὶ πολλὰ μὲν ἤρπαξε ποίμνια, πολὺν δὲ σῖτον καὶ οἶνον, ἄρτι πεπαυμένου τοῦ τρυγητοῦ, καὶ ἀνθρώπους δὲ οὐκ ὀλίγους, ὅσοι τούτων ἐργάται. Ἐπέπλευσε καὶ τοῖς τῆς Χλόης ἀγροῖς καὶ τοῦ Δάφνιδος, καὶ ἀπόβασιν ὀξεῖαν θέμενος λείαν ἤλαυνε τὰ ἐν ποσίν. Ὁ μὲν οὖν Δάφνις οὐκ ἔνεμε τὰς αἴγας ἀλλὰ ἐς τὴν ὕλην ἀνελθὼν φυλλάδα χλωρὰν ἔκοπτεν, ὡς ἔχοι τοῦ χειμῶνος παρέχειν τοῖς ἐρίφοις τροφήν· ὥστε ἄνωθεν θεασάμενος τὴν καταδρομὴν ἐνέκρυσεν ἑαυτὸν στελέχει κοίλῳ ξηρᾶς ὀξύτης· ἡ δὲ Χλόη παρῆν ταῖς ἀγέλαις καὶ διωκομένη καταφεύγει πρὸς τὰς Νύμφας ἰκέτις καὶ ἐδεῖτο φείσασθαι καὶ ὦν ἔνεμε καὶ αὐτῆς διὰ τὰς θεάς. Ἄλλ' ἦν οὐδὲν ὄφελος· οἱ γὰρ Μηθυμναῖοι πολλὰ τῶν ἀγαλμάτων κατακερτομήσαντες καὶ τὰς ἀγέλας ἤλασαν κάκεινην ἤγαγον ὥσπερ αἶγα ἢ πρόβατον παίοντες λύγοις.

[2.21] Ἐχοντες δὲ ἤδη τὰς ναῦς παντοδαπῆς ἀρπαγῆς μεστάς, οὐκέτ' ἐγίνωσκον περαιτέρω πλεῖν, ἀλλὰ τὸν οἶκαδε πλοῦν ἐποιοῦντο καὶ τὸν χειμῶνα καὶ τοὺς πολεμίους δεδιότες. Οἱ μὲν οὖν ἀπέπλεον εἰρεσία προσταλαιπωροῦντες· ἄνεμος γὰρ οὐκ ἦν· ὁ δὲ Δάφνις ἡσυχίας γενομένης ἐλθὼν εἰς τὸ πεδῖον ἔνθα ἔνεμον, καὶ μήτε τὰς αἴγας ἰδὼν μήτε τὰ πρόβατα καταλαβὼν μήτε Χλόην εὐρῶν ἀλλ' ἐρημίαν πολλὴν καὶ τὴν σύριγγα ἐρριμμένην, ἣ συνήθως ἐτέρπετο ἡ Χλόη, μέγα βοῶν καὶ ἐλεεινὸν κωκῶν ποτὲ μὲν πρὸς τὴν φηγὸν ἔτρεχεν ἔνθα ἐκαθέζοντο, ποτὲ δὲ ἐπὶ τὴν θάλατταν ὡς ὀφόμενος αὐτήν, ποτὲ δὲ ἐπὶ τὰς Νύμφας, ἐφ' ἃς ἐλκομένη κατέφυγεν. Ἐνταῦθα καὶ ἔρριψεν ἑαυτὸν χαμαὶ καὶ ταῖς Νύμφαις ὡς προδούσαις κατεμέμετο.

[2.22] Ἄφ' ὑμῶν ἠρπάσθη Χλόη, καὶ τοῦτο ὑμεῖς ἰδεῖν ὑπεμίνατε; ἢ τοὺς στεφάνους ὑμῖν πλέκουσα, ἢ σπένδουσα τοῦ πρώτου γάλακτος, ἧς καὶ ἡ σύριγγ' ἦδε ἀνάθημα; Αἶγα μὲν οὐδὲ μίαν μοι λύκος ἤρπασε, πολέμιοι δὲ τὴν ἀγέλην καὶ τὴν συννέμουσαν. Καὶ τὰς μὲν αἴγας ἀποδεροῦσι καὶ τὰ πρόβατα καταθύσουσι, Χλόη δὲ λοιπὸν πόλιν οἰκήσει. Ποίοις ποσίν ἄπειμι παρὰ τὸν πατέρα καὶ τὴν μητέρα ἄνευ τῶν αἰγῶν, ἄνευ Χλόης, λιπερνήτης γενόμενος; ἔχω γὰρ νέμειν ἔτι οὐδέν. Ἐνταῦθα περιμενῶ κείμενος ἢ θάνατον ἢ πόλεμον δεύτερον. Ἄρα καὶ σύ, Χλόη, τοιαῦτα πάσχεις; ἄρα μέμνησαι τοῦ πεδίου τοῦδε καὶ τῶν Νυμφῶν τῶνδε κάμου; ἢ παραμυθοῦνταί σε τὰ πρόβατα καὶ αἱ αἴγες αἰχμάλωτοι μετὰ σοῦ γερόμεναι;

[2.23] Τοιαῦτα λέγοντα αὐτὸν ἐκ τῶν δακρύων καὶ τῆς λύπης ὕπνος βαθὺς καταλαμβάνει. Καὶ αὐτῶ αἱ τρεῖς ἐφίστανται Νύμφαι, μεγάλαι γυναῖκες καὶ καλαί, ἡμίγυμνοι καὶ ἀνυπόδητοι, τὰς κόμας λελυμένοι καὶ τοῖς ἀγάλμασιν ὅμοιοι. Καὶ τὸ μὲν πρῶτον ἐώκεσαν ἐλεοῦσαι τὸν Δάφνιν· ἔπειτα ἡ πρεσβυτάτη λέγει ἐπιρρωννύουσα· 'Μηδὲν ἡμᾶς μέμφου, Δάφνι· Χλόης γὰρ ἡμῖν μᾶλλον μέλει ἢ σοί. Ἡμεῖς τοι καὶ παιδίον οὖσαν αὐτὴν ἠλεήσαμεν καὶ ἐν τῷδε τῷ ἀντρῶ κειμένην αὐτὴν ἀνεθρέψαμεν. Ἐκείνη καὶ πεδίοις κοινὸν οὐδέν. Καὶ νῦν δὲ ἡμῖν πεφρόντισται τὸ κατ' ἐκείνην, ὡς μήτε εἰς τὴν Μήθυμναν κομισθεῖσα δουλεύει μήτε μέρος γένοιτο λείας πολεμικῆς. Τὸν Πᾶνα ἐκείνον τὸν ὑπὸ τῇ πίτυι ἰδρυμένον, ὃν ὑμεῖς οὐδέποτε οὐδὲ ἀνθεσὶν ἐτιμήσατε, τούτου ἐδεήθημεν ἐπίκουρον γενέσθαι Χλόης· συνήθης γὰρ στρατοπέδοις μᾶλλον ἡμῶν καὶ πολλοὺς ἤδη πολέμους ἐπολέμησε τὴν ἀγροικίαν καταλιπὼν· καὶ ἔπεισι τοῖς Μηθυμναίοις οὐκ ἀγαθὸς πολέμιος. Κάμνε δὲ μηδέν, ἀλλ' ἀναστὰς ὄφθητι Λάμωνα καὶ Μυρτάλη, οἳ καὶ αὐτοὶ κεῖνται χαμαί, νομίζοντες καὶ σὲ μέρος γεγενῆσθαι τῆς ἀρπαγῆς· Χλόη γὰρ σοὶ τῆς ἐπιούσης ἀφίξεται μετὰ τῶν αἰγῶν, μετὰ τῶν προβάτων, καὶ νεμήσετε κοινῇ καὶ συρίσετε κοινῇ· τὰ δὲ ἄλλα μελήσει περὶ ὑμῶν Ἔρωτι.'

[2.24] Τοιαῦτα ἰδὼν καὶ ἀκούσας Δάφνης ἀναπηδήσας τῶν ὕπνων καὶ ὑφ' ἡδονῆς καὶ λύπης μεστὸς δακρύων τὰ ἀγάλματα τῶν Νυμφῶν προσεκύνει καὶ ἐπηγγέλλετο σωθείσης Χλόης θύσειν τῶν αἰγῶν τὴν ἀρίστην. Δραμῶν δὲ καὶ ἐπὶ τὴν πίτυν, ἔνθα τὸ τοῦ Πανὸς ἀγαλμα ἰδρυτο κερασφόρον, τραγοσκελές, τῇ μὲν σύριγγα τῇ δὲ τράγον πηδῶντα κατέχον, κάκεινον προσεκύνει καὶ εὐχέτο ὑπὲρ τῆς Χλόης καὶ τράγον θύσειν ἐπηγγέλλετο. Καὶ μόλις ποτὲ περὶ ἡλίου καταφορὰς παυσάμενος δακρύων καὶ εὐχῶν, ἀράμενος τὰς φυλλάδας, ἃς ἔκοψεν, ἐπανῆλθεν εἰς τὴν ἔπαυλιν, καὶ τοὺς ἀμφὶ τὸν Λάμωνα πένθους ἀπαλλάξας, εὐφροσύνης ἐμπλήσας, τροφῆς τε ἐγεύσατο καὶ ἐς ὕπνον ὥρμησεν οὐδὲ τοῦτον ἄδακρυν, ἀλλ' εὐχόμενος μὲν αὖθις τὰς Νύμφας ὄναρ ἰδεῖν, εὐχόμενος δὲ τὴν ἡμέραν γενέσθαι ταχέως, ἐν ἣ Χλόην ἐπηγγείλαντο αὐτῶ. Νυκτῶν πασῶν ἐκείνη ἔδοξε μακροτάτη γεγενῆσθαι· ἐπράχθη δὲ ἐπ' αὐτῆς τάδε.

[2.25] Ὁ στρατηγὸς ὁ τῶν Μηθυμναίων ὅσον δέκα σταδίου ἀπελάσας ἠθέλησε τοὺς στρατιώτας τῇ καταδρομῇ κεκτηκότας ἀναλαβεῖν. Ἄκρας οὖν ἐπεμβαινούσης τῷ πελάγει λαβόμενος ἐπεκτεινομένης μηνοειδῶς, ἧς ἐντὸς θάλαττα γαληνότερον τῶν λιμένων ὄρμον εἰργάζετο, ἐνταῦθα τὰς ναῦς ἐπ' ἀγκυρῶν μετεώρους διορμίσας, ὡς μηδὲ μίαν ἐκ τῆς γῆς τῶν ἀγροίκων τινὰ λυπῆσαι, ἀνῆκε τοὺς Μηθυμναίους εἰς τέρψιν εἰρηλικήν. Οἱ δὲ ἔχοντες πάντων ἀφθονίαν ἐκ τῆς ἀρπαγῆς ἐπινον, ἐπαιζον, ἐπινίκιον ἐορτὴν ἐμιμοῦντο. Ἄρτι δὲ παυομένης ἡμέρας καὶ τῆς τέρψεως ἐς νύκτα ληγούσης αἰφνίδιον μὲν ἡ γῆ πᾶσα ἐδόκει λάμπεσθαι πυρί, κτύπος δὲ ἠκούετο ρόθιος κωπῶν, ὡς ἐπιπλέοντος μεγάλου στόλου. Ἐβόα τις ὀπλίξεσθαι τὸν στρατηγόν, ἄλλος ἄλλον ἐκάλει, καὶ τετρῶσθαι τις ἐδόκει, καὶ σχῆμά τις ἔκειτο νεκροῦ μιμούμενος. Εἶκασεν ἄν τις ὄραν νυκτομαχίαν οὐ παρόντων πολεμίων.

[2.26] Τῆς δὲ νυκτὸς αὐτοῖς τοιαύτης γενομένης ἐπῆλθεν ἡ ἡμέρα πολὺ τῆς νυκτὸς φοβρωτέρα. Οἱ τράγοι μὲν οἱ τοῦ Δάφνιδος καὶ αἱ αἴγες κιττὸν ἐν τοῖς κέρασι κορυμβοφόρον εἶχον, οἱ δὲ κριοὶ καὶ αἱ οἴς τῆς Χλόης λύκων ὠρυγμὸν ὠρύοντο. Ὡφθη δὲ καὶ αὐτὴ πίτυς ἐστεφανωμένη. Ἐγίνετο καὶ περὶ τὴν θάλατταν αὐτὴν πολλὰ παράδοξα. Αἶ τε γὰρ ἄγκυραι πειρωμένων ἀναφέρειν κατὰ βυθοῦ ἔμενον, αἶ τε κῶπαι καθιέντων εἰς εἰρεσίαν ἐθραύοντο· καὶ δελφῖνες πηδῶντες ἐξ ἁλὸς ταῖς οὐραῖς παίοντες τὰς ναῦς ἔλυον τὰ γομφώματα. Ἠκούετό τις καὶ ἀπὸ τῆς ὀρθίου πέτρας τῆς ὑπὲρ τὴν ἄκραν σύριγγος ἦχος· ἀλλὰ οὐκ ἔτερπεν ὡς σύριγγε,

ἐφόβει δὲ τοὺς ἀκούοντας ὡς σάλπιγξ. Ἐταράττοντο οὖν καὶ ἐπὶ τὰ ὄπλα ἔθειον καὶ πολεμίους ἐκάλουν τοὺς οὐ βλεπομένους, ὥστε πάλιν εὐχοντο νύκτα ἐπελθεῖν, ὡς τευξόμενοι σπονδῶν ἐν αὐτῇ. Συνετὰ μὲν οὖν πᾶσιν ἦν τὰ γινόμενα τοῖς φρονουῖσιν ὀρθῶς ὅτι ἐκ Πανὸς ἦν τὰ φαντάσματα καὶ ἀκούσματα μηνιοντός τι τοῖς ναύταις· οὐκ εἶχον δὲ τὴν αἰτίαν συμβαλεῖν· οὐδὲν γὰρ ἱερὸν ἐσεσύλητο Πανός, ἔστε ἀμφὶ μέσην ἡμέραν ἐς ὕπνον οὐκ ἄθει τοῦ στρατηγοῦ καταπεσόντος αὐτὸς ὁ Πᾶν ὦφθη τοιάδε λέγων

[2.27] “Ὡ πάντων ἀνοσιώτατοι καὶ ἀσεβέστατοι, τί ταῦτα μαινομέναις φρεσὶν ἐτολήσατε; Πολέμου μὲν τὴν ἀγροικίαν ἐνεπλήσατε τὴν ἐμοὶ φίλην, ἀγέλας δὲ βοῶν καὶ αἰγῶν καὶ ποιμνίων ἀπηλάσατε τὰς ἐμοὶ μελομένας· ἀπεσπάσατε δὲ βωμῶν παρθένον, ἐξ ἧς Ἔρωσ μῦθον ποιῆσαι θέλει· καὶ οὔτε τὰς Νύμφας ἠδέσθητε βλεπούσας οὔτε τὸν Πᾶνα ἐμέ. Οὐτ’ οὖν Μήθυμναν ὄψεσθε μετὰ τοιούτων λαφύρων πλέοντες, οὔτε τήνδε φεύξεσθε τὴν σύριγγα τὴν ὑμᾶς ταραξάσαν· ἀλλὰ ὑμᾶς βορὰν ἰχθύων θήσω καταδύσας, εἰ μὴ τὴν ταχίστην καὶ Χλόην ταῖς Νύμφαις ἀποδώσεις καὶ τὰς ἀγέλας Χλόης. Ἀνάστα δὴ καὶ ἐκβίβαζε τὴν κόρην μεθ’ ὧν εἶπον. Ἠγήσομαι δὲ ἐγὼ καὶ σοὶ τοῦ πλοῦ κάκεινη τῆς ὁδοῦ.”

[2.28] Πάνυ οὖν τεθορυβημένος ὁ Βρύαξις· τοῦτο γὰρ ἐκαλεῖτο ὁ στρατηγός· ἀναπηδᾷ καὶ τῶν νεῶν καλέσας τοὺς ἡγεμόνας ἐκέλευσε τὴν ταχίστην ἐν τοῖς αἰχμαλώτοις ἀναζητεῖσθαι Χλόην. Οἱ δὲ ταχέως καὶ ἀνεῦρον καὶ εἰς ὀφθαλμοὺς ἐκόμισαν· ἐκαθέζετο γὰρ τῆς πίτυος ἐστεφανωμένη. Σύμβολον δὴ καὶ τοῦτο τῆς ἐν τοῖς ὀνειροῖς ὄψεως ποιούμενος ἐπ’ αὐτῆς τῆς ναυαρχίδος εἰς τὴν γῆν αὐτὴν κομίζει. Κάκεινη ἄρτι ἀπεβεβήκει καὶ σύριγγος ἦχος ἀκούεται πάλιν ἐκ τῆς πέτρας, οὐκέτι πολεμικός καὶ φοβερός, ἀλλὰ ποιμενικός καὶ οἶος εἰς νομὴν ἡγεῖται ποιμνίων. Καὶ τὰ τε πρόβατα κατὰ τῆς ἀποβάθρας ἐξέτρεχεν ἐξολισθάνοντα τοῖς κέρασι τῶν χηλῶν, καὶ αἱ αἴγες πολὺ θρασύτερον, οἷα καὶ κρηνοβατεῖν εἰθισμένοι.

[2.29] Καὶ ταῦτα μὲν περιίσταται κύκλω τὴν Χλόην ὥσπερ χορός, σκιρτῶντα καὶ βληχώμενα καὶ ὅμοια χαίρουσιν· αἱ δὲ τῶν ἄλλων αἰπόλων αἴγες καὶ τὰ πρόβατα καὶ τὰ βουκόλια κατὰ χώραν ἔμενον ἐν κοίλῃ νῆϊ, καθάπερ αὐτὰ τοῦ μέλους μὴ καλοῦντος. Θαύματι δὲ πάντων ἐχομένων καὶ τὸν Πᾶνα εὐφημούντων ὦφθη τούτων ἐν τοῖς στοιχείοις ἀμφοτέροις θαυμασιώτερα. Τῶν μὲν Μηθυμναίων, πρὶν ἀνασπάσαι τὰς ἀγκύρας, ἔπλεον αἱ νῆες καὶ τῆς ναυαρχίδος ἡγεῖτο δελφὶν πηδῶν ἐξ ἀλός· τῶν δὲ αἰγῶν καὶ τῶν προβάτων ἡγεῖτο σύριγγος ἦχος ἡδιστος, καὶ τὸν συρίττοντα ἔβλεπεν οὐδεὶς, ὥστε τὰ ποίμνια καὶ αἱ αἴγες προῆσαν ἅμα καὶ ἐνέμοντο τερπόμεναι τῷ μέλει.

[2.30] Δευτέρας πού νομῆς καιρὸς ἦν, καὶ ὁ Δάφνις ἀπὸ σκοπῆς τινος μετεώρου θεασάμενος τὰς ἀγέλας καὶ τὴν Χλόην, μέγα βοήσας ‘ὦ Νύμφαι καὶ Πᾶν’ κατέδραμεν εἰς τὸ πεδῖον καὶ περιπλακεὶς τῇ Χλόῃ λιποθυμήσας κατέπεσε. Μόλις δὲ ἔμβιος ὑπὸ τῆς Χλόης φιλούσης καὶ ταῖς περιβολαῖς θαλπούσης γενόμενος ἐπὶ τὴν συνήθη φηγὸν ἔρχεται· καὶ ὑπὸ τῷ στελέχει καθίσας ἐπυρθάνετο πῶς ἀπέδρα τοσοῦτους πολεμίους. Ἡ δὲ αὐτῷ κατέλεξε πάντα, τὸν τῶν αἰγῶν κιττόν, τὸν τῶν προβάτων ὠρυγμόν, τὴν ἐπανθήσασαν τῇ κεφαλῇ πίτυν, τὸ ἐν τῇ γῆ πῦρ, τὸν ἐν τῇ θαλάττῃ κτύπον, τὰ συρίγματα ἀμφοτέρα, τὸ πολεμικὸν καὶ τὸ εἰρηνικόν, τὴν νύκτα τὴν φοβεράν, καὶ ὅπως αὐτῇ τὴν ὁδὸν ἀγνοοῦση καθηγήσατο τῆς ὁδοῦ μουσική. Γνωρίσας οὖν ὁ Δάφνις τὰ τῶν Νυμφῶν ὀνειράτα καὶ τὰ τοῦ Πανὸς ἔργα διηγεῖται καὶ αὐτὸς ὅσα εἶδεν, ὅσα ἤκουσεν· ὅτι μέλλων ἀποθνήσκειν διὰ τὰς Νύμφας ἔζησε. Καὶ τὴν μὲν ἀποπέμπει κομιοῦσαν τοὺς ἀμφὶ τὸν Δρύαντα καὶ Λάμωνα καὶ ὅσα πρέπει θυσία· αὐτὸς δὲ ἐν τούτῳ τῶν αἰγῶν τὴν ἀρίστην συλλαβῶν καὶ κιττῷ στεφανώσας, ὥσπερ ὦφθησαν τοῖς πολεμίοις, καὶ γάλα τῶν

κεράτων κατασπείσας, ἔθυσέ τε ταῖς Νύμφαις καὶ κρεμάσας ἀπέδειρε καὶ τὸ δέριμα ἀνέθηκεν.

[2.31] Ἦδη δὲ παρόντων τῶν ἀμφὶ τὴν Χλόην, πῦρ ἀνακαύσας καὶ τὰ μὲν ἐψήσας τῶν κρεῶν τὰ δὲ ὀπτήσας ἀπήρξατό τε ταῖς Νύμφαις καὶ κρατῆρα μεστὸν γλεύκους ἐπέσπεισε· καὶ ἐκ φυλλάδος στιβάδας ὑποστορέσας ἐντεῦθεν ἐν τροφῇ ἦν καὶ πότῳ καὶ παιδιᾷ· καὶ ἅμα τὰς ἀγέλας ἐπεσκόπει, μὴ λύκος ἐμπεσῶν ἔργα ποιήσῃ πολεμίων. Ἦσαν τινὰς καὶ ῥόδῳ εἰς τὰς Νύμφας, παλαιῶν ποιμένων ποιήματα. Νυκτὸς δὲ ἐπελθούσης αὐτοῦ κοιμηθέντες ἐν τῷ ἀγρῷ, τῆς ἐπιούσης τοῦ Πανὸς ἐμνημόνευσαν, καὶ τῶν τράγων τὸν ἀγελάρχην στεφανώσαντες πίτυος προσήγαγον τῇ πίτυι, καὶ ἀποσπείσαντες οἴνου καὶ εὐφημοῦντες τὸν θεὸν ἔθυσαν, ἐκρέμασαν, ἀπέδειραν· καὶ τὰ μὲν κρέα ὀπτήσαντες καὶ ἐψήσαντες πλησίον ἔθηκαν ἐν τῷ λειμῶνι, ἐν τοῖς φύλλοις· τὸ δὲ δέριμα κέρασιν αὐτοῖς ἐνέπηξαν τῇ πίτυι πρὸς τῷ ἀγάλματι, ποιμενικὸν ἀνάθημα ποιμενικῷ θεῷ. Ἀπήρξαντο καὶ τῶν κρεῶν, ἀπέσπεισαν καὶ κρατῆρος μείζονος· ἦσεν ἡ Χλόη, ὃ Δάφνις ἐσύρισεν.

[2.32] Ἐπὶ τούτοις κατακλινέντες ἦσθιον· καὶ αὐτοῖς ἐφίσταται Φιλητᾶς ὁ βουκόλος κατὰ τύχην στεφανίσκους τινὰς τῷ Πανὶ κομίζων καὶ βότρυς ἔτι ἐν φύλλοις καὶ κλήμασι· καὶ αὐτῷ τῶν παίδων ὁ νεώτατος εἶπετο Τίτυρος, πυρρὸν παιδίον καὶ γλαυκόν, λευκὸν παιδίον καὶ ἀγέρωχον· καὶ ἤλλετο κοῦφα, βαδίζων ὡσπερ ἔριφος. Ἀναπηδήσαντες οὖν συνεστεφάνουν τὸν Πᾶνα καὶ τὰ κλήματα τῆς κόμης τῆς πίτυος ἐξήρτων, καὶ κατακλινάντες πλησίον αὐτῶν συμπότην ἐποιοῦντο. Καὶ οἷα δὴ γέροντες ὑποβεβρεγμένοι πρὸς ἀλλήλους πολλὰ ἔλεγον· ὡς ἔνεμον ἠνίκα ἦσαν νέοι, ὡς πολλὰς ληστῶν καταδρομὰς διέφυγον· ἐσεμνύνετό τις ὡς λύκον ἀποκτείνας, ἄλλος ὡς μόνου τοῦ Πανὸς δευτέρα συρίσας· τοῦτο τοῦ Φιλητᾶ τὸ σεμνολόγημα ἦν.

[2.33] Ὁ οὖν Δάφνις καὶ ἡ Χλόη πάσας δεήσεις προσέφερον μεταδοῦναι καὶ αὐτοῖς τῆς τέχνης, συρίσαι τε ἐν ἑορτῇ θεοῦ σύριγγι χαίροντος. Ἐπαγγέλλεται Φιλητᾶς, καίτοι τὸ γῆρας ὡς ἄπνουν μεμψάμενος, καὶ ἔλαβε σύριγγα τὴν τοῦ Δάφνιδος. Ἡ δὲ ἦν μικρὰ πρὸς μεγάλην τέχνην, οἷα ἐν στόματι παιδὸς ἐμπνεομένη. Πέμπει οὖν Τίτυρον ἐπὶ τὴν ἑαυτοῦ σύριγγα, τῆς ἐπαύλεως ἀπεχούσης σταδίου δέκα. Ὁ μὲν οὖν ρίψας τὸ ἐγκόμβωμα γυμνὸς ὥρμησε τρέχειν, ὡσπερ νεβρός· ὁ δὲ Λάμων ἐπηγγείλατο αὐτοῖς τὸν περὶ τῆς σύριγγος ἀφηγήσεσθαι μῦθον, ὃν αὐτῷ Σικελὸς ωἰπόλος ἦσεν ἐπὶ μισθῷ τράγῳ καὶ σύριγγι.

[2.34] Ἄττη ἡ σύριγγις τὸ ὄργανον οὐκ ἦν ὄργανον ἀλλὰ παρθένος καλὴ καὶ τὴν φωνὴν μουσική. Αἶγας ἔνεμεν, Νύμφαις συνέπαιζεν, ἦδεν οἶον νῦν. Πᾶν ταύτης νεμούσης παιζούσης ἀδούσης προσελθὼν ἔπειθεν ἐς ὃ τι ἔχρηζε, καὶ ἐπηγγέλλετο τὰς αἶγας πάσας θήσειν διδυματόκους. Ἡ δὲ ἐγέλα τὸν ἔρωτα αὐτοῦ, οὐδὲ ἐραστὴν ἔφη δέξεσθαι τὸν μήτε τράγον ὄντα μήτε ἄνθρωπον ὀλόκληρον. Ὁρμᾶ διώκειν ὁ Πᾶν πρὸς βίαν· ἡ Σύριγγις ἔφευγε καὶ τὸν Πᾶνα καὶ τὴν βίαν· φεύγουσα κάμνουσα ἐς δόνακας κρύπτεται, εἰς ἔλος ἀφανίζεται. Πᾶν τοὺς δόνακας ὀργῇ τεμῶν, τὴν κόρην οὐχ εὐρών, τὸ πάθος μαθὼν τὸ ὄργανον νοεῖ, τοὺς καλάμους κηρῷ συνδήσας ἀνίσους, καθ' ὃ τι καὶ ὁ ἔρωτος ἀνίσος αὐτοῖς· καὶ ἡ τότε παρθένος καλὴ νῦν ἐστὶ σύριγγις μουσική.'

[2.35] Ἄρτι ἐπέπαυτο τοῦ μυθολογήματος ὁ Λάμων, καὶ ἐπῆνει Φιλητᾶς αὐτὸν ὡς εἰπόντα μῦθον ῥόδης γλυκύτερον, καὶ ὁ Τίτυρος ἐφίσταται τὴν σύριγγα τῷ πατρὶ κομίζων, μέγα ὄργανον καὶ αὐλῶν μεγάλων, καὶ ἵνα κεκήρωτο, χαλκῷ πεποίκιλτο. Εἶκασεν ἂν τις εἶναι ταύτην ἐκείνην, ἣν ὁ Πᾶν πρῶτην ἐπήξατο. Διεγερθεὶς οὖν ὁ Φιλητᾶς καὶ καθίσας ἐν καθέδρᾳ ὀρθὸς πρῶτον μὲν ἀπεπειράθη τῶν καλάμων εἰ εὖπνοι· ἔπειτα μαθὼν ὡς ἀκώλυτον διατρέχει τὸ πνεῦμα, ἐνέπνει

τὸ ἐντεῦθεν πολὺ καὶ νεανικόν. Αὐλῶν τις ἂν ὤρηθη συναλούντων ἀκούειν· τοσοῦτον ἤχει τὸ σύριγμα. Κατ' ὀλίγον δὲ τῆς βίας ἀφαιρῶν εἰς τὸ τερπνότερον μετέβαλλε τὸ μέλος. Καὶ πᾶσαν τέχνην ἐπιδεικνύμενος εὐνομίας μουσικῆς ἐσύριττεν οἶον βοῶν ἀγέλην πρέπον, οἶον αἰπολίῳ πρόσφορον, οἶον ποιμναις φίλον. Τερπνὸν ἦν τὸ ποιμνίων, μέγα τὸ βοῶν, ὅξυ τὸ αἰγῶν· ὅλως πάσας σύριγγας μία σύριγξ ἐμιμήσατο.

[2.36] Οἱ μὲν οὖν ἄλλοι σιωπῇ κατέκειντο τερπόμενοι· Δρύας δὲ ἀναστάς καὶ κελεύσας συρίττειν Διονυσιακὸν μέλος, ἐπιλήνιον αὐτοῖς ὄρχησιν ὠρχήσατο· καὶ ἐζῶκει ποτὲ μὲν τρυγῶντι, ποτὲ δὲ φέροντι ἀρρίχους, εἴτα πατοῦντι τοὺς βότρους, εἴτα πληροῦντι τοὺς πίθους, εἴτα πίνουντι τοῦ γλεύκους. Ταῦτα πάντα οὕτως εὐσχημόνως ὠρχήσατο Δρύας καὶ ἐναργῶς, ὥστε ἐδόκουν βλέπειν καὶ τὰς ἀμπέλους καὶ τὴν ληνὸν καὶ τοὺς πίθους καὶ ἀληθῶς Δρύαντα πίνοντα.

[2.37] Τρίτος δὴ γέρων οὗτος εὐδοκιμήσας ἐπ' ὄρχησει φιλεῖ Χλόην καὶ Δάφνιν· οἱ δὲ μάλα ταχέως ἀναστάντες ὠρχήσαντο τὸν μῦθον τοῦ Λάμωνος. Ὁ Δάφνις Πᾶνα ἐμιμεῖτο, τὴν Σύριγγα Χλόη· ὁ μὲν ἰκέτευε πείθων, ἡ δὲ ἀμελοῦσα ἐμειδία· ὁ μὲν ἐδίωκε καὶ ἐπ' ἄκρων τῶν ὀνύχων ἔτρεχε τὰς χηλὰς μιμούμενος, ἡ δὲ ἐνέφαινε τὴν κάμνουσαν ἐν τῇ φυγῇ. Ἐπειτα Χλόη μὲν εἰς τὴν ὕλην ὡς εἰς ἔλος κρύπτεται, Δάφνις δὲ λαβῶν τὴν Φιλητᾶ σύριγγα τὴν μεγάλην ἐσύρισε γοερὸν ὡς ἐρῶν, ἐρωτικὸν ὡς πείθων, ἀνακλητικὸν ὡς ἐπιζητῶν, ὥστε ὁ Φιλητᾶς θαυμάσας φιλεῖ τε ἀναπηδήσας καὶ τὴν σύριγγα χαρίζεται φιλήσας καὶ εὐχεται καὶ Δάφνιν καταλιπεῖν αὐτὴν ὁμοίῳ διαδόχῳ.

[2.38] Ὁ δὲ τὴν ἰδίαν ἀναθείς τῷ Πανὶ τὴν σμικρὰν καὶ φιλήσας ὡς ἐκ φυγῆς ἀληθινῆς εὐρεθεῖσαν τὴν Χλόην ἀπήλαυσε τὴν ἀγέλην συρίττων νυκτὸς ἤδη ἐπιγινομένης· ἀπήλαυσε δὲ καὶ ἡ Χλόη τὴν ποιμνην τῷ μέλει τῆς σύριγγος συνάδουσα· καὶ αἶ τε αἴγες πλησίον τῶν προβάτων ἦεσαν, ὁ τε Δάφνις ἐβάδιζεν ἐγγὺς τῆς Χλόης, ὥστε ἐνέπλησαν ἕως νυκτὸς ἀλλήλους καὶ συνέθεντο θάττον τὰς ἀγέλας τῆς ἐπιούσης κατελάσαι· καὶ οὕτως ἐποίησαν. Ἄρτι γοῦν ἀρχομένης ἡμέρας ἦλθον εἰς τὴν νομήν· καὶ τὰς Νύμφας προτέρας, εἴτα τὸν Πᾶνα προσαγορεύσαντες, τὸ ἐντεῦθεν ὑπὸ τῇ δρυὶ καθεσθέντες ἐσύριττον· εἴτα ἀλλήλους ἐφίλου, περιέβαλλον, κατεκλίνοντο, καὶ οὐδὲν δράσαντες πλέον ἀνίσταντο. Ἐμέλησεν αὐτοῖς καὶ τροφῆς, καὶ ἔπιον οἶνον μίξαντες γάλα.

[2.39] Καὶ τούτοις ἅπασι θερμότεροι γενόμενοι καὶ θρασύτεροι, πρὸς ἀλλήλους ἤριζον ἔριν ἐρωτικὴν, καὶ μετ' ὀλίγον εἰς ὄρκων πίστιν προῆλθον. Ὁ μὲν δὴ Δάφνις τὸν Πᾶνα ὤμοσεν ἐλθῶν ἐπὶ τὴν πίστυν μὴ ζήσεσθαι μόνος ἄνευ Χλόης μηδὲ μιᾶς χρόνον ἡμέρας· ἡ δὲ Χλόη τὰς Νύμφας εἰσελθοῦσα εἰς τὸ ἄντρον τὸν αὐτὸν Δάφνιδι ἔξειν καὶ θάνατον καὶ βίον. Τοσοῦτον δὲ ἄρα τῇ Χλόῃ τὸ ἀφελὲς προσῆν ὡς κόρη, ὥστε ἐξιοῦσα τοῦ ἄντρου καὶ δευτέρου ἡξίου λαβεῖν ὄρκον παρ' αὐτοῦ 'ὦ Δάφνι' λέγουσα 'θεὸς ὁ Πᾶν ἐρωτικὸς ἐστὶ καὶ ἄπιστος· ἡράσθη μὲν Πίτυος, ἡράσθη δὲ Σύριγγος· παύεται δὲ οὐδέποτε Δρυάσιν ἐνοχλῶν καὶ Ἐπιμηλίσι Νύμφαις παρέχων πράγματα. Οὗτος μὲν οὖν ἀμεληθεὶς ἐν τοῖς ὄρκοις ἀμελήσει σε κολάσαι, κἂν ἐπὶ πλείονας ἔλθῃς γυναῖκας τῶν ἐν τῇ σύριγγι καλάμων· σὺ δέ μοι τὸ αἰπόλιον τοῦτο ὄμοσον καὶ τὴν αἶγα ἐκείνην, ἢ σε ἀνέθρεψε, μὴ καταλιπεῖν Χλόην, ἔστ' ἂν πιστὴ σοὶ μένη· ἄδικον δὲ εἰς σέ καὶ τὰς Νύμφας γενομένην καὶ φεύγε καὶ μίσει καὶ ἀπόκτεινον ὥσπερ λύκον.' Ἦδετο ὁ Δάφνις ἀπιστούμενος καὶ στὰς εἰς μέσον τὸ αἰπόλιον καὶ τῇ μὲν τῶν χειρῶν αἰγὸς τῇ δὲ τράγου λαβόμενος ὤμνυε Χλόην φιλήσειν φιλοῦσαν· κἂν ἕτερον προκρίνη Δάφνιδος, ἀντ' ἐκείνης αὐτὸν ἀποκτενεῖν. Ἡ δὲ ἔχαιρε καὶ ἐπίστευεν ὡς κόρη καὶ νομίζουσα τὰς αἶγας καὶ τὰ πρόβατα ποιμένων καὶ αἰπόλων ἰδίου θεοῦς.

2. Tradução: Livro Segundo – *Dáfnis e Cloé*, de Longo de Lesbos

Livro segundo: Outono

[2.1] Como o outono já estivesse no ápice e fosse hora da vindima, todos estavam pelos campos em atividade. Um preparava os lagares, outro limpava os tonéis, um terceiro trançava cestas de vime. Este cuidava da pequena foice de cortar os cachos, e aquele da pedra de prensar o sumo dos cachos, e aquele outro do vime seco, a golpes descascado, para que, de noite, sob a luz de archotes, o mosto pudesse ser trazido.

Assim então, sem cuidar das cabras e das ovelhas, Dáfnis e Cloé ofereciam aos outros a ajuda de suas mãos. Ele carregava nos cestos de vime os cachos de uva e calcava-os aos pés, depois de os lançar nos lagares, e levava o vinho até os tonéis. Ela, por sua vez, preparava a refeição para os vindimadores e vertia para eles como bebida o vinho antigo e colhia uvas das videiras mais rasteiras. É que toda videira na região de Lesbos é rasteira, não sendo nem alta nem trepadeira, mas a estender no chão os ramos e a espalhar-se como hera. Mesmo um bebê poderia alcançar os cachos, caso livrasse suas mãos dos cueiros.

[2.2] E como é natural na festa de Dioniso e da origem do vinho, as mulheres das fazendas vizinhas, chamadas para ajudar, lançavam seus olhares sobre Dáfnis e elogiavam sua beleza como igual à de Dioniso, e uma das mais assanhadas até o beijou, o que atiçou Dáfnis, mas incomodou Cloé. Já os homens nos lagares lançavam variados gritos na direção de Cloé e como Sátiros sobre uma bacante saltavam o mais insanamente e oravam para se tornarem ovelhas e serem pastoreados por ela. E como por sua vez ela gostasse disso, foi Dáfnis quem ficou incomodado. Eles oravam mesmo é para que a vindima tivesse fim o mais depressa e eles retomassem a suas paragens habituais e ouvissem, ao invés dessa gritaria desafinada, os sons da flauta ou dos seus rebanhos a balir.

E depois de poucos dias, quando as videiras tinham sido colhidas, os tonéis guardavam o mosto e nada mais exigia a assistência de inúmeras mãos, eles desceram com seus rebanhos para o pasto e com muita alegria reverenciaram as Ninfas, ofertando-lhes cachos de uva nos ramos, primícias da vindima. Em momento anterior, nenhuma vez passaram por ali negligentes; ao contrário, eles sempre vinham frequentá-las no começo do pastoreio e ao fim passavam para saudá-las. E de tudo lhes ofertavam, flor ou fruto ou folhagem verde ou libação de leite. E depois dessas ações receberam dádivas da parte dos deuses. Por esse tempo, cães libertos dos grilhões, como dizem, eles saltavam, flauteavam, cantavam e com os bodes e as ovelhas travavam lutas.

[2.3] Repletos de alegria, eis que um velho vem até eles envergando um manto de pele de cabra, calçado com botas rústicas, um alforje atravessado, um alforje muito velho. Sentando-se perto dos dois, ele falou assim:

– Eu sou o velho Filetas, oh jovens, que muito cantei para estas Ninfas aí, muito flauteei para aquele Pã ali e um rebanho imenso de bois tangi apenas com a minha música. Venho até vocês para revelar quanto vi, para declarar quanto ouvi. Sou dono de um pomar que, desde que abandonei o pastoreio por causa da velhice, plantei com minhas mãos. Tudo quanto trazem as estações tenho para mim a cada estação. Na primavera, rosas e lírios e jacintos e violetas de ambos os tipos. No verão, papoulas e peras silvestres e maçãs de toda espécie. Agora, videiras e figueiras e romãzeiras e bagas verdes de mirto. A este pomar acorrem bandos de pássaros pela manhã, uns para comer, outros para cantar – pomar escondido e repleto de sombras e por três fontes irrigado. Se alguém removesse o muro, pensaria ver um bosque. [2.4] E hoje, quando eu me aproximava, por volta do meio-dia, sob as romãzeiras e os mirtos um menino me surge aos olhos, com bagas de mirto e romãs nas mãos, alvo como o leite, louro como o fogo, luminoso como se recém banhado. Estava desnudo, estava sozinho. Brincava de colher frutas como se o pomar fosse seu. Eu então me precipitei sobre ele, para agarrá-lo – temia que, em sua petulância, ele quebrasse os mirtos e as romãzeiras. Mas ele me fugia com facilidade e passo ágil, umas vezes se ocultando sob as roseiras, outras se escondendo sob as papoulas, como um filhote de perdiz. É certo que muitas vezes tive dificuldades ao perseguir cabritos jovens, muitas vezes me esgotei ao correr atrás de novilhos recém-paridos. Mas esse era um espécime diferente e impossível de se capturar. Cansado, então, por ser velho, e apoiado em meu cajado e ao mesmo tempo vigiando para que ele não fugisse, procurei saber de qual dos vizinhos ele era e o que pretendia ao colher em pomar alheio. Ele não me respondeu nada; perto, parado, apenas sorria com grande doçura e me acertava bagas de mirto – e não sei como ele me enfeitiçava a ponto de eu não ficar irritado. Pedi então que ele viesse até minhas mãos sem nada mais temer, e jurei pelos mirtos que o deixaria livre, dando-lhe ademais maçãs e romãs, e que lhe permitiria sempre colher plantas e coligir flores, caso eu obtivesse dele um beijo apenas. [2.5] Ele então, após uma gargalhada ruidosa, libera uma voz que nem uma andorinha, nem um rouxinol, nem um cisne tão velho quanto eu possui:

– A mim, oh Filetas, nada impede de beijá-lo. Quero ser beijado mais do que você quer tornar-se jovem. Veja, porém, se meu presente combina com sua velhice: a velhice não o impedirá de tentar perseguir-me depois de um único beijo. Sou difícil de capturar mesmo por gavião e águia e qualquer outro pássaro mais veloz que estes. Não sou, com certeza, uma criança, mesmo se pareço criança; sou, contudo, mais antigo do que o Tempo e do que o próprio universo.

E conheço você desde que pastoreava na flor da idade naquele monte seu robusto gado; eu ficava sentado ao seu lado, enquanto você flauteava junto daqueles carvalhos, no tempo em que estava apaixonado por Amarílis. Mas você não me via, embora bem perto eu estivesse da sua garota. Para você então eu a concedi – e ela lhe deu filhos, excelentes vaqueiros e agricultores. Agora, contudo, sou pastor de Dáfnis e Cloé. E toda vez que os reúno a cada manhã, venho ao seu pomar e me encanto com as flores e as plantas e nestas fontes me banho. Por esse motivo são belas as flores e as plantas – com os meus banhos são regadas. Repare que nenhuma das suas plantas foi quebrada, nenhum fruto foi arrancado, nenhuma raiz de flor foi pisoteada, nenhuma fonte foi turvada – e alegre-se de ser o único dentre os homens na velhice a contemplar esta criancinha.

[2.6] Depois de dizer estas coisas, saltou como se fosse um filhote de rouxinol por cima dos mirtos e, pulando de galho em galho por entre as folhas, alcançou o cume. Vi asas em seu dorso e um pequenino arco em meio às asas, e nada mais vi, nem isso, nem ele. Se não foi à toa que ganhei estes cabelos brancos nem, ao ficar velho, adquiri o mais inútil juízo – ao Amor, oh crianças, vocês estão consagrados e Amor é quem ora cuida de vocês.

[2.7] Muito encantados eles ficaram como se ouvissem um mito, não um relato, e procuraram saber o que afinal é o Amor, se criança ou pássaro, e do que é capaz. Outra vez então Filetas disse:

– É um deus, minhas crianças, o Amor, jovem e belo e alado. Por isso se alegra com a juventude e persegue a beleza e leva as almas às alturas. Nem Zeus pode tanto quanto ele. Ele reina sobre os elementos, reina sobre os astros, reina sobre os deuses seus iguais – nem vocês têm tanto poder sobre suas cabras e ovelhas. As flores todas, trabalhos do Amor; as plantas todas, criação dele. Por sua causa correm rios e sopram ventos. Eu conheci até touro vitimado pela paixão; como se atingido por um aguilhão, não parava de mugir. E bode que desejava a cabra, perseguindo-a por toda a parte. Eu próprio era jovem e caí apaixonado por Amarílis. E nem do alimento me lembrava, nem água levava à boca, nem o sono conciliava. Eu sentia dor em minha alma, palpitação em meu peito, frio em meu corpo. Gritava como ferido, silenciava como morto, nos rios me lançava como em chamas. Invocava Pã auxiliador, que também ele próprio caiu enamorado da ninfa Pítis. Eu louvava a ninfa Eco que, depois de mim, chamava pelo nome de Amarílis. Quebrava as flautas, que enfeitiçavam minhas vacas, mas não me traziam Amarílis. Para a paixão não há nenhum remédio que se possa beber ou comer ou dizer em canções, senão beijo e abraço e deitar-se com os corpos nus.

[2.8] Filetas, depois de lhes ensinar estas coisas, afasta-se, levando alguns queijos que eles lhe deram e um novilho já com cornos. Quando ficaram sozinhos, após ouvir pela primeira vez o nome do Amor, tiveram suas almas cobertas de

pesar e, de noite, de retorno aos estábulos, passaram a comparar o que sentiam com o que ouviram:

- Os amantes sofrem; nós também. Deixam de se alimentar; nós igualmente. Não conseguem dormir – é isso o que sofremos agora. Parecem arder; há fogo dentro de nós. Desejam olhar um para o outro – eis o motivo por que oramos para o dia surgir o mais depressa. Talvez isso seja o amor e amamos sem o saber. Pois se isso não é o amor, e eu estou amando, por que então sofremos assim, por que ansiamos um pelo outro? Tudo o que Filetas disse é verdade. A criancinha do pomar também surgiu aos nossos pais naquele sonho e ordenou que guardássemos os rebanhos. Como alguém poderia capturá-la? É pequena e fugirá. E como alguém poderia fugir dela? Possui asas e o arrebatará. Precisamos recorrer às Ninfas auxiliaadoras. Mas nem Pã socorreu Filetas apaixonado por Amarílis. Precisamos, então, ir atrás de todos os remédios que ele disse, beijo e abraço e deitar nus no chão. Está frio, mas resistiremos, seguindo Filetas.

[2.9] Uma escola noturna isso se torna para eles. E no dia seguinte, depois de conduzir os rebanhos ao pasto, beijaram-se assim que se viram (o que não faziam antes) e abraçaram-se, entrelaçando os braços. No terceiro remédio hesitaram – deitarem-se despidos. Era muito atrevimento não só para a donzela mas até mesmo para o jovem cabreiro. De novo então vem a noite com a insônia e o pensamento no que aconteceu e a censura pelo que não aconteceu.

- Beijamo-nos e de nada valeu. Abraçamo-nos e não tivemos resultado. Então o único remédio para a paixão é o deitar-se juntos. Precisamos tentar também isso – com certeza há aí algo que supera o beijo.

[2.10] Por causa de tais pensamentos, como é natural, tiveram sonhos eróticos, com beijos, com abraços. E tudo o que não fizeram de dia, em sonho o fizeram: nus, eles se deitaram um com o outro.

Mais empolgados, de fato, pelo dia seguinte, eles se levantaram e com rapidez desceram ao pasto com seus rebanhos, apressados para beijar. E logo que se viram, correram um para o outro sorrindo. Eles então se beijaram e em seguida se abraçaram – mas o terceiro remédio tardava, já que nem Dáfnis ousava dizê-lo nem Cloé queria ser a primeira, até que por acaso fizeram isto...

[2.11] Sentados no tronco sob o carvalho, próximos um do outro a saborear a delícia dos beijos, encheram-se de um prazer sem limites. Os abraços exerciam pressão nos corpos. E por causa de um abraço um pouco mais forte de Dáfnis, que a puxava para si, eis que Cloé se deita de costas; e ele, perseguindo-lhe o beijo, deita-se sobre ela. E por reconhecerem a imagem dos sonhos, permaneceram deitados assim por muito tempo, como se atados. Sem saber de nada a partir daí e por achar que esse era o limite da fruição amorosa, eles se separaram, depois de gastar em vão a maior parte do dia, e recolheram os

rebanhos, com ódio da noite. Talvez até fizessem algo de verdade, não fosse certo tumulto surpreender toda aquela região.

[2.12] Jovens ricos de Metimne, desejosos de aproveitar a vindima em lazer no estrangeiro, lançaram ao mar um pequeno barco, estabelecendo como remadores seus escravos domésticos, e navegaram costeando os campos dos mitilenos próximos ao mar. A praia era um bom ancoradouro, além de ricamente adornada com habitações e inúmeros lugares de banho e parques e bosques, uns feitos pela natureza, outros, pela arte dos homens – tudo ótimo para a satisfação de jovens. Costeando e ancorando, eles não faziam mal algum, apenas desfrutavam de variados lazeres, ora pescando do recife peixes que viviam entre as pedras, com anzóis de delicado linho pendurados em varas, ora capturando, com cães e redes, lebres que fugiam do alvoroço nas videiras; já agora estavam interessados na caça de pássaros e pegaram com redes gansos selvagens e patos e abetardas, de sorte que o lazer também lhes oferecia o benefício da mesa. E se precisavam de algo, buscavam-no entre as pessoas dos campos, pagando muito mais óbolos do que o justo. Careciam apenas de pão e vinho e pouso – não lhes parecia seguro, por ser estação outonal, permanecer no mar, de sorte que até o barco eles puxavam para a terra, de noite, temerosos de uma noite tempestuosa.

[2.13] Eis que um dos camponeses, precisando de corda para erguer a pedra de espremer os cachos de uvas já pisados, uma vez que a antiga arrebentara, veio escondido pela praia e, acercando-se do barco sem vigia, desatou o cabo e levou-o para casa, para utilizá-lo naquilo que precisava.

Desde o começo da manhã, os rapazes metimnianos deram busca pelo cabo e, como ninguém confessasse o roubo, zarparam, não sem antes censurar minimamente seus anfitriões. E longe dali trinta estádios, atracam nos campos em que moravam Dáfnis e Cloé, pois o lugar lhes pareceu bom para a caça de lebres. Mas corda para amarrar como cabo eles não tinham; então, trançando um longo vime verde como corda, com ele amarraram o barco a partir da popa até a terra firme. Em seguida, depois de soltar os cães para farejarem, colocaram redes nos lugares dos caminhos que pareciam oportunos. Acontece que os cães, a um só tempo correndo e latindo, assustaram as cabras e elas, abandonando as montanhas, apressaram-se na direção da praia. E sem ter nada para comer na areia, as mais ariscas dentre elas, ao se aproximarem da nau, o vime verde – que mantinha o barco preso – elas o devoraram.

[2.14] Havia certa agitação no mar, o vento soprando desde as montanhas. E de fato, com muita rapidez, o fluxo e refluxo das ondas empurrou o barco solto e carregou-o para o alto mar. Dentre os metimnianos, uma vez percebido o fato, uns correram na direção da praia, outros recolheram os cães. E todos gritaram, a tal ponto que todos os dos campos próximos ouviram e acudiram. Mas não havia

socorro: com o vento soprando vigoroso, o barco era levado com rapidez irrefreável pela correnteza.

Os metimnianos então, privados de não poucos bens, procuraram por quem pastoreava as cabras. E ao encontrar Dáfnis, começaram a agredi-lo, a despi-lo. Um, sacando a coleira de um cão, até tentou torcer-lhe os braços para trás a fim de algemá-los. Ele gritava enquanto apanhava e suplicava aos camponeses e chamava em seu auxílio Lamon e Drias, sobretudo. Eles então opuseram resistência, por serem velhos fortes cujos braços vigorosos foram moldados pelos trabalhos com a terra, e consideraram justo que os acontecimentos fossem arbitrados por um juiz.

[2.15] Com a anuência dos outros, nomeiam Filetas, o vaqueiro, como árbitro. Era ele o mais velho dentre os presentes e tinha fama entre os aldeões de uma retidão extraordinária. Em primeiro lugar, os metimnianos fizeram a acusação com clareza e brevidade, já que tinham um vaqueiro como árbitro:

- Viemos a estes campos desejando caçar. Então, após prender nosso barco com vime verde sobre a costa, deixamo-lo ali, enquanto nós próprios com os cães fomos em busca de caça. Nisso as cabras dele, descendo até a praia, devoram o vime e soltam o barco. Você o viu sendo levado pelo mar, sabe cheio de quantos bens? Quanta roupa está perdida, quantos equipamentos para cães, quanta prata! Alguém dispondo daquilo poderia comprar estes campos. Em compensação, julgamos correto levar esse aí, já que é um cabreiro ordinário, que pastoreia suas cabras na praia, como se fosse um marujo.

[2.16] Com estas palavras os metimnianos acusaram. Dáfnis estava indisposto por causa das lesões, mas vendo Cloé presente, ignorou todos e falou assim:

- Eu pastoreio muito bem as minhas cabras. Jamais um único aldeão reclamou que uma cabra minha pastasse em seu pomar ou lhe quebrasse uma videira ainda em broto. Eles é que são caçadores ordinários e possuem cães mal adestrados, que correm demais e latem forte, com o que enxotaram as cabras das montanhas e das planícies na direção da praia, como se fossem lobos. Mas elas devoraram o vime – claro, não havia na areia erva ou morangueira ou tomilho! Mas o barco se perdeu por causa do vento e do mar – isso é obra do mau tempo, não das cabras! Mas havia ali roupas e prata – e quem, em perfeito juízo, vai acreditar que um barco carregando tais coisas tivesse um vime como cabo?

[2.17] Depois de tais palavras, Dáfnis caiu no choro e infundiu nos camponeses grande piedade, de sorte que Filetas, o árbitro, jurou por Pã e pelas Ninfas que Dáfnis não tinha cometido injustiça alguma, nem suas cabras, mas o mar e o vento, para os quais há outros juízes.

Filetas, contudo, não conseguiu convencer os metimnianos com estas palavras. Movidos pelo ódio, eles tentaram de novo agarrar Dáfnis e queriam

amarrá-lo. Os aldeões, então, provocados, avançam sobre eles como se fossem estorninhos ou gralhas, e rapidamente arrebatam Dáfnis, que também já lutava, e batendo neles com paus depressa os puseram em fuga. E não recuaram antes que os expulsassem para além dos limites, para outros campos.

[2.18] Enquanto aqueles perseguem os metimnianos, Cloé com muita calma conduz Dáfnis à gruta das Ninfas e lhe lava o rosto coberto de sangue por algum golpe que lhe ferira as narinas, e do alforje sacando um naco de pão fermentado e uma fatia de queijo, dá-lhe de comer. E para revigorá-lo mais ainda, deu-lhe, com seus lábios macios, um beijo doce como o mel.

[2.19] Nessa ocasião, Dáfnis escapou de um mal imenso. Mas a questão não estava encerrada, pois os metimnianos, logo que chegaram penosamente à sua terra, caminhando e não navegando, maltrapilhos e não suntuosos, convocaram uma assembleia de cidadãos e, depositando diante deles ramos de oliveira, suplicaram ser dignos de vingança, sem dizer nenhuma palavra verdadeira – não queriam tornar-se risíveis por terem sofrido tantas e tais coisas nas mãos de pastores – mas apenas acusando os mitilenos, que os tinham privado do barco e pilhado suas riquezas, como se na lei da guerra. E eles, acreditando por causa das feridas e considerando justo vingar os rapazes das primeiras casas, votaram por uma guerra não declarada contra os mitilenos. Ordenaram que o general pusesse no mar dez barcos e devastasse o litoral daqueles. Por estar perto o inverno, não era seguro confiar ao mar uma frota maior.

[2.20] No dia seguinte, depois de reunir soldados remadores, ele passou imediatamente a atacar os campos costeiros dos mitilenos. E capturou muitos rebanhos, muito grão e vinho, já que se encerrara a vindima, e não poucos homens, todos os que estavam trabalhando. Atacou ainda os campos de Cloé e Dáfnis, e com um rápido desembarque, conduziu como butim tudo o que estava à mão.

Dáfnis, nesse momento, não pastoreava suas cabras, pois tinha subido à floresta para cortar folhagem verde, alimento para oferecer aos cabritos durante o inverno. Assim, do alto, ao contemplar a incursão, escondeu-se no tronco oco de uma faia seca. Cloé, por sua vez, estava junto de seus rebanhos e, perseguida, refugiou-se na gruta das Ninfas, suplicante, e rogou clemência, em nome das deusas, tanto para os rebanhos que pastoreava quanto para ela. Mas não havia socorro: os metimnianos, depois de muito blasfemar das estátuas, conduziram os rebanhos e tangeram-na como se fosse cabra ou ovelha, batendo-lhe com varas.

[2.21] Com os barcos já repletos de toda espécie de saque, decidiram não navegar para mais além; ao contrário, fizeram o trajeto para casa, temerosos tanto do inverno quanto dos inimigos. Eles então se afastaram remando com dificuldade, pois não havia vento. Dáfnis, por sua vez, com a calma instaurada, ao chegar no lugar onde pastoreavam e não ver as cabras nem achar as ovelhas

nem encontrar Cloé, mas apenas imenso abandono e até a flauta com que habitualmente Cloé se alegrava jogada ao chão, com ensurdecadores gritos e gemidos de causar dó, corria ora para o carvalho sob o qual se sentavam, ora na direção do mar tentando avistá-la, ora na direção da gruta das Ninfas, junto das quais ela tinha se refugiado antes de ser arrastada. E ali se jogou no chão e censurou as Ninfas de traição:

[2.22] – Das suas mãos Cloé foi raptada – e vocês toleraram assistir a isso? Ela que trança guirlandas para vocês, ela que derrama o primeiro leite, de quem também esta flauta é um presente? Nenhuma cabra minha lobo algum capturou, mas os inimigos, o rebanho inteiro e a que pastoreava comigo! As cabras eles vão esfolar e as ovelhas sacrificar, e Cloé, de agora em diante, vai habitar uma cidade. Com que cara irei até meu pai e minha mãe sem as cabras, sem Cloé, desgraçado que sou? Nada mais tenho para pastorear. Aqui caído esperarei a morte ou uma segunda guerra. Também você, Cloé, sofre assim? Acaso se recorda deste lugar e destas Ninfas e de mim? Ou as ovelhas e as cabras a consolam, elas que com você foram aprisionadas?

[2.23] Assim que diz tais palavras, um sono profundo o arrebatava das lágrimas e da tristeza. E diante dele surgem as três Ninfas, mulheres altas e belas, seminuas e descalças, os cabelos soltos e iguais às estátuas. Pareciam, primeiro, sentir pena de Dáfnis; mas depois, a encorajá-lo, diz-lhe a mais velha:

– Não nos censure, Dáfnis. Nós nos preocupamos com Cloé mais do que você. Fomos nós que sentimos pena dela e a nutrimos quando era uma bebezinha e fora exposta nesta gruta. Não há nada em comum entre ela e estas planícies. E já consideramos a questão, a fim de que ela nem se torne escrava conduzida a Metimne, nem seja parte do butim de guerra. Pã, aquele que tem morada sob o pinheiro, a quem vocês nunca honraram nem mesmo com flores, a ele solicitamos que seja o vingador de Cloé. Acostumado aos exércitos mais do que nós, muitas guerras já ele enfrentou, afastado do campo. Contra os metimnianos avança um inimigo nada agradável. Não sofra mais – levante-se e deixe que Lamon e Mírtale ponham os olhos em você, eles que também jazem ao chão, por julgarem que você também tornou-se parte do saque. Quanto a Cloé, amanhã ela vai voltar para você com as cabras, com as ovelhas, e vocês vão pastorear juntos e flautear juntos. E quanto ao resto, Amor cuidará de vocês.

[2.24] Depois de ver e ouvir tais coisas, Dáfnis saltou do sono e, com um choro misturado de prazer e tristeza, foi prostrar-se diante das estátuas das Ninfas e prometeu sacrificar-lhes a melhor das cabras, se Cloé fosse salva. Correndo ainda ao pinheiro, lá onde tem morada a estátua de Pã, com chifres, pés de bode, uma flauta em uma mão, na outra um bode saltitante, prostrou-se também diante dele e orou por Cloé e prometeu sacrificar-lhe um bode. E por fim, com dificuldade, perto do pôr do sol, após cessar suas lágrimas e suas preces

e recolher as folhas que cortara, retornou ao estábulo. E assim que afastou os sofrimentos da família de Lamon e os cumulou de alegria, provou do alimento e foi dormir, não sem lágrimas, mas orando outra vez para ver em sonho as Ninfas e orando para que o dia seguinte chegasse logo, ocasião em que lhe prometeram Cloé. Aquela pareceu ser de todas as noites a mais longa – e nela tais coisas se cumpriram...

[2.25] O general dos metimnianos, depois de se afastar cerca de dez estádios, quis que seus soldados, cansados pela incursão, revigorassem. Assim, ao alcançar um promontório que avançava mar adentro em formato de lua, dentro do qual o mar moldava um refúgio mais calmo que os portos, ancorou ali os barcos, em águas profundas, a fim de que nenhum camponês da terra assediasse algum deles, e permitiu aos metimnianos um lazer pacífico. Como tinham abundância de tudo por causa da pilhagem, beberam, divertiram-se, imitaram uma festa de vitória.

Quando o dia já declinava e o lazer chegava ao fim por causa da noite, de repente a terra toda parecia arder em chamas e um clamor de remos a bater foi ouvido, como se uma expedição imensa estivesse atacando. Alguém gritava para que o general se armasse, um chamava pelo outro, e este parecia já estar ferido, e aquele jazia imitando a forma de um cadáver. Alguém pensaria estar vendo um combate noturno – sem inimigos presentes.

[2.26] Depois de uma tal noite para eles, sobreveio o dia ainda mais terrível do que a noite. Os bodes de Dáfnis e suas cabras ostentavam nos chifres cachos de hera, enquanto os carneiros e as ovelhas de Cloé uivavam como lobos. E ela própria apareceu engrinaldada com ramos de pinheiro. E no mar também aconteciam muitas coisas surpreendentes. As âncoras permaneciam no fundo, se tentavam recolhê-las; os remos se partiam, se os baixavam para remar; e golfinhos pulando das águas e batendo com as caudas nos barcos afrouxavam as cavilhas. E da pedra íngreme do alto do promontório um som de flauta foi ouvido – mas não encantava como uma flauta: amedrontava os ouvintes como uma trombeta. Eles então se agitaram e corriam em busca de armas e chamavam pelos inimigos que não eram vistos, de sorte que oraram para que a noite viesse outra vez, a fim de que com ela obtivessem trégua.

Então, a todos que tinham o juízo no lugar os acontecimentos tornaram-se inteligíveis – que as aparições e os sons eram obra de Pã, irritado com os marujos por algum motivo. Mas não tinham como interpretar a causa (pois nenhum templo de Pã fora saqueado), até que, por volta do meio do dia, o general precipitou-se no sono (não sem ajuda divina) e o próprio Pã lhe surgiu dizendo assim:

[2.27] – Oh mais impuros e ímpios dentre todos, por que ousaram tais coisas em seus corações insanos? Cumularam de guerra o campo que me é caro,

capturaram rebanhos de bois e cabras e ovelhas dos quais eu cuido, arrancaram de altares uma donzela, com quem Amor quer compor um mito. E não tiveram pudor nem das Ninfas que os observavam, nem de mim, Pã. Então vocês não avistarão Metimne com tais despojos ao navegar, nem fugirão desta minha flauta que já os abalou. Eu farei de vocês comida de peixes, ao afundá-los, se você não restituir às Ninfas o mais depressa possível Cloé e os rebanhos de Cloé. Levante-se e desembarque a garota com tudo que eu disse. E eu conduzirei você em seu barco e ela em seu caminho.

[2.28] Muito agitado, então, Bríaxis (o general assim se chamava) deu um salto e, depois de chamar os comandantes dos barcos, ordenou que Cloé fosse procurada o mais rápido possível entre os cativos. Eles tão rápido a encontraram quanto trouxeram-na à sua vista – ela estava sentada, engrinaldada com ramos de pinheiro. Considerando isso também como símbolo da visão dos sonhos, ele a conduz no próprio barco principal até a terra. Ela apenas desembarca e o som de uma flauta começa de novo a ser ouvido da pedra, não mais bélico e assustador, mas pastoril e próprio para a condução de rebanhos ao pasto. E tanto as ovelhas se apressaram a desembarcar, furtivas, nas pontas dos cascos, quanto as cabras com muito mais ousadia, acostumadas que eram a escalar penhascos.

[2.29] E elas formam um círculo ao redor de Cloé como um coro de dançarinas, saltando e balindo e por igual se alegram. Já as cabras dos outros pastores e as ovelhas e os bois permaneceram no mesmo lugar dentro do côncavo barco, como se a melodia não os chamasse.

Enquanto todos estavam dominados pelo espanto e bendiziam Pã, prodígios mais espantosos do que estes surgiam em ambos os elementos. Com relação aos metimnianos, mesmo antes de içar as âncoras, os barcos já navegavam e um golfinho, saltando nas águas, conduzia o barco principal. Com relação às cabras e ovelhas, um som de flauta agradabilíssimo as conduzia, ainda que ninguém visse o flautista, de sorte que as ovelhas e as cabras avançavam e pastavam simultaneamente, encantadas pela melodia.

[2.30] Era perto da hora do segundo pastoreio e Dáfnis, ao avistar de um elevado mirante os rebanhos e Cloé e gritar forte: “Oh Ninfas e Pã!”, desceu correndo até o campo e, enlaçado nos braços de Cloé, caiu desmaiado. Forçosamente trazido à vida por Cloé que o beijava e o aquecia com seus abraços, ele vai até o carvalho de costume. E depois de se sentar no tronco, procurou saber como ela tinha escapado de tantos inimigos. Ela lhe contou tudo em detalhe: a hera nas cabras, o uivo das ovelhas, o florescer do pinheiro sobre sua cabeça, o fogo em terra, o clamor no mar, os dois flauteados, o bélico e o pacífico, a noite assustadora, e como a ela, que não conhecia o caminho, uma música serviu de guia pelo caminho.

Ao reconhecer, então, os sonhos das ninfas e os trabalhos de Pã, Dáfnis descreve também ele próprio quanto viu, quanto ouviu – que estando prestes a morrer, graças às Ninfas viveu. E a envia para buscar os familiares de Drias e Lamon e tudo o que é necessário para um sacrifício. Enquanto isso, ele próprio, depois de agarrar a melhor das cabras e coroá-la com hera, tal como tinham aparecido aos inimigos, e derramar libação de leite entre os chifres, sacrificou-a em nome das Ninfas e, erguendo-a, esfolou-a e pendurou a pele.

[2.31] Estando já presentes os familiares de Cloé, aceso o fogo e uma parte das carnes cozida, outra assada, ele ofereceu as primícias às Ninfas e libou com uma taça repleta de doce vinho. E assim que estendeu alguns leitões de folhas, ficou ali entre alimento e bebida e brincadeiras, ao mesmo tempo em que vigiava os rebanhos – um lobo, atacando, não fizesse os trabalhos de inimigos.

Cantaram também algumas canções para as Ninfas, composições de antigos pastores. E uma vez que a noite sobreveio e eles dormiram ali mesmo no campo, foi no dia seguinte que se lembraram de Pã. Depois de coroar com ramos de pinheiro o bode que liderava o rebanho, conduziram-no ao pinheiro, e assim que verteram vinho e bendisseram o deus, sacrificaram-no, penduraram-no, esfolaram-no. E as carnes assadas e cozidas colocaram próximas sobre a relva, sobre as folhas. E a pele com chifres e tudo penduraram no pinheiro em honra à estátua, uma oferenda pastoril a um deus pastoril. Ofertaram ainda as primícias das carnes e libaram com a maior taça. Cloé cantou, Dáfnis flauteou.

[2.32] Depois disso, reclinados, começaram a comer. E eis que deles se aproxima Filetas, o vaqueiro, por acaso, levando para Pã umas guirlandinhas e cachos de uva ainda com folhas e ramos. E com ele seguia Títiro, o mais novo de seus filhos, rapazinho ruivo e de olhos claros, alvo e altivo rapazinho. Ele saltitava leve, caminhando como um cabrito.

Eles então, com um salto pondo-se de pé, foram com ele coroar Pã e pendurar os ramos na folhagem do pinheiro e, em seguida, sentando-o próximo deles, fizeram dele um conviva. E de fato, como velhos levemente embriagados, falaram muitas coisas uns para os outros: como pastoreavam no tempo em que eram jovens, como escaparam de numerosas incursões de piratas; um se gabava de ter matado um lobo, o outro de que com a flauta ficava atrás apenas de Pã – esse era o orgulho de Filetas.

[2.33] Então Dáfnis e Cloé lhe fizeram muitas súplicas para que partilhasse também com eles sua arte e flauteasse na festa do deus que se rejubila com a flauta. Filetas concordou, não sem censurar a velhice por seu pouco fôlego, e pegou a flauta de Dáfnis. Contudo, ela era pequena demais para sua imensa arte, já que era soprada pela boca de um garoto. Ele envia então Títiro até sua casa, afastada dali dez estádios, para buscar sua própria flauta. Despindo seu avental, nu, ele então começou a correr, como um filhote de corça. Enquanto isso, Lamon

declarou a eles que contaria em detalhe o mito da flauta, que para ele um pastor siciliano cantou em troca de um bode e de uma flauta:

[2.34] - Esta flauta, o instrumento, não era um instrumento, mas uma bela virgem de voz maviosa. Pastoreava cabras, brincava com as Ninfas, cantava tal como agora. Pã, quando ela pastoreava e brincava e cantava, se aproximou e tentou induzi-la àquilo que ele desejava, e prometeu que todas as suas cabras paririam gêmeos. Ela riu de sua paixão e disse que não aceitaria um amante que não era nem bode nem homem por inteiro. Pã começa a persegui-la pretendendo usar a violência. Siringe¹ tentou evitar Pã e sua violência. Cansada de fugir, ela se esconde entre juncos e no pântano desaparece. Pã, depois de cortar irado os caniços, sem encontrar a garota, e compreender seu sofrimento, inventa o instrumento, ao juntar os caniços desiguais com cera, como também para eles era desigual a paixão. E eis que a bela jovem é agora uma flauta melodiosa.

[2.35] No momento em que Lamon interrompera a narrativa mítica e Filetas o elogiava por contar um mito mais doce que uma canção, Tí tiro surge com a flauta do pai, um instrumento enorme e de grandes canas, e que era unido com cera, trabalhado em cobre. Alguém poderia pensar ser ela aquela primeira que Pã construiu. Então Filetas, depois de se erguer e se arrumar em seu assento corretamente, testou primeiro os caniços, para ver se o ar passava bem. Depois, percebendo que o ar corria sem impedimento, soprou a partir daí muito e com jovialidade. Alguém seria levado a pensar que ouvia várias flautas tocando ao mesmo tempo, de tal modo ecoava o som da flauta. E diminuindo o vigor pouco a pouco, passou para a mais sutil melodia. Demonstrando então toda sua arte de acordo com as leis musicais, passou a flautear como convém ao rebanho de bois, como é adequado ao rebanho de cabras, como é agradável ao rebanho de ovelhas. Era sutil o dos rebanhos de ovelhas, forte o dos bois, estridente o das cabras. E uma só flauta imitava completamente todas as flautas.

[2.36] Os outros, então, permaneciam reclinados, em silêncio, encantados. Drias, contudo, ao se levantar e pedir-lhe que flauteasse uma melodia dionisíaca, dançou para eles uma coreografia de vindima – e parecia que ele ora colhia uvas, ora carregava os cestos de vime, depois calcava aos pés os cachos, depois enchia os tonéis, depois bebia o doce vinho. Tudo isso Drias dançou com tão elegante figura e clareza que eles acreditavam ver as videiras e o lagar e os tonéis e Drias bebendo de verdade.

[2.37] Este terceiro velho, então, aplaudido pela dança, beija Cloé e Dáfnis. E eles, depois de se levantar com muita rapidez, dançaram o mito de Lamon. Dáfnis imitava Pã, Cloé, Siringe. Ele suplicava, tentando seduzi-la, e ela, negligente, sorria. Ele a perseguia e, imitando cascos, corria nas pontas dos pés,

¹ Siringe, isto é, flauta.

e ela em fuga demonstrava seu cansaço. Então Cloé se escondeu na floresta, como se no pântano, e Dáfnis, depois de pegar a flauta enorme de Filetas, tocou de modo dolorido como se a amasse, de modo erótico como se a desejasse, de modo evocativo como se a buscasse – de sorte que Filetas, admirado, de pé com um salto, beija-o e, depois de beijá-lo, presenteia-o com a flauta e roga ainda a Dáfnis que a deixe como herança a um igual sucessor.

[2.38] Ele então, após dedicar sua própria flauta a Pã, a pequena, e beijar Cloé como se encontrada de fuga verdadeira, foi guardar o rebanho a flautear com a noite já chegando. Também Cloé recolheu seu rebanho, cantando junto com a melodia da flauta. E as cabras seguiam próximas das ovelhas, assim como Dáfnis caminhava perto de Cloé, de sorte que se saciaram um com o outro até de noite e combinaram descer ao pasto com os rebanhos mais cedo no dia seguinte. E assim fizeram...

Precisamente quando começava o dia, foram ao pasto. E depois de saudar as Ninfas em primeiro lugar, em segundo Pã, a partir daí sob o carvalho sentados começaram a flautear. Em seguida, se beijaram, se abraçaram, se deitaram, e sem nada mais fazer, se levantaram. Cuidaram então de alimentar-se, e beberam vinho misturado ao leite.

[2.39] E por tudo isso ficando mais ardentes e atrevidos, lutavam um com o outro uma luta erótica, e pouco tempo depois chegaram a confidenciar juras. Ele então jurou por Pã, depois de ir até o pinheiro, que não viveria sozinho, sem Cloé, nem o tempo de um só dia. E Cloé, depois de se dirigir à gruta, pelas Ninfas jurou que teria o mesmo destino que Dáfnis, tanto morte quanto vida. De tal modo, com efeito, era a ingenuidade dela, por ser garota, que, ao sair da gruta, achou por bem tomar uma segunda jura dele, dizendo:

– Oh Dáfnis, Pã é um deus lascivo e infiel. Ele amou Pítis, amou Siringe. E nunca para de incomodar as Dríades e oferecer coisas às Ninfas Epimélides. Ele então, por ser negligente nas juras, negligenciará punir você, mesmo se você buscar mais mulheres do que os canções em sua flauta. Jure para mim em nome deste rebanho de cabras e daquela cabra que amamentou você, que não abandonará Cloé, enquanto ela permanecer fiel a você. Se ela for desleal a você e às Ninfas, fuja e a odeie e a mate como a um lobo.

Dáfnis gostou da desconfiança e de pé no meio do rebanho, com uma cabra em uma das mãos, na outra um bode, jurou que amaria Cloé enquanto ela o amasse. Que mesmo se ela preferisse outro, e não Dáfnis, em vez dela ele mataria a si mesmo. Ela ficou contente e convencida, como garota, por julgar as cabras e as ovelhas deuses próprios de pastores e cabreiros.

REFERÊNCIAS

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. **A Greek-English Lexicon**. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie. Oxford: Clarendon Press, 1940.

LONGO. **Dáfnis e Cloé**. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Princípio Editora, 1996.

LONGO. **Dafnis y Cloe**. AQUILES TACIO. **Leucipa y Clitofonte**. JÂMBLICO, *Babiloníacas*. Introducciones, traducciones y notas de Máximo Brioso Sanches y Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 1997 [1ª edição 1982].

LONGUS. **Daphnis and Chloe**. Translated and introduced by Paul Turner. England: Penguin Book, 1968.

LONGUS. **Erotici Scriptores Graeci**, vol. 1. Rudolf Hercher. Leipzig: Teubneri, 1858. (Hospedado em *Perseus Digital Library*). Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Longus+&fromdoc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0642> Acesso em 23.out.2020.

MALHADAS, D.; DEZOTTI, M. C. C.; NEVES, M. H. M. **Dicionário Grego-Português**. Cotia: Ateliê, 2006-2010.

Data de envio: 18/05/2020
Data de aprovação: 29/06/2020
Data de publicação: 21/12/2020

O azul da ilha, de Évelyne Trouillot

Tradução coletiva dirigida por Ana Cláudia Romano Ribeiro¹

Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)

anaclaudiarr@hotmail.com

RESUMO: Apresenta-se aqui a tradução coletiva da peça *O azul da ilha* (*Le bleu de l'île*), escrita originalmente em francês pela haitiana Évelyne Trouillot em 2005. Em uma breve introdução, o público leitor será apresentado à autora, a seu contexto e ao ponto de partida do trabalho da tradução, realizado no âmbito da disciplina “Iniciação à prática da tradução francês-português” ministrada no curso de Letras da Universidade Federal de São Paulo em 2017. A própria Trouillot, em uma apresentação que também traduzimos, explica o contexto de escrita da peça.

Palavras-chave: *O azul da ilha*; *Le bleu de l'île*; Évelyne Trouillot; literatura haitiana; tradução.

Le bleu de l'île

RÉSUMÉ: On présente ici la traduction collective de la pièce *O azul da ilha* (*Le bleu de l'île*), écrite en langue française par l'haïtienne Évelyne Trouillot en 2005. Dans une brève introduction, le public lecteur sera présenté à l'auteure, à son contexte et au point de départ de cette traduction, réalisée dans le cadre du cours “Iniciação à prática da tradução francês-português” faisant partie de la formation en Lettres de l'Université Fédérale de São Paulo, en 2017. Ensuite, dans une présentation que l'on a aussi traduit, Trouillot elle-même explique le contexte d'écriture de cette pièce.

¹ Ana Cláudia Romano Ribeiro é responsável pela introdução, revisão final e anotação da tradução coletiva realizada sob sua direção com a seguinte equipe: Bárbara Martins Jacob, Camila de Souza Álvares, Caroline de Souza Seemann Flutuoso, Catherine Bonesso, Felipe Floriano Adão, Filipe Nunes, Janaina Fernanda Céspedes Campos, Jéssica Kwan Wah Mak, Keila Cristina Pereira Ribeiro, Laís Aparecida de Toledo Almeida, Letícia Xavier Serra, Lucas de Souza Guimarães, Márcia Regina de Araújo, Mariana Daminato Alves, Naiane Cortezini da Silva, Renata Grazielly Aguiar Lobo, Rômulo Batista Aenlhe Correa, Stephanie Silvestre.

Mots-clés: *O azul da ilha*; *Le bleu de l'île*; Évelyne Trouillot; littérature haïtienne; traduction.

Introdução

A tradução coletiva da peça de teatro *Le bleu de l'île*, da autora haitiana Évelyne Trouillot, publicada no número 44 da *Revue de Théâtre Coulisses* (2012), disponível online, foi uma das atividades que propus a meus alunos da matéria “Iniciação à prática da tradução francês-português”. Ministrei essa unidade curricular eletiva da habilitação em Letras/Português-Francês da Universidade Federal de São Paulo no primeiro semestre de 2017 no campus de Guarulhos. Graças ao artigo panorâmico “Théâtre haïtien au féminin: les grandes voix de la scène théâtrale haitienne d’hier à aujourd’hui”, de Stéphanie Bérard (2015), tomei conhecimento da existência de *Le bleu de l'île* quando buscava uma peça pertencente ao gênero teatral e ao mundo francófono advinda de algum país que compartilhasse com o Brasil um passado colonial e, portanto, *mutatis mutandis*, marcas em comum, como a coexistência e a miscigenação de culturas e línguas².

A peça de Évelyne Trouillot se sobressai no território da dramaturgia haitiana, marcado, como observa Bérard, pela autoria masculina³. Em *Le bleu de l'île*, a autora aborda temas universais e de grande força dramática, como a viagem, a imigração e o exílio – também presentes em sua peça inédita *Entre deux cris* –, e tão tratados na literatura de países que sofreram as consequências da exploração colonial e de períodos ditatoriais. *O azul da ilha* foi traduzido ao português com a autorização da autora, que também deu sua permissão para a publicação da tradução, além de ter esclarecido várias dúvidas referentes ao contexto histórico e cultural de que a peça faz parte. Traduzimos igualmente a breve e elucidativa apresentação que faz a própria autora do contexto de escrita dessa peça.

² Para um panorama da história política, econômica e cultural do Haiti, ver Figueiredo, 2006.

³ Bérard chama atenção para o lugar fundamental que as mulheres ocupam na sociedade haitiana e mesmo caribenha, em geral, e, paradoxalmente, seu papel numericamente menor na paisagem literária haitiana. Ela observa que muitos dramaturgos, como por exemplo Félix Morisseau-Leroy, Frank Fouché, Frankétienne, Jean Métellus Hervé Denis, Cyto Cavé e Guy Régis Junior, escolhem mulheres como personagens principais e atribuem a elas características relacionadas à dignidade, à força e à resiliência (2015, p. 221). Dentre as escritoras elencadas por Bérard, estão Mona Guérin (1934-2011), autora de peças radiofônicas e sátiras (*L'oiseau des dames*, *Les cinq chéris*, *La pieuvre*, *La pension Vacher*), que coloca em questão as convenções sociais e os preconceitos em seu teatro de *vaudeville*, e cujas peças tiveram como atriz Paulette Poujol-Oriol (1926-2011), também ela autora de uma peça inédita, *Trou-soleil*; Mimi Barthélémy (1939-2013), autora de um trabalho que une voz, música e a tradição popular dos contos, escreveu a peça de teatro *Une très belle mort*; dentre as autoras vivas, Magali Comeau-Denis adaptou o romance *Thérèse em mille morceaux* de Lyonel Trouillot para o teatro e José Pliya, dramaturgo franco-beninese e transformou em peça de teatro o romance de Marie Vieux-Chauvet, *Amour, colère, folie*; Paula Clermont Péan, atriz e diretora, adaptou contos populares para o teatro, inclusive com colaboração de Mimi Barthélémy; Florence Jean-Louis Dupuy escreveu *Mariela ou l'arène des sans-bas*, *Stand up ladies* e *Pawol chouchoun* ou *Pawol Chat*, uma adaptação em crioulo haitiano e em francês de *Monologues du vagin*, de Eve Ensler; parte do trabalho teatral de Dieuvèla Etienne se baseia na improvisação com a colaboração de psicólogos e tem uma dimensão terapêutica.

Évelyne Trouillot, além de escrever peças de teatro, é poeta, autora de romances, contos e livros para crianças, além de ser ensaísta e professora universitária⁴. Ela nasceu em 1954, em Porto Príncipe⁵, capital do Haiti, em uma família de intelectuais: é sobrinha do historiador Henock Trouillot, irmã de Jocelyne Trouillot, autora de textos pedagógicos, livros para crianças em crioulo e reitora da Universidade Caraíbes, do professor de literatura, escritor e jornalista Lyonel Trouillot, e de Michel-Rolph Trouillot, antropólogo e historiador. Évelyne Trouillot fez seus estudos nas áreas de Educação e Letras, nos Estados Unidos, tendo morado por mais de dez anos em Nova York e na Flórida. Em 1987, depois da queda do ditador Jean-Claude “Baby Doc” Duvalier, retornou à sua terra natal. Algumas de suas obras são os romances *Rosalie l’infâme* (Dapper, 2003), que recebeu os Prêmios Soroptimist e Romancière Francophone e foi traduzido para o italiano (Gorée, 2005), para o inglês (University of Nebraska Press, 2015) e para o espanhol (Chile, Ambos Editores, 2017), *La mémoire aux abois* (Hoëbeke, 2010), agraciado com o Prêmio Carbet de la Caraïbe et du Tout-Monde; *Plidetwal* (Presses Nationales d’Haïti, 2015), coletânea de poemas em crioulo haitiano; *L’Île de Ti Jean* (Dapper, 2004), literatura infanto-juvenil; e *Le bleu de l’île* (2005), que recebeu o Prêmio Beaumarchais.

146

Em 2005, *Le bleu de l’île* foi lido no Teatro do Rond-Point em Paris e em setembro de 2009, na ilhas de Martinica e Guadalupe, pelo grupo Dram’Art, em Porto Príncipe. Também foi objeto de uma oficina de leitura dramática conduzida por Carolina Erschfeld, atriz e diretora da Cia do Caminho Velho, coletivo de teatro sediado na Universidade Federal de São Paulo que investiga novas dramaturgias, em 3 e 17 de maio de 2017, no campus de Guarulhos dessa universidade, como atividade subsidiária para a tradução coletiva da peça. No mesmo ano, Otacílio Alacran, agente cultural do TUSP - Teatro da Universidade de São Paulo, dirigiu uma leitura pública da peça em 10 de setembro de 2017, que fez parte do 18º Ciclo do Programa TUSP de Leituras Públicas. Essa leitura realizou-se sob uma luz azul e em um espaço propositalmente exíguo e elevado, que remetia à boleia do caminhão onde se passa a peça de Trouillot. Seguem abaixo alguns registros de cada uma dessas experiências.

⁴ Uma lista de suas obras pode ser consultada aqui: http://ile-en-ile.org/trouillot_elyne/. Para um levantamento da bibliografia sobre Évelyne Trouillot, ver o artigo sem autoria da revista *Palimpsest* (s.a., 2019). No Brasil, uma tradução do conto “À l’ombre de l’amandier” foi publicada no quinto número da revista *Puñado* (2018) com o título “À sombra da amendoeira”, em tradução de Raquel Dommarco Pedrão. Poemas seus foram traduzidos na antologia de poesia haitiana *Estilhaços*, com organização e tradução de Henrique Provinzano Amaral (Selo Demônio Negro, 2020).

⁵ Nas línguas oficiais, crioulo haitiano e francês, o nome da capital é Port-au-Prince e Pòrtoprens.



À direita, Carolina Erschfeld dirige a leitura







À esquerda, Otacílio Alacran dirige a leitura

Na obra de Trouillot, como notou Herbeck (2009, p. 822), são frequentemente tematizados períodos difíceis para o Haiti, que compõem o pano de fundo no qual a humanidade de suas personagens, perdidas ou em busca de um lugar no mundo, revela a complexidade de sua existência. É assim em *O azul da ilha*, mosaico de histórias de vidas que, na boleia de um caminhão, sob uma lona azul, estão em um limiar, entre um passado difícil e um futuro incerto. Também é assim no conto “Dayiva”, publicado no volume intitulado *Parlez-moi d’amour* (2002), situado historicamente na época da ditadura dos Duvalier, em que o público leitor acompanha a existência de uma personagem e sua relação com a natureza, com seus vínculos familiares, com suas lembranças e com a sociedade; nada é óbvio nem simplificado na descrição desta personagem, de sua vida e de suas escolhas.⁶ A própria autora dirá, em entrevista a Juliana Leite publicada em 2018 no site da revista *Puñado*: a literatura acende “uma claridade que toca as sombras, os meios-tons, e desvenda o *chiaroscuro*”, é “escrita que tenta quebrar os tabus, esmagar os pré-julgamentos e dar lugar aos sonhos” (TROUILLOT, 2018, s. p.).⁷

Trouillot, nessa mesma entrevista, comenta sua vontade de “dar voz aos anônimos, aos invisíveis, àqueles a quem a sociedade marginaliza” (2018, s. p.), algo que ela contrapõe às narrativas sobre os heróis haitianos, todos eles figuras masculinas, narrativas que contribuem, por exemplo, para ocultar o papel das mulheres, cuja participação nos acontecimentos históricos do Haiti foi tantas vezes decisiva.

Herbeck nota ainda que Trouillot compartilha os temas da luta, da memória, da religião, da infância e da identidade com outros escritores e escritoras haitianos, tais como Edwige Danticat⁸, Louis-Philippe Dalembert, Dany Laferrière⁹, Yanick Lahens¹⁰ e Gary Victor (2009, p. 822).¹¹

Le bleu de l’île, que aqui publicamos traduzida, dá uma pequena, mas consistente amostra da diversidade da literatura escrita em francês e da

⁶ Este conto é objeto da pesquisa de iniciação científica de Laíza dos Santos Albaram, aluna do curso de Letras/Português-Francês da Universidade Federal de São Paulo por mim orientada, e será em breve publicada na forma de artigo. Herbeck percebe a mesma complexidade no romance *Rosalie l’infâme* e sobre ela discorre com a autora em uma entrevista (2009).

⁷ Sobre a relação entre literatura e história na obra de Trouillot, ver Herbeck, 2019.

⁸ De Edwige Danticat, Raquel Dommarco Pedrão traduziu o conto “Entre a piscina e as gardêneas”, publicado na revista *Puñado* 3, publicada pela editora Incompleta que em seu site (<https://incompleta.com.br>) publicou uma entrevista com a autora, com perguntas de Cristiane Sobral.

⁹ De Dany Laferrière foram publicados no Brasil, pela editora 34, *País sem chapéu* (2011), traduzido por Heloisa Moreira, e *Como fazer amor com um negro sem se cansar* (2012), traduzido por Heloisa Moreira e Constança Vigneron.

¹⁰ Yanick Lahens foi convidada para inaugurar a cadeira *Mondes francophones* no Collège de France e proferindo, em 21 de março de 2019, a aula intitulada “*Urgence(s) d’écrire, rêve(s) d’habiter*”.

¹¹ Para um panorama da literatura haitiana até 2006, ver Ménard, 2011.

amplidão cultural e linguística da “república mundial das letras” (para retomar um termo usado por Pascale Casanova em 2002).

1. Tradução

O azul da ilha

Apresentação

Situação histórica

Durante os últimos cinquenta anos, a deterioração da situação econômica do Haiti levou milhares de homens e mulheres a buscar fora das fronteiras do país uma vida melhor, em Miami, nas Antilhas francesas, em Barbados ou na República Dominicana.

Uma das consequências das colonizações francesa e espanhola foi a divisão da ilha de Haiti em dois Estados: no leste, a República Dominicana, e no oeste, a República do Haiti. Os problemas migratórios são, há muito tempo, uma constante fonte de conflitos entre os dois países. Se, por um lado, a República Dominicana alega dever se proteger da invasão massiva dos haitianos, por outro lado, a comunidade haitiana estabelecida na República Dominicana diz não gozar de nenhum direito, mesmo contribuindo para o desenvolvimento do país. Sequer as crianças haitianas nascidas em território dominicano têm direito à nacionalidade dominicana e, ademais, elas são frequentemente discriminadas no Haiti. A mão de obra haitiana vem sendo usada há dezenas de anos na construção, nos setores de serviço e, sobretudo, nos “*bateyes*” [acampamentos] onde trabalham os haitianos cortadores de cana. Estes migrantes haitianos vivem em condições desumanas, que muitos comparam a um inferno. O Estado haitiano dá mostras de uma grande indiferença em relação ao destino e ao tratamento reservado a seus cidadãos na República Dominicana. No geral, o perfil socioeconômico dos membros da comunidade (campesinato pobre, não organizado, trabalhadores não qualificados desempregados) parece estar na origem da manifesta falta de interesse da sociedade haitiana e do Estado haitiano.

De tempos em tempos, após um drama particular na República Dominicana, o estupro e a morte de uma estudante haitiana ou o assassinato horrível de cidadãos haitianos, surgem protestos dos dois lados da ilha e logo tudo se acalma. Algumas associações haitianas e dominicanas, porém,

trabalham ativamente para protestar contra essa situação e lutam pelo respeito aos direitos dos migrantes haitianos.

O drama

Em junho de 2000, um grupo de haitianos originários de uma pequena cidade do norte do país chamada Port-à-Piment partiu clandestinamente para a república vizinha. Os guardas dominicanos às vezes recebem um pagamento para deixar passar grupos de “clandestinos”, mas neste domingo, aconteceu de a equipe ter mudado e de os novos guardas não terem sido informados da operação. Eles interceptaram o veículo, atiraram e vários passageiros foram mortos.

A peça se inspira neste drama ocorrido em um domingo do mês de junho de 2000.

A trama da peça

Os passageiros se encontram em Port-à-Piment ao raiar do dia para pegar a estrada. Todos eles vêm desta cidade, todos têm razões para deixar o país, todos estão desesperados e prontos para arriscar suas vidas. Eles vão subindo, um a um, na caminhonete¹² conduzida por um motorista dominicano.

152

Personagens – Os passageiros

Mulheres

Fifi: irmã de Ronald, costureira, esposa de Edgar, grávida e mãe de uma filha pequena (Christelle)

Romaine: jovem independente e dinâmica, teve uma aventura com Ronald quando ele foi para a capital

Madeleine: está indo procurar seu homem, Charlot, no leste da ilha; o filho deles morreu em Port-à-Piment

Marie-Jeanne: vendedora de carvão, mãe de três crianças, apanha do marido

Violetta: mulher um pouco despuorada; para sobreviver é capaz de tudo

Lorette: formada em confeitaria, alérgica a farinha

Homens

¹² No início do ato II, cena 3, é especificado o tipo da caminhonete: uma Daihatsu, marca japonesa.

Ronald: garagista, irmão de Fifi, pai de um menino (Roberto) e de Amandine, que vai nascer em breve

Edgar: marido de Fifi, pedreiro

Jean-Marie: irmão de Edgar, de caráter duvidoso, capaz de fazer qualquer coisa para subir na vida.

Évariste: filho do cabeleireiro da cidadezinha, obcecado pela República Dominicana, decidiu abandonar o comércio de seu pai para se mudar para Santo Domingo

Josaphat: velho camponês perseguido pelas autoridades haitianas por ter vingado sua mulher

Enzo Gabriel: foi deportado depois de ter passado alguns anos na República Dominicana, onde ele tem uma esposa dominicana e filhos nascidos lá; quer voltar a viver com eles a qualquer custo

Mauricio Rafaël Perez ou *La Volanta*: motorista dominicano

Personagens que visitam a memória dos passageiros da caminhonete

Francine: esposa de Ronald, grávida de Amandine, que vai nascer em breve, e mãe de um menino (Roberto)

Man Étienne: falecida mãe de Ronald e de Fifi

Mulher de Josaphat: falecida

Irmã de Lorette, que pagou os cursos de confeitaria de Lorette

A intriga

Todas as cenas acontecem embaixo da lona azul de uma caminhonete.

Todos os passageiros se conhecem, pois vêm da mesma cidadezinha, mas alguns, como Ronald, Fifi, Edgar e Romaine estão unidos por fortes laços de família ou de amizade. Trata-se de burlar, caso seja necessário, a vigilância dos guardas dominicanos, e atravessar a fronteira. O objetivo dos passageiros é encontrar trabalho e, para a maioria deles, poder ajudar quem fica ou voltar para abrir um pequeno comércio.

Eles conversam sobre suas razões para partir, evocando a vida difícil que explica a partida.

Ao longo da viagem, a direção imprudente de *La Volanta*, o mau estado das estradas, a ameaça constante de serem descobertos pelos guardas provocam a angústia dos passageiros já invadidos por sentimentos de ansiedade, culpa e

arrependimento. A esperança é um tênue fio que os une, com diferentes graus de ceticismo.

Durante a viagem, as relações se consolidam ou se estilhaçam. Alguns segredos são revelados, outros permanecem, trocam-se confidências. Face à ameaça dos guardas dominicanos e de todos os perigos que se seguem, os passageiros mergulham em suas memórias e em suas emoções.

Os doze passageiros estão deitados, ajoelhados ou encolhidos embaixo de uma lona azul. O ambiente é constituído por vários painéis diferentes, mas em cada diálogo, um só se acende. Painéis: casa de Ronald, ruas da cidadezinha, a praça do mercado, as ruas de Port-au-Prince, um bairro das favelas de Port-au-Prince, um lar burguês, um campo de milho. De tempos em tempos, ouve-se um grunhido, um passageiro reclama, empurra outro, fala um nome, solta uma gargalhada. Ao fundo, o barulho de um veículo que corre desenfreado por um caminho de terra batida. De tempos em tempos, nuvens de poeira se levantam. O dia está começando.

154

ATO I

Cena 1

Painel da casa de Ronald

Francine (cuidando de diversas tarefas domésticas): Eu não tenho poder nenhum. Dizem que as mulheres são tão poderosas diante de seus homens, mas eu serei sempre mais fraca que a miséria. Ela pode te tomar e te levar para longe de mim, e eu não posso dizer nada.

Ronald (se aproxima dela, mas não a pode tocar, como se ela fosse transparente): Me deixa respirar a sua pele¹³. Não fala nada, porque é no silêncio que eu me abasteco de você.

¹³ Em nossa tradução, optamos por usar formas encontradas na língua falada, como orações iniciadas por pronomes átonos e alternância de formas verbais e pronominais da segunda e da terceira pessoa que, em várias regiões do Brasil, parecem acentuar o efeito de intimidade.

Francine: Não esqueça das primeiras vezes em que a gente se cumprimentou, do meu traseiro quente colado às suas costas e do cheiro do café nos nossos lábios. Não esqueça da minha pele.

Ronald: O brilho dela me marcou logo na primeira vez.

Francine: A primeira vez, no pátio da igreja, a alguns metros do mercado, atrás da escola comunal. Na grama molhada. Meus fardos de tecidos viraram uma coberta colorida.

Ronald (sorrindo emocionado): Estragamos alguns.

Francine (como se estivesse sonhando): Em casa, eu contei que vendi os panos. Acho que só o Carlo duvidou de alguma coisa.

Ronald: Por que é que você ainda tem que falar esse nome?

155

Francine: Desculpa. Meu irmão sempre vai estar entre nós, grudando mais que a miséria, mais forte que a ferrugem.

Ronald: Francine, não estraga minha tentativa de guardar você no fundo da minha memória. Me fala do Roberto.

Francine: Escuta os pés dele batendo na terra. Ele está correndo na sua direção, com os braços abertos, com um sorriso no canto dos olhos antes de sorrir com os lábios. Ele joga toda a ternura dos seus cinco anos no seu peito.

A criança parece atirar-se contra Ronald, mas, assim como acontece com Francine, o contato não se realiza.

Ronald: O riso dele faz cócegas no meu coração. Como me faz bem!... Eu também prometi proteção e segurança para ele. Pão na mesa, manhãs sem a angústia da fome e um futuro com um caminho bem traçado. Eu sei, um pai não pode prever tudo e um filho vai encontrar em seu trajeto, de todo modo,

buracos, poças d'água e sinais vermelhos de tempos em tempos. Mas eu quero que ele tenha na frente dele um começo de caminho, não um amontoado de emboscadas onde ele não vai saber nem onde colocar os pés.

Ao fundo, o riso de uma criança e passinhos que correm.

Francine: Meu pai mora em Miami há tanto tempo que eu não me lembro mais do rosto dele. É um ser sem contornos. Se eu olhasse para ele de perto, não o reconheceria. Ele mandou uns dólares pra gente, que transformamos em maços de *gourdes*¹⁴, em mantimentos, em calçados, em pequenos luxos que davam inveja nos outros... mas como pesa um pai ausente!

Ronald: Eu sei disso melhor do que você. O meu pai nos deixou quando eu não tinha nem quatro anos. Mas, não pretendo passar muito tempo em Santo Domingo¹⁵. Você vai ver, meu docinho, daqui a cinco anos, no máximo, eu volto. Talvez até mesmo antes, só para ver o bebê.

Francine: Ela vai nascer na sua ausência.

156

Ronald: Ela vai nascer pensando em mim, pois o meu amor já está com ela, aí em você. Quando ela nascer, lembra desse nome que eu escolhi, porque ela vai ter os olhos amendoados, como os da minha mãe. Minha filha, minha Amandine que está quase nascendo...

Gesto das duas mãos em volta da barriga de Francine.

Francine (parece afastar-se de Ronald, ela levanta os ombros e vai embora): No mês de setembro. Na sua ausência.

Ronald: Francine, não me cubra de críticas enquanto eu me agarro à sua lembrança para esquecer essa caminhonete que me afasta de todo mundo que eu amo. Esquecer essas pessoas empoeiradas e sujas com quem estou sacolejando desde cedo, embaixo dessa lona de um azul tão artificial quanto a nossa respiração controlada, calculada para não fazer barulho. Como se a gente tivesse sido condenado a não fazer barulho durante toda a nossa vida.

¹⁴ *Gourde* é a moeda haitiana.

¹⁵ Capital da República Dominicana.

Ronald deita-se novamente no chão. Está espremido entre duas mulheres. Ele se contorce um pouco, tenta encontrar uma posição mais confortável. Os movimentos do veículo fazem os passageiros clandestinos balançarem. Escutam-se reclamações, prantos e depois a voz de uma mulher:

Lorette: Para de choramingar Marie-Jeanne.

Uma outra voz responde, uma voz de mulher forte e irônica:

Romaine: Deixa ela, Lorette, nem todo mundo pode mergulhar como você num desânimo silencioso. Isso é um privilégio de pessoas ricas e desequilibradas.

Evariste: Calem a boca! Vamos ser pegos por causa de vocês, seus idiotas.

Josaphat: Ei! Você! Cabeleireiro fracassado. Você estava com tanta pressa para subir nessa caminhonete hoje de manhã, não me diga que já está com medo!

Várias vozes: Quietos, schhh!

Ronald fala sem levantar-se. Ele está grudado em Lorette. Aos poucos, ilumina-se o painel que representa as ruas da cidadezinha de Port-à-Piment.

Ronald: Oh, minha Francine, como posso me sentir atraído por Lorette quando a sua lembrança me enche de doçura? Essa coisa que os homens têm entre as pernas obedece às suas próprias leis? A Lorette nem faz o meu tipo. A frieza do olhar dela me lembra a calmaria gelada do rio depois da chuva, mas o movimento do traseiro dela encostando nas minhas costas me arrepiava até as entranhas.

Lorette se desvencilha de Ronald e se levanta. Ela começa a falar de maneira monocórdica como se gravasse a própria voz.

Lorette: Minha querida irmã, estou enviando esta fita cassete de Port-au-Prince. Eu não sei quando vou poder voltar para casa. Eu não tive como juntar dinheiro para pagar os cursos deste trimestre. Perdi o bico que eu tinha como cozinheira num restaurante da Grand-Rue. Em condições normais, eu deveria terminar este ano, mas com todos esses atrasos, se eu terminar no ano que vem, posso me considerar sortuda. Me manda o que você puder. Eu não queria te pedir, mas não tenho escolha. Manda um oi para os amigos de Port-à-Piment. Um beijo, da sua irmãzinha Lorette.

A irmã de Lorette lavando a roupa energeticamente. Painel com o exterior de uma casa em ruínas.

Irmã de Lorette (num tom cada vez mais emocionado à medida em que ela fala): Você finalmente voltou depois de três anos de estudo interrompidos. Três anos para um ciclo de estudos de dezoito meses. Se você soubesse o que isso me custou, seus famosos estudos na Escola de Economia Doméstica da “mulher capacitada”¹⁶. Mas eu tinha prometido a mamãe que cuidaria de você. Todos nós nos sacrificamos por você.

Lorette: Vocês me repetiram isso tantas vezes que eu não poderia esquecer. O que vocês fizeram por mim eu sou obrigada a retribuir cem vezes mais. Na verdade, vocês não se sacrificaram sem esperar nada em troca.

Irmã de Lorette: Nós estávamos tão orgulhosos, tão contentes quando você abriu a sua confeitaria “*Bonne Bouche*”¹⁷! Você confeccionava todos os tipos de bolo: Mickey Mouse, para os aniversários de crianças, construções complicadas para os batizados e comunhões. Em cima dos bolos de casamento, dois noivos rosados de mãos dadas. Você fazia até bolos de velório onde escrevia “Que sua alma descanse em paz” com letras roxas.

158

Lorette, fingindo que está preparando a massa e colocando mecanicamente os bolos no forno.

Lorette: Quantos bolos a gente pode vender em uma cidadezinha como Port-à-Piment? Se o parente de Miami não promete enviar o dinheiro do vestido e dos sapatos novos, a primeira comunhão é adiada e eles cancelam o bolo. Pelo menos eu tentei. Peguei dinheiro emprestado para começar meu negócio, comprei as formas, as bateadeiras, e claro, um forno de qualidade para fazer os meus bolos direitinho.

¹⁶ No original, *Une femme qui possède ses dix doigts* (“Uma mulher que tem seus dez dedos”). Segundo Évelyne Trouillot, esta expressão denomina uma mulher capaz de cuidar de uma casa “de maneira extraordinária e levar a cabo todas as tarefas domésticas. (Informação fornecida em e-mail da autora a Ana Cláudia R. Ribeiro em 14 de maio de 2017.)

¹⁷ *Bonne bouche*: literalmente, “Boa Boca”, significando lugar onde se come bem.

*No fundo, canta-se Happy birthday (com um forte sotaque crioulo), depois Sak pa canta pap manje*¹⁸.

Ronald, estufando o peito para falar: Para a festa de mamãe, Fifi e eu tínhamos encomendado um bolo maravilhoso da confeitaria “*Bonne bouche*”. Com flores para todo lado. Lorette tinha escrito com letras caprichadas: “Feliz aniversário mamãe querida, de seus dois filhos”. Man Étienne tremeu quando leu a mensagem e nos agradeceu do fundo do seu desgosto sem fim. Como diz Fifi, mamãe, depois da morte das gêmeas, guardou sua alegria no bolso e nunca mais tirou. A gente nunca mais comprou bolo para ela.

Lorette: De qualquer forma, ninguém mais compra bolo. Eu não posso mais fazer. Desenvolvi uma aversão pelo cheiro da manteiga derretida e dos ovos, por tudo o que me lembra os longos anos de estudo e solidão na capital. Sou alérgica a farinha, a essência de baunilha. Minhas mãos ficam cheias de bolhas de pus, tremendo como as mãos das velhas na hora em que mais precisam delas. Quebro os ovos na tigela errada, misturo sem querer a gema na clara, estrago o creme, pincelo o bolo com os meus fracassos.

Irmã de Lorette (torcendo raivosamente a roupa): E você queria que, ainda por cima, eu ficasse com pena de você? Eu deixei de lado meus próprios filhos para te dar apoio nesta desgraça de Port-au-Prince. Eu nem dormia de tanto que me preocupava com você. Te mandava tudo o que podia. E eis que hoje, a senhorita decide que não pode mais sentir o cheiro da farinha. Depois de todos esses estudos, você me faz a vergonha de abrir embaixo de um caramanchão, entre duas árvores, um comérciuzinho miserável de frituras. Você mal consegue tocar esse negócio! E ainda se espanta quando eu te expulso da minha casa!

Lorette (voltando para a cama): Dos meus longos anos de estudos, só ficou um cheiro persistente de baunilha do qual não consigo me livrar. Por que ficar aqui? Eu prefiro tentar a sorte aqui do lado, nada me segura nesta cidadezinha onde todos vocês me consideram um animal exótico.

¹⁸ *Sak pa canta pap manje:* “quem não canta não come” [o bolo de aniversário] ou, em francês, “*celui qui ne chante pas n'aura pas à manger*”. Segundo nos explicou a autora no mesmo e-mail já citado, esta canção lúdica é cantada com a melodia de “Feliz aniversário”.

Irmã de Lorette: Você intimidada e irritada com esse seu jeito deprimido. Você acha que os verdadeiros infelizes têm o luxo de se sentir deprimidos? A fome não perdoa ninguém!

Lorette (deita-se novamente, mas afasta-se de Ronald e dos outros; ela se encolhe): Em nome da miséria, você nega até meus estados de espírito.

Ronald: Seu cheiro de baunilha me lembra mamãe e as gêmeas. Fifi e nossa infância. Mas eu não quero pensar nisso. Ah, minha irmãzinha querida aqui... ela também... enfurnada nessa caminhonete que corre num ritmo de doido... Minha irmã grávida do segundo filho. Meu Deus! Que nada de ruim lhe aconteça! Eu não suportaria.

Retorno à casa de Ronald. Fifi e Ronald crianças correm ao redor de uma árvore cantando: "Yon ti pye lorye"¹⁹. E eles brincam de amarelinha. Veem-se também duas meninas menores, vestidas de maneira idêntica. A mãe de Ronald aparece também, todas as crianças a rodeiam e ela sorri juntando-as em volta dela.

160

Ronald: Mamãe! Como você fica bonita quando sorri. Eu tinha esquecido como era o som da sua risada. Você realmente mudou depois da morte das gêmeas. Essa epidemia de disenteria que devastou a cidade quase levou a gente embora também.

Man Étienne para de brincar com as crianças e se vira para Ronald.

Man Étienne: Mas vocês sobreviveram. Me perdoem - e o Eterno sabe que eu amo vocês - mas cada vez que eu vejo vocês, penso nos meus dois bebês. Elas não tinham nem seis anos. Eu fiz tudo para salvá-las. Primeiro, a enfermaria da escola das Irmãs, em seguida a velha Rosa conhecida pelas ervas e depois o *hougan*²⁰ Zachary. Senhor, me perdoe por ter lhe ofendido, mas naquele momento, eu teria vendido minha alma ao diabo para ficar com elas! Depois eu

¹⁹ Évelyne Trouillot explica: *Yon ti pye lorye* é uma canção popular cantada pelas crianças haitianas que fala das flores, do loro, de um arbusto balançado pelo vento, leve como a canção e também divertido. (Informação fornecida em e-mail da autora a Ana Cláudia R. Ribeiro em 30 de maio de 2017.)

²⁰ *Hougan*: sacerdote vodu, em língua crioula haitiana, apadroadado por um espírito (*loa*) específico" (cf. <http://porteddieux.clicforum.com/t2397-Description-Lexique.htm>).

me arrependi. Na Igreja de Deus, dei testemunho de todos os meus erros para os outros fiéis.

Man Étienne abaixa a cabeça em sinal de arrependimento depois se senta na frente de uma velha máquina de costura.

Ronald: Mona morreu durante a noite. Monique, que a gente pensava que estivesse curada, passou da vida para a morte de manhãzinha. Sua *marassa*²¹ a estava chamando, é normal.

Man Étienne: Eu mesma costurei os últimos vestidos delas. Eu não deixaria que ninguém mais fizesse isso. Usei o tecido que estava guardando para o sétimo aniversário delas, véu de algodão rosa com margaridas verdinhas. Apliquei renda verde na gola e nos punhos.

Ronald: Sim, na sua velha máquina de costura. A gente escutou você a noite inteira. Até amanhecer.

Man Étienne: A noite toda eu cortei, alfinetei e costurei. Nem precisei pegar as medidas. Eu conhecia cada centímetro do corpo delas, cada comprimento e a espessura de dos bracinhos que se enrijeceram para sempre.

Ronald: De manhã, os vestidos esperavam arrumadinhos em cima de uma cadeira na sala. Você desabou depois do funeral. A partir daí, a sua dor te afastou da gente.

Gesto enraivecido de Man Étienne que joga violentamente no chão um porta-retratos com a fotografia do pai dos seus filhos.

Man Étienne: Seu pai, que tinha fugido duas semanas depois que elas nasceram, nem apareceu para se despedir delas. Eu poderia perdoá-lo por todas as mulheres que reboavam ao me ver para me fazer entender que ele tinha passado a mão nelas, o bafo de bebida quando ele voltava no meio da noite,

²¹ *Marassa:* palavra em crioulo haitiano que designa irmãos gêmeos, tidos por sagrados, pois “representam o equilíbrio, os dois polos de um todo” (cf. <http://porteddieu.x.clicforum.com/t2397-Description-Lexique.htm>, tradução minha).

mas ele ignorar as filhas até na morte, para mim, é a pior das feridas. Eu sei que meu irmão Ferdinand o avisou... Seu tio pensou que estava fazendo a coisa certa.

Enquanto Ronald fala, as crianças fingem que dão palmadas. Tentam evitar os tapas do tio Ferdinand (silhueta atrás da lona).

Ronald: Meu tio Ferdinand sempre quis fazer o certo. Ele usava seu chicote de couro cru em nós dois, em Fifi e em mim. No lugar mais sensível das costas. Ali onde a pele não escapa das sensações mais gostosas, nem das mais dolorosas. Na ausência de papai, ele se dava o direito de nos punir e a cada visita ao Cap-Haïtien²² ele procurava se informar sobre o que a gente tinha feito de errado. Só as gêmeas escapavam das punições. O grandalhão não admitia, mas tinha medo dos poderes sobrenaturais das *marassa*. Todo dia ele inventava uma razão para não puni-las. Magnânimas e maliciosas, minhas duas irmãzinhas assumiam a culpa dos nossos malfeitos e mesmo duvidando do subterfúgio, o tio Ferdinand não ousava castigá-las.

As quatro crianças brincam ao fundo. Atmosfera de felicidade e alegria em volta de uma árvore.

Man Étienne: Nunca tive medo dos meus anjinhos. Tão doces e carinhosas, elas se aninhavam no meu colo e me davam de uma só vez uma dose dupla de ternura.

Ronald: Eu também as amava, mamãe, você sabe. No dia do funeral, você não percebeu que o tio Ferdinand carregava um dos caixões, nem que ele me obrigou a carregar o outro com a ajuda do primo Antoine. Como dois pequenos caixões de madeira clara podem ser tão pesados? Durante todo o percurso da igreja ao cemitério, eu fiquei esperando o momento em que Monique me pediria para deixá-la sair. Durante duas noites, eu achei que estava ouvindo os pequenos punhos delas batendo nas ripas, pedindo para sair da escuridão.

Man Étienne (faz um gesto de tocar a bochecha no rosto de seu filho antes de desaparecer): eu escutava vocês chorando durante a noite, Fifi e você, mas eu não conseguia quebrar minha carapaça de tristeza. Ela me endureceu até eu morrer.

²² Segunda cidade mais populosa do Haiti, o Cap-Haïtien (Cabo Haitiano) se situa na costa norte.

Ronald deita-se no chão. Os passageiros se agitam. A caminhonete anda cada vez mais rápido. Escutam-se resmungos, chutes. O sol nasce.

“Chega para lá, Ronald”, diz uma voz de mulher (Lorette)

Marie-Jeanne soluça de leve e ouve-se a voz de Lorette que fala novamente: Para de choramingar, Marie-Jeanne.

Madeleine: Todos nós temos razões para choramingar, senão a gente não estava aqui.

Évariste: De todo modo, esse dominicano dirige como um louco. Ele vai nos matar antes mesmo que a gente chegue em Dajabón²³.

Josephat: Olha o medroso gemendo de novo. “A gente vai morrer! A gente vai morrer!” Então Évariste, a morte não foi feita para os covardes!

163

*Violetta: Não é por nada que este motorista é chamado de *La Volanta*.*

Enzo Gabriel: Calem-se mierda, vocês vão atrair mau agouro para a caminhonete.

Romaine: O mau agouro não esperou a gente conversar para aparecer. Foi ele que trouxe a gente para essa merda azul onde talvez a gente morra.

Abruptamente, uma voz em espanhol pede silêncio.

Cena 2

Gemidos e sussurros. De repente o motor enlouquecido da caminhonete para, cantando pneu e levantando uma nuvem de poeira. Uma enorme explosão acorda os passageiros entorpecidos e lhes dá permissão para gritar. Imediatamente, rezas, gritos, berros,

²³ O município de Dajabón, na República Dominicana, localiza-se às margens do rio Dajabón, que faz fronteira com o Haiti.

ladainhas e perjúrios surgem de todos os lados, se cruzam e inundam a lona azul em uma cacofonia dolorosa.

“Jesus Maria e José!”

“Anmwe!”²⁴

“A gente vai morrer!”

“Eu quero voltar para a minha terra!”

“Esse motorista quer nos matar!”

“Socorro!”

“Raios que o partam!”²⁵

Mauricio Rafael Perez (Fazendo a lona tremer. Barulho de alguém batendo na carroceria.): Calma, gente! Estourou um pneu. Só isso. Silêncio. Vocês estão loucos! SILÊNCIO.

Enzo Gabriel (se levanta e se joga no chão, socando-o): Mierda, mierda. Minha Carmencita está me esperando. Quando é que vamos chegar em Dajabón? Faz seis meses que os policiais me trouxeram para cá. Seis meses que tento voltar para lá para ficar com a minha família. O que aconteceu com a minha mulher e os meus três hijos?

Josaphat (num tom irônico): É louco este haitiano, ele se acha um dominicano só porque fala espanhol.

Romaine: Também, ele viveu lá por dez anos!

Madeleine: Deixe-o em paz, Josaphat. Eu sei o que é ter um amor do outro lado da fronteira. Eu conheço a dor da espera.

Madeleine se levanta e revive a cena de despedida com Charlot, seu marido.

²⁴ *Anmwe*: “Socorro”, em crioulo haitiano.

²⁵ Em francês, “Foudre tonnerre”, literalmente, “atirar com violência trovão”.

Madeleine (com uma voz grave): Meu marido, meu homem, meu Charlot, você me ama loucamente, mas está me abandonando. Sua barraquinha de quinquilharias já era. Você não aguenta mais arrastá-la atrás de você como se fosse um pedaço de carne podre, suplicar às pessoas que comprem. Cinco *gourdes* pelo cadeado enferrujado, vinte *gourdes* pela chave de fendas, mas posso fazer por quinze. Você não sabia, quando partiu, que eu carregava na minha barriga o fruto do seu amor generoso.

Madeleine fala com os outros passageiros, com todos os habitantes de Port-à-Piment: Meu homem vai voltar, estou falando pra vocês. Ele não é como esses pais que partem para sempre. Charlot vai voltar e meus dois amores vão se reconhecer sem dizer nada. Eu vou ver os dois dançarem sob o azul do céu porque o amor não liga para fronteiras.

Madeleine perambula com o seu filho, que segura sua mão. Eles percorrem as ruas da cidade batendo de porta em porta. Painel com as ruas de Port-à-Piment.

A criança: “Você viu meu papai?”

165

Madeleine: Você viu meu homem, o belo Charlot, em Gurabo²⁶?

A criança: Em Santiago?

Madeleine: Em Santo Domingo?

A criança: Em Dajabón?

Madeleine fala com os buscones²⁷, que reconhecemos pelas roupas caricatas da polícia (botas, capacetes, espingardas, grandes bigodes e pele morena): São vocês que vieram importunar meu Charlot para levá-lo a Santo Domingo. Digam-me onde ele está. O que vocês fizeram com ele?

²⁶ Gurabo é uma parte da cidade de Santiago de los Caballeros, na República Dominicana.

²⁷ *Buscones*: guardas ou *passeurs* que controlam a fronteira e fazem com que pessoas passem do Haiti para a República Dominicana em condições nem sempre legais, em troca de dinheiro (informação fornecida por Évelyne Trouillot em e-mail a Ana Cláudia R. Ribeiro em 30 de maio de 2017).

Madeleine percorre duas vezes a cidade inteira com o pequeno Léo.

Madeleine: Estou com medo. Charlot teria escrito para mim se estivesse bem. Tantos e mais tantos desaparecidos nos acampamentos de trabalhadores²⁸, nas colinas e nos campos! Das fazendas agrícolas de Navarette, da Villa Gonzales até o cruzamento de Botancillo. Quem tem coragem de começar a contar os mortos-vivos?

A criança olha na direção da fronteira.

Madeleine: Não, nós não vamos para lá. Eu não criei meu filho para servir de picadinho para os policiais dominicanos. Venha, meu filho. Vou te contar uma história. Quando você vir seu pai, você vai ter tantas coisas para dizer que o tempo vai passar mais devagar para que vocês possam se conhecer.

Depois, de repente, Madeleine dá um grito horrível. Vemos o pequeno Léo se afastar pouco a pouco para trás e desaparecer.

166

Madeleine: Charlot, nosso filho partiu. Uma semana de noites em claro e febre, e depois a meningite o levou. Apesar de todos os esforços dos doutores do Cap Haïtien para onde eu o levei com urgência. Ele simplesmente morreu e o sol não nasce mais. As pessoas me dizem que a vida é injusta: se ela é bela, a gente desconfia, se ela machuca, a gente a amaldiçoa. Porque ela nunca dá nada de graça a não ser que a gente torça o pescoço dela. Por essa eu não esperava. A loucura está batendo na minha porta, só você ainda pode afastá-la de mim.

Madeleine se vira completamente para o leste.

Madeleine: Estou indo te encontrar, Charlot. Com lágrimas nos olhos, estou deixando para trás o cadáver da minha criança, esse filho que você jamais conheceu. No cemitério de Port-à-Piment, nesta cidadezinha onde você e eu crescemos. E mesmo assim estou decidida a deixá-la para ir encontrá-lo,

²⁸ No original, *bateye*. Encontrados na República Dominicana e em Cuba, os *bateyes* são acampamentos precários que abrigam trabalhadores haitianos, em condições desumanas, daí a expressão *morts debout* para referir-se a eles, “mortos que ainda estão de pé”, ao final desta fala. Ver, por exemplo, <http://lenouvelliste.com/lenouvelliste/article/147613/Laviedansunbateydominicainen2015> (acesso em 18 de abril de 2017).

Charlot, meu homem, e trazê-lo de volta para casa. Deixei um morto no oeste, será que encontrarei outro no leste?

Ronald, apoiado sobre seus cotovelos, afastou-se de Lorette: Como a Madeleine é forte! Arranhão ensanguentado com cheiro rouco de feridas recentes demais, cipó verde de repente curvado, mas que se ergue frente à desgraça. Eu me sinto tão fraco diante dela, tão covarde.

Madeleine (torna a deitar-se depois de ter falado): Não é a coragem que me faz agir. Eu não tenho outra escolha a não ser a verdade. Enfrento a minha dor com tudo o que me resta de puro. Estou pronta para aceitar a loucura, porque só ela pode me libertar.

A voz de Enzo Gabriel: Nada importa ahora. Nada.

Jean-Marie (voz fria e incisiva): Se vocês não fizerem esse idiota calar a boca, eu vou socar a cara dele.

Romaine: Você acha que pode assustar as pessoas, seu *zenglendo* disfarçado, seu lobo em pele de cordeiro²⁹?

Ronald: Essa Romaine! Nada nem ninguém a assusta. Faísca intensa de energia, difícil de fixar num lugar. Eu me pergunto como ela consegue ficar imóvel e silenciosa durante tanto tempo nessa caminhonete desgraçada.

Enquanto Ronald fala e se levanta, o painel das ruas de Port-au-Prince se ilumina lentamente.

²⁹ *zenglendo habillé*: Segundo a autora, “o termo *zenglendo* se refere a bandidos particularmente cruéis e violentos, que não apenas roubam, mas também matam. Vários *zenglendo* foram *tontons macoutes*, ou carrascos encarregados de executar os oponentes sob o regime de Duvalier. Eles foram muito ativos desde a partida de Jean-Claude Duvalier, por volta do final dos anos 1980, até os anos 1990. Um *zenglendo habillé* [“*zenglendo* vestido”] significa alguém que, vestido de ‘pessoa de bem’, tem um lado cruel, um celerado que não hesita em fazer mal.” (Informação fornecida em e-mail de Évelyne Trouillot a mim, em 14 de maio de 2017 em tradução minha.) Na nota que se encontra na tradução inglesa da peça, o tradutor, Robert H. McCormick Jr., explica que *zenglendo* deriva de *zenglens*, a polícia secreta de Faustino I do Haiti, general, presidente e imperador (1847- 1858). Cf. Trouillot, Évelyne, *Le Bleu de l’île* (*The Blue of the Island*), tradução de Robert H. McCormick Jr., em *Journal of Haitian Studies*, vol. 18, n. 2, Special Issue on Vodou and Créolité, Fall 2012, n. 4, p. 264.

Ronald: Eu me lembro da primeira vez que a gente se encontrou. Minha primeira viagem à capital. Eu ainda estava cheio de ilusões quando subi no ônibus. Depois que eu estudar mecânica, vou voltar para a cidade para colocar Man Étienne numa casa decente. Sem aluguéis nem fazendas. Sem angústias no final do mês, sem essa sensação de impotência perto de um proprietário arrogante e grosseiro.

Ruídos ao fundo de uma estação de ônibus com as vozes dos passageiros e do motorista: “Empurrem, tem espaço para todo mundo”, “Se quiserem chegar em Port-au-Prince antes de anoitecer andem logo.” *Romaine, que se levantou, fala com Ronald*.

Romaine (sorri com ironia): Primeira vez na capital, gracinha? Cuidado, heim? A sua história está estampada na sua cara. Por acaso você não é o menino da Man Étienne? Foi ela que costurou meu vestido de primeira comunhão. Uma boa mulher, sua mãe.

Romaine se acomoda toda segura de si em um banco perto de Ronald, esbarrando nele com um ar zombeteiro, mas cheio de sensualidade.

168

Romaine: Tímido, gracinha? Fica comigo e eu te ensino como se comportar nessa cidade cheia de armadilhas. Port-au-Prince é um livro monstruoso com páginas soltas, faltando algumas partes e com enormes buracos abertos; mesmo quando a gente sabe ler a gente não se situa. A Rua dos Fronts-Fort, um ponto de bandidos. Na Grande-Rue, um carro pode te atropelar em frente à delegacia e um ladrão vai roubar seu dinheiro³⁰, um outro, seus sapatos e sua calça, antes que um policial apareça. Na Lalue, ou avenida John Brown para os motoristas e estrangeiros, se estiver com pressa, nem coloque os pés em dias de aula – os pais vêm deixar suas meninhas com as freiras num desfile de carros climatizados. As longas tranças balançam da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, os motoristas esperam. Aquelas que vão a pé esquivam-se rapidamente dos carros, orgulhosas por terem conseguido ingressar nessa grande escola. Pouco importa se elas são desprezadas pelos outros. Na viela Jardine, cuidado! É uma rua marcada, onde há décadas as autoridades eliminam impunemente os jovens militantes.

³⁰ No original, *tes gourdes*.

Ronald: Eu me apaixonei por ela antes que a gente chegasse à capital. Ela me hospedou no seu quarto-e-cozinha da rua das Casernas durante os três primeiros meses e me ensinou como satisfazer uma mulher. Eu teria comido nas mãos dela, a teria coberto de beijos e teria escrito longas cartas apaixonadas em um papel branco não quadriculado. Mas ela não acreditava...

Romaine: O amor é bom para as mocinhas. Eu era mulher antes mesmo de menstruar. Aos quinze anos, a vida já tinha me dado minha carteira de identidade. Eu não ia deixar de jeito nenhum que a vida me maltratasse mais do que isso. Os “me fala uma coisa romântica”, “diz que me ama”, “diz que vai ser fiel até a morte”, eu os coloco gentilmente numa prateleira e os olho bem de longe. Ronald não é ruim. Eu poderia ter me apegado a ele... mas ele teria se ressentido. Ele dizia amar meu jeito insolente, mas ele se casou com a doce e dócil Francine. Totalmente o contrário de mim.

Ronald: Ainda sonho com as suas pernas desacanhadas apertando minha cintura. Ah! Amo Francine, é a mãe do meu pequeno Roberto e da minha Amandine que está quase nascendo, mas Romaine é “a” mulher, a que poderia acalmar todas as minhas desordens e censurar minhas fraquezas, a que poderia me dar vontade de agarrar a vida pelo colarinho quando estiver ruim demais e abraçá-la quando estiver mansa. Ela não quis nada comigo.

Romaine e Ronald trocam gestos de amor enquanto falam e depois Romaine afasta-se do rapaz.

Romaine: Se você soubesse, querido, como eu quis poder amá-lo, como meu corpo vai sempre se lembrar do seu carinho, como às vezes sem que eu me dê conta, meu olhar se vira quando vê um ombro que se parece com o seu.

Ronald: Depois do amor, a sua voz ficava melancólica num emaranhado perturbador de cólera e prazer. Você logo levantava da cama para ficar distante de novo, o que reforçava seu papel de iniciadora cínica e desligada. Meus movimentos de ternura inacabados e mal percebidos invadiam meu corpo e meu pensamento.

Romaine se afasta com desespero de Ronald.

Ronald: A gente continuou a se ver quando eu mudei para Delmas com outros mecânicos. Eu ia te visitar pelo menos duas vezes por semana, às vezes mais. Um dia, não te encontrei no seu apartamento. Ninguém sabia onde você estava. Procurei por todos os lugares, como um louco, durante meses.

Romaine: Se você soubesse como, apesar de tudo, me doeu te abandonar! Eu queria e ainda quero me aconchegar em você e absorver a sua ternura com grandes goles. Mas não posso ser feliz por muito tempo. A amargura sempre me pega nas tripas para lembrar que a vida e eu temos contas para acertar.

Romaine lança um último olhar triste para Ronald (com os olhos marejados e um gesto sutil na direção da sua barriga)

Romaine: Você nunca vai saber o que quase ficou de você em mim.

Cena 3

170

Ao longe, escuta-se um galo cantar. Sob a lona azul, uma claridade mais viva se instala gradualmente. Os passageiros se agitam ainda mais. Alguns se espreguiçam, outros bocejam. Josaphat se levanta com seu chapéu de palha na cabeça e faz grandes movimentos com seu facão, que ele tirou de seu alforje. Seu rosto e seus gestos traduzem sua raiva. Os outros parecem se afastar dele e olham-no com pavor. Ele cospe sua repugnância e seu desprezo.

Josaphat: Entregamos as armas sem dizer nada e agora só nos resta fugir, deixar nossa terra e correr para o desconhecido. Sabemos bem que no leste vão nos tratar como cães, mas nós todos vamos para lá. Eu garanto a vocês que eu não vou deixar que me tratem assim.

Um campo de milho ao fundo sugere os trabalhos dos campos, as imagens de camponeses homens e mulheres.

A mulher de Josaphat (forte e vestida de branco, puxa o bastão com ele³¹, um gesto cheio de orgulho, de dor e de graça): Então, por que você está indo para lá, meu homem?

³¹ “Puxa o bastão” traduz *tire le bâton*. *Tirer le bâton* (“puxar o bastão”) é um ritual praticado em algumas regiões do Haiti; o mesmo bastão também serve para brincar e para se defender (cf. nota 5 da tradução em inglês inglesa desta peça, citada na nota 17 da presente tradução).

Eu já estou morta e enterrada. Você já me vingou como devia matando a mulher do vizinho. Você mostrou sua força, mas eu estou morta e você não pode fazer nada.

Josaphat: Sim, você está morta, justo você, minha mulher, com quem cultivei a terra desde o amanhecer até o fim do dia. Eles te mataram por questões de loteamento e de bananas-da-terra roubadas. Nosso filho, o único dos nossos que podia sobreviver, escapar das mil doenças que matam as crianças dos pobres, eles transformaram em zumbi. A gente viu o menino, cinzento e sem alma, incapaz de pensar, de rir e de amar. Como uma planta que logo vai apodrecer – só de olhar já dá para saber que nenhum cuidado vai conseguir salvá-la. E você queria que eu guardasse meu facão frio e inútil embaixo do colchão!

A mulher de Josaphat (movendo cheia de raiva o bastão): Mas olha você aí obrigado a deixar o país para escapar da justiça!

Josaphat (se esquivando do bastão com destreza, mas quase se desculpando): Eu vou voltar assim que tudo estiver se acalmado. Velar sobre o seu túmulo e o do nosso filho. Eu vou voltar. Um homem não pode ficar se escondendo atrás das árvores do vizinho; a sombra delas não reconhece uma silhueta assim e mais cedo ou mais tarde elas acabam denunciando a gente. Eu vou voltar.

171

A mulher de Josaphat (desaparecendo): Volto pro meu túmulo, Josaphat. Espero ver você um dia, mas não tão cedo. Não venha perturbar meu sono, se você não souber com que pé toma o rumo para chegar à nossa casa.

Os barulhos de fora se intensificam junto com os solavancos do veículo. Escutam-se várias vozes.

Romaine: Esse Volanta vai moer nossas tripas.

Madeleine: Ele que me deixe descer daqui se quiser causar um acidente!

Évariste: Mulheres, suas bocas estão cheias de mau agouro. Calem-se!

Escuta-se a voz de Edgar pela primeira vez.

Edgar: Fifi, vem mais pra perto. Ajeita a sua barriga nas minhas costas para proteger a criança.

Ele se levanta segurando a mão de sua mulher que estava até agora na sombra. Vê-se o casal avançar, mas, à medida que eles se aproximam da frente do palco, a distância entre eles aumenta. O painel das ruas da cidadezinha se ilumina.

Fifi (sua voz começa como um murmúrio, depois aumenta como uma torrente): Como é pesado carregar esse seu amor sufocante! Você, com quem decidi passar minha vida, como quando a gente escolhe a estrada mais reta por fraqueza, mesmo quando o coração se inclina para caminhos misteriosos e bosques cheirosos. Carrego minha afeição por você como quem carrega um fardo, porque eu só posso te mostrar a parte de mim que é lisa como a pedra e clara como a água do rio.

Edgar (com o olhar virado para longe da jovem mulher): Eu sempre soube, mesmo no dia do nascimento da Christelle, que sua presença ao meu lado era apenas um parêntese na sua verdadeira vida. Que em pensamento você sempre escapava e que eu nunca poderia te alcançar! Às vezes você me tranquiliza com seu carinho apenas para ficar mais longe de mim. Por trás desse olhar sereno e calmo, você conserva as suas reservas de ebulição e tumulto. Eu teria dado minha vida para mergulhar nisso com você, mas seu sorriso tão cheio de afeto tornou-se uma barreira que me mantém à parte.

Uma música de fanfarra enche o palco. O hino à bandeira. As ruas estreitas da Cidade do Cabo aparecem ao fundo. Fifi faz grandes gestos com os braços e finge soprar em um trompete (escutam-se os sons da fanfarra). Ela marcha. Entrementes, Edgar foi para um canto na sombra e Ronald se aproximou de sua irmã.

Fifi: A cidade do Cap sempre me fascinou. Você se lembra, Ronald, quando a vimos pela primeira vez, no dia da bandeira? Eu nunca tinha visto casas tão altas e ruas tão estreitas. Me parecia ser um lugar mágico por onde o mar deslizava, fazendo a cidade balançar ao ritmo da água. Cada casa escondia seu mistério e sussurrava aos passantes histórias doces e antigas. Quando você partiu para a capital, eu voltei muitas vezes ao Cap. Assim, à toa. Eu não contava para mamãe, ela não ia entender. Parecia que eu estava à deriva e que nada fazia sentido. Assim que os pedidos de costura me rendiam algum

dinheiro, eu pegava o carro e passava horas no porto. Eu evitava a rua do tio Ferdinand, caso contrário ele me entregaria a mamãe. Eu levava comigo meu caderno de desenhos de moda, mas com o passar do tempo eu não conseguia mais desenhar modelos de roupas que ninguém jamais usaria. No final das contas, eu só sei costurar, executar os protótipos imaginados por outras pessoas. Eu aprendi, como mamãe, a seguir fielmente os modelos dos catálogos todos marcados que as clientes me traziam. Naquela época eu ainda tinha bastantes pedidos regulares, mas as clientes tornavam-se cada vez mais raras. Que costureira poderia concorrer com as roupas vindas dos Estados Unidos? Mesmo quando estão usadas, têm cheiro de dinheiro e um ar de outros lugares, de sociedades cheias de coisas para se comprar, são bem mais baratas e sempre bem melhores que as roupas das pessoas pobres costuradas sob medida. Um dia, olhando os barcos, eu rasguei este caderno que não servia mais para nada. Sim, eu menti para você dizendo que o tinha perdido.

Ronald: Todo mundo precisa de um espaço onde possa esconder suas dores mais profundas. É como se elas se tornassem mais vivas e desnudas quando a gente as expressa até o fim. Eu menti para você por razões bem piores, irmãzinha.

Fifi dá um beijo suave no rosto do seu irmão.

Fifi: Oh! Maninho, como é pesada a culpa que nasce na gente... Eu nunca te falei do Gérard, mesmo você sendo meu melhor amigo, além de ser meu irmão. O amigo que escolhi em torno da mesa familiar, na frente das carinhas travessas das gêmeas, por cima dos silêncios tristes de mamãe e da deserção do papai. Mas com que palavras eu ia te dizer o que não ousava contemplar no meu íntimo? Eu mesma evitei que nossos caminhos se cruzassem nessa época. É verdade que você sempre soube ler e adivinhar bem as coisas em mim. Mas a maior parte do tempo nós todos controlamos essa parte de nós mesmos que damos aos outros. Exceto quando a tristeza nos deixa diferentes e nos transformamos em feridas e lamentos. Foi o que aconteceu com mamãe. A morte das gêmeas estremeceu seu mundo de mulher piedosa, soberbamente impassível diante das mazelas da vida. Normalmente ela filtrava o que chegava até nós para deixar passar somente o que ela julgava capaz de nos tornar melhores e mais felizes: os momentos de alegria, a satisfação do trabalho realizado, sua fé em Deus. Ela protegia nossas emoções de toda dor excessiva... até que as gêmeas morreram, e o sofrimento dela chegou até nós, teimoso e brutal, sem prevenir nossos corações de crianças.

Ronald: Eu não posso guardar rancor contra ela, maninha. Hoje em dia que sou pai e que Francine está esperando a pequena Amandine nascer no mês de setembro, eu me pergunto como mamãe pôde sobreviver à morte das gêmeas.

Fifi: Eu não guardo rancor contra ninguém. Em algum lugar dentro do círculo em que a gente nasceu, escolhemos nossa vida. Eu quis escolher a minha, mas menti para mim mesma tantas vezes. Eu tenho tanto medo de fazer mal aos outros que acabo me machucando. Eu agradeço à mamãe por nos ter dado uma infância feliz... até a morte das gêmeas.

Ronald: É esta infância feliz que eu queria oferecer ao Roberto, à Amandine que está quase nascendo, à minha afilhada, sua filha Christelle, a esse bebê que você está carregando.

Escutam-se vozes de crianças que brincam, os barulhos da máquina de Man Étienne. Em seguida, Edgar se levanta e pega a mão de Fifi. Eles cantam a marcha nupcial.

Ronald: Mamãe estava tão contente de ver você casada! Eu também. Edgar é um bom rapaz e te ama loucamente. O único problema é o irmão dele, esse Jean-Marie com seus desejos de negro ostentação, pronto pra vender toda a família dele por um carrão e um relógio de ouro.

Fifi: Você se esqueceu da mulher de pele clara e cabelo comprido, para simbolizar que ele subiu na vida. Nós não temos sorte com nossos cunhados. Eu com Jean-Marie e você com Carlo...

Ronald: Não me fala desse cara! Eu sei que vamos precisar falar o nome dele um dia antes que esta maldita caminhonete nos leve para a morte, mas me dá um tempo. Me fala dos mistérios do Cap e das suas escapadas. Eu sinto que essa cidade está no coração dos segredos que vivem nos seus olhos.

Fifi: Já te aconteceu de você descobrir outra pessoa além de você nos seus gestos e nos seus pensamentos? Como se um estrangeiro tivesse tomado posse de você e você acompanhasse, a distância, um filme no qual você tivesse reconhecido o ator principal, sem saber o fim da história. Quando Gérard roçou ligeiramente

no meu braço naquela manhã, no porto, eu senti uma estrangeira dentro da minha pele. Eu não sabia que ela morava ali. Eu escutei ela acordar com movimentos langorosos e trêmulos. Senti um arrepio me percorrer até os dedos dos pés. Ele me olhava como se me esperasse no ponto final do meu desejo. Sem se apressar.

Falando e gesticulando, Fifi imita o encontro com o homem de quem ela fala. Ouvem-se no fundo os sons de um culto. A voz estrondosa do pastor e as respostas entusiasmadas dos fiéis, pontuadas com imprecações: “Arrependam-se, o fim do mundo está próximo, vocês serão punidos se não seguirem a voz do Senhor!”

Fifi: A gente se encontrava perto da catedral. Às vezes eu me ajoelhava lá dentro esperando a hora. Eu rezava. É verdade que não somos católicos, mas nessas horas isso não me parecia mais importante. Nunca um pecado tinha me parecido tão inevitável e tão leve. No domingo, eu acompanhava mamãe na missa. O pastor voltava infalivelmente a falar de adultério, fornicação, todas estas sujeiras das quais o corpo humano é capaz. Habitado pelo demônio. Mulheres e homens vinham às vezes testemunhar suas depravações. Eu baixava a cabeça para disfarçar esse prazer que molhava minhas lembranças. Eu fechava meus olhos para mergulhar nessas sensações que desafiavam qualquer absolvição. O fervor dos cânticos me embriagava completamente. Isso durou três meses e quatro dias. Depois ele foi embora. Uma semana depois, eu descobri que estava grávida.

Ronald se aproxima de sua irmã. Juntos, eles fazem um círculo, depois param bruscamente e Ronald abraçado a jovem moça, coloca delicadamente uma mão na sua barriga.

Ronald: Eu nunca suspeitei disso. Irmãzinha, você podia ter me falado.

Fifi: Naquela época, você e a Francine tentavam ter o segundo filho. Como te contar que eu tinha abortado um bebê que você teria amado como se fosse seu? E eu nunca poderia mentir para o Edgar e fazer com ele criasse a criança de outro. A verdade faria tão mal para ele!

No silêncio que se segue, ouve-se a voz de Edgar sempre na sombra.

Edgar: Eu imaginei, mas eu não tocara neste assunto por nada neste mundo. E correr o risco de perder você? Pedir que você escolhesse entre esse homem que fazia seus olhos faiscarem e nosso amor confortável e tranquilo demais para competir com a atração do fogo?

Fifi virada de propósito para Ronald: Com seis semanas, foi fácil me livrar da carne, mas mais de dois anos depois, meu ventre lamenta o vazio. Cada abraço que dou na Christelle carrega a nostalgia desse bebê desconhecido. Esse que está em mim hoje é o do Edgar, é também minha maneira de dar ao meu corpo uma chance de fechar uma cicatriz.

Ronald (de lado): Eu me sinto ainda mais culpado por esse erro que ainda não posso confessar a você de tanto que a vergonha enche minha boca de areia molhada. Você pegou a estrada com sua criança na barriga, seu marido a seu lado. Você deixou a pequena Christelle com a sua sogra e talvez eu pudesse ter evitado tudo isso! Irmãzinha, quando você souber a verdade poderá me perdoar?

176

Fifi (apartada): Ronald nunca vai entender que nada teria me impedido de acompanhar Edgar. Não, porque, como diz o pastor da igreja de Deus, uma mulher deve acompanhar seu marido. *Ela se vira para Ronald*. Eu me pergunto o que teria acontecido com a gente se mamãe tivesse seguido papai quando ele nos abandonou. Eu vi de novo nosso pai, sabia? Mais uma coisa que eu não te contei. Ele apareceu um dia desses sem avisar, quando eu trabalhava naquela fábrica de maiôs no parque industrial, em Port-au-Prince. Deus sabe como ele me encontrou. Eu reconheci a voz dele quando ele falou meu nome. “Michelle”, ele disse, ele nunca tinha me chamado de Fifi. Ele sempre tinha que ser diferente dos outros. Por um segundo, eu pensei que ele estava de volta definitivamente, depois de todo esse tempo. Foi a primeira coisa que me veio ao espírito. Mamãe estava errada, ele não se esqueceu da gente. Depois, eu entendi olhando os olhos dele, que ele só estava de passagem. Ele ia partir para o noroeste ilegalmente, num barco com destino final Miami. De repente o mesmo teatro. Olhos enevoados e voz rouca. Para me dizer adeus. Me encarregar de mandar lembranças pra você, o único filho. Me contar o quanto ele tinha chorado ao saber das gêmeas. *Não é necessário dizer nada a Solange. Ela não vai entender*. Demorei um tempo para me dar conta que ele se referia a mamãe. Como se eu fosse confessar pra mamãe que o marido dela tinha dado sinal de vida depois de quinze anos só para anunciar que estava partindo definitivamente para Miami? Eu teria adorado não pensar mais neste grande

ausente. É impressionante como às vezes eu tenho vontade que ele me abrace e me jogue para cima como quando eu era menina. Eu fechava os lábios e os olhos, mas sentia meu coração aumentar para acolher o mundo inteiro, tudo o que tremia atrás das nuvens. Nunca gritava, mesmo quando ele me jogava bem forte e minha cabeça girava, porque eu não queria de modo algum que mamãe viesse me arrancar de seus braços.

Ronald: Pobre mamãe, ela desconfiava das gargalhadas do papai. Sem dúvida para ela eram bombas prestes a fazerem mal a suas crianças.

Ouve-se um barulhão que faz tremer todos os passageiros. A gritaria recomeça. A caminhonete para com um movimento brusco que projeta os passageiros uns contra os outros.

ATO II

Cena 1

Depois desse barulho, faz-se um silêncio de chumbo. A cena ganha um tom cinzento. Pouco a pouco, ouvem-se vozes murmurantes quase inaudíveis. “Ele bateu num cabrito!” “Tem certeza? Fez tanto barulho!” “Que pesadelo!”. A cena torna-se cada vez mais cinza. Uma poeira fina parece cobrir todas as coisas.

177

Uma jovem mulher curvada vestida de cinza e com um lenço na cabeça avança lentamente. Ela sacode a cabeça da esquerda para a direita com um ar desesperado. Ela bate no peito e conta em voz alta. O quadro da cidadezinha ilumina-se durante toda essa cena.

Marie-Jeanne: Um, dois, três. Eu deixei meus três filhotes em casa. Um, dois, três, Johnny, Charlemagne e Gabriel. A essa hora, cada um deles deve ter levado uma surra do pai. Minha sogra não vai poder protegê-los. Meu homem é mais amoroso com os sapatos que ele fabrica do que com nossos meninos. *De repente ela solta um grito e sai correndo:* Deixem-me descer para eu ir encontrá-los!

Romaine levanta-se num pulo e a segura pela cintura com os dois braços.

Romaine: Acalme-se Jeanne, minha flor, acalme-se.

Marie-Jeanne: Me larga, Romaine, você com seu cheiro de mulher que sobe à cabeça dos homens, jovens e velhos, meninos ajuizados ou malandros de carteirinha. Nenhum escapa. Todos querem respirar seu cheiro de mulher. Já eu, que vendo carvão há muito tempo, mesmo me lavando com sabonete Camay de pêssego, continuo com o fedor da fumaça cinza na minha pele e nos meus cabelos. Ele dá aos meus dedos cor de cinzas sujas. Meus filhotes, coitadinhos, herdaram, não sei como, o mesmo cheiro e a poeira. Não me diga que você não percebeu os cabelos deles sempre cobertos de cinzas, a epiderme pálida e os olhos acinzentados. Por hábito ou por princípio, o pai deles fica violento assim que os vê.

Romaine: Bate neles porque é mais fácil descontar a raiva nos mais fracos. Não é culpa de vocês se os sapatos de segunda mão vindos da Grande América invadiram as calçadas.

Marie-Jeanne: Quase ninguém mais encomenda sapatos dele. Antes, na nossa casa, o cheiro do couro e da cola de sapateiro dominava e conseguia sobrepor-se ao do carvão. As crianças se divertiam com as tirinhas que sobravam. Johnny, o mais velho, tinha se acostumado a deitar segurando um pedacinho de couro com a mãozinha. Enquanto dormia, ele o aproximava de suas bochechas e suas narinas se agitavam de felicidade.

Marie Jeanne leva um susto como se fosse apanhar, tropeça, protege o rosto com a mão e com os braços. Faz o gesto de colocar as crianças atrás de si.

Romaine: Eu sei, todo mundo sabe que ele também bate em você às vezes. Quando volta do serviço perto da velha capela, de bolsos vazios e punhos cerrados. Irritado e execrável.

Ouvem-se gritos de crianças que choram, gemidos e a voz do pai, forte e cheia de raiva, dando bronca: "Bando de malcriados! Eu vou estropiar vocês! Só a mãe de vocês pra tolerar isso!" "Parem com essa frescura, é bom vocês se acostumarem a apanhar, a vida não é fácil!"

Marie-Jeanne (abaixando a cabeça): Tenho vergonha de deixar meus filhos à mercê dele, mas eu precisava fazer alguma coisa. Não posso ficar esperando que o

Francis recupere sua clientela. As ruas se enchem cada dia mais de sapatos de segunda mão, de todas as cores, todos os tamanhos, todos os estilos. Escarpins de couro, sandálias de plástico brilhantes como bolas de natal, botas militares cheias de cadarços, calçados esportivos, tênis Adidas e não sei mais o quê. Por volta de setembro, na volta às aulas, nenhuma encomenda de um bom par resistente, preto, com cadarços. Não, os pais compram sapatos usados com nomes estranhos que vêm direto dos depósitos de doações de Miami ou New York.

Romaine: E por acaso isso dá a ele o direito de bater em você ou de agredir as crianças, Marie-Jeanne? Você não tem que se justificar.

Marie-Jeanne: Eu deixei meus filhotes recomendando a eles que ficassem o mais silenciosos que pudessem, que não contrariassem o pai, que não tossissem, que não sorrissem muito frequentemente, nem por muito tempo. Tudo o exaspera. Ele queria que eu ficasse para cuidar das crianças, mas ele não queria ir embora. Ele queria sua vida tal como era antes, quando toda a cidadezinha se calçava com os sapatos dele, quando as encomendas se amontoavam na oficina, quando empregava aprendizes para ajudá-lo. Ele não queria que eu partisse, assim como não queria que eu vendesse carvão. Como se eu tivesse escolha!

179

Romaine: Não se sinta culpada! Ele não tem o direito de transformar você e as crianças em saco de pancadas para compensar suas frustrações de sapateiro eternamente desempregado.

Marie-Jeanne (como que para convencer a si mesma, mas lágrimas escorrem de seus olhos): Eu vou voltar assim que tiver juntado uma pequena quantia, o suficiente para mudar de casa. Nós somos cinco num único cômodo. As paredes sujas estão despencando em cima de mim. Eu vou voltar com dólares suficientes para abrir um pequeno comércio de produtos alimentares. Vou mandar dinheiro para as crianças, para a mãe de Francis, para que ela cuide deles neste meio tempo.

Romaine: Desde que seu homem não transforme o que você mandar em rum ou *petit trempé*...³² A gente sabe que ele volta bêbado, que os poucos trocados que

³² *petit trempé*: termo crioulo para uma bebida composta de rum ou *clairin*, no qual se deixam infusos por bastante tempo extratos de plantas, cascas, raízes ou flores (cf. nota 6 da tradução em inglês já citada, p. 53).

ele ganha consertando as solas velhas ele gasta com o vendedor de tafiá³³ e volta para a sua casa com o bafo empestado, os punhos prontos para bater e a boca cheia de insultos. Todo mundo sabe.

Marie-Jeanne se levanta de súbito e invectiva Romaine.

Marie-Jeanne: Sim, eu sei que vocês sabem que ele me bate e que meus três meninos e eu apanhamos quando Francis se enfurece. Um, dois, três, uma bofetada pelo conserto que não foi solicitado há três semanas, uma bordoadada pela nova comerciante de sapatos de segunda mão que se instalou a duas esquinas de sua barraca, um tapa para este sentimento de impotência que deixa meus olhos vermelhos, três bordoadadas pela minha incapacidade de despertar seu desejo. Sim, vocês sabiam que há cinco anos ele só me toca se for para me ferir com socos, para me ferir com insultos e humilhações? Nós não fazemos mais amor porque esta palavra não tem mais sentido. Todos vocês sabem que meus olhos baixos escondem minhas cicatrizes, que meus passos lentos escondem a minha vontade de fugir. Mas vocês não dizem nada, vocês nunca disseram nada.

180

Ouvem-se as vozes dos passageiros como murmúrios, como discussões cochichadas “Em briga de marido e mulher, ninguém mete a colher!” “Crianças, sacos de pancadas? Isso não é normal!”, “Uma bordoadada, um tapa nunca mataram ninguém.” “Bater em mulher ainda vai, mas bater na mãe de seus filhos é inadmissível!”.

Neste meio tempo, Marie-Jeanne se recompõe e volta ao seu lugar, encolhendo-se no chão. A voz de Évariste aumenta enquanto ele avança.

Évariste: Meu pai jamais levantou um dedinho sequer contra quem quer que fosse. Ele passou a vida respeitando as pessoas e ganhou o que com isso? Aqui estou eu, seu filho único, obrigado a ir para a República vizinha. Seu salão de cabeleireiro não aguentou.

Ronald (continua sentado de pernas cruzadas): Ah! Pare de se lamentar, Évariste! Você seguiu os rastros de seu pai por dever, ou melhor, por simples reflexo de proprietário, mas você nunca entendeu o talento do Mario.

³³ Rum de qualidade duvidosa e consumido antes que ele seja envelhecido.

Évariste: Vocês queriam que eu deixasse vocês acumularem dívidas, que eu cortasse o cabelo de vocês por amor, sem receber o que me era devido? Vocês põem discos de Tino Rossi para tocar enquanto cortam os cabelos. Eu não herdei a inocência do meu pai.

Ronald: Não estraga as minhas lembranças. Eu me lembro da minha primeira visita ao *Chez Mario*. Eu voltei ao salão um monte de vezes porque seu pai era muito mais que um barbeiro. Todos os homens da cidadezinha apreciavam o poder da mão segura dele. Ombros e golas contavam suas tristezas do dia ao Mario. As brigas com a mulher por umas ninharias que, nos dias de pagamento, fazem os dedos subirem ao longo das pernas num gesto sensual, mas se transformam em um “sai daqui!” quando os bolsos estão vazios. O fracasso escolar do filho mais velho, tão parecido com o do próprio pai, que acaba batendo no menino e à noite se dá conta da sua crueldade e da sua solidão. As humilhações engolidas porque os filhos têm que comer e ir à escola, as injustiças que fazem a gente se sentir impotente e que pesam um pouco mais a cada dia. Mario passava sua mão e os cabelos cortados lhe contavam as histórias e os combates a cada dia mais duros. Desde a morte do velho cabeleireiro, *Chez Mario* não é mais que um salão frio onde tesouras experientes e desdenhosas não se demoram nas melancolias dos outros.

Évariste: Meu pai me ensinou a técnica. Eu sei cortar cabelo tão bem quanto ele. Aliás, eu tenho certeza que em Santo Domingo eles reconhecerão meu talento. Não se esqueça de que foi lá que eu passei uma temporada, há três anos, para fazer um curso de *hair design*. (*O inglês é pronunciado com ostentação*)

Ronald: Como esquecer isso? Você aparava, cortava e penteava pensando em Santo Domingo. Tanto faz se fala em voz alta ou se fala baixinho, a *ciudad* emana de todos os seus poros e se estende ao seu redor em extenuantes melopeias.

Évariste: Sim, eu ardo de desejo de voltar para lá. Minha estadia de dois meses permanece na minha memória como fogos de artifício vermelhos e dolorosos; eu tenho que soltá-los mais uma vez na minha carne para me libertar deles.

Ronald: Você decidiu esquecer as matracas, os ataques e os acampamentos de trabalhadores³⁴, você só pensa na *ciudad*, no asfalto e nos hotéis, nas praças públicas e nas avenidas, nos postes e nas calçadas. Esse cheiro de creme de barbear calmante e purificador que Mario carregava com ele partiu com o velho barbeiro. Você não conseguiu criar o seu. Seus olhares atormentados e amargos se voltam para o leste há tanto tempo que você esqueceu onde o sol se põe.

Évariste: Todos vocês me criticam. Mas quem está comigo dentro dessa desgraça de caminhonete? Quem como eu, encontrou os *buscones*³⁵ para negociar a passagem clandestina? Quem não ficou tentado a ir procurar uma vida melhor no leste da ilha? Eu não estou sozinho dentro desse veículo.

Ronald: Você tem razão. Você não está sozinho. Sabe que a cada quilômetro que a gente anda eu sinto o meu coração se contrair em uma bola dolorosa, como um abscesso condenado a doer porque ele nunca poderá ser supurado?

Évariste: Eu estou abandonando este país como quem fecha uma ferida aberta e mal cheirosa demais.

182

Ronald: Raios o partam! Cala a boca, Évariste! Eu vou te contar uma coisa sem esperar que você entenda, porque eu nem sempre entendo. Em Port-au-Prince, eu trabalhei durante dois meses no aeroporto internacional para limpar os mictórios e os banheiros, passar o esfregão e lavar as pias dentro dos toaletes do salão de embarque. Eu invejava os viajantes com serenidade, sem rancor, persuadindo-me que um dia eu partiria também. *Don't worry be happy. Life is beautiful*. Eu tinha juntado palavras suficientes em inglês para ter a impressão de que eu fazia parte da Grande América.

Enquanto Ronald fala, todos os outros passageiros se reúnem em torno dele formando uma roda para ouvi-lo, sentados com as pernas cruzadas.

Ronald: Estar tão perto dos aviões, da pista que os levava para longe, me tranquilizava sobre meu destino. Uma manhã, enquanto eu pegava cuidadosamente os pedaços de papel deixados no chão, eu flagrei um homem que enxugava disfarçadamente os olhos em frente às pias. Eu tinha escutado

³⁴ No original, *bateyes* (ver nota 27).

³⁵ Ver nota 26.

histórias de documentos falsos, passaportes falsificados, de mulheres grávidas ansiosas para dar a luz nos Estados Unidos a um pequeno americano – eu tinha visto muitos passageiros. Mas eu nunca tinha visto um homem chorar. Sem dúvida era alguém que estava deixando a mulher e os filhos, uma velha mãe ou um pai querido. Os olhos do homem encontraram os meus por cima do cabo do esfregão.

Ronald faz a voz do homem, ele fala como uma gravação.

“Faz cinco anos que eu espero para ir embora. Eu gastei tanto dinheiro com este visto, eu investi tudo para poder partir. Mas chegou enfim! É hoje! Daqui a quatro horas eu estarei na cidade de New York. Faz cinco anos que eu sonho com isso... Não, não me felicite. Eu estou mal. Eu deveria estar contente hoje, mas eu estou mal. Você é jovem, meu rapaz. Um dia talvez você entenda. É como uma mulher que você tem, você não consegue se entender com ela, ela te faz sofrer de todos os jeitos. *Ao fundo, escuta-se uma canção de TiCorn*³⁶. Então você decide romper. Você diz a ela: “Está tudo acabado entre nós”. E você fica infeliz, tão infeliz que não desejaria nada a não ser revê-la mais uma vez, passar a mão nos cabelos dela, acariciar seus lábios e, em prantos, fazer amor com ela. É assim que eu me sinto hoje. Eu sei que não vou poder voltar, tenho só um visto de turista válido por três meses. A menos que os americanos me impeçam, eu sei que não voltarei tão cedo, pode até ser que eu morra com os brancos e isso dói. Estou mal por ter que partir nessas condições. Ah! No fundo eu estou contente, eu vou poder ajudar minha mãe e minha família. Além do mais, eu sei que há milhares de pessoas que gostariam de estar no meu lugar, mas... Você conhece a música *Ma prale* “*Je m’en vais*”?³⁷

Escuta-se a canção cada vez mais forte.

Ronald (continua em voz em off cheia de lágrimas reprimidas): “Esqueci o nome da cantora. Escute esta canção, é triste e bela, uma aflição sem solução, uma ferida sem remédio. Escute, se você tiver tempo.”

³⁶ Cornelia Schütt nasceu em 1953 na Alemanha mas, quando ela tinha dois meses, seus pais se mudaram para o Cabo Haitiano, onde ela viveu e alcançou notoriedade como compositora e intérprete, tendo gravado vários discos. Em criança, ela recebeu o apelido TiCorn (Petite Cornelia) de sua babá, Anna Colo. Mais informações em seu site ticorn.com.

³⁷ A música e a letra de *Ma prale* ou *Je m’en vais* (“Estou indo embora”) são de autoria de Jean-Claude Martineau, conhecido como Koralen.

Ao fundo a canção continua.

Ronald (continua com sua própria voz, se balança como se ele voltasse de um sonho): Eu achei o homem um pouco bizarro. Depois, um dia na Grand-Rue, um vendedor ambulante de músicas encontrou para mim esta música da cantora Ti Corn, *Ma prale*. No meio da desordem cacofônica do Boulevard Jean-Jacques Dessalines, ao lado dos detritos transbordantes dos esgotos cheios, na frente do empurra-empurra de homens e mulheres indo na direção de uma caminhonete já lotada, eu, Ronald, ainda assim decidido a deixar o país a qualquer custo, senti meus olhos marejarem. Naquele momento, eu achei que tinha compreendido a nostalgia doce-amarga da canção. Hoje, deitado embaixo dessa lona azul cada vez mais quente sob o sol que começa a nascer, eu sei que mal tinha penetrado na angústia dessa canção. Estou indo embora sem saber se eu poderei voltar. As manhãs de leve alvorecer voam para longe sob as rodas insanas da caminhonete, *Ma prale*, as estrelas de dezembro, poeiras de sonhos num céu escuro, se espalham.

Os outros continuam em uma longa e triste alternância, sem cobrir totalmente a voz da cantora.

184

Romaine: O barulho das folhas na umidade de uma manhã chuvosa se decompõe.

Fifi: *Ma prale*, os pés, que saltam de uma rocha para outra sem poder evitar o frescor da névoa da noite, não deixam mais pegadas.

Lorette: Eu abandono para sempre a doçura do vento que sopra ao amanhecer para me dar bom dia antes de todo mundo.

Josaphat: O sorriso generoso de um desconhecido ao pé da colina e seus dentes brancos na polpa amarela da manga recém-colhida se apagam. *Ma prale*.

Madeleine: Olho pela última vez os flamboaiãs em flor.

Ronald: *Ma prale*. Eu te saúdo, ó meu país, amor impossível de viver que me corrói as entranhas.

Cena 2

A cena muda bruscamente. A música para. A atmosfera doce e nostálgica é brutalmente substituída pelo caos, pelo barulho e pelos gritos. Os passageiros retomam seus lugares. Ouvem-se imprecações em espanhol e em crioulo. A caminhonete dobra a velocidade e de repente a paisagem passa em um ritmo infernal, traduzido pela poeira que voa por todo lado. A voz de Enzo Gabriel rimbomba.

*Enzo Gabriel: Madre. Mis hijos y Carmencita. Eu não quero morrer sem revê-los. Faz seis meses que deixei minha mulher e meus filhos lá. Depois de quinze anos na parte leste da ilha, eu não poderia esperar ser deportado assim de um lugar onde tenho a minha casa, gado, campos onde as espigas de milho, apesar de tudo, têm a cor das pequenas alegrias. Lá, onde minha Carmencita e nossos três hijos, Pedro, Felipe e José Gonzalez esperam meu retorno. Com apenas um ano de idade, o pequeno José Gonzalez fala “papai” quando volto dos campos, Felipe tem três anos e fala espanhol como eu jamais falarei, e Pedro, que acaba de completar seis anos, deve começar a *escuela* em setembro. Eu tenho que ir para lá agora, para preparar a volta às aulas. Minha Carmencita deve estar começando a se preocupar, ela que quer a todo custo ter uma filha, uma *muñeca* bonita assim como ela. Já escolhemos o nome: Rose Isabela. Se eu não puder revê-los, que eu morra já. *No importa. Nada importa ahora.**

Romaine: “Pas de nouvelles, bonnes nouvelles” (“Não ter notícias é uma boa notícia”), dizem. Palavras do dicionário francês para aqueles que acreditam nas histórias de alfabetos e provérbios. Vá dizer isto a Enzo que não tem nenhuma notícia de sua mulher e de seus filhos. Todos os repatriados sabem que a ausência de notícias significa frequentemente o desaparecimento em um campo de refugiados, uma partida inesperada, uma separação sem cerimônia de adeus. “Pas de nouvelles, bonnes nouvelles”. Para nós, todas as novidades tendem a ser trágicas. Estes novos meios de comunicação rápidos e instantâneos, a internet na esquina, esses cybers cafés com seus telefonemas baratos só servem para comunicar urgências. Dos funerais da velha avó à primeira comunhão da irmã mais nova, as novidades que desembocam num pedido de ajuda financeira correm pelas ondas, sem preocupação com as boas maneiras, e a gente desliga apaziguado ou decepcionado.

Romaine, com uma voz frágil e aguda.

Romaine: “Sim, minha tia. Eu soube do onze de setembro. É terrível. Eles mostraram na televisão as torres que caíam. Isso não é nada bom. Você não sofreu nada, então? Graças a Deus! A gente ficou com medo quando soube que estes prédios ficavam em Manhattan. Afinal, o que seria de nós sem você? Quem mais faria essas transferenciazinhas no fim do mês? A gente ficou com medo, sabia? Felizmente você estava de folga nesse dia! Estes malditos terroristas queriam nos criar problemas!” *Romaine encolhe os ombros para dizer mais uma vez o ditado: “Pas de nouvelles, bonnes nouvelles”.* Ela se dirige ao público. Alguns repatriados são incapazes de retomar o fio da vida que foi dada a eles – é tanto nó espalhado que não dá mais para costurar. As informações não chegam até a fronteira.

Madeleine: Você, Enzo, querendo enviar as informações para lá, e eu que adoraria as receber aqui... Estamos em dois extremos de um silêncio mortífero.

Jean-Marie começa, de repente, a rir desdenhosamente e se afasta dos outros com gestos violentos.

186

Jean-Marie: Vocês me pentelham com essa choradeira. Quiseram partir e agora se comportam como crianças que mudam de opinião sem nenhum motivo.

Edgar se precipita em direção ao seu jovem irmão e tenta trazê-lo para perto dele, mas Jean-Marie o afasta.

Edgar: Antes que a gente partisse, mamãe me pediu para cuidar de você.

Jean-Marie (ri debochadamente e olha seu irmão com desprezo): Você cuidar de mim, você que não consegue controlar nem a sua própria mulher, você que vai atrás dela como um cãozinho adestrado!

Edgar (repentinamente furioso e decidido a calar seu irmão): Não fala da minha mulher, eu te proíbo. Seu delinquente! Sim, a mamãe me pediu para cuidar de você. Ah, ela sabe bem que você não precisa nem um pouco de mim para resolver suas falcatruas, como não depende de mim para organizar bandidagens, violações e infrações de todos os tipos. Mamãe fica com os olhos

cheios de lágrimas quando pensa nisso.

Jean-Marie (zombeteiro, imita a voz de seu irmão): “Mamãe fica com os olhos cheios de lágrimas quando pensa nisso.” Então, me diga como ela se sente quando ela vê você, o primogênito, ficar a cada dia mais desbotado! De você só ficaram vestígios, como um daqueles textos que o professor de francês da sexta série escrevia no quadro negro e que o professor de matemática apagava assim que chegava, com ar de superioridade. Você está apagado, meu irmão, eliminado do quadro em Port-au-Prince, onde você tenta fingir que é pedreiro e só arruma trabalhos precários, com a sua mulher que te tolera e que você não pode satisfazer, nem mesmo nessa caminhonete onde você se esconde atrás do papel de marido protetor.

Edgar: Fica quieto! Você nunca vai saber nada sobre o amor, a necessidade de respirar o mesmo ar que a outra pessoa, a necessidade de ser o ar que a outra pessoa respira. Se transformar numa simples folha, uma poeira ínfima para nunca mais se afastar dela, grudar na carne dela. Você nunca vai saber.

Jean-Marie: Não, eu nunca vou saber e não estou nem um pouco preocupado com isso. Eu recuso as vidas insípidas de vocês, essa dignidade e essa honestidade colada na pele de vocês e que só serve para ir muito cedo pro caixão, pobres como Jó. Eu tentei agradar a mamãe, frequentar as aulas nas salas cheias de alunos tão abusados quanto eu e a única coisa que eu consegui foi um fracasso atrás de outro fracasso. Em seguida, ela insistiu para que eu me inscrevesse em uma escola de informática do Cap.

187

Edgar: Você desistiu três meses antes do final do ciclo. Você voltou com um anel de ouro e um relógio de pulso de origem duvidosa. Foi aí que você conheceu seus novos amigos de cara sinistra?

Jean-Marie: Essa estadia no Cap me rendeu bons negócios. Mas você não sabe de nada, com este mau agouro que não te leva a lugar nenhum. Até parece que eu ia lutar contra a vida com as armas erradas que a mamãe e você escolheram: o trabalho honesto e duro que não rende nada. Pra que ficar juntando certificados de escolas medíocres, morrer de trabalhar para um patrão injusto, se é preciso tão pouco para a gente conseguir um maço gordo de notas verdinhas?

Edgar: Tão pouco, você diz? Você deixa a mamãe, a minha mulher e toda a nossa família com medo. Toda a cidade está a par das suas histórias sujas e a gente tem medo de você. Vergonha e medo de você.

Jean-Marie: Em todo caso, antes de chegar aos vinte e cinco anos, portanto daqui a menos de três anos, eu terei um carro, um celular e uma bela mulher. O carro, obrigatoriamente um jeep com tração nas quatro rodas. Com as estradas do país em mau estado, um carro pequeno não adianta nada. Um celular, porque só os miseráveis não têm celular agora. Senão, como é que a gente se comunica? E a mulher, uma bonita, de pele clara com os cabelos mais longos que puder. Não esses cabelos falsos que vendem por peça, cabelo de verdade. Com dinheiro a gente compra tudo. Eu prometo que compro uma casa quando fizer trinta anos. Uma casa grande com piscina, varanda e jardim, e ar condicionado em todos os quartos; em Port-au-Prince, claro. Está fora de questão eu me enterrar nesse fim de mundo!

Edgar: Eu não sei por que mamãe quis tanto que você viesse conosco. Como se a terra dominicana tivesse poder de redenção ou de expiação!

188

Jean-Marie: Oh! Eu não me queixo. É uma oportunidade, para mim, de fazer contatos do outro lado da ilha. Assim, eu vou poder organizar meu próprio tráfico e não vou depender mais dos outros.

Ronald (que se levanta e empurra duramente Jean-Marie): Diga a ele para ficar quieto ou eu arrebento a cara dele. Esse tipo me dá asco. Lembre-se da sua mãe, coitada, seu vagabundo. Ela vai acabar morrendo de desgosto.

Jean-Marie: Como a sua.

Ronald se lança em direção a Jean-Marie e é contido por Fifi que o abraça na cintura. Edgar e Jean-Marie voltam para a sombra.

Fifi: Deixa ele falar, irmãozinho. Ele não vale nada. Levou traficantes em casa duas vezes. Eu falei pra ele nunca mais fazer isso de novo.

Ronald: Você devia ter me falado. Como é que eu posso proteger vocês se você

esconde coisas de mim?

Fifi: Dá pra ver que você nasceu em janeiro: os capricornianos pensam que podem controlar tudo.

Ronald: Ah! Eu sei que muitas vezes a fome nos impõe suas vontades e que a gente tem que calar nossos gostos e sufocar nossos desejos. Eu detesto alvenaria, e mesmo assim tive que aceitar trabalhar numa construção com o Edgar em Cap-Haïtien. É lá que eu recebi a notícia da morte de Man Étienne. Você tinha enviado um vizinho para avisar que a mãe estava pior. Entendi na hora. Estar pior, na nossa língua, sempre quis dizer morte. “Estou mais ou menos” dizia mamãe em outra época como se ela não ousasse muito chegar e dizer com coragem que estava bem, assim como diante das calamidades é preciso usar de prudência, não as desafiar abertamente, mas fazer malabarismos, driblar até o fim, estar pior ao invés de morrer. Faz três anos que ela morreu e ainda não consigo pensar nela sem essa impressão de salto no abismo, sem nenhuma parede onde pendurar meu chamado sem resposta. Às vezes me vem ainda essa vontade surpreendente, que chega de forma espontânea e natural, de correr para Man Étienne pra contar esses pequenos incidentes bobos e simpáticos que só têm sentido por causa dos laços que eles criam entre os seres. No meio do caminho, o pensamento se paralisa e a constatação da ausência demole os impulsos. A mamãe não está mais aqui para escutar. Como se acostumar com o nada?

189

Fifi está revoltada. Sente-se que ela quer levantar a moral de Ronald.

Fifi: Em vez disso, pense nessa oficina que você quer abrir quando voltar da República vizinha. Me diga mais uma vez que nome você vai dar a ela.

Ronald olha para sua irmã, depois sorri com indulgência e começa, com um tom zombeteiro como se ele contasse uma fábula. À medida que ele conta, seu tom vai se tornando mais sério.

Ronald: Eu vou abrir a oficina pertinho da praça e vou chamá-la de “Oficina Étienne e companhia”. Francine me aconselhou a acrescentar “Com a graça de Deus”, para atrair a benção divina. Eu não digo “não”. A gente precisa ter a sorte do nosso lado. Vou pintá-la com uma linda cor verde e vou escrever as

letras com branco em memória das gêmeas, como os vestidos com que estavam vestidas no dia do funeral delas. Sim, vou acrescentar “Com a graça de Deus” para agradar a Francine e ao Bom Deus. *Ele para, pensativo.* Mas a loja de ferragens do chefe Wilfrid se chamava “Loja de ferragens Deus é Grande” e todo cliente que entrava lá tinha que escutar chefe Wilfrid pregar as palavras do Senhor. “Arrependam-se antes do julgamento final. Escutem a palavra do Evangelho antes que seja tarde demais, meus irmãos.” Quando a loja de ferragens pegou fogo numa noite de julho do ano passado, todos nós ajudamos Wilfrid a apagar o incêndio, mas não sobrou muita coisa da alvenaria bruta. Toda a mercadoria foi reduzida a fragmentos torcidos de borracha e de metal ainda quente, uma torção sinistra de cabos e fios elétricos calcinados. “Deus é grande” murmurava chefe Wilfrid, mas a gente via que ele dizia isso mais por reflexo, com sombras novas nos olhos.

Fifi: “Oficina Étienne e companhia com a graça de Deus”, já que a Francine quer. Soa bem, como se fosse alguma coisa importante e séria. Você vai ver, você vai conseguir.

190

Ronald: Eu estava quase conseguindo realizar meu sonho e esse Carlo estragou tudo. Não tem jeito, eu tenho que me resignar a dizer o nome dele, irmãzinha. Ele me machucou tanto! Eu sofro por não poder confiar como antes. Eu vejo de novo o sorriso dele quando a gente jogava dominó. Vejo de novo ele todo emocionado vendo Roberto dizer suas primeiras palavras. Ainda sinto o calor rude da mão dele segurando a manivela para me ajudar a consertar uma coisa particularmente difícil. Ele renegou tudo, levou tudo, minha confiança e nossos fundos de comércio, vendeu nossas ferramentas, as peças sobressalentes, para ir embora para Miami. Me deixou com as dívidas e a vergonha de ser aquele que foi enganado. *Ronald seca discretamente os olhos antes de continuar.* Eu sempre soube que o Carlo queria ir embora para Miami, mas eu não consigo determinar em que momento a balança pesou contra mim, contra a família e a amizade. *Ele acrescenta à parte:* Eu também caí. Traí minha família, o cadáver da minha mãe e a confiança da minha irmã que cresceu comigo. Eu também traí a minha Francine que eu jurei proteger. Tenho o direito de julgar? *Ele continua, agora para Fifi:* A Francine não fala mais o nome do irmão dela, mas ele surge entre a gente como um refluxo ácido. Como um vazamento no nível do coração, uma amizade que gota a gota vai se desagregando de um jeito terrível e lancinante.

Fifi: Você vai reconstruir a sua oficina. Tenho certeza.

Ronald: Preciso. O essencial é começar, qualquer sacrifício vai valer a pena. Como esse de ficar olhando durante horas essa porcaria de lona azul que dá vontade de rasgar com socos para descobrir o verdadeiro azul do céu. É claro que as pessoas parecem diferentes, a língua é desconhecida, mas ainda é o mesmo céu, o mesmo azul. O azul da ilha.

Fifi (continua na mesma sequência que seu irmão e no mesmo tom, às vezes triste e às vezes cheio de luz): Não esse azul índigo anêmico e sujo que ficou muito tempo mergulhado na água e descolorido de um jeito desigual, mas o verdadeiro, aquele que faz meu coração vibrar. De manhã. Sem razão nenhuma. Daqui a algumas horinhas isso vai acabar e a gente vai poder ver ele. Esfregar nossos olhos à luz do dia. Rever o azul da ilha.

Cena 3

A voz de Violetta estala como um chicote.

Violetta: Eu sabia que essa Daihatsu³⁸ ia dar azar, com essa cor amarela de cocô de jaco³⁹, uma cor em que a gente não pode confiar de jeito nenhum, uma cor de perfídia crua e dura. Não adianta fingir que não está me vendo, Ronald. Você sabe que eu estou aqui, não me ignore.

191

Ainda não vemos Violetta, só ouvimos sua voz. Ronald se vira em sua direção.

Ronald: A memória é como um balão que voa, nem sempre podemos controlar sua trajetória. Às vezes, ela faz surgirem arco-íris em três dimensões, mas quando a gente quer se demorar, ela fica presa entre dois galhos de árvores e a gente fica prisioneiro dos temores que ela tem. Violetta, pelo amor de Deus! Não atravanque a minha memória. Seu perfume que imita o *Opium* já está irritando as minhas narinas.

Violetta se levanta lentamente. Ela avança com uma sensualidade cheia de agressividade, ao mesmo tempo vulgar e patética. Ronald então se vira e se dirige a ela.

³⁸ Marca japonesa da caminhonete que, na peça, transporta os passageiros do Haiti para a República Dominicana.

³⁹ *Jako*, em crioulo haitiano, é um tipo de papagaio (<http://creoles.free.fr/Cours/jako1.htm>).

Ronald: Como eu pude me deitar com você apenas uma vez? Tantas coisas em você brilham como falsos reflexos que se desagregam quando a gente tenta tocar neles. Seus cabelos longos avermelhados, seus cílios afrontosamente curvados, até o seu nome transformado de Viergéla para Violetta.

Violetta: Você acha que eu ia arrumar um bom cargo de governanta na cidade carregando nas costas as ruínas desta cidadezinha em agonia? Um nome de camponesa mal educada, um certificado de estudos primários duvidoso, da escola nacional de uma cidadezinha pequena. É preciso ficar o mais longe possível de tudo que parece com a miséria que a gente está largando para trás, se não ela não vai embora. Eu aprendi o jeito de agradar as mulheres da alta sociedade para ganhar algumas roupas que elas não queriam mais, sapatos velhos, bolsas um pouco gastas. É verdade que às vezes os patrões vêm levantar minhas saias, ofegantes como porcos no matadouro, mas é preciso saber separar a hora da recusa da hora do consentimento que vai render. Os dólares a mais para garantir que a Madame não será informada sobre as inclinações do Marido valem bem alguns minutos de chateação.

Ronald: E mesmo assim você teve que se refugiar nessa cidadezinha que você tanto detesta. Acusada de roubo e levada à justiça pela sua antiga patroa. Sua amizade com um oficial de polícia não serviu para grandes coisas no final das contas. Seu patrão esqueceu tudo para poder sustentar as acusações da mulher. O casal se juntou contra você, assim como os representantes da lei. Você passou cinco longos meses na prisão. Quando saiu, a cidade, acostumada com a deserção dos seus filhos, te acolheu com bondade, deixando você à vontade para abrir o seu comércio de produtos de beleza baratos, mesmo que a sua fisionomia e os seus gestos dissessem calmamente a todo mundo “Vão à merda”.

Violetta: E daí? Eu não ia bancar a arrependida, cheia de remorsos por uma vida de pecados. Sim, eu dormi com muitos homens que me deram de comer, meios para sobreviver, um teto para me abrigar. Eu não ia ficar esperando por você, reclamando que a vida está passando. Eu tomei a frente para não cair de cara no chão.

Ronald: Mas no final das contas você perdeu, porque olha você aqui prisioneira, espremida nessa caminhonete com a gente!

Violetta: Vou tentar minha sorte em outro lugar. Com a cara e a coragem. Estou pouco me lixando para o azul da sua ilha. Ele nunca me serviu para nada, nunca vestiu meus sonhos com luz. Eu não sou como você, cheio de remorsos, arrependimentos e esperança. É por isso que eu te segui naquele dia. Você me pareceu tão desesperado que eu te quis assim que te vi. É meu lado sádico.

Ronald: Cale-se, por favor. Precisa me fazer reviver aquele momento de fraqueza? Era o dia infame da traição do Carlo. Eu fugi pra minha casa, incapaz de suportar o olhar consternado e envergonhado da Francine. Eu tinha andado a esmo durante muito tempo, subindo por caminhos lamacentos sem prestar atenção, reconhecendo anestesiado o lugar dos troncos de árvores desenraizados pelos ciclones ou por braços de homens.

Violetta (em retrospectiva): Na verdade, eu tinha sentido esse desejo desde aquele dia distante em que, pela primeira vez, eu vi você se aproximar da Francine.

Ronald: Você me alcançou perto do velho cemitério e me vomitou sua cólera com grandes gestos vingativos, contando a sua história sem se preocupar com as minhas reações.

Violetta: E no fim das contas, depois que a raiva passou, você me jogou na grama e entrou em mim soluçando como uma criança.

Ronald: Tudo isso está voltando à minha memória. A imagem selvagem dos nossos dois corpos, nossos pés entrelaçados e nossos gritos. Meu Deus! Nunca pensei que eu poderia me perder assim três vezes seguidas na grama seca do velho cemitério.

Violetta (com um riso debochado e rebolando na frente de Ronald): Em seguida você quis fugir sem nem fechar o zíper da calça. Você balbuciava desculpas sem jeito. Falava o nome da Francine, da Fifi e da sua mãe. A sua culpa vazava por todos os poros.

Ronald: Não deboche de mim, Violetta.

Violetta: Eu fiz você descobrir toda a violência que está aí dentro. Através de mim você machucava a Francine, irmã do Carlo, aos seus olhos tão culpada quanto o irmão. Você a machucava dormindo comigo já que você não tinha coragem de dizer que quando você olhava para ela não parava de pensar no Carlo.

Ronald: Francine percebeu. Depois da traição de Carlo eu notei que ela fica olhando para mim. Ela sabe que a sombra de Carlo influenciou minha decisão de ir embora para Santo Domingo hoje.

Violetta (separadamente e com uma voz cansada de velha que contrasta com seus movimentos e suas roupas de jovem cheia de uma sexualidade que transborda e é vulgar): Pobre Ronald! Você também queria que eu tivesse pena de você sendo que toda a minha vida foi só lutar contra o mau agouro para que eu não me afundasse nele. Meus vinte e cinco anos me parecem tão pesados hoje! Só me resta a força de ser dura e malvada para não chorar.

Violetta se retrai e reganha seu lugar. Fifi vai para perto de seu irmão acariciando sua própria barriga.

Fifi: O bebê mexeu pela primeira vez. Ele escolheu bem o momento. Será que é para me perguntar a que vespeiro eu trouxe a gente? Irmãozinho, estou com medo.

Ronald pega a mão de sua irmã e os dois se voltam para o painel que representa a cidadezinha. Fifi continua com um tom cheio de doçura e nostalgia. Medo de morrer sem ter falado com você como eu sempre faço comigo mesma, lá no fundo. Como se a gente estivesse do mesmo lado do espelho, um olhando nos olhos do outro e no espelho. Únicos e solidários. Como gêmeos. Lembra como eu defendia você e você me defendia em todas as ocasiões? Irmãozinho, eu sei o que aconteceu quando mamãe morreu, eu sei que você se sente culpado, mas a mamãe não ficaria magoada. Cada um de nós tem segredos que vão se infiltrando nos nossos sentimentos de culpa para trancafiarem a gente na nossa solidão. Eu tive medo de ir embora sem te dizer adeus. Eu simplesmente tenho medo de morrer.

Os dois se falam, mas sem se olhar. Eles se dão a mão e olham pra outro lugar. Como se a presença do outro servisse apenas de pretexto para a palavra.

Ronald: Eu queria ter coragem de te confessar meu erro. Tenho tanta vergonha do que eu fiz no dia em que você me esperava perto do cadáver da mãe, na funerária.

De repente, ouvem-se disparos. A voz de Mauricio Rafaél Perez manda o motorista ir mais devagar. La Volanta é insensível às injunções do organizador e ao ricocheteio das balas em volta da caminhonete. Mais nada parece capaz de parar a Daihatsu. As sacudidas tornam-se cada vez mais perigosas, jogando os passageiros de um lado para o outro da caminhonete. A lona se contrai e se distende como um mostro azul que respira ofegante. Ao longo dessa cena, os diferentes quadros seguem-se uns aos outros, iluminando-se em desordem como se os pensamentos dos passageiros se misturassem.

Romaine (ela grita): Vamos aceitar morrer como cães?

Um longo silêncio de um segundo testemunha o impacto de suas palavras sobre homens e mulheres. Depois, o estrépito das angustiantes chacoalhadas desgovernadas recomeça e os xingamentos, as orações e as ladainhas se entrecrocaram.

Jean-Marie, com voz estridente: Cala a boca, sua vadia!

Josaphat (ele brande seu facão com energia): Ninguém vai me pegar vivo e, se precisar, ainda mato alguns antes de morrer!

Ronald observa com temor os movimentos ferozes do homem cujo facão que sai de seu alforje parece amaldiçoar a morte. Seus companheiros abrem o espaço que é possível abrir em volta dele. Esbarrando-se e gemendo, mulheres e homens se misturam. Perto dele, soluços chamam a atenção de Ronald. Évariste brada e bate em seu próprio peito com os punhos fechados.

O corpo de Edgar inclina-se de maneira titubeante e Ronald se aproxima dele. Com a mão forte e seca, Edgar puxa Ronald para si.

Edgar: Se por acaso eu não sair vivo dessa, cuida da sua irmã e da sua afilhada.

Sua voz faz Ronald, que queria lhe dizer para se calar pelo amor de Deus, estremecer.

Ronald: Para de falar besteira.

Mas em volta deles, o inferno azul não permite mais artificios.

Edgar: E quanto ao Roberto e a Francine, eu conto com você!

Ouve-se a voz de Fifi que se apaga gradualmente. Em volta dela, a confusão continua, mas em silêncio as pessoas se mexem, se movimentam, tentam fugir. Braços e pernas em convulsão, mas ouve-se apenas a voz de Fifi. Quando ela terminar de falar, só se verá seu corpo inanimado perto do corpo de Edgar.

Fifi: Mamãe sempre dizia que não é para ter medo de morrer. Que o cristão está sempre preparado para encontrar seu Deus! Eu acho que sou uma boa cristã, mas não me sinto pronta. Queria ficar aqui por mais um tempo. Até agora, parece que eu joguei amarelinha com a vida e nunca cheguei ao paraíso. Encontrei tantos obstáculos pelo caminho! A tristeza devastadora de mamãe que proibia os risos e os arroubos de alegria, a miséria que encerra os nossos arrebatamentos em um espaço quadrado e cinzento. A cidadezinha também, onde todos os olhos penduram a gente na vida que eles pensam ser melhor, como se estivessem sempre prontos para pegá-la de volta se você decidir não passar na frente da casa deles e mudar de caminho. Eu não conheci a vida, eu a entrevi no Cap entre dois parênteses que eu não compartilhei com ninguém. Como um aperitivo da felicidade que nunca mais vou poder ter! Cristã ou não, eu bem que poderia viver mais um pouco.

O som de repente volta terrível e ensurdecedor. Os veículos freiam bruscamente. A lona azul se move e se contorce em seguida, cai e desaparece. Os ruídos violentos das portas, o eco dos sapatos no chão, precedem as detonações de armas mais próximas que desencadeiam clamores de medo. Braços e pernas se convulsionam. Ronald se levanta abaixado e lança olhares de pânico em torno dele. Como os outros, ele tenta se proteger dos tiroteios. Ele ainda não entende quem está atirando, mas a urgência de se proteger e encontrar Fifi o torna subitamente lúcido e calmo.

Romaine (ela se agarra a Ronald e sussurra): Esses porcos militares dominicanos querem nos matar. A gente tem que fugir. Vem comigo.

O olhar da mulher se tinge de uma nova emoção. Ronald olha em torno dele, seus olhos procuram sua irmã que ele ainda não vê e param no cadáver de Évariste cuja cabeça está estranhamente contorcida. Ronald empurra suavemente Romaine, que olha para ele com pesar antes de se precipitar. Sem se preocupar com as balas disparadas, com o barulho, com os gritos, Ronald avança ao acaso.

Ronald: Fifi, onde está você?

Ronald salta o corpo de Marie-Jeanne, que apalpa sua perna ferida gemendo. A grande mão de Josaphat o faz bascular. Marcas de sangue mancham a camisa do velho camponês e ele vacila um pouco, mas seu facão continua vibrante contra ele. Arqueado para evitar as balas, Josaphat se enfia sem cerimônia entre os homens e as mulheres ajoelhados, deitados ou procurando, como ele, escapar.

Josaphat: Deixem-me passar, deixem-me passar!

197

Josaphat foge para longe com seu facão na mão. Ronald hesita por um momento e titubeia diante do cadáver de Madeleine. Ele se inclina e fecha os olhos que estavam abertos. Os militares dominicanos prendem Jean-Marie e Lorette, que se defendem com as mãos e os pés, mas em vão. Eles são empurrados sem cerimônia. Ronald para bruscamente, pois acaba de ver o corpo de sua irmã e de seu cunhado. Os dois corpos estão alongados. Edgar está com seu braço apoiado sobre o quadril de sua mulher. Ronald se ajoelha perto do cadáver de Fifi e pega sua mão. Ele passa seus dedos na pele dela como se quisesse acordá-la, mas ela não se move. A palma ainda está úmida e macia. Ele apoia seu rosto no ventre arredondado.

Ronald (olha em direção ao céu): Ah, piedade! Ah! Mamãe, mamãe! Depois de ter chorado, Ronald se cala por um momento e depois, com muita doçura, coloca a cabeça de Fifi em seus joelhos. Sua voz é como um sussurro, uma confiança. Eu tinha planejado devolver o dinheiro. Sem falta. Eu teria te dado os primeiros pesos que eu ganharia no leste, eu teria devolvido, explicando as circunstâncias. Você entenderia, é claro. Com a morte de Man Étienne, eu tinha achado dez mil quinhentos e nove *gourdes* no cofre. Sabe qual? Onde a mamãe guardava os papéis da família enrolados com elásticos distendidos. Dez mil quinhentas e nove *gourdes* (Ronald enunciava claramente os números com um tom de admiração),

uma aurora, um milagre, como se, morrendo, mamãe tivesse mostrado o seu desejo de me ver realizando meu sonho. Este projeto de garagem com Carlo que se arrastava lamentavelmente, por falta de dinheiro, há tanto tempo. Eu não estava esperando por isso, juro. Eu estava anestesiado pela tristeza, abri o cofre para nada, como se fosse para dizer adeus à mamãe, tocando na parte mais secreta de sua vida, uma vida pontilhada quase invisível. O pedaço do tecido florido do último vestido das gêmeas, uma foto em branco e preto do pai da mãe e nossos boletins escolares. Depois, entre as certidões de nascimento e de morte, me deparei com um envelope cheio de maços de dinheiro. Minha única desculpa é que eu não tinha planejado meu ato. Eu fiquei espantado quando vi todo esse dinheiro todo arrumadinho. contei as notas várias vezes antes de pegar o envelope.

Em volta de Ronald, os movimentos continuam. Os militares conduzem os prisioneiros (Enzo Gabriel, Marie-Jeanne, Lorette, Jean-Marie, o organizador Rafael). Eles se debruçam sobre os cadáveres: o motorista La Volanta, Évariste, Fifi, Edgar, Madeleine. Faz-se um vazio em volta do jovem que permanece ao lado do corpo de sua irmã.

198

Ronald: Eu não falei nada. Eu deixei você se encarregar dos funerais. Ninguém se surpreendeu. No final das contas, você era a mais velha e você herdaria a máquina de costura da mamãe. No último minuto e meio a contragosto, eu te dei duas mil *gourdes*. Você se encarregou de tudo: funeral, velório, roupas de luto. Depois de muito tempo, eu soube que você tinha penhorado todos os seus pobres bens junto aos credores da cidade vizinha: a louça que nem tinha sido desembalada e os lençóis novos, a colcha ainda no saco plástico que Violetta tinha te vendido umas semanas antes. Uma colcha enorme rosa e brilhante com grandes flores vermelhas que todos nós tínhamos admirado sem ousar tocar nela.

A voz de Fifi aumenta monocórdia e morna.

Fifi: E também a bela toalha de mesa branca bordada pela própria Man Étienne e que sempre enfeitava a mesa nos dias de festa, antes de voltar para a embalagem de plástico transparente no fundo do armário. A toalha eu peguei de volta, mas nunca consegui pegar de volta a colcha. Eu tinha montes de coisas urgentes, uma depois da outra!

Ronald: Jurei para mim mesmo que ia comprar para você uma ainda maior e mais bonita em Santo Domingo. Uma azul com grandes flores brancas. Azul é sua cor preferida.

Fifi (sempre deitada): É só um pedaço de tecido como qualquer outro. Eu sabia que você tinha pegado o dinheiro, porque Man Étienne tinha me falado meses antes de morrer. Ela me fez jurar que eu usaria o dinheiro para o funeral, ela não queria de jeito nenhum que o enterro fosse um fardo para nós. Eu não disse nada porque eu sabia que você com certeza precisaria dele para bater asas. É esse o sonho, essa brasa que dá asas, que nos faz esquecer que somos mortais. Cada um de nós tinha um sonho, e eu queria tanto que pelo menos algum de nós pudesse ver um pedaço dele.

A partir daqui, ouvem-se os ecos de vozes infantis de fundo, veem-se as silhuetas das crianças que brincam, pulam corda e riem. Pouco a pouco as vozes se fazem mais fortes e as silhuetas, mais distintas.

Ronald: Fui castigado. Não tenho mais nada. Esse canalha do Carlo enlameou meu sonho com a sujeira dele. Me sinto ainda mais culpado. Eu queria te dar tantas, tantas coisas! Essa colcha azul...

199

Fifi: Azul ou rosa, pouco importa! Isso será sempre apenas um paliativo para a verdadeira felicidade.

Ronald: Eu não tinha o direito de te privar para satisfazer minhas próprias vontades. Eu teria dado tudo para fazer você ficar mais um pouco com a gente.

Fifi: De qual lado da ilha?

Ronald: Uma parte de mim vai ficar aqui com você. Com você, com Edgar e o bebê de vocês hoje mexeu pela primeira e única vez. Uma parte de mim ficará para sempre aqui com vocês.

Reconhece-se agora a música cantarolada pelas crianças. É uma música popular haitiana: “Haïti chérie Mwen konnen yo bél ti peyi...”⁴⁰.

⁴⁰ *Haïti chérie Mwen konnen yo bél ti peyi:* “Haiti querido eu conheço um belo pequeno país”.

Fifi: Promete para mim que não vai esquecer o azul da ilha. Promete para mim que vai voltar lá pro outro lado da ilha e cuidar da minha filha e do seu filho. E da sua Amandine que está quase nascendo...

Ronald: Tanta coisa para fazer! Parece que a gente quis encontrar uma solução, mas esqueceu que o azul do céu não muda atravessando a fronteira.

Fifi: Leva com você tudo o que puder ajudar: a dignidade da Madeleine, o entusiasmo da Romaine, a determinação tranquila do Edgar, a inocência do meu bebê.

Ronald: Eu levo comigo essa parte da nossa infância que me torna invencível. A ternura que você tem e a sua inclinação para a felicidade. Vou precisar disso do outro lado da ilha.

Fifi: Cuida da Amandine que está quase nascendo...

Ronald: Em setembro, do nosso lado da ilha.

200

Fifi: Tantas crianças nascem sob o azul da ilha.

Ronald: Tantas coisas pra fazer.

Uma última vez, apesar dos empurrões que martelam suas costas, Ronald vê os cadáveres de seu cunhado e de sua irmã. Vê-se que ele se levanta e despede-se de seus mortos, depois ele se dirige em direção ao oeste. À medida que ele avança, o painel fica azul, cada vez mais azul, de um azul quase insustentável. Os mortos se levantam e o acompanham. Por fim, as silhuetas das crianças se tornam enormes e invadem a última cena. Elas se dirigem, também, para o oeste.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Henrique P. (Org.) Estilhaços. **Antologia de poesia haitiana contemporânea**. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2020.

BÉRARD, Stéphanie. Théâtre haïtien au féminin: les grandes voix de la scène haïtienne. **Africultures**, 3, n. 103-104, 2015, p. 220-229.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

FIGUEIREDO, Eurídice. O Haiti: história, literatura, cultura. **Revista Brasileira do Caribe**, v. VI, n. 12, Jan-Jun, 2006, p. 371-395.

HERBECK, Jason; TROUILLOT, Évelyne. Entretien avec Évelyne Trouillot. **The French review**, v. 82, n. 4, p. 822-829, mar. 2009.

HERBECK, Jason. History, humanity, and the literary construction of Haiti in Évelyne Trouillot's works. **Palimpsest: A journal on women, gender, and the black International**, vol. 8, no. 1, p. 7-10, 2019.

S.a. Bibliography of works related to Trouillot studies. **Palimpsest: A journal on women, gender, and the black International**, vol. 8, no. 1, p. 37-38, 2019.

LARSEY. Lexique VAUDOU. <https://porteddieux.clicforum.com/t2397-Description-Lexique.htm>. Postado em 12 de dezembro de 2015. Acesso em 9 de agosto de 2020.

201

MÉNARD, Nadève. (éd.). **Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)**. Paris: Karthala, 2011.

MAÇON, Dumas. La vie dans une bately dominicain en 2015. **Le Nouvelliste**. Publié le 2015-07-22. <https://lenouvelliste.com/lenouvelliste/article/147613/Laviedansunbatelydominicainen2015> Acesso em 9 de agosto de 2020.

TROUILLOT, Évelyne. [Email] Destinatário: Ana Cláudia R. Ribeiro. 14 de maio de 2017.

TROUILLOT, Évelyne. Présentation; **Le bleu de l'île**. Revue de Théâtre Coulisses, 44, Printemps 2012, Presses Universitaires de Franche-Comté, p. 103-145.

TROUILLOT, Évelyne. Le Bleu de l'île (The Blue of the Island), tradução de Robert H. McCormick Jr. **Journal of Haitian Studies**, vol. 18, n. 2, Special Issue on Vodou and Créolité, Fall 2012, n. 4, p. 264.

TROUILLOT, Évelyne. À sombra da amendoeira, traduzido por Raquel Dommarco Pedrão. **Puñado**, 5, 2018, p. 78-84.

TROUILLOT, Évelyne. **Entrevista a Juliana Leite**. <https://incompleta.com.br/entrevista-evelyne-trouillot/> Acesso em 19 de novembro de 2019.

Data de envio: 14/03/2020
Data de aprovação: 04/09/2020
Data de publicação: 21/12/2020

Uma nota sobre o Realismo, de Robert Louis Stevenson

Thaís Fernandes dos Santos¹
Universidade de São Paulo (USP)
thaisf.santos@bol.com.br

RESUMO: Apresentamos uma proposta de tradução integral do ensaio intitulado *Uma nota sobre o Realismo*, da língua inglesa para o português brasileiro, do poeta e romancista escocês Robert Louis Stevenson (1850-1894), que foi publicado originalmente em 1912, e integra a coleção *Essays in The Art of Writing* (1917 [2012]). Nele, Stevenson discorre sobre a técnica de escrita aplicada ao texto literário, dos elementos de estilos e dos contornos nela detalhados, que revelam a originalidade do projeto estético do escritor.

Palavras-chave: ensaio literário; literatura britânica; Robert Louis Stevenson.

A Note on Realism, by Robert Louis Stevenson

ABSTRACT: We propose a full translation from English into Brazilian Portuguese of the literary essay entitled *A Note on Realism*, written by the Scottish poet and writer Robert Louis Stevenson (1850-1894). The essay was originally published in 1912 as part of *Essays in The Art of Writing* (1917). In it, Stevenson addressed issues of writing technique associated with elements of style and form as applied to works of literature in order to reveal the originality of the writer's literary project.

Keywords: literary essay; British literature; Robert Louis Stevenson.

¹ Estudante do Curso de Mestrado junto ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, no Programa Letras Estrangeiras e Tradução, Área de Concentração: Estudos da Tradução. Bolsista CAPES. ORCID: 0000-0003-0502-5832.

Apresentação²

Notável sobretudo pelo romance de aventuras intitulado *Treasure Island* (1883) e também pela narrativa de ficção *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), Robert Lewis Balfour Stevenson, nascido na cidade de Edimburgo, Escócia³, em 13 de novembro de 1850 e falecido em Vailima, sul de Apia, capital de Samoa, em 3 de dezembro de 1894, foi também poeta, romancista e prolífico ensaísta, considerado um dos grandes autores da literatura britânica. Estudou na Universidade de Edimburgo, no Reino Unido, onde se graduou em Direito (1875), e foi casado com a escritora norte-americana Fanny Van de Grift Stevenson (1840 -1914) e amigo próximo do escritor, dramaturgo e crítico literário Henry James, Jr., (Nova Iorque, 1843 – Londres, 1916)⁴, um dos maiores intelectuais e expoentes do Realismo na literatura do século XIX.

Por *Realismo*, na Europa, especificamente no âmbito da literatura inglesa, entendemos o movimento cultural e literário que, por meio de uma linguagem objetiva, buscou retratar a realidade social das colônias britânicas da época em resposta às críticas às transformações econômicas e políticas, em parte, relacionadas aos eventos advindos da Revolução Industrial. Nessa reflexão, entre indivíduo e sociedade, Maria Laura Bettencourt Pires (2000, p. 232) esclarece que “embora Stevenson achasse que a ficção narrativa era algo de importante e sério, e não apenas um simples entretenimento, é óbvio que o desejo de criticar as verdades estabelecidas o levou a dissociar-se da herança realista do século XIX”. Desse modo, é possível observar que “o passado, para Stevenson, não era um lugar de refúgio, mas uma temporalidade que permeia o presente e interfere no futuro” (SILVA, 2018, p. 21).

Entretanto, no ensaio literário aqui apresentado, traduzido para o português brasileiro, intitulado *A Note on Realism*, que integra a coleção *Essays in The Art of Writing* (1917), Robert Louis Stevenson chama a atenção para a questão

² Agradeço aos pareceristas pelas cuidadosas leituras e, igualmente, às editoras Dra. Carol Martins da Rocha e Dra. Noemi Teles de Melo da *Rónai - Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios* pelo processo editorial.

³ Alan Riach, poeta e acadêmico escocês, em seu artigo intitulado *What is Scottish Literature?* (2009), acentua que “**Escócia** é uma palavra que designa uma nação particular, definida por fronteiras geográficas. No entanto, no início do século XXI, desde a união das coroas da Escócia e da Inglaterra em 1603 e a união dos parlamentos de Edimburgo e Londres em 1707, esta nação existe dentro do estado político da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte, com seu legado global do imperialismo britânico. Assim, ele deve ser pensado em duas dimensões diferentes: como parte de um estado político chamado Reino Unido, e como uma nação única com distinção cultural separada, junto com outras nações do mundo”. (RIACH, 2009, p. 3, [grifo no original], tradução nossa).

⁴ Para uma leitura crítica sobre a amizade entre Henry James e Robert Louis Stevenson, sugerimos o trabalho de pesquisa de Marina Miguel Bedran intitulado *Caminhos cruzados: a correspondência entre Henry James e Robert Louis Stevenson*, orientado pelo professor doutor Samuel de Vasconcelos Titan Junior, produzido na Universidade de São Paulo. A referência completa encontra-se no final desta tradução.

do estilo⁵ individual do escritor, a sua marca estético-expressiva, e, igualmente, para a suposta perfeição na escrita literária associada à capacidade criativa e à audácia imaginativa dos escritores. Nesse sentido, nos parágrafos iniciais do referido ensaio, Stevenson toma como exemplo os estilos do romancista escocês Walter Scott (1771-1832) e do escritor francês Honoré de Balzac (1799-1850), dentre outros, para ressaltar que a grande mudança do século passado, na história da literatura produzida na Europa ocidental, foi também enriquecida pela incorporação de detalhes e de elementos estilísticos às escritas literárias.

Nesse ponto, em relação à busca por uma certa verossimilhança na narrativa ficcional, Antonio Candido acrescenta que “os romancistas do século XVIII aprenderam que a noção de realidade se reforça pela descrição de pormenores, e nós sabemos que, de fato, o detalhe sensível é um elemento poderoso de convicção” (2004, p. 80). Assim, a crítica de Robert Louis Stevenson, em linhas gerais, repousa sobre a técnica de escrita aplicada aos textos considerados como *real* e *ideal* em linguagem estilizada, visando aos projetos estéticos de autores idealistas e realistas, aqueles que estão, por sua vez, ligados ao que ele chama de um estágio meramente técnico, ou puramente ornamental, nas obras de arte literária.

1. Uma nota sobre o Realismo

O estilo é a marca invariável de qualquer mestre, e mesmo para o aprendiz que não ambiciona muito alto, a ponto de querer estar entre os grandes escritores, ela é a única qualidade na qual ele pode livremente se aprimorar. Paixão, sabedoria, força criativa, o poder do mistério, ou o tom da escrita lhe são atribuídos no momento do nascimento, e, por isso, não podem ser aprendidos, tampouco imitados. No entanto, o uso justo e hábil de tais qualidades nós já temos, como a proporção de uma parte a outra, e assim para o todo, a elisão do inútil, a acentuação do importante e a preservação de um caráter uniforme de ponta a ponta, que, em conjunto, constituem a perfeição técnica, estão até certo ponto ao alcance da criatividade e da coragem intelectual. Sendo assim, o que colocar em prática e o que deixar de fora disso, seja algum fato particularmente orgânico, seja algum traço puramente ornamental, caso seja puramente ornamental, não pode enfraquecer ou obscurecer o projeto geral. Mas, se decidirmos usá-lo, devemos fazê-lo de forma generosa e notável, ou como um artifício, que é uma questão recorrente relacionada ao estilo. A Esfinge, por fim,

⁵ Sobre aspectos teóricos da noção de estilo na linguagem escrita ou, mais especificamente, a de Estilística Literária ou Estilística idealista (nos estudos de literatura), respaldamo-nos nas pesquisas desenvolvidas pelo crítico e filólogo austríaco Leo Spitzer, em seu trabalho intitulado *Linguistics and literary history: Essays in Stylistics* (1970 [1948]), baseado em uma concepção de *estilo* como desvio na linguagem humana, sendo este, conforme o autor, motivado por questões de natureza psicológica dos escritores.

que esconde os caminhos da arte, não mais terá enigmas literários irrespondíveis a revelar.

Na literatura, da qual devo extrair meus exemplos, a grande mudança do século passado foi resultado da incorporação dos detalhes à escrita. Foi assim com o romântico Sr. Walter Scott e, por último, com o romancista francês Honoré de Balzac e seus seguidores semi-românticos⁶, unidos pelo dever ao romancista. Por algum tempo, isso significou e expressou uma certa contemplação muito mais ampla às condições de vida do homem; mas, recentemente, pelo menos na França, reduziu-se em um estágio meramente técnico e ornamental o que, talvez, ainda seja muito severo para chamar aqui de sobrevivência. Em um movimento de alerta, os mais sábios ou, ainda, os mais tímidos, começam a recuar nessas extremidades, eles começam, então, a ambicionar uma narrativa articuladamente mais despida, depois de sucinta, digna de nota e de um toque poético; enfim, seguida de um esclarecimento geral sobre essa experiência rica em detalhes. Depois de Walter Scott, vimos a ambiciosa história – outrora, também pelas mãos de Voltaire, tão abstrata como uma parábola, começando a ser deleitada com fatos. A introdução desses detalhes permitiu o desenvolvimento de uma habilidade especial de escrita, e essa habilidade, inocentemente e também indulgente, tem levado às obras de arte literária adiante, que agora nos surpreende com uma longa viagem de trem. Assim, um homem da força literária inquestionável como a de Émile Zola desaproveita o seu tempo com técnicas de escrita para ter sucesso. Para proporcioná-la um sabor popular e, por conseguinte, atrair a multidão, ele adiciona uma escrita corrente que posso chamar de desagradável. Isso é interessante para o moralista, no entanto, o que interessa, mais particularmente ao artista, é essa tendência ao extremo dos detalhes, quando seguida como um princípio, ao degenerar, por exemplo, em um mero *feu-de-joie*⁷ do truque literário. Outro dia, até mesmo Alphonse Daudet, dramaturgo, romancista e poeta francês, foi ouvido balbuciando sobre cores audíveis e sons visíveis.

Este estranho suicídio, por parte de um dos ramos dos realistas, pode servir para nos lembrar o fato que está por detrás de um conflito muito empoeirado entre os críticos. Toda arte representativa, que pode, por assim dizer, considerada viva, é realista e ideal; e esse realismo sobre o qual aqui discutimos

⁶ No texto original em inglês Stevenson expressa: “more or less wholly unromantic followers”, referindo-se a Scott como romântico e, ao que sugere, Balzac como um semi-romântico. Logo, os seguidores de Balzac naquele cenário literário, ressalta Stevenson, podem ser também considerados semi-românticos.

⁷ Como estratégia de tradução, à luz da teoria de Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, em seu texto intitulado originalmente *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction* (1977 [1958]), e traduzido para o inglês sob o título de *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation* (1995 [1958]), optamos por manter a expressão *feu-de-joie* mesmo em francês, assim como aparece no original em inglês. (N. da T.).

é uma questão meramente externa. Ou seja, ele não é um culto especial da natureza e da veracidade, talvez seja apenas um simples capricho de uma moda diferente, que nos fez virar as costas à arte maior; sua natureza é tão variada e também mais romântica de outrora. Nesse ponto, uma exatidão fotográfica em diálogos é, por ora, uma moda exclusiva, porém, mesmo nas mãos mais hábeis, ela não nos diz tanto (é provável que ela nos diga menos ainda nas mãos dos mais hábeis) do que Jean-Baptiste Poquelin, também conhecido como Molière, que, ao empunhar o seu meio artificial, disse a nós e a todos, os tempos de *Alceste* ou *Orgon*, *Dorine* ou *Chrysale*. O romance histórico é esquecido. Mas, a verdade sobre as condições da natureza do homem e as condições de vida do próprio homem, isto é, a verdade da arte literária, é livre de eras. Por essa razão, ela pode ser narrada como um *comedy carpet*, um romance de aventuras, ou, ainda, como um conto de fadas. A cena pode, então, ser ambientada na cidade de Londres, na costa marítima da *Boêmia*, ou nas longínquas montanhas de *Beulah*. E por um estranho, ao mesmo tempo, deslumbrante acontecimento, se, de fato, há alguma página da literatura escrita para despertar a inveja de Émile Zola, ela deve ser aquela de *Troilo* e *Créssida*, que William Shakespeare, em um assombro de raiva com o mundo, fixara na história heroica do cerco de Tróia.

Essa questão do realismo, uma vez claramente entendida, não no que diz respeito a uma certa verdade fundamental, em maior ou menor grau, mas sim a uma técnica de escrita aplicada a uma obra de arte. Assim, seja ela ideal, seja ela abstrata, ou tanto quanto você desejar, não deixará de sê-lo, por isso, menos verdadeira. Entretanto, se a sua escrita for tímida, você corre o risco de ela ser tediosa e inexpressiva. Por outro lado, se ela for ousada e verdadeira, você pode atrever-se a escrever um *magnum opus*.

Assim, uma obra de arte literária é concebida primeiro nebulosamente na mente, e tais névoas nela envolventes tornam-se mais claras somente um pouco mais adiante, durante um certo período de sua gestação, ao assumirem contornos expressivos, e, por fim, tornarem-se uma obra de arte mais perfeita, bem acabada; mas também, (infelizmente!), tornam-se aquele tipo de obra incomunicável, uma espécie de projeto de *design* aperfeiçoado. Porém, do momento de sua elaboração ao plano de execução, tudo é alterado. Agora, o artista deve se deslocar, vestir suas roupas de trabalho e se tornar o artesão. Ele arrisca, de maneira audaciosa, a sua concepção aérea, a sua *delicada Ariel*⁸ e o toque da matéria para a verdadeira criação. Ele deve decidir, num piscar de olhos, a equivalência imaginária, o estilo, o espírito e a particularidade de execução de todo o seu projeto estético.

A ideia de engendrar algumas obras literárias é estilística, uma preocupação técnica as sustenta, ao invés de algum outro princípio robusto da vida. E, com isso, a execução é apenas um jogo, no qual o problema estilístico é

⁸ Alegoria da força criativa. (N. da T.).

resolvido previamente, e toda grande originalidade de tratamento é deliberadamente abandonada. Tais são os versos, escritos com primor, que aprendemos a admirar, com um certo deslumbre sorridente, nas mãos do Sr. Andrew Lang⁹ e do Sr. Henry Austin Dobson¹⁰, como são também aquelas imagens em que a destreza, ou mesmo a amplitude do estilo moldável, toma o lugar da nobreza pictórica da configuração. Nesse sentido, pode-se observar que seria mais fácil começar a escrever o intitulado *Henry Esmond* do que o *Vanity Fair*¹¹, uma vez que, no primeiro referido, o estilo foi ditado pela natureza do próprio plano simples, e William Thackeray, um homem provavelmente dotado de alguma indolência mental, desfrutou e obteve bom proveito com essa economia de esforços. Todavia, o caso é excepcional. Geralmente, em todas as obras de arte literária que foram engendradas, em sua essência, de dentro para fora, e, de forma generosa, lapidadas pelo seu autor; o momento em que ele começa a executá-las é de extrema perplexidade e tensão. Pois os artistas que possuem uma energia indiferente, bem como uma devoção imperfeita ao seu próprio ideal, fazem esse esforço ingrato e definitivo; mas, uma vez que eles criam uma marca, um estilo individual, adotam-na por toda a vida. No entanto, aqueles tidos como os mais superiores não podem se contentar com um processo que, como eles continuam empregando, devem infalivelmente degenerar em direção ao acadêmico e ao imutável. Assim, cada novo trabalho em que eles embarcam é um sinal para um novo engajamento de todas as forças de sua mente, e as mudanças de visão que acompanham o crescimento de sua experiência são, desse modo, marcadas pelas alterações ainda mais abrangentes, sobretudo na forma como elas são aplicadas à sua obra de arte. Portanto, esse tipo de crítica adora enfatizar e distinguir os diversos períodos de um Rafael, Shakespeare, ou um Beethoven.

É, então, a princípio, nesse momento inicial e decisivo, que a execução é iniciada e, mais à frente, em um menor grau, que é, de fato, aquilo chamado de ideal e real, assim como os anjos bons e maus, que disputam a direção da obra. Mármore, tinta e linguagem; caneta, agulha e o pincel, todas estas ferramentas têm suas rusticidades, suas impotências inefáveis, suas horas, por assim dizer, e se assim posso me expressar, de insubordinação. É o trabalho, como grande parte do prazer de qualquer artista, lidar com essas ferramentas indisciplinadas e, ora pela energia bruta, ora por expediente engenhoso, guiá-las e persuadi-las a realizar o seu desejo de artista. Dados esses meios, tão ridiculamente inadequados, e dado o interesse, a intensidade e a multiplicidade da sensação do real, cujo efeito deve-se produzir com sua ajuda, o artista dispõe de um recurso

⁹ Escritor escocês. (N. da T.).

¹⁰ Ensaísta e poeta inglês. (N. da T.).

¹¹ Romances históricos de William Makepeace Thackeray. (N. da T.).

principal e necessário que deve, assim, em todos os casos e sobre qualquer teoria, empregar. Em vista disso, ele deve suprimir muito e omitir mais. Ele deve, portanto, omitir o que é tedioso ou irrelevante, e suprimir o que é tedioso e necessário. Mas, tais fatos, em relação ao projeto estético principal, servem a uma variedade de propósitos, ele os reterá de modo forçoso e, ao mesmo tempo, ávido. E é essa a marca da verdadeira essência da arte criativa, a ser tecida, então, unicamente com tal. Lá, qualquer fato registrado é concebido como uma dívida dupla ou tripla a pagar e é, concomitantemente, um ornamento em seu lugar e um pilar no próprio projeto primeiro. Nada encontraria espaço, em tal quadro que não servisse, ao mesmo tempo, para completar a composição, para acentuar o esquema de cores, para distinguir os planos da distância e para atacar a nota do sentimento selecionado. Nada seria permitido, em tal história, que, de forma sincrônica, não agilizasse o progresso da fábula, não construísse os personagens e não atingisse a moral ou a configuração filosófica da obra literária. Entretanto, isso é inatingível. Como regra, longe de construir o tecido narrativo de nossas obras tal como eles o fizeram, nós somos arrebatados quando pensamos que podemos reunir uma dúzia, ou uma legião deles, para serem *as cerejas* de nossa produção. E, portanto, para que a imagem seja preenchida, ou, em outras palavras, a história prossiga de uma ponta a outra, outros detalhes deverão ser acrescentados. Eles devem ser acrescentados (sim!), com um título talvez duvidoso, como muitos deles são sem as devidas vestes de casamento. Contudo, qualquer obra de arte literária, à medida que avança em direção à conclusão, ao desfecho da narrativa, muitas vezes (eu mesmo tinha quase sempre escrito assim) perde a força e a agudeza do projeto estético principal. Nosso pouco ar é inundado e diminuído, em razão das orquestrações raramente relevantes, também nossa pequena história apaixonada se afoga em um mar profundo de eloquência descritiva, ou conversa distraída.

Aqui, novamente, podemos admitir aqueles detalhes os quais nós sabemos que podemos descrever; e, portanto, aqueles que, acima de tudo, têm sido descritos com muita frequência, que cresceram para serem tratados, de maneira convencional, na prática de nossa arte. Isso porque eles vêm naturalmente com as mãos preparadas. Os clássicos incidentes, bem como truques de acabamento e esquemas de composição, todos eles admiravelmente bons; caso contrário, teriam sido esquecidos há muito tempo, assombram e tentam nossa fantasia, nos oferecem soluções prontas, ainda que elas não sejam perfeitamente adequadas para qualquer problema que possa surgir, e também nos afastam do estudo da natureza e da prática irredutível da própria arte. Lutar e enfrentar a natureza, encontrar novas soluções e, assim, dar expressão aos fatos que ainda não foram adequadamente expressos, ou não foram expressados com a devida elegância, é correr um pouco sobre o extremo perigo do amor-próprio.

A dificuldade impõe um alto preço à realização, e o escritor, por sua vez, pode facilmente incorrer no erro dos naturalistas franceses e, portanto, considerar qualquer fato como bem-vindo à admissão, ao reconhecimento, se isso for a base de um trabalho manual brilhante, ou, ainda, ele pode incorrer no erro do paisagista moderno, que tende a pensar que, a dificuldade superada e a ciência apresentada, pode tomar o lugar do que é, afinal, a única desculpa e sopro da arte: o charme. Para além disso, ele considerará o encanto à luz de um sacrifício indigno da beleza, e a omissão de uma passagem tediosa, como uma infidelidade à arte.

Temos, agora, a questão dessa diferença diante de nós. O idealista, com os olhos fixos nos contornos cada vez maiores, prefere preencher o suposto espaço com detalhes de ordem mais convencional, ou seja, brevemente tocados, sobriamente reprimidos em tom, cortejando, portanto, a negligência. Por outro lado, o realista, com sua fina intemperança, não tolerará a presença de nada tão morto quanto uma convenção¹², pois ele terá toda a vivacidade, a calidez advinda da natureza, característica e notável, captando os seus olhos. O estilo que convém aqui a qualquer um desses extremos, ou seja, o idealista ou o realista, uma vez escolhido, traz consigo as deficiências e os perigos necessários. O perigo imediato do realista é sacrificar a beleza e o significado do todo à destreza local, ou, na busca insana de uma conclusão, deixar seus leitores, à medida que sua energia declina, descartar por inteiro o próprio projeto estético, abdicar de toda escolha e, com rigor científico, comunicar, seguramente, aquilo que não vale mais a pena desenvolver. Por sua vez, o perigo do idealista é tornar-se neutro e perder todo o controle dos fatos, das particularidades ou paixões.

Assim, nós falamos do lado bom e do lado ruim. De fato, tudo é bom se for concebido com honestidade e, nesse sentido, realizado com ímpeto comunicativo. E, embora nenhum dos lados seja adequado ao dogmatismo e, embora em todos os casos o artista deva decidir por si mesmo, além de tomar decisões repetidas vezes para cada obra subsequente bem como para cada nova criação; no entanto, algo pode ser dito e expresso de um modo geral: nós, do último quarto do século XIX, respirando da maneira como respiramos a aura intelectual de nossa época, estamos mais propensos a errar pelo realismo do que a pecar pela busca de um ideal. Com base nessa teoria, é importante atentar e rever nossas próprias decisões, sempre impedindo a mão da menor aparência de destreza irrelevante e, decididamente, determinada a não começar qualquer trabalho que não seja filosófico, apaixonado, digno e alegre, ou, ao menos, romanticamente estético.

¹² Método ou recurso aplicado. (N. da T.).

2. Texto original em inglês: A Note On Realism

Style is the invariable mark of any master; and for the student who does not aspire so high as to be numbered with the giants, it is still the one quality in which he may improve himself at will. Passion, wisdom, creative force, the power of mystery or colour, are allotted in the hour of birth, and can be neither learned nor simulated. But the just and dexterous use of what qualities we have, the proportion of one part to another and to the whole, the elision of the useless, the accentuation of the important, and the preservation of a uniform character from end to end – these, which taken together constitute technical perfection, are to some degree within the reach of industry and intellectual courage. What to put in and what to leave out; whether some particular fact be organically necessary or purely ornamental; whether, if it be purely ornamental, it may not weaken or obscure the general design; and finally, whether, if we decide to use it, we should do so grossly and notably, or in some conventional disguise: are questions of plastic style continually rearing. And the sphinx that patrols the highways of executive art has no more unanswerable riddle to propound.

In literature (from which I must draw my instances) the great change of the past century has been effected by the admission of detail. It was inaugurated by the romantic Scott; and at length, by the semi-romantic Balzac and his more or less wholly unromantic followers, bound like a duty on the novelist. For some time it signified and expressed a more ample contemplation of the conditions of man's life; but it has recently (at least in France) fallen into a merely technical and decorative stage, which it is, perhaps, still too harsh to call survival. With a movement of alarm, the wiser or more timid begin to fall a little back from these extremities; they begin to aspire after a more naked, narrative articulation; after the succinct, the dignified, and the poetic; and as a means to this, after a general lightening of this baggage of detail. After Scott we beheld the starveling story – once, in the hands of Voltaire, as abstract as a parable – begin to be pampered upon facts. The introduction of these details developed a particular ability of hand; and that ability, childishly indulged, has led to the works that now amaze us on a railway journey. A man of the unquestionable force of M. Zola spends himself on technical successes. To afford a popular flavour and attract the mob, he adds a steady current of what I may be allowed to call the rancid. That is exciting to the moralist; but what more particularly interests the artist is this tendency of the extreme of detail, when followed as a principle, to degenerate into mere *feux-de-joie* of literary tricking. The other day even M. Daudet was to be heard babbling of audible colours and visible sounds.

This odd suicide of one branch of the realists may serve to remind us of the fact which underlies a very dusty conflict of the critics. All representative art, which can be said to live, is both realistic and ideal; and the realism about which

we quarrel is a matter purely of externals. It is no especial cultus of nature and veracity, but a mere whim of veering fashion, that has made us turn our back upon the larger, more various, and more romantic art of yore. A photographic exactitude in dialogue is now the exclusive fashion; but even in the ablest hands it tells us no more—I think it even tells us less—than Molière, wielding his artificial medium, has told to us and to all time of *Alceste* or *Orgon*, *Dorine* or *Chrysale*. The historical novel is forgotten. Yet truth to the conditions of man's nature and the conditions of man's life, the truth of literary art, is free of the ages. It may be told us in a carpet comedy, in a novel of adventure, or a fairy tale. The scene may be pitched in London, on the sea-coast of Bohemia, or away on the mountains of Beulah. And by an odd and luminous accident, if there is any page of literature calculated to awake the envy of M. Zola, it must be that *Troilus and Cressida* which Shakespeare, in a spasm of unmanly anger with the world, grafted on the heroic story of the siege of Troy.

This question of realism, let it then be clearly understood, regards not in the least degree the fundamental truth, but only the technical method, of a work of art. Be as ideal or as abstract as you please, you will be none the less veracious; but if you be weak, you run the risk of being tedious and inexpressive; and if you be very strong and honest, you may chance upon a masterpiece.

212

A work of art is first cloudily conceived in the mind; during the period of gestation it stands more clearly forward from these swaddling mists, puts on expressive lineaments, and becomes at length that most faultless, but also, alas! that incommunicable product of the human mind, a perfected design. On the approach to execution all is changed. The artist must now step down, don his working clothes, and become the artisan. He now resolutely commits his airy conception, his delicate *Ariel*, to the touch of matter; he must decide, almost in a breath, the scale, the style, the spirit, and the particularity of execution of his whole design.

The engendering idea of some works is stylistic; a technical preoccupation stands them instead of some robuster principle of life. And with these the execution is but play; for the stylistic problem is resolved beforehand, and all large originality of treatment wilfully foregone. Such are the verses, intricately designed, which we have learnt to admire, with a certain smiling admiration, at the hands of Mr. Lang and Mr. Dobson; such, too, are those canvases where dexterity or even breadth of plastic style takes the place of pictorial nobility of design. So, it may be remarked, it was easier to begin to write *Esmond* than *Vanity Fair*, since, in the first, the style was dictated by the nature of the plan; and Thackeray, a man probably of some indolence of mind, enjoyed and got good profit of this economy of effort. But the case is exceptional. Usually in all works of art that have been conceived from within outwards, and generously nourished

from the author's mind, the moment in which he begins to execute is one of extreme perplexity and strain. Artists of indifferent energy and an imperfect devotion to their own ideal make this ungrateful effort once for all; and, having formed a style, adhere to it through life. But those of a higher order cannot rest content with a process which, as they continue to employ it, must infallibly degenerate towards the academic and the cut-and-dried. Every fresh work in which they embark is the signal for a fresh engagement of the whole forces of their mind; and the changing views which accompany the growth of their experience are marked by still more sweeping alterations in the manner of their art. So that criticism loves to dwell upon and distinguish the varying periods of a Raphael, a Shakespeare, or a Beethoven.

It is, then, first of all, at this initial and decisive moment when execution is begun, and thenceforth only in a less degree, that the ideal and the real do indeed, like good and evil angels, contend for the direction of the work. Marble, paint, and language, the pen, the needle, and the brush, all have their grossnesses, their ineffable impotences, their hours, if I may so express myself, of insubordination. It is the work and it is a great part of the delight of any artist to contend with these unruly tools, and now by brute energy, now by witty expedient, to drive and coax them to effect his will. Given these means, so laughably inadequate, and given the interest, the intensity, and the multiplicity of the actual sensation whose effect he is to render with their aid, the artist has one main and necessary resource which he must, in every case and upon any theory, employ. He must, that is, suppress much and omit more. He must omit what is tedious or irrelevant, and suppress what is tedious and necessary. But such facts as, in regard to the main design, subserve a variety of purposes, he will perforce and eagerly retain. And it is the mark of the very highest order of creative art to be woven exclusively of such. There, any fact that is registered is contrived a double or a treble debt to pay, and is at once an ornament in its place, and a pillar in the main design. Nothing would find room in such a picture that did not serve, at once, to complete the composition, to accentuate the scheme of colour, to distinguish the planes of distance, and to strike the note of the selected sentiment; nothing would be allowed in such a story that did not, at the same time, expedite the progress of the fable, build up the characters, and strike home the moral or the philosophical design. But this is unattainable. As a rule, so far from building the fabric of our works exclusively with these, we are thrown into a rapture if we think we can muster a dozen or a score of them, to be the plums of our confection. And hence, in order that the canvas may be filled or the story proceed from point to point, other details must be admitted. They must be admitted, alas! upon a doubtful title; many without marriage robes. Thus any work of art, as it proceeds towards completion, too often—I had almost written always—loses in force and

poignancy of main design. Our little air is swamped and dwarfed among hardly relevant orchestration; our little passionate story drowns in a deep sea of descriptive eloquence or slipshod talk.

But again, we are rather more tempted to admit those particulars which we know we can describe; and hence those most of all which, having been described very often, have grown to be conventionally treated in the practice of our art. These because they come naturally to the accustomed hand. The old stock incidents and accessories, tricks of workmanship and schemes of composition (all being admirably good, or they would long have been forgotten) haunt and tempt our fancy, offer us ready-made but not perfectly appropriate solutions for any problem that arises, and wean us from the study of nature and the uncompromising practice of art. To struggle, to face nature, to find fresh solutions, and give expression to facts which have not yet been adequately or not yet elegantly expressed, is to run a little upon the danger of extreme self-love. Difficulty sets a high price upon achievement; and the artist may easily fall into the error of the French naturalists, and consider any fact as welcome to admission if it be the ground of brilliant handiwork; or, again, into the error of the modern landscape-painter, who is apt to think that difficulty overcome and science well displayed can take the place of what is, after all, the one excuse and breath of art – charm. A little further, and he will regard charm in the light of an unworthy sacrifice to prettiness, and the omission of a tedious passage as an infidelity to art.

We have now the matter of this difference before us. The idealist, his eye singly fixed upon the greater outlines, loves rather to fill up the interval with detail of the conventional order, briefly touched, soberly suppressed in tone, courting neglect. But the realist, with a fine intemperance, will not suffer the presence of anything so dead as a convention; he shall have all fiery, all hot-pressed from nature, all characterized and notable, seizing the eye. The style that befits either of these extremes, once chosen, brings with it its necessary disabilities and dangers. The immediate danger of the realist is to sacrifice the beauty and significance of the whole to local dexterity, or, in the insane pursuit of completion, to immolate his readers under facts; but he comes in the last resort, and as his energy declines, to discard all design, abjure all choice, and, with scientific thoroughness, steadily to communicate matter which is not worth learning. The danger of the idealist is, of course, to become merely null and lose all grip of fact, particularity, or passion.

We talk of bad and good. Everything, indeed, is good which is conceived with honesty and executed with communicative ardour. But though on neither side is dogmatism fitting, and though in every case the artist must decide for himself, and decide afresh and yet afresh for each succeeding work and new

creation; yet one thing may be generally said, that we of the last quarter of the nineteenth century, breathing as we do the intellectual atmosphere of our age, are more apt to err upon the side of realism than to sin in quest of the ideal. Upon that theory it may be well to watch and correct our own decisions, always holding back the hand from the least appearance of irrelevant dexterity, and resolutely fixed to begin no work that is not philosophical, passionate, dignified, happily mirthful, or, at the last and least, romantic in design.

REFERÊNCIAS

BEDRAN, Marina Miguel. **Caminhos cruzados: a correspondência entre Henry James e Robert Louis Stevenson**. 2012. 162f. Dissertação (Mestrado em Letras: Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2012.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (Org). **A personagem de ficção**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 51-80.

PIRES, Maria Laura Bettencourt. **Robert Louis Stevenson: túsitala, o contador de histórias**. Ensaios: notas e reflexões. Lisboa: Universidade Aberta, 2000, p. 229-281.

215

RIACH, Alan. **What is Scottish Literature?** – Association for Scottish Literary Studies. Scotland: University of Glasgow, 2009, p. 3-26.

SILVA, Ana Carolina. **Robert Louis Stevenson e a arte de narrar: sociedade e cultura britânica no final do século XIX**. 2018. 178f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, São Paulo, 2018.

SPITZER, Leo. Linguistics and literary history. In: **Linguistics and literary history: Essays in Stylistics**. 2nd Edition. New Jersey: Princeton University Press, 1970 [1948], p. 3-41.

STEVENSON, Robert Louis. A Note on Realism. In: **Essays in The Art of Writing**. [S.l.]: Project Gutenberg, 2012 [1996]. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org>>. Acesso em 16 novembro. 2019. E-book.

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. **Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation**. Translated and edited by Juan C. Sager and Marie-Josée Hamel. Benjamins Translation Library. Amsterdam/Philadelphia. John Benjamins Publishing Company, 1995 [1958], p. 6-40.

Data de envio: 09/11/2020
Data de aprovação: 03/12/2020
Data de publicação: 21/12/2020

Tradução audiovisual: teoria e prática da dublagem¹

Eleonora Fois*

Università degli Studi di Cagliari

eleonora.fois@unica.it.

Tradução de Aduino Lúcio Caetano Villela e Pedro Bustamante Teixeira

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

adauto.villela@ufjf.br

pedro.teixeira@ufjf.br

RESUMO: A tradução audiovisual é um ramo relativamente novo, embora pouco explorado, dos Estudos da Tradução. Apesar de ser o principal meio de fruição de produtos cinematográficos e televisivos, a adaptação para dublagem ainda levanta suspeitas em acadêmicos e críticos, que sequer concordam com sua definição. Após apresentar os diferentes tipos de tradução audiovisual, este artigo enfoca as etapas do processo de dublagem: desafios linguísticos, soluções técnicas que muitas vezes passam despercebidas em uma análise, restrições, profissionais envolvidos e, igualmente, as normas que regem esse campo da tradução. A escolha para o estudo de caso recaiu em *South Park*, um exemplo excelente do desafio em vários níveis que oferece a oportunidade de analisar os reais problemas que cada quadro ou fala apresenta, e para conferir as perdas e vitórias da tarefa.

217

Palavras-chave: adaptação; *South Park*; tradução; dublagem.

Audiovisual translation: theory and practice of dubbing

ABSTRACT: Audiovisual translation is a relatively new and yet quite unexplored branch of Translation Studies. Despite being the main means for the

¹ Artigo inédito em português, publicado originalmente com o título “Traduzione audiovisiva, teoria e pratica dell’adattamento”, na revista *Between*, volume II, número 4 de 2012, (<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/835/636>). Traduzido para o português mediante autorização da autora.

* Graduada em Língua e Literatura Estrangeira com especialização em Tradução Literária, aprofundou seu interesse pela tradução com um mestrado em Tradução Editorial do inglês e com o curso de Adaptação de Diálogos e Dublagem em Turim. Colaborou com a Editora Salani e trabalhou na tradução para dublagem de *South Park* pela O.D.S. de Turim. Possui Doutorado em Estudos Filológicos e Literários pela Università degli Studi di Cagliari.



enjoinment of big screen and television products, adaptation still arouses suspicion in scholars and critics, who do not even agree on its definition. After presenting the different kinds of audiovisual translation, the article focuses on the steps of the adaptation process: linguistic challenges, technical solutions which often pass unnoticed in an analysis, constraints, the professionals involved, and, last but not least, the norms which rule and conform the field. The choice for the case study has fallen on South Park, an excellent example of challenge on multiple levels which gives the chance to analyze the actual problems every frame or line presents, and to verify victories and losses of the job.

Keywords: adaptation; South Park; translation; dubbing.

Introdução

No contexto da tradução audiovisual, a dublagem na Itália é ao mesmo tempo a prática mais difundida no uso e a mais negligenciada na análise, uma vez que não goza da mesma atenção crítica dispensada à tradução literária; no entanto, aqueles que trabalham concretamente para que um filme chegue às salas de exibição ou para que um livro chegue às estantes de uma livraria partilham da mesma sorte: tanto o tradutor para dublagem quanto o tradutor editorial são figuras das mais invisíveis, como confirma também Castellani, crítico cinematográfico do jornal *Il Mattino*:

Em relação à qualidade e profissionalismo de nossos “trabalhadores” da dublagem, o espaço que a imprensa lhes reserva é ainda inadequado: quase sempre se limita a registrar, de maneira muito vaga e confusa, sua excelência, sem, contudo, entrar a fundo nesse mundo com os instrumentos necessários. (PAOLINELLI e DI FORTUNATO, 1996, p. 22).

O tradutor para dublagem, assim como o tradutor editorial, possui, além do pleno reconhecimento do próprio trabalho, proteção dos direitos autorais:

O tradutor para dublagem possui – de acordo com o art. 4 da lei 633/41 – a autoria do texto realizado, que é tutelado pelas normas vigentes do direito de autor, em particular pelos arts. 18 e 20 da lei 633/41. (CONTRATTO NAZIONALE DEL DOPPIAGGIO, p. 4).

Falar de tradução audiovisual significa não apenas analisar o cenário teórico e prático que se apresenta ao tradutor para dublagem, mas também se aproximar inevitavelmente de uma polêmica que diz respeito à legitimidade desse ofício, que está na base da dublagem e da capacidade de fruição, pelo público italiano, da grande maioria da produção cinematográfica ou televisiva internacional. Muito já se disse a esse respeito, insistindo-se sobretudo na ilusão de imediatismo e na falsa reprodução cultural que oferece ao público. Entre os críticos da dublagem, encontramos Bruno Osimo, para quem o espectador, enganado por ouvir o filme na sua língua, não compreenderia as diversidades culturais que, todavia, tem diante dos olhos (OSIMO, p. 134). De maneira contrária, Filippo Ottoni, presidente da AIDAC (Associazione Italiana Dialoghisti Adattatori Cinetelevisivi), declarou no Media Mundus Public Hearing, em 2008:

Se neste momento eu tivesse que falar em italiano, poucos de vocês, ou ninguém, entenderiam o que estou dizendo sem a ajuda de uma tradução simultânea e, conseqüentemente, minha preciosa “diversidade cultural” seria totalmente perdida. [...] Sem um modo

seguro de se abrir a uma compreensão mais ampla os conteúdos expressos pelas diversidades culturais, qual seria o sentido de proteger tais diversidades?²

Sobre a complexidade e os ambiciosos objetivos da tradução para dublagem, também se pronuncia Edmond Cary: "a tradução cinematográfica merece de fato o título de tradução total e pode ser considerada o grau mais elevado de tradução" (in PAOLINELLI, p. 30).

Apesar de tais críticas, a dublagem continua a existir, garantindo uma ótima fruição da obra e o pleno envolvimento do espectador.

1. Adaptação e tradução

Em nível teórico, existe uma diferença, que ainda pode ser aperfeiçoada, entre tradução e adaptação, fundamentada no nível de reelaboração do texto. Na adaptação, as escolhas do tradutor são mais invasivas, indo do remodelamento de algumas partes ao corte drástico de outras. Em uma tradução, por sua vez, existe uma tendência de se seguir a estrutura e o conteúdo do prototexto: "uma tradução literária e fiel para outra língua"³ (AALTOONEN, p. 87). Trata-se de procedimentos que exigem, em todo caso, um profissional devidamente formado, que funciona como intermediário entre o prototexto e o metatexto.

As lógicas que norteiam uma adaptação são várias; considerando o âmbito estritamente literário, a adaptação torna-se necessária principalmente quando a obra corre o risco de não ser aceita ou compreendida pelo público de chegada (que não é aquele originário, para o qual o prototexto foi pensado): esse é o caso dos grandes romances clássicos adaptados para o público infantil, em que as simplificações linguísticas e ajustes no enredo tornam-se indispensáveis.

Um ótimo exemplo de adaptação vem do teatro, um dos mais vigorosos meios de expressão cultural, onde, em nome do intercâmbio e do enriquecimento, pode nascer a necessidade de ajustar uma peça para torná-la eficaz em um novo metacontexto. Quanto a isso, bastam dois exemplos: o primeiro é a adaptação espanhola de *My Fair Lady*, musical derivado do filme homônimo (inspirado, por sua vez, em *Pigmaleão*, de George Bernard Shaw), em que o modo agramatical de falar de Eliza deve necessariamente ser substituído em nível linguístico e adaptado ao espanhol, para restituir a mesma impressão do original (aquilo que Nida definia como "*equivalência dinâmica*" (in MORINI, p. 66), ou seja, agir sobre o metatexto de modo a poder gerar a mesma sensação

² N. T.: em inglês no original – "Now, if I were to speak Italian right now, few of you – if any – would understand what I am saying without the aid of a simultaneous translation, and thus my precious 'cultural diversity' would be completely lost. In other words, without a sure way of opening up to a wider understanding the contents expressed by cultural diversities, what would be the sense of protecting cultural diversities?"

³ N. T.: em inglês, no original – "a faithful, literary rendering into another language".

criada pelo prototexto em seus destinatários). O segundo exemplo diz respeito a Dario Fo e *Morte accidentale di un anarchico*: a versão inglesa (*Accidental Death of an Anarchist*), encenada em 1979 em Londres, evidencia como as várias culturas percebem e transformam um texto fortemente enraizado na protocultura, à qual remete continuamente. Nesse caso, a transferência social e cultural faz com que a denúncia ideológica e política perca o seu vigor, em nome de uma atenção quase total ao texto e de uma virada marcante em direção ao cômico. A tradução da peça de Fo omite aspectos que, na Itália, são seus pontos fortes, pois no exterior não têm a mesma eficácia comunicativa: pode-se dizer que os espectadores ingleses viram na verdade um outro espetáculo, apenas com o mesmo título.

Existe também a adaptação que envolve dois meios e dois códigos diferentes: muitas vezes uma obra literária se transforma em filme ou peça, ou uma boa história viaja do palco para a tela do cinema (e vice-versa). O cinema e o teatro estão cheios de exemplos: na literatura, pense na adaptação de *Pride and Prejudice* de Austen – do primeiro filme de 1940, passando pela famosíssima minissérie da BBC de 1995, até o retorno ao cinema em 2005 – ou nos casos mais frequentes de adaptação de musicais com um elenco respeitável – *Chicago* em 2002, *O fantasma da Ópera* em 2004, *Mamma Mia!* em 2008, *Rock of Ages* em 2012, e *Les Misérables* em 2014. O que interessa aqui não é repensar a história, que permanece quase inalterada, mas a forma de recontá-la: desde as modificações devidas ao respeito ao código específico (como a redução geral do tempo que leva a cortes de alguns números musicais nas transposições para o cinema) às novas versões que desfrutam das potencialidades do meio em questão. Intui-se, por essa razão, que a adaptação difere da tradução, sobretudo pela atenção diferente em relação à adequação/aceitabilidade do texto de chegada, qualquer que seja a sua natureza:

Um tradutor pode se sujeitar ao texto original e às normas que este realizou, ou às normas ativas na cultura alvo ou seção da mesma que irá receber o produto final. [...] Enquanto a aderência às normas-fonte determina a adequação de uma tradução em comparação com o texto-fonte, sujeitar-se às normas originárias da cultura-alvo determina sua aceitabilidade. (TOURY, p. 57)⁴

A adequação, como se demonstrou nos exemplos anteriores, não diz respeito apenas à recepção (como acontece nas adaptações teatrais, em que

⁴ N. T.: em inglês, no original – “A translator may subject him-herself to the original text and the norms it has realized, or to the norms active in the target culture or in that section of it which would host the end product. [...] Whereas adherence to source norms determines a translation’s adequacy as compared to the source text, subscript to norms originating in the target culture determines acceptability”.

predomina a capacidade de fruição do metatexto em detrimento das especificidades culturais, preservadas por sua vez em uma tradução aceitável, que se torna um ótimo veículo de conhecimento do Outro)⁵, mas também, nas adaptações intersemióticas, ao momento da criação da obra: o conteúdo não pode deixar de se curvar às exigências comunicativas e aos códigos do novo meio.

2. A tradução audiovisual

A tradução audiovisual consiste em intervir no aspecto linguístico – falas e diálogos – de um produto audiovisual, a fim de permitir sua circulação em um mercado diferente daquele de partida. Existem várias formas de tradução audiovisual: as mais imediatas e conhecidas são a legendagem e a adaptação dos diálogos para dublagem, mas existem também o *voice-over*, que sobrepõe um diálogo traduzido e recitado na faixa de áudio original, mantida ao fundo em nível mínimo; a *narração*, que retoma formalmente a técnica do *voice-over* sem dar atenção excessiva ao movimento labial, mas preservando o ritmo; o *comentário*, que, no meio do caminho entre a tradução e a adaptação, permite uma grande flexibilidade na distribuição das informações; a *audiodescrição*, pensada para as pessoas cegas, que leva em conta a questão da heterogeneidade do público e o nível de especificação das descrições⁶. Nos próximos parágrafos serão aprofundados os aspectos ligados à legendagem e à tradução para dublagem.

222

3. A legendagem

A legenda, cujo enquadramento no âmbito tradutório ainda está em vias de definição (PAVESI, p. 37), baseia-se certamente em uma abordagem "*target-oriented*", direcionada ao público-alvo, visto que sua função é oferecer ao espectador um auxílio para a compreensão ideal do filme, sacrificando as especificidades do texto-fonte.

Um dos motivos que torna difícil a definição da legendagem sob a ótica tradutória é o grau de tecnicidade exigido por sua escritura, ligada a convenções técnicas precisas que variam sensivelmente segundo a agência de produção (não se levará em conta o caso das legendas para surdos e ensurdecidos): cada legenda

⁵ A natureza da adaptação está diretamente relacionada à posição central-periférica de tal cultura: quanto mais dominante e, portanto, central, menor será a abertura para novas dimensões; por sua vez: a cultura periférica, para crescer e se desenvolver, precisa se beneficiar de novos estímulos que somente uma preservação atenta das especificidades culturais do outro pode oferecer, sacrificando o imediatismo comunicativo.

⁶ N. T.: a audiodescrição, assim como a Legendagem Para Surdos e Ensurdecidos (LSE), é uma modalidade de tradução audiovisual (TAV) que, em geral, é apresentada no mesmo idioma da produção original. Isso que pode levar a pensar que se trata de uma tradução intralinguística. Porém, o que permitiu a inclusão dessas modalidades no rol das traduções audiovisuais foi o fato de constituírem traduções intersemióticas que acompanham produções audiovisuais: no caso da audiodescrição, elementos visuais não apreensíveis por pessoas com deficiência visual são traduzidos em palavras e gravados nos intervalos das falas originais para garantir maior acessibilidade a esse público. (Para mais informações sobre as modalidades de TAV, cf. FRANCO e ARAÚJO, 2011).

deve ter no máximo duas linhas, cuja extensão estará entre 35 e 40 caracteres, incluindo espaços e pontuação; a permanência da legenda na tela não passa de quatro segundos, e permanece de qualquer modo ligada à duração da cena de referência. São indicações que visam garantir a legibilidade ideal da legenda, mas se intui a sua natureza sintética: mesmo constituindo um bom auxílio à fruição do filme, perdem em imediatismo e envolvimento em comparação com o filme dublado, sobretudo nas cenas com falas rápidas ou sobrepostas. É um fato que seguir as legendas significa perder boa parte das imagens na tela (PAOLINELLI e DI FORTUNATO, 1996).

A legendagem é vantajosa principalmente por dois motivos: um econômico, pois permite uma economia notável seja na estrutura necessária ou no número de pessoas envolvidas na sua realização; outro temporal, visto que os tempos de realização caem pela metade em comparação com a dublagem, na qual o texto passa primeiro pelo tradutor para depois ser dublado em um estúdio.

A legenda tem a particularidade de propor na forma escrita, cujas convenções deve respeitar, uma linguagem que quer se aproximar o máximo possível da oralidade: de fato, a coloquialidade ou riqueza dialetal de algumas falas são frequentemente respeitadas na transcrição (para um aprofundamento sobre os critérios linguísticos de elaboração de legendas, ver PEREGO, 2005). Todavia, a legenda é um instrumento versátil e muito útil para o aprendizado de uma segunda língua: permite de fato ter sob controle ambas as línguas de interesse e verificar imediatamente seus funcionamentos, e ainda expandir os conhecimentos lexicais de maneira diversificada e muito mais rápida.

4. Tradução para dublagem

A tradução para dublagem difere da legendagem principalmente – mas não apenas – pelo uso diferente do diálogo: as falas do filme dublado serão recitadas pelos dubladores, substituindo as vozes e reproduzindo a performance⁷ dos atores no filme original.

Antes de examinar os problemas específicos ligados à tradução para dublagem, é interessante examinar brevemente as indicações do *Contratto*

⁷ O uso desse termo não se dá por acaso: para um dublador, o desafio consiste em conseguir exprimir todas as emoções do original, “re-atoar”, sem, contudo, ter à disposição um cenário de verdade ou figurinos e maquiagem que ajudem na caracterização do personagem, pelo contrário, pode contar apenas com uma tela e uma estante com o roteiro da dublagem em um pequeno estúdio; o ator goza da liberdade mais completa para escolher como fará sua performance por meio de movimentos e mímica, enquanto o dublador deve ater-se ao original, não pode haver aí autonomia interpretativa (o que se torna problemático na presença de uma atuação inicial ruim). Além disso, uma vez que a emissão vocal muda de acordo com os movimentos do corpo, o dublador deve imitar (no pequeno espaço supracitado) todas as posições, por mais insignificantes que sejam, para garantir que a voz tenha a mesma impostação e intensidade. Tudo isso poderia parecer banal, mas os aspirantes a dublador sabem bem o quanto pode ser difícil ser convincente em cena de luta ou de diálogos frenéticos. O dublador é um ator completo que escolheu atuar só com a voz, eliminando qualquer outro elemento comunicativo (linguagem corporal *in primis*) da performance.

Nazionale, que descreve e regulamenta todos os aspectos relativos ao processo de dublagem: as normas sobre a produção e a gravação do roteiro traduzido são, neste caso, as mais pertinentes. O artigo 5 estabelece que o roteiro deverá ser numerado em cada página, que deverá conter de 18 a 20 linhas. Define-se por linha a porção do roteiro composta por no máximo 50 toques datilografados (excluindo-se o nome do personagem) e incluindo os espaços, pontuação e indicações técnicas e de atuação. Não se trata de uma organização ao acaso, uma vez que se molda às exigências do dublador: as falas podem ser lidas mais facilmente (reduzindo eventuais erros de dublagem) quando não se estendem por toda a página. O contrato indica também o número máximo de falas dublavéis em um turno, e é interessante notar como um menor número de falas equivale a uma atuação mais acurada, portanto, uma dublagem rápida tenderá a sacrificar a qualidade: o artigo 7 estabelece que em um filme destinado aos cinemas não pode superar 140 linhas por turno, um desenho animado não ultrapassa 190 e as telenovelas podem chegar a 220 linhas, uma diferença notável. No que concerne ao tradutor para dublagem, a norma exige a máxima discrição em relação aos conteúdos do material audiovisual; especificam-se claramente o montante dos pagamentos,⁸ determinados usando como referência o rolo (dez minutos de vídeo).

A tradução para dublagem, como se pode perceber, deve submeter-se a restrições de várias naturezas, que condicionam o seu êxito: a liberdade do tradutor para dublagem ao elaborar uma fala não é tão ampla quanto a do tradutor editorial, que pode deslocar os elementos da frase ou trocar a ordem deles, alongando ou explicitando, se necessário, alguns conceitos, a fim de produzir um texto que soe adequadamente na língua de chegada. O maior obstáculo a ser superado pelo tradutor para dublagem é conseguir concentrar os conteúdos das falas no tempo imposto não apenas pela enunciação do ator, mas também pelas capacidades sintéticas da língua de partida: todo tradutor para dublagem inglês > italiano tem essa diferença bem clara, especialmente nos casos de falas longas e densas de conteúdo, que obrigam um trabalho notável de condensação.

Por essa razão, o tradutor para dublagem deve levar obrigatoriamente em consideração os vínculos linguísticos e extralinguísticos, entre os quais:

- A duração da fala: é absolutamente indispensável que o movimento dos lábios do ator e a fala recitada pelo dublador estejam em sincronia. Isso vale não apenas quando o personagem está em primeiro plano, mas também quando está

⁸ Como indicado anteriormente, paga-se para a legendagem exatamente a metade da tradução para dublagem, seguindo as diretrizes para cada tipo de produto audiovisual, A, B, C, D (CONTRATTO NAZIONALE DEL DOPPIAGGIO, tabela D).

de costas: se, conforme a angulação da tomada, o movimento do maxilar estiver visível, isso representa um condicionamento à restituição da fala.

- O labial: parte da ilusão de verossimilhança também deriva da tentativa de fazer coincidir, nos limites do possível, os movimentos dos lábios e as palavras que são recitadas. Entre as consonantes, as bilabiais e as fricativas são as mais problemáticas, enquanto quaisquer vogais constituem um obstáculo, principalmente se enfatizada como no falar de certos personagens. O tradutor para dublagem deve se esforçar para conseguir encaixar as palavras certas nos momentos certos, como quando um nome é pronunciado: se for o caso, toda a fala deve ser invertida para que o nome caia no mesmo ponto, e o dublador possa centrá-lo na recitação.

- O gestual ou a mímica do ator: o modo como a fala se resolve deve se harmonizar com a recitação do ator no vídeo.

- As imagens em cena, ou mesmo tudo aquilo que está ao fundo da ação e que traz uma referência cultural precisa: dos logotipos de supermercados aos famosos copões das cafeterias americanas, o tradutor para dublagem está vinculado à coerência e dificilmente poderá, por exemplo, fazer escolhas naturalizantes (admita-se que seja justo fazê-lo) em relação aos *realia* que abundam em todo filme.

Tendo em mente todos esses fatores, devem ser feitas ainda algumas observações. Pode-se facilmente intuir que as falas que oferecem menos dificuldades ao tradutor para dublagem são aquelas dos personagens que estão fora do enquadramento, ou as narrações em *off*, pois dispensam a sincronia labial (exigindo, porém, a sincronia de duração: numa interação entre um personagem fora de campo e outro dentro do campo visível, é óbvio que a duração deve ser respeitada, como nas narrações em *voice over*, onde a fala está ligada à troca de enquadramento); embora represente uma grande limitação às soluções que o tradutor para dublagem pode escolher, os movimento labiais não podem contudo se tornar um vínculo rígido da dublagem quando vai de encontro à eficácia comunicativa do produto em geral (portanto, é melhor saltar alguns movimentos labiais e cuidar do sentido e das emoções que a fala comunica). O tradutor para dublagem deve prestar atenção ainda àqueles momentos em que o ator não fala, embora mova os lábios: quando se assiste a um filme no idioma original, isso passa despercebido, mas se não for adequadamente “preenchido” na fase da dublagem, é frequentemente notado.

Falou-se até agora do aspecto puramente linguístico-tradutório do trabalho do tradutor para dublagem. Na realidade, a tradução para dublagem de um filme não se restringe à reelaboração das falas, mas diz respeito a aspectos muito mais técnicos do que se imagina: o tradutor para dublagem, de fato, para reescrever o *script* do prototexto não trabalha apenas nos diálogos, mas age

também na redefinição de todo elemento visual e auditivo, usando sinais convencionados e bem específicos. Quando o filme chega ao momento de dublagem, o dublador deve conseguir compreender desde a primeira leitura como se desenvolve a cena. Para que isso seja possível, o tradutor para dublagem deve incluir no roteiro para dublagem:

- o *Time Code* (TC): deve ser obrigatoriamente indicado no início de cada cena - para agilizar a localização na fase da gravação da dublagem⁹ - mas também para marcar com precisão quando um ou mais personagens começam a falar.

- As indicações relativas a tudo que ajuda a definir a cena. Para esse propósito, existem algumas abreviações específicas: para indicar a posição do ator no enquadramento se usa IC - indica a fala pronunciada *in campo*, quando o ator está visível no enquadramento - e FC - *fuori campo*.¹⁰ A montagem cinematográfica tem a vantagem de garantir grande mobilidade das imagens, por isso a fala a ser traduzida, frequentemente, não pode ser definida como inteiramente *in campo* ou *fuori campo*. Cabe ao tradutor para dublagem a tarefa de destrinçar as imagens de modo a tornar claro na página o seu andamento, ou seja, indicar se a fala iIC (*inizia in campo*) ou fFC (*finisce fuori campo*). Assinala-se ainda se o personagem está DSP - *di spalle* (de costas).

- Há algumas indicações técnicas que definem o modo como a fala deve ser recitada. O tradutor para dublagem deve distinguir entre pausas (/) e cesuras (...) - a pausa é uma verdadeira interrupção da fala, enquanto a cesura é mais breve e suspensa - se a fala traduzida é para ser recitada SM, *sul muto*, em *off* (ver os exemplos do parágrafo precedente) ou ANT, antecipada em relação ao áudio no fone de ouvido (por exemplo, nos casos de FC) ou a sobreposição das falas entre dois ou mais personagens - ACC (*accavallamento*, sobreposição). O tradutor para dublagem deve, por fim, assinalar os F (*fiati*, respiros), se o personagem grita, ri, ou se, nas conversas telefônicas, a voz fala com EFF (*effetto* de telefone, rádio, etc.), e, nos casos de cenas de luta, assinalar VERS e REAZ (*versi e reazioni*, ações e reações) que obviamente não podem ser deixados com o áudio original e devem ser dubladas).

- Sinopse (sobre o entusiasmo que tal exercício suscita nos tradutores para dublagem, vide Luigi Calabrò: "Ah, queria abolir a sinopse. Apoteose!")¹¹ e elenco dos personagens com as respectivas pronúncias.

⁹ A gravação da dublagem não é feita seguindo a sucessão natural de cenas do filme: cada ator dubla a cena do seu personagem em um ou mais turnos (que duram até três horas), em uma ordem que pode variar (como especificado no art. 9 do *Contratto*, onde se fala de "pistas separadas": o dublador trabalha sozinho, mesmo que na cena venha a interagir com muitos personagens; em seguida as pistas de áudio serão reunidas na mixagem de áudio definitiva). Isso implica em um maior esforço interpretativo e emotivo.

¹⁰ N. T.: no Brasil, adotam-se as expressões "On" e "Off" respectivamente para os mesmos tipos de indicação.

¹¹ Cf. Paolinelli e DiFortunato, 1996, p. 92.

A partir dessas poucas indicações pode-se perceber que o tradutor para dublagem não trabalha apenas com o aspecto interlinguístico do filme, mas também com o intersemiótico, pois, para todos os efeitos, traduz aspectos paralinguísticos e visuais usando um código escrito resultante de convenções.

Dito isso, a melhor tradução para dublagem é aquela que não se percebe, ou seja, aquela que, combinando a beleza, o ritmo e a musicalidade das falas com a interpretação do dublador, consegue envolver o espectador e fazer com que ele esqueça que o filme que está vendo estava originalmente em outra língua.

4.1. Estudo de caso: *South Park*

Até agora falou-se principalmente do aspecto técnico da tradução para dublagem – labiais, sincronia, indicações de *InCampo* e *FuoriCampo*. O tradutor para dublagem ainda deve enfrentar problemas de ordem cultural, que dizem respeito aos *realia*, a reprodução correta dos registros e as gírias. A série de televisão *South Park* oferece o meio ideal para verificar esses problemas, já que é famosa pela riqueza de referências à cultura norte-americana, de humor muitas vezes politicamente incorreto. A título de exemplo – uma visão do conjunto da obra seria interessante, mas muito longa – levar-se-á em consideração o 1º episódio da 15ª temporada, *HumancentIpad*.

4.1.1. Questões de adaptação

South Park é um desenho animado muito conhecido na Itália que esteve no centro de muitas polêmicas a respeito das soluções adotadas nas primeiras dublagens para resolver os espinhosos problemas de linguagem e de conteúdo.¹² Os palavrões são apenas os mais evidentes – e menos preocupantes – dos problemas tradutórios a serem enfrentados ao adaptar *South Park*: vejamos quais são os outros.

Pode-se acreditar que o desenho animado dá mais autonomia em relação à sincronia, e isso é verdade, a não ser que se trate de animações computadorizadas que recriem perfeitamente o movimento dos lábios, remetendo o tradutor para as exigências de um filme com atores de carne e osso. Em *South Park*, no entanto, isso não ocorre, e, dado que a tradução para dublagem não é uma ciência exata com princípios sempre válidos, no caso do desenho animado, o risco é que a própria aproximação labial induza à criação de uma fala muito curta, deixando quadros vazios durante a dublagem. Deve-se adicionar a isso uma consideração estritamente técnica: deve-se considerar ainda o fato de

¹² O poder do cliente na gestão de todo o processo de recriação do produto audiovisual; nestes casos, o princípio da aceitabilidade – da depuração da linguagem até a eliminação de conteúdos considerados justa ou injustamente ofensivos ou muito ambíguos – torna-se um problema enorme e, às vezes, desgastante de se combater, o que demonstra o escasso poder decisório do tradutor para dublagem.

que os dubladores – neste caso, também as dubladoras – usam uma voz caricatural, que obviamente exige mais esforço enunciativo. Portanto, não é possível resolver os problemas de conteúdo aumentando a velocidade de recitação, porque seria muito difícil para o dublador manter o ritmo¹³.

Os protagonistas do desenho são crianças do ensino fundamental: sem cair na tentação de simplificar demasiadamente o léxico, é preciso encontrar um meio-termo para criar um modo de falar convincente, que se distinga do falar dos pais e dos adultos em geral. Fala-se muito da audácia da linguagem, mas não é preciso ceder à tentação de incrementar as falas com vulgaridades se elas não estiverem presentes no *script*.

South Park também faz sucesso pela atualidade das situações e falas: isso obriga constantemente o tradutor para dublagem a se perguntar quais delas podem funcionar no filme dublado e quais não.¹⁴ Contudo, frequentemente, é a relação com a imagem que impõe a solução, visto que a coerência palavra-ação, em cena, deve ser uma das regras principais. No episódio *HumancentIpad*¹⁵, por exemplo, Cartman quer ganhar um Ipad de qualquer jeito (dada a comercialização mundial do produto, não é preciso se preocupar com a sua tradução) e arrasta a mãe para uma loja de eletrônicos, a BestBuy, que aparece expressamente citada também na fala: trata-se de uma marca comercial desconhecida na Itália, portanto, se a política do tradutor para dublagem for a de domesticar o texto, a tentação poderia ser a de substituir tal marca por algo mais familiar ou omiti-la completamente. Todavia, a cena mostra claramente Cartman e a mãe em uma loja dessa rede, a marca se repete várias vezes durante o episódio e, no fim, aparece até mesmo o diretor da loja. Em nome da já citada coerência, nenhuma intervenção domesticadora pode acontecer.

REPORTER Tom, oggi è un gran giorno per tutti gli utenti Mac e Apple/ verrà presentato il primo HumancentiPad / Con un'astuta

¹³ N. T.: os personagens desse desenho animado – especialmente as crianças – falam muito rápido a maior parte do tempo, o que já representa um fator complicador para a tradução dessa obra em particular e dificulta as explicitações por adição.

¹⁴ Atualmente existe uma consideração maior pelas especificidades culturais e os realia, consequência direta da comunicação global, mas basta olhar para um passado nem tão distante para descobrir modificações insuspeitas. A série *La Tata* (The Nanny), por exemplo, que chegou à Itália em 1995, sofreu mudanças decisivas em relação à versão norte-americana: do parentesco dos personagens, com a mãe da protagonista que se torna tia para o público italiano, a todo o contexto cultural/geográfico, já que de judia e americana ela se torna de origem italiana, mais precisamente de Frosinone, e católica. É fácil imaginar quanto foram grandes as adaptações, que se caracteriza mais como reescrita quase total, dada a veia cômica e as referências à religião judaica que foram completamente removidas e substituídas por temas mais conhecidos pelo público italiano. Sem entrar no mérito da pertinência dessa abordagem para a diversidade cultural, hoje uma reelaboração desse tipo é muito mais rara, pois o público e, conseqüentemente, também a tradução para dublagem evoluíram.

¹⁵ N. T.: no Brasil, o episódio dublado recebeu como título “O CENTOiPad Humano”.

mossa pubblicitaria, la Apple si è accordata con BestBuy [...] per donare il primo HumacentiPad / a un povero ragazzo [...].¹⁶

No episódio analisado, Cartman tem modos muito particulares de obter aquilo que deseja – a grande pressão que sofre na escola lhe impõe a necessidade de ter um Ipad, como todas as outras crianças, para não se sentir ridículo – e consegue chegar ao estúdio de televisão do Dr. Phil, um psicólogo cujo programa vai ao ar nos EUA há mais de dez temporadas. O desenho ironiza fortemente a veia patética desse show, famoso por receber casos dramáticos e situações-limite. Sendo, no entanto, completamente desconhecido na Itália, o público italiano não pode captar todas as alusões sarcásticas ligadas à figura do apresentador que permeiam toda a cena; pode, porém, intuir facilmente sua mensagem, que ridiculariza o sensacionalismo do drama (não é um sarcasmo de denúncia, o que importa é evidenciar a fraqueza da sociedade e rir disso): repensando os quadros televisivos italianos, o espectador terá de qualquer modo a sensação de saber bem do que se está falando.

Com frequência os problemas começam no título. Como já se disse, o episódio analisado aqui se chama, a propósito, *HumacentiIpad*; o produto da Apple é logo reconhecido, mas o jogo de palavras em inglês é menos evidente para o público italiano em comparação com o norte-americano. A primeira referência é sobre *Human Centipede*, um filme de terror holandês de 2009, do qual *South Park* retoma a trama principal. Os trocadilhos, ao mesmo tempo, deliciam e torturam o tradutor, pois permitem desafiar a língua e testar as suas potencialidades: um desafio em que, na maioria das vezes, se perde, mas, por isso mesmo, torna-se ainda mais satisfatório quando se vence. Quais são então as alternativas do tradutor para dublagem para esse episódio de *South Park*? O filme em questão saiu na Itália com o título original, portanto não há nenhuma tradução anterior à qual se remeter. Seria possível criar *ex novo* um jogo de palavras, mas se perderia inevitavelmente a forte atração do título e da trama.¹⁷ Enfim, durante uma cena em que aparece a versão *cartoon* de Steve Jobs apresentando seu projeto absurdo, é exibido ao fundo a palavra “HumacentIpad” com a mesma ilustração que aparece no filme original: o tradutor para dublagem deve se resignar com uma perda parcial (como o filme

¹⁶ N. T.: a fala dublada disponibilizada ao público brasileiro para esse trecho é a seguinte: “Tom, é um dia muito especial para os usuários Apple. Será apresentado o primeiro CENTOiPAD Humano! E como jogada de marketing, a Apple uniu forças com a BestBuy [...] para doar o primeiro CENTOiPAD Humano para um garoto [...]”.

¹⁷ O tradutor para dublagem deve propor ao menos três títulos diferentes para o filme, sabendo que não tem voz no que concerne à escolha final. O tradutor que trabalhou no episódio em questão propôs como segunda escolha “Una mela al giorno toglie Steve Jobs di torno” (Uma maçã por dia mantém Steve Jobs longe) e “La mela marcia” (A maçã estragada): soluções que procuram manter a referência à Apple e passar de algum modo o elemento de perigo, mas que estão muito distantes do jogo de palavras original.

não é conhecido na Itália, o trocadilho não traduzido poderia não ser de compreensão imediata, ainda que se esclareça durante o desenvolvimento do episódio) e, sobretudo, com a necessidade de manter a expressão inglesa nas falas italianas:

STEVE JOBS Ormai hai accettato!!/ HumancentiPad! [...] Vi presento / lo HumancentiPad!¹⁸

Outro problema que surgiu na fase da tradução para dublagem diz respeito à terminologia da informática, mais precisamente à opção de se manter ou não certas tecnicidades.

A partir do script inglês:

LESLIE Do you know if your friend has a Verizon or AT&T mobile number [...]?
STAN I think Verizon.

Eis a versão dublada:

LESLIE Sai per caso se il vostro amico ha un numero Verizon o AT&T [...]?
STAN Credo Verizon.¹⁹

O tradutor para dublagem possivelmente teve que procurar informações ligadas a Verizon e AT&T, descobrindo que se trata das duas maiores empresas de telecomunicação norte-americanas, constantemente em luta pelo domínio do mercado. Aqui, a escolha do tradutor para dublagem, que poderia facilmente deslocar a fala e omitir os nomes, foi feita justamente pela vontade de manter certas especificidades notáveis para os entendidos em informática, que talvez sejam menos familiares para o resto do público, mas que, por sua vez, adquire dessa forma novos conhecimentos.²⁰ Posto que toda tradução pode sempre ser melhorada, provavelmente o tradutor do episódio modificaria a ordem das

¹⁸ N. T.: na versão brasileira, as falas correspondentes ao trecho citado são: “Mas eles aceitaram! O CENTOiPAD Humano [...] Eu apresento o CENTOiPAD Humano!”

¹⁹ Todas as falas retiradas do filme italiano foram gentilmente cedidas pela O.D.S. de Turim, que realiza a dublagem italiana do desenho.

²⁰ N. T.: a versão brasileira elegeu outro caminho e omitiu a menção às marcas citadas nas falas, adaptando-as, porém, de modo a substituir as falas originais por outras de conteúdo semelhante e, acima de tudo, perfeitamente aplicáveis ao contexto, aproveitando o fato de tais marcas não aparecerem graficamente na cena em questão. Eis o diálogo apresentado na dublagem brasileira: “LESLIE: Você sabe se seu amigo tem um número de celular associado à conta da Apple? STAN: Eu acho que sim”.

palavras na segunda fala, que soa como um decalque do inglês, em "*Verizon, credo*"²¹.

Portanto, quanto mais o filme original se orientar para a cultura de partida, maiores serão as dificuldades da tradução para dublagem: *South Park* é vendido e conhecido no mundo todo, mas suas raízes são decididamente americanas. Isso induz a uma reflexão sobre uma característica que a tradução audiovisual – salvo raríssimas exceções – não tem: a possibilidade de retraduzir com o passar do tempo, como acontece com a tradução literária. A dublagem moderna envelhece menos em relação à língua literária, dada a naturalidade que o diálogo deve ter ao adequar-se às situações e gírias específicas, mas essa atenção é fenômeno recente: os filmes dublados nos anos 50 tendiam a usar indistintamente um italiano rebuscado, mesmo que às vezes completamente fora do registro. Não faltavam também ingenuidades, deslizes ou decalques evidentes: pensemos no filme *Gli uccelli* (*The Birds*, 1963) de Hitchcock, e na fala de Tippi Hedren durante um telefonema: "*Pronto, Charlie, è Melania!*" ("*Alô, Charlie, é Melania!*"), ou, em *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954), em que James Stewart pergunta à simpática Stella: "*Mi organizzerebbe un panino imbottito?*" ("*Me prepararia um pãozinho recheado?*"). Mesmo assim, esses filmes não são modernizados como acontece com traduções literárias,²² certamente por motivos econômicos (tendo em vista que a dura pena se consegue trabalhar em novas produções, imagine retomar aquelas já finalizadas), mas também pela forte identificação do ator com sua "voz" italiana.

Conclusão

A partir dos poucos exemplos apresentados, percebe-se que a afirmação de Bruno Osimo a respeito da implícita perda de diversidade cultural na dublagem nem sempre é válida: com *South Park* e suas dezesseis temporadas, o espectador italiano deve se confrontar com estímulos sempre novos, que se multiplicam exponencialmente considerando o panorama geral, incluindo todas as séries de televisão ou produções cinematográficas com que o público entra em contato. A tradução para dublagem torna-se conhecimento se propõe novos desafios e evita simplificações excessivas, que geram apenas empobrecimento cultural.

A tradução para dublagem e a dublagem italianas são consideradas as melhores²³, todavia, entre os profissionais da dublagem é comum a opinião de

²¹ N. T.: Segundo Heloísa Barbosa, o decalque "consiste em traduzir literalmente sintagmas ou tipos frasais da LO [língua original] no TLT [texto na língua da tradução]" (2020, p. 83). Trata-se de um procedimento tradutório aceitável quando tais sintagmas ou tipos frasais não possuem ainda correspondentes na língua da tradução, porém, condenável quando os possuem.

²² Para aprofundamentos sobre o envelhecimento das traduções, ver POPOVIČ, 2006.

²³ A prática extensiva da dublagem na Itália remonta à década de 1930. Segundo Szarkowska (2005), no intervalo entre as duas Grandes Guerras Mundiais, os governos de Itália, Espanha e Alemanha

que o nível esteja progressivamente caindo, seja por causa dos ritmos frenéticos que tornam impossível buscar uma solução não banal ou realizar uma revisão atenta (PAOLINELLI e DI FORTUNATO, 2005, p. 22), seja pela ausência de formação adequada para as novas gerações: isso leva os detratores a atribuir a responsabilidade do empobrecimento linguístico geral sobretudo ao "dublês"²⁴, cujo repertório entraria de maneira tão enraizada no uso que até mesmo os roteiristas de produções italianas seriam influenciados por ele, retomando e consolidando as falhas desse tipo de tradução. Encontrar a solução do problema é ainda mais difícil por causa da concorrência da internet e do *streaming*, que impõem à dublagem uma velocidade de fruição impossível de se alcançar com a organização atual.

Dado o número de competências a se dominar, que, como foi demonstrado, não são apenas de âmbito linguístico, mas, para além de uma sensibilidade de tipo cultural, envolvem também a capacidade técnica, é evidente que o ofício de tradutor para dublagem exige certa preparação. A tradução para dublagem (e, em seguida, a dublagem) mesmo não sendo perfeita, é a única alternativa profissional para o público que não domina uma segunda língua e deseja assistir um produto audiovisual estrangeiro: pensa-se no fenômeno da legendagem de séries televisivas estrangeiras, realizadas e difundidas em rede por amadores, que atualmente é uma prática consolidada, mas que não garante nem qualidade nem precisão da tradução justamente por conta da formação amadorística de quem se ocupa dela, gerando um produto adequado apenas a um consumo veloz e pouco exigente; o verdadeiro apaixonado, depois de ter satisfeito a curiosidade de saber "o que acontece depois", irá se voltar a soluções mais profissionais.

Seria desejável reconhecer, além disso, a importância da tradução para dublagem e da dublagem também em âmbito internacional: muitos diretores norte-americanos reconhecem que depende disso o sucesso de seus filmes no mercado italiano. Enquanto o cinema americano é exportado em escala mundial, o cinema italiano é, por sua vez, exportado principalmente na Europa: sem entrar no mérito da questão econômica, justamente pelo fato de que a melhor fruição é aquela de um filme devidamente adaptado e dublado, uma possível resposta à escassa difusão dos produtos audiovisuais italianos originais (ou seja, não objeto de *remake*) poderia vir bem daqui.

adotaram medidas para impedir a veiculação de outros idiomas que não os nacionais nas salas de cinema. Isso levou ao aprimoramento de técnicas que fazem a dublagem desses países serem consideradas as melhores do mundo, ao lado de outros países que privilegiam a dublagem, como o Brasil e a França.

²⁴ Tipo de linguagem específica da dublagem que, assim como o "tradutorês", mantém traços da língua de origem que não soam naturais na língua de chegada.

REFERÊNCIAS

AALTOONEN, Sikku. **Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society**. Boston: Multilingual Matters, 2000.

CONTRATTO NAZIONALE DEL DOPPIAGGIO. Disponível em: <https://aidac.it/images/pdf/ccnl.pdf>. Último acesso em 14/11/2012.

FRANCO, Eliana P. C.; ARAÚJO, Vera Santiago. Questões terminológico-conceituais no campo da Tradução Audiovisual (TAV). **Tradução em Revista** vol. 11, n. 2, 2011.

OSIMO, Bruno. **Manuale del traduttore**. Guida pratica con glossario. Milano: Hoepli, 2004.

OTTONI, Filippo. **Intervento A.I.D.A.C. al Media Mundus Public Hearing**, 26 Giugno 2008. Disponível em: http://guide.supereva.it/doppiaggio_e_doppiatori/interventi/2008/06/333759.shtml. Último acesso em 15/07/2012.

PAOLINELLI, Mario; DI FORTUNATO, Eleonora (eds.). **Barriere linguistiche e circolazione delle opere visive: la questione doppiaggio**. Roma: Aidac Group, 1996.

PAOLINELLI, Mario; DI FORTUNATO, Eleonora. **Tradurre per il doppiaggio**. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta. Milano: Hoepli, 2005.

PAOLINELLI, Mario. Doppiaggio. La traduzione odiata, **Produzione e cultura**, 7.1 (1993): 30-31.

PAVESI, Maria. Pronouns in Film Dubbing and the Dynamics of Audiovisual Communication, **VIAL (Vigo International Journal of Applied Linguistics)**, 6 (2009): 89-107.

PEREGO, Elisa. **La traduzione audiovisiva**. Roma: Carocci, 2005.

POPOVIČ, Anton. **La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva**. Milano: Hoepli, 2006.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

SZARKOWSKA, Agnieszka. The Power of Film Translation. **Translation Journal**, Volume 9, n. 2, 2005. Disponível em: <https://translationjournal.net/journal/32film.htm>. Último acesso em 10/12/2020.

Data de envio: 30/09/2020
Data de aprovação: 01/12/2020
Data de publicação: 21/12/2020

¿Cómo hablan los chilenos? Conocer la historia de un idioma para traducir.

Entrevista al profesor Darío Rojas

Meritxell Hernando Marsal

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

meritxellhmarsal@gmail.com

Mary Anne Warken Soares Sobottka

doutoranda – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

warkeneshpanholufsc@gmail.com

RESUMEN: Darío Rojas (Curicó, 1983) es doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Valladolid y académico del Departamento de Lingüística de la Universidad de Chile. Sus investigaciones tratan sobre la formación de ideologías lingüísticas en Chile desde el siglo XIX en adelante, en el marco de la construcción del Estado-nación. En particular, con su trabajo se propone contribuir a identificar el rol de los discursos y los imaginarios sobre las lenguas (en especial el castellano y el mapudungun) en la construcción y legitimación de las desigualdades en el país, para lo cual ha adoptado el enfoque de la glotopolítica. Además de haber escrito numerosos artículos para revistas especializadas sobre estos temas, es autor del libro de divulgación *¿Por qué los chilenos hablamos como hablamos? Mitos e historia de nuestro lenguaje* (2015). En esta entrevista, realizada en el marco de un proyecto de traducción de un poeta chileno al portugués, Rojas comenta las particularidades del castellano chileno y el carácter eminentemente político de las prácticas lingüísticas.

235

Palabras-clave: Darío Rojas, castellano de Chile, traducción literaria.

How do Chileans speak? Know the history of a language to translate.

Interview with Profesor Darío Rojas

ABSTRACT: Darío Rojas (Curicó, 1983) holds a PhD in Hispanic Philology from the University of Valladolid and is a Professor at the Department of Linguistics of the University of Chile. His research addresses the formation of linguistic ideologies in Chile from the 19th century onward, within the framework of the Nation-State construction. In particular, he seeks to identify the role of the



discourse and of the imaginary about languages (especially Spanish and Mapudungun) in the construction and legitimization of social inequalities in Chile, adopting the approach of glotopolitics. Not only has he written numerous articles for specialized journals on these topics, but he is also the author of the popular book *¿Por qué los chilenos hablamos como hablamos? Mitos e historia de nuestro lenguaje* (2015). In this interview, guided by the framework of a project to translate a Chilean poet into Portuguese, he comments on the particularities of Chilean Spanish and the eminently political character of linguistic practices.

Keywords: Darío Rojas, Chilian spanish, literary translation.

Introducción

La entrevista con Darío Rojas (Curicó, 1983), lingüista y profesor de la Universidad de Chile, fue realizada en el marco de la investigación de doctorado sobre la traducción de poesía chilena al portugués brasileño, que Mary Anne Warken está llevando a cabo en el Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução de la Universidade Federal de Santa Catarina. Una de las preocupaciones de Mary Anne es la de no homogeneizar el castellano chileno que caracteriza los poemas y de acoger los elementos lingüísticos propios de esta lengua, como la presencia marcada del mapudungun. Es bien sabido que las variedades geográficas del castellano (así prefiere llamar a su lengua Darío Rojas, lo que ya muestra una posición política frente a la pretensión hegemónica peninsular) son muy diversas, tanto en la Península Ibérica como en América, y quien traduce al portugués brasileño debe poner atención a esta pluralidad para no reducirla a soluciones adaptadas al contexto de llegada que apagarían su especificidad. ¿Cómo visibilizar las variedades del castellano en traducción? Y especialmente ¿Cómo mostrar la chilenidad de un texto en traducción? ¿Y qué se juega en esa chilenidad?

Para poder pensar en estas cuestiones, Mary Anne Warken entró en contacto con el autor del libro *¿Por qué los chilenos hablamos como hablamos? Mitos e historia de nuestro lenguaje* (2015), que amablemente contestó a la entrevista y habló del carácter político de la lengua, ya sea en su práctica cotidiana, como en la representación y las actitudes que se tienen hacia ella; de la riqueza del trabajo lexicográfico; de la artificialidad de las fronteras entre lenguas y dialectos, que tienen motivaciones ideológicas, y la apuesta por una concepción de la lengua como un conjunto heterogéneo de prácticas comunicativas influenciado por múltiples actores sociales; de las diversas codificaciones del mapudungun, de su carácter político, y de su importancia para mantener la vitalidad de esta lengua; de las principales características del castellano hablado en Chile y del papel del arte y la literatura para legitimarlo y darle visibilidad.

La entrevista, por tanto, nos muestra la riqueza del diálogo entre investigadores/as de diferentes áreas, en una comprensión de la traducción como proceso de conocimiento y actividad colaborativa que se nutre de intercambios y que es capaz de crear redes intelectuales. También, nos alerta de la necesidad de estrechar lazos entre las culturas de América Latina, para que en el proceso dialógico puedan realizarse proyectos de intercambio de conocimientos y manifestaciones culturales.

Meritxell H Marsal

¿Cómo hablan los chilenos? Conocer para traducir Entrevista al profesor Darío Rojas

1. *Mary Anne Warken (A)*: Primeramente, me gustaría que nos contases un poco sobre tu trabajo en la Universidad de Chile como docente y especialmente sobre tu proyecto respecto a las ideologías lingüísticas de los intelectuales chilenos hispanohablantes de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Por favor, ¿podrías comentar los motivos de la elección de este período específico?

Darío Rojas (DR): En la Universidad de Chile enseñé principalmente Historia de la Lengua Española y dirijo tesis sobre ideologías lingüísticas y glotopolítica. Lo que hay de común entre mi docencia y mi investigación es el interés por la historicidad del lenguaje, entendida no solo como su devenir en una cronología (el tradicional estudio del cambio lingüístico y la gramática histórica) sino como su relación dinámica con un contexto material. Me inspira la idea de que el lenguaje, en cuanto práctica social y política, es inherentemente político, así como lo son las representaciones y actitudes que tenemos hacia el lenguaje. Estas últimas, que es lo que en particular me interesa, forman parte de los procesos de constitución de dinámicas de poder y desigualdad. En cierto momento de mi carrera me interesé por las actitudes lingüísticas de los hispanohablantes chilenos, pero me di cuenta de que más allá de conocer estas actitudes, me interesaba saber ¿de dónde vienen estas actitudes, cómo se originaron y transformaron?, así como ¿a los intereses de quién responden, es decir, qué rol desempeñan en la lucha de clases? Así fue como terminé concentrándome en un recorrido crítico por el archivo desde los comienzos de la República de Chile, en la primera mitad del siglo XIX. Es en ese período donde se empiezan a movilizar los discursos e imaginarios sobre las lenguas que hoy podemos encontrar en Chile, tanto desde los estudios científicos del lenguaje como desde otros saberes y campos. El contexto de la formación y posterior consolidación del Estado-nación es clave para entender todo este problema y permite pensar el problema como algo político, que escapa por mucho a la disciplina de la lingüística.

2. *(A)*: Has coordinado el *Diccionario de uso del español de Chile* (DUECh, 2010) y la revisión del léxico chileno del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española (23^a ed., 2014). También colaboraste en el *Diccionario de americanismos* de la misma institución (2009). Hoy coordinas el *Diccionario fraseológico de uso del español de Chile*. Todos estos trabajos son muy importantes para quienes

estudian la traducción de literatura chilena, textos escritos en el castellano de Chile y, además, para pensar el doblaje y los subtítulos para las producciones cinematográficas producidas en Chile. ¿Cuál es la principal dificultad de realizar todos estos proyectos en los que has participado y cuáles las bellezas de coordinarlos?

(DR): Me dediqué profesionalmente a la lexicografía entre los años 2005 y 2017 aproximadamente, siempre en el marco de proyectos de la Academia Chilena de la Lengua o la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE). Hoy estoy distanciado de la lexicografía académica. Las principales dificultades en ese tipo de trabajos son de carácter técnico: en el caso de la lexicografía académica chilena, todo es todavía muy artesanal, no se usan las infraestructuras informáticas adecuadas. Tampoco hay un proyecto realmente propio implementado, todavía todo funciona en las lógicas de ser una academia correspondiente (subsidiaria) de la Real Academia Española. En el caso de los diccionarios de la Asale, pasa que las academias americanas tienen relativamente poca injerencia en el proceso, funcionan casi como informantes o consultoras. Todo esto a veces hacía frustrante el trabajo, bien por falta de metodología adecuada o por falta de independencia. Por otro lado, haciendo lexicografía se aprende mucho de la lengua; de hecho creo que ahí fue donde más pude interiorizarme de cómo funciona la semántica, en comparación con mis estudios en la universidad. También pasa que para hacer lexicografía hay que aprender mucho de todo: arte, historia, ciencia, política, economía, artesanías, oficios, etc., porque hay que definir y entender conceptos que aluden a todos los campos del saber.

3. (A): En tu libro *¿Por qué los chilenos hablamos como hablamos? Mitos e historia de nuestro lenguaje* (2015) adviertes la importancia de que consideremos la historia para pensar el castellano de Chile, y traes informaciones respecto a las diferentes influencias que Chile ha tenido a lo largo de períodos históricos. En estos momentos en Chile, con la llegada de migrantes desde Venezuela, Haití y otros lugares, ¿se podría decir que dentro de unas décadas podremos observar incorporaciones relevantes a punto de cambiar el idioma? También me gustaría que hablaras de la influencia y presencia de migración africana en Chile, y si podemos encontrar rasgos de esa presencia en el idioma o en algunos aspectos culturales o expresiones populares chilenas. En mis investigaciones sobre poesía y arte popular chileno, danzas y géneros musicales, encontré el libro *Y llegaron con cadenas* (2013), que rescata la presencia africana en el norte de Chile. ¿Consideras que hubo un apagamiento de esa presencia y que ahora se busca entenderla y quizás en el futuro

tengamos más datos para pensar una influencia de estos sujetos en la constitución del castellano de Chile? ¿O quizás esa presencia no llegó a dejar marcas que se puedan constatar tan claramente? ¿Podrías por favor comentar el “lenguaje como instrumento cultural”?

(DR): Creo que el tema del contacto cultural y la transformación de la sociedad por la migración exige reconceptualizar la manera tradicional de entender las “lenguas” y los “dialectos”. Autores como Roy Harris o Sifree Makoni y Alastair Pennycook proponen que tales constructos son más bien “invenciones” movilizadas políticamente, y que lo que realmente existe en una sociedad en un momento determinado es un conjunto heterogéno de prácticas comunicativas, cuyos patrones emergentes pero siempre mutables nos dan la idea de un “sistema”, que solemos llamar “lengua” y a veces con apellidos (castellana, chilena, etc.). Pensadas así las cosas, por supuesto que la ecología sociolingüística del territorio chileno se transforma y se ha transformado con la llegada de migrantes, tanto quienes hablan castellano como quienes no. La porosidad inherente de las prácticas comunicativas se manifiesta en influencias multidireccionales (préstamos léxicos: palabras de origen venezolano usadas por jóvenes chilenos, por ejemplo) pero asimismo en la heterogeneidad misma de la comunicación: multidialectalismo, multisemioticidad, etc. En fin, incluso si queremos pensar en “el” castellano de Chile, es de primera necesidad reconocer que hay influencias de múltiples actores sociales que han pasado o permanecido en territorio nacional, y que eso no es algo nuevo (la ilusión a veces alarmista de la novedad) ni tampoco es algo que vaya necesariamente a transformar radicalmente el lenguaje.

4. (A): ¿Cómo es dedicarse al castellano de Chile en Chile? ¿Hubo un momento o algo que impulsó esa motivación?

(DR): Al menos en mi caso no se trata de una motivación chovinista, sino meramente de una circunstancia: en la universidad donde me formé hay una fuerte línea de investigación sobre el castellano chileno, que se remonta al menos a la figura de Rodolfo Lenz (fines del siglo XIX), y además por supuesto que es más “fácil” investigar sobre este tema estando en Chile ya que ahí disponemos de todos los recursos bibliográficos necesarios para estudiar la historia de la lengua así como de la posibilidad de observar cómo se habla hoy. Sin embargo, mi decisión de dedicarme específicamente a este tema (la decisión de ser un “chilenólogo” por decirlo de alguna manera) se debe a que me permite pensar críticamente en los problemas del país, de mi entorno social inmediato y ojalá me

permita aportar a solucionarlos. Así que lo veo también como una responsabilidad social profesional.

5. (A): ¿Sería correcto decir que el idioma mapuche tiene grafía? Sé que hay diferentes alfabetos del mapudungun, y he encontrado diferentes formas de escritura para una misma palabra (de todos modos, es un idioma que tiene un alfabeto hecho por personas no mapuches, pero que ahora de cierta manera sirve para ayudar a conservar esta cultura). ¿Sería correcto decir que es necesario que el mapudungun tenga alfabeto, grafía y diccionarios que destaquen su presencia en el castellano de Chile? Pienso esa cuestión de la grafía del mapudungun, por ejemplo, en el caso de una traducción al portugués o inglés que optase por acoger la palabra mapudungun en su forma escrita. ¿Cómo elegir la mejor grafía de esa palabra?

(DR): Por supuesto que sí, el mapudungun hoy cuenta con varios sistemas ortográficos, y lo interesante es que cada uno de ellos representa distintos proyectos ideológicos y distintas racionalidades (tienen distintas indicialidades). Por lo mismo, no se trata de decidir por uno u otro solo a partir de criterios técnicos (cuál representa mejor la pronunciación); hay una dimensión política que no se puede elidir al optar por una u otra ortografía. Y por eso también pienso que no solo es innecesario, sino también nocivo intentar homogeneizar de forma brutal, obligando a usar un solo sistema ortográfico. La absoluta homogeneidad ortográfica es más bien un epifenómeno de la hegemonía política. Otra cosa distinta es que escribir la lengua (en el sistema ortográfico que sea) pueda ayudar a transmitirla y preservarla, con lo cual sin duda estoy de acuerdo. Pero tampoco hay que fetichizar la ortografía, como que fuera lo más importante o lo único importante para darle vida a la lengua. Debe ir de la mano con mejorar las condiciones materiales y políticas de la nación mapuche, que es la condición necesaria para cualquier intento de recomponer la vitalidad lingüística.

6. (A): En Brasil estamos más próximos geográficamente al castellano de los países con los cuales hacemos frontera, pero, por otro lado, estamos bastante expuestos al español ibérico, por la presencia del Instituto Cervantes y el uso de materiales didácticos que vienen de España. ¿Cómo hablan los chilenos? Si tuvieras que explicarlo a un extranjero que no conoce el castellano de Chile, ¿qué rasgo o característica de este castellano consideras que hay que destacar? ¿Podrías comentar uno o dos aspectos fundamentales?

(DR): Partiría advirtiendo que los chilenos hablan de distintos modos (no existe un solo "castellano chileno"), pero lo que tienen en común está marcado, en

primer lugar, por una pronunciación influida por los orígenes meridionales de la mayor parte de los españoles que llegaron a América (Andalucía y Canarias), lo cual explica que el seseo, el yeísmo y la aspiración de /s/ final estén absolutamente generalizados, así como son comunes diversos debilitamientos consonánticos en la misma posición (aunque con distintos grados de difusión entre grupos sociales). Quizá lo más distintivo del castellano chileno sea su entonación, el juego de ritmos y melodías que hacemos al hablar, que no sé bien cómo caracterizar (hay especialistas muy competentes trabajando en eso ahora mismo) pero que hace de inmediato reconocible el acento chileno. En lo gramatical, creo que lo más llamativo y diferenciador es el sistema mixto de pronombres, en donde alternan *tú* y *vos* y con las correspondientes terminaciones verbales que se encuentran creo solo en Chile: *amái, tenís, salís*. En el vocabulario también hay palabras que solo usan los chilenos: *fome, al tiro* etc., pero asimismo hay mucho compartido con el resto de quienes hablan castellano. Lo que es indiscutible es que las formas chilenas de hablar el castellano se distancian en cuestiones importantes respecto del español de Madrid y de Castilla, tienen algo más de similitud con las hablas andaluzas y por supuesto tienen una familiaridad estrecha con las hablas de otras partes de América, sin ser idéntica ni tampoco estrechamente parecida a ninguna de ellas, ni siquiera a las variedades vecinas como la rioplatense o la peruana (en esto pudo haber influido el hecho de que el territorio hoy chileno es geográficamente una especie de isla, y también el aislamiento de los grandes centros culturales durante la época de la Colonia). Recomiendo mucho prestar atención a un libro colectivo que va a salir pronto: “Lingüística del castellano chileno”, editado por mis colegas Mauricio Figueroa y Brandon Rogers, y que va a ser la referencia obligada sobre estos temas en el futuro.

7. (A): En tu libro *¿Por qué los chilenos hablamos como hablamos? Mitos e historia de nuestro lenguaje* (2015) comentas sobre la falta de eficacia de las censuras y prescripciones lingüísticas en el contexto histórico de Andrés Bello (1781-1865). ¿Consideras que actualmente sigue siendo así? ¿Ocurren aún en nuestros tiempos intentos de prescribir? En caso de que sí, ¿crees que son eficientes o provocan un efecto contrario? ¿Aún afectan a la autoestima lingüística de los chilenos?

(DR) Sí, sigue siendo así. Todavía, lamentablemente, existe una cultura normativista, aunque cada vez más circunscrita al círculo de la Academia Chilena de la Lengua y las instituciones con las que esta se ha asociado (como El Mercurio y algunas editoriales). En realidad nadie hace caso a las recomendaciones de “buen hablar”, quizá excepto algunos periodistas, correctores y otros

profesionales de la lengua, pero de ninguna manera la gramática normativa es una pasión nacional. Yo creo que en el fondo a nadie le importa mucho la corrección idiomática en el Chile de hoy, porque no es mentalmente sano estarse preocupando obsesivamente de si hablo de acuerdo o no con ciertas normas. Y es curioso, porque entonces, ¿para qué la Academia hace el esfuerzo de seguir haciendo trabajos de tipo normativo? Yo creo que es algo más bien simbólico, una especie de ritual para mostrar que son importantes ciertos valores que no son lingüísticos: la pulcritud, la homogeneidad (que es hegemonía, desde otro punto de vista), el respeto por la tradición y la autoridad, o lo que sea. El normativismo lingüístico no es efectivo en cuanto a modificar las formas de hablar, y creo que de hecho no tiene para qué ser efectivo en ese sentido si realmente su función es ritual y simbólica.

8. (A): Me parece interesante pensar que si en Chile se ha construido la idea de que los chilenos hablan mal, o deberían hablar de modo distinto, por otro lado, en las artes o en sus premiadas producciones cinematográficas se puede acceder a un castellano chileno bastante relacionado con la oralidad y con marcas de un modo de hablar que escapa de normas muy rígidas. O sea, el público internacional puede acceder y escuchar ese castellano bastante impregnado de todos los procesos que has comentado en *¿Por qué los chilenos hablamos como hablamos?* Mi última pregunta es: ¿El arte y la literatura en Chile ayudan a perpetuar un castellano chileno, con su personalidad y particularidades?

243

(DR): Tiene que ver con lo que dije antes: en realidad nadie hace caso de las normas oficiales y entiende que están más bien de adorno, y por eso aunque alguien te diga "Uy pero qué mal hablamos los chilenos" en realidad va a seguir hablando en castellano chileno, y de buena gana, sin ninguna culpa. Y luego la literatura y el arte que tienen algún interés por mostrar una realidad social, por supuesto que no pueden falsear la realidad y mostrar a los chilenos hablando en castellano normativo peninsular; sería ridículo y hasta ofensivo. Entonces, sí, el arte y la literatura ayudan, no sé si a perpetuar (este efecto excede por mucho a las posibilidades del arte), pero sí a visibilizar y a legitimar formas de hablar que en algún momento estaban invisibilizadas. Hay ejemplos muy buenos en el cine de Raúl Ruiz, por ejemplo, o en la escritura de Pedro Lemebel. También Nicanor Parra muestra claramente la oralidad chilena, hasta cierto punto.

REFERENCIAS

¿Cómo hablan los chilenos? Conocer para traducir
Entrevista al profesor Darío Rojas

DÍAZ ARAYA, Alberto; GALDAMES ROSAS, Luis; RUZ ZAGAL, Rodrigo (eds.). **Y llegaron con cadenas**: las poblaciones afrodescendientes en la historia de Arica y Tarapacá (siglos XVII-XIX). Arica: Universidad de Tarapacá, 2013.

ROJAS, Darío. **¿Por qué los chilenos hablamos como hablamos?** Mitos e historia de nuestro lenguaje. Santiago: Uqbar Editores, 2015.

Data de envío: 28/09/2020
Data de aprovação: 10/11/2020
Data de publicação: 21/12/2020

Editorial "Linguagem, natureza e felicidade na Antiguidade"

Ao concebermos a chamada para este dossiê, pensamos num tema abrangente, que pudesse oferecer aos leitores e leitoras uma amostra significativa de trabalhos acerca dos três conceitos que dão título ao dossiê: linguagem, natureza e felicidade. O motivo para essa escolha vem, de um lado, do fato de que tais temas caracterizam a divisão das filosofias pós-aristotélicas e, que, por sua vez, retroativamente também caracterizaram as filosofias progressas e, por outro lado, da possibilidade de abranger contribuições de diferentes áreas do conhecimento que já vêm usualmente sendo recebidos pela *Rónai*.

Como é possível notar com um passar de olhos pelos textos que compõem esse dossiê, talvez pelo perfil de nosso editor convidado ou pelo tema guardachuva escolhido ter relação com uma tripartição filosófica proposta pelos estoicos e epicuristas, mas que acabou sendo aceita, sem controvérsias significativas, mesmo por céticos, as submissões recebidas se concentraram na área da filosofia. Conseguimos, então, recolher artigos e traduções que exploram questões que vão de Hesíodo a Calcídio, passando por Górgias, Platão, Aristóteles, Pirro e Timão de Fliunte, Cícero e Sêneca.

Desse modo, os textos que ora disponibilizamos tratam de uma diversidade de obras de autores expressivos tanto da tradição grega quanto da latina. Do olhar sobre as luzes que Calcídio procura lançar sobre as obscuridades platônicas a uma valorização do que há de estudo da natureza nas *Naturales quaestiones* de Sêneca, as contribuições desse dossiê abarcam conceitos como "linguagem" e "natureza", mas também "substância", "obscuridade", "heróis", "metáfora", "*parrhesia*", "sumo bem", "*ergon*" e outros.

Dada a atipicidade do ano de 2020, não podemos deixar de registrar a época em que finalizamos o longo, mas prazeroso, processo editorial desse trabalho. No Brasil, já são batidas as piadas sobre o hábito nacional de pôr passas em todas as receitas natalinas. O fato é que no imaginário popular, passas tornam as refeições especiais. Assim – e os leitores e leitoras que nos perdoem a brincadeira –, os textos aqui presentes são como passas acrescidas ao expediente usual da nossa querida *Rónai*. Por fim, agradecemos aos pesquisadores e às pesquisadoras por adoçarem nossa ceia de fim de ano, que deverá ocorrer brevemente após a publicação do segundo número desta revista. Desejamos a todos e todas boas festas e um 2021 ao menos não tão adverso quanto 2020.

Os editores

Carol Martins da Rocha

Rodrigo Pinto de Brito (editor convidado)

"Natureza", "substância" e metáfora em Aristóteles

Lucas Angioni

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

angioni.lucas@gmail.com

RESUMO: O propósito deste artigo é discutir um difícil trecho da *Metafísica* de Aristóteles (V. 4, 1015a11-13), no qual o filósofo parece identificar um uso metafórico do termo "natureza" (*physis*) para se referir às entidades que, em sua filosofia, são denominadas de "substância" (*ousia*). Defendo que Aristóteles, no referido trecho, se vale da noção exata de *metáfora baseada em uma analogia* (definida na *Poética* e na *Retórica*), a qual se funda na semelhança (ainda que tênue) entre duas relações (cada uma delas envolvendo dois itens relacionados). No trecho 1015a11-13, temos sentenças do tipo que usualmente empregamos, no nível da metalinguagem, para esclarecer o uso metafórico dos termos. Aristóteles pressupõe a seguinte semelhança: tanto a natureza como a substância são, em seus respectivos domínios, um princípio que garante (entre outras coisas) certas condições de persistência para aquilo de que são princípio. E isso basta para o uso metafórico de "natureza" para se referir a substâncias.

246

Palavras-chave: substância; natureza; linguagem; metáfora.

"Nature", "Substance" and Metaphor in Aristotle

ABSTRACT: This paper addresses a difficult passage from Aristotle's *Metaphysics* (V. 4, 1015a11-13) in which he identifies a metaphorical use of the term "nature" (*physis*) to refer to the entities which he calls "substances" (*ousiai*). I claim that the passage at stake deploys the very notion of *metaphor on the basis of an analogy* (as defined in the *Poetics* and in the *Rhetorics*), which is grounded on a weak (and, sometimes, very weak) similarity between two relations (each involving two *relata*). The sentences found in 1015a11-13 belong to those kind of metalinguistic sentences which we usually employ to shed some light on the metaphorical use of a term. The similarity Aristotle is presupposing is this: both nature and substance are, in their respective fields, some kind of principle that guarantees (besides other things) certain persistence conditions for what they are the principles of. And this weak similarity is enough for the term "nature" to refer metaphorically to substances.

Keywords: substance; nature; language; metaphor.



Introdução

O livro V da *Metafísica* de Aristóteles reúne observações sobre o uso de termos importantes empregados na filosofia. Na seção final do capítulo 4, dedicado ao termo “φύσις” (natureza), lemos o seguinte (1015a11-13):

[11] μεταφορᾷ δ’

[12] ἤδη καὶ ὅλως πᾶσα οὐσία φύσις λέγεται διὰ ταύτην, ὅτι

[13] καὶ ἡ φύσις οὐσία τίς ἐστίν.

A tradução da passagem, ainda que protocolar – pois cada passo será discutido adiante –, pode ser a seguinte: “já por metáfora, também em geral qualquer substância [ou essência, ou realidade] se denomina natureza por tal razão: porque também a natureza é uma certa substância [ou essência ou realidade]”.¹

A interpretação dessa passagem é bem desafiadora. Como o trecho é lacônico e quase aforístico, o primeiro problema consiste em discernir se Aristóteles está realmente registrando um uso *metafórico* do termo “φύσις” (natureza), conforme à noção exata de metáfora, tal como definida em *Poética* 1457b16-33 (e desenvolvida também na *Retórica*). A julgar por suas opções de tradução, alguns tradutores tenderiam a dizer que se trata de um uso genérico do termo grego “μεταφορά”, o qual não conviria, neste contexto, traduzir por “metáfora”.² Além do mais, os dois termos envolvidos na metáfora – “φύσις” e “οὐσία” – costumam ser usados de diversos modos (que não são metafóricos). O termo “φύσις”, objeto do capítulo em questão, é empregado dos vários modos que foram listados até 1015a11. O termo “οὐσία”, por sua vez, será objeto do capítulo 8 do mesmo livro V da *Metafísica*. Aristóteles registra quatro usos do termo “οὐσία” e parece considerar que (ao menos) os dois mais importantes não são metafóricos: o de *substância* (como entidade autossubsistente) e o de *essência de algo* (como causa pela qual algo é aquilo que é em si mesmo). Particularmente em relação a esses dois usos, há grande controvérsia: os livros VII-VIII da *Metafísica* são dedicados a investigar até que ponto a distinção entre esses dois

¹ “Por tal razão” é um expediente para facilitar a leitura no vernáculo, pois é perfeitamente plausível (e natural) tomar “διὰ ταύτην” em 1015b12 como abreviação de algo como “διὰ ταύτην τὴν αἰτίαν”. Outros tradutores preferem *supor*, como também é natural, que o pronome “ταύτην” se refere a “φύσις” na mesma linha 1015b12. O problema dessa leitura é que, neste caso, a razão para explicar o uso metafórico do termo “φύσις” seria a própria noção de natureza (em vez de alguma característica comum que ela partilha com a noção de substância). Gostaria que me apontassem um caso paralelo para a explicação de usos metafóricos de termos. Talvez seja por tais razões que alguns foram levados a crer que não se trata da noção estrita de metáfora.

² Ross (1925) traduziu como “extension of meaning” (e Barnes (1980) manteve essa opção na revisão que fez para a Revised Oxford Translation); Kirwan (1993) traduziu como “transference”. Eu mesmo, em 2003, traduzi por “transposição” (mas faz tempo que me arrependi). Já Bodeüs & Stevens (2014) traduzem como “métaphore”.

usos é bem fundada e qual é exatamente a relação entre ambos. Diante dessa diversidade de usos de ambos os termos, "φύσις" e "οὐσία", o problema consiste em saber qual deles estão envolvidos nas sentenças em que Aristóteles pretende identificar e explicar um uso metafórico do primeiro.

Pretendo mostrar que Aristóteles de fato utiliza a noção exata de metáfora *por analogia* (ou *proporção*), tal como encontrada na *Poética* e na *Retórica*: ele identifica um uso metafórico de "natureza" pelo qual o termo é usado para designar substâncias (e, eventualmente, itens que não são estritamente substâncias, mas exibem uma característica importante das substâncias e, por isso, são às vezes chamados de "substâncias").

1. Metáfora por analogia ou proporção

A metáfora, segundo Aristóteles, é o uso de um termo "X" para se referir a algo que, em sentido estrito, não é denominado por "X". Há quatro tipos de metáfora, mas o principal deles é a metáfora que se funda na *analogia*, isto é, na semelhança (forte ou fraca – às vezes muito fraca) das respectivas relações entre dois pares de itens: tal como o primeiro está para o segundo, o terceiro está para o quarto (usando-se letras: tal como A está para B, C está para D).³ Em geral, é o nome do terceiro termo que se aplica ao primeiro e, simetricamente, é o nome do primeiro termo que se aplica (ou, ao menos, pode aplicar-se) ao terceiro. Assim, nos contextos apropriados, o termo "C" é usado para se referir a A e, simetricamente, o termo "A" é (ou pode ser) usado para se referir a C.

Se Aristóteles está aplicando essa noção exata de metáfora nesta passagem da *Metafísica*, o primeiro desafio consiste em discernir quais são os dois pares de termos envolvidos – pois só há dois termos: "*physis*" e "*ousia*". Muitas vezes, a quadra de termos em uma analogia é reduzida a três, pois um dos termos é usado duas vezes (por exemplo, tal como a Federação está para os Estados, os Estados estão para os municípios – o termo "Estados" foi usado como "B" e como "C"). No entanto, como interpretar uma metáfora por analogia na qual apenas *dois* termos estão explicitados?

A rigor, essa dificuldade é apenas aparente. A redução de uma *quadra* de termos a apenas dois não deve causar surpresa no leitor de Aristóteles. É exatamente assim que Aristóteles descreve o uso metafórico dos termos – e é

³ A rigor, literalmente Aristóteles diz "tal como o *segundo* está para o *primeiro*, o *quarto* está para o *terceiro*" (1457b16-18). Mas essa ordem se deve ao fato de que, em grego, expressões que funcionam como complementos nominais vêm preferencialmente antes do nome que elas complementam. Usando nosso exemplo, a interpretação correta do enunciado de Aristóteles é esta: "tal como o segundo [sc. crepúsculo] está para o primeiro [sc. dia], o quarto [sc. velhice] está para o terceiro [sc. vida]". Como, em português, usamos preferencialmente a expressão "crepúsculo do dia" em vez de "do dia crepúsculo", é mais conveniente enunciar a regra da analogia ou proporção do modo como enunciei. As passagens importantes para o assunto são *Poética* 1457b16-33 e *Retórica* 1404b25ss. (capítulo III.2 praticamente inteiro), 1407a11-18, 1411a1ss., 1412b34-1413a16. Ver Lucas 1968, p. 204-5, Moran 1996, Laks (2020), p. 8-12.

assim, também, que as metáforas acabam por se incorporar na linguagem prosaica, que usamos ordinariamente. É assim, também, que elas são bem sucedidas estilisticamente.⁴

Para deixar claro o ponto, começarei com um dos exemplos preferidos de Aristóteles (cf. *Poética* 1457b22-25). Seja *A* = Crepúsculo, *B* = Dia; *C* = Velhice, *D* = Vida. Há uma semelhança (ainda que fraca) entre as duas relações: tal como o crepúsculo está para o dia, a velhice está para a vida. Essa semelhança entre as duas *relações* autoriza vários passos na nossa linguagem.

Primeiro passo: podemos dizer que “a velhice é o *crepúsculo da vida*” e que “o crepúsculo é a *velhice do dia*” (cf. *Poética* 1457b22-25). O que temos, em ambos os casos, é uma sentença completa, na qual se afirma que o item *C* é *A* de *D* e, complementarmente, que o item *A* é *C* de *B*. Mas é possível dar um segundo passo: em muitas situações, o complemento no genitivo (correspondente às expressões “da vida” e “do dia”, referentes aos termos *D* e *B*) pode ser abandonado, e dizemos (por exemplo) que “a velhice é *crepúsculo*” e que “o crepúsculo é *velhice*”.⁵ Neste segundo passo, o predicado em cada sentença (destacado em itálico) não é atribuído ao sujeito *stricto sensu*, mas apenas metaforicamente, isto é, em atenção a certa semelhança nas relações entre os pares de correlatos (*A:B::C:D*). Mas há, ainda, um terceiro passo. Em muitos casos, a metáfora não tem a forma de uma sentença completa: o termo que aparece como sujeito em uma predicação desse tipo (“a velhice é *crepúsculo*”) pode ser omitido e usamos *apenas* o termo que era predicado para nos referir, metaforicamente, àquilo que é denotado *stricto sensu* pelo primeiro termo. Se quero falar dos meus planos de vida para a velhice, depois de me aposentar, posso usar a seguinte frase: “Em meu *crepúsculo*, hei de me retirar da cidade, para maior tranquilidade”. Nenhum falante competente de português teria dúvidas sobre o que estou dizendo em tal sentença, que é perfeitamente compreensível (ainda que sua elegância estilística seja controversa). Com “meu *crepúsculo*”, obviamente me refiro à minha velhice. Não preciso dizer “no crepúsculo *da minha vida*, hei de me retirar da cidade”, muito menos “em minha *velhice*, *crepúsculo da minha vida*, hei de me retirar da cidade”. Essas duas últimas opções — que envolvem, respectivamente, aquilo que acima identifiquei como *segundo* e *primeiro passo* no uso metafórico das expressões — podem perfeitamente dar

⁴ Aristóteles considerou essa redução (de uma *quadra* a uma *dupla* de termos) como procedimento normal (na metáfora e nas imagens) e até mesmo como um estilo mais bem sucedido (*Retórica* 1412b35-1413a3). Podemos metaforicamente nos referir a *A* seja com a expressão “*C* de *B*”, seja com a expressão “*C*”. Esta última, mais simples, pode ser estilisticamente preferível, dependendo do contexto de uso.

⁵ Em *Poética* 1457b19-20, Aristóteles afirma que a explicitação dos termos *B* e *D* na expressão da metáfora se dá apenas “às vezes”. Ou seja: a rigor (cf. 1457b18-19), o essencial da metáfora é o uso do termo “*A*” no lugar do termo “*C*” (bem como o uso de “*C*” no lugar de “*A*”), sendo opcional a explicitação dos termos correlatos “*B*” e “*D*”. Ver também *Retórica* 1412b34-1413a5.

lugar à formulação mais curta, pois é exatamente assim que termos metafóricos são incorporados no uso prosaico e ordinário da língua.

Essa incorporação de termos metafóricos no uso prosaico e ordinário da língua, que chamei de *terceiro passo*, é um fenômeno de linguagem extremamente comum, mas convém examiná-lo com mais detalhes. O fundamento do uso metafórico de um termo é a relação de analogia ou proporção (A:B::C:D). É claro, porém, que o sinal "::" (ou "="), neste caso, não deve ser entendido de modo literal, isto é, não se deve esperar uma *igualdade* ou *identidade estrita* entre ambas as relações. Uma igualdade estrita entre ambas as relações é o que ocorre na noção original de proporção, proveniente das matemáticas. Mas, quando se trata da linguagem humana, basta haver uma única *semelhança (ainda que fraca)* entre as duas relações. Obviamente, a relação entre o crepúsculo e o dia tem diversas características que não se encontram, exatamente, na relação entre velhice e vida. Mas basta haver *alguma semelhança* entre as duas relações para que o uso metafórico dos termos seja pertinente. É claro, o sucesso estilístico de uma metáfora dependerá de uma boa sensibilidade para detectar semelhanças interessantes etc. Mas a semelhança pode ser tênue.

Outro ponto a ser considerado é que a semelhança entre as duas relações muitas vezes não é identificada por nenhuma expressão específica. Pode-se pressupor a semelhança como óbvia, sem que seja preciso explicá-la ou explicitá-la. Não é preciso explicitar que, assim como o crepúsculo é o *último período* do dia, do mesmo modo a velhice é o *último período* da vida. Mas é possível explicitar essa semelhança, dizendo, justamente, que "ser o último período de" é o fator comum presente em ambas as relações.

Recapitulemos. Esse tipo de metáfora é fundamentado na relação de analogia ou proporção entre quatro itens, agrupados em dois pares. Há uma semelhança, ou um fator comum, entre as relações que permeiam cada um dos pares de correlatos. Assim como A está para B, do mesmo modo C está para D (A:B::C:D).

Essa semelhança pode ser bem fraca: basta haver *uma* característica comum entre as duas relações para que o termo "C" possa ser usado metaforicamente para se referir a A (e, em contrapartida, o termo "A" possa ser usado para se referir a C). Essa semelhança pode ser explicitamente identificada por uma descrição, mas essa descrição não faz parte das expressões que são realmente empregadas quando um termo é usado metaforicamente. Essa descrição (destacada em *itálico*, a seguir) permanece subjacente no pano de fundo, explicitando o fator comum que licencia o uso metafórico dos termos em questão.

Descrição do fator comum: ser o último período de algo (assim como o crepúsculo é o último período do dia, a velhice é o último período da vida).

A partir dessa licença, podemos explicitamente usar expressões metafóricas em três passos (como é regra, as expressões estão entre aspas, para facilitar a identificação). Em todos os três passos, a característica ou fator comum, que pode ser explicitado por uma descrição, atua como pressuposto implícito, sem fazer parte da expressão metafórica propriamente dita.

Primeiro passo:

(1) “a velhice é o crepúsculo da vida” (como sentença completa), ou “a velhice, [o] crepúsculo da vida” (como parte de uma sentença).

Nesse primeiro passo, “crepúsculo” é usado metaforicamente para se referir à velhice. Mas, em ambas as opções, a expressão como um todo comporta explicitamente *três termos* da relação de analogia: C, A, D (“C é o A de D”).

Segundo passo:

(2) “a velhice é crepúsculo” (como sentença completa), ou “a velhice, crepúsculo” (como parte de uma sentença).

Nesse segundo passo, o termo “crepúsculo” também é usado metaforicamente para se referir à velhice, mas o termo D foi omitido na expressão. Basta dizer que “C é A”.⁶

Terceiro passo:

(3) “Em meu *crepúsculo*, pretendo me retirar da cidade”.

Nesse terceiro passo, o termo “crepúsculo”, sozinho, é usado metaforicamente para se referir à velhice, com omissão de todos os outros termos da relação de analogia. Apenas o termo “C” é expresso, para se referir àquilo que é denotado *stricto sensu* por “A” – mas o termo “A” não compõe a expressão metafórica propriamente dita.⁷

A rigor, é o terceiro passo que captura o que Aristóteles quer dizer quando usa a palavra “metáfora” para classificar um tipo de *termo* (*termo*, neste caso, se opõe a *enunciado composto*, ou a *sentença completa*).⁸ Os dois primeiros passos são bem úteis para explicar o que está subjacente ao uso metafórico dos termos, mas, se forem explicitamente usados na linguagem prosaica, resultam (no mais das vezes) em estilo menos sutil, menos elegante. Mas não preciso entrar nesses detalhes, que são devidamente importantes para o estudo do *estilo literário* e do *estilo retórico* em Aristóteles. Meu objetivo consiste apenas em aplicar esse aparato teórico para compreender *como* Aristóteles identifica um uso metafórico de “φύσις” (natureza), no qual o termo se refere aos itens que são identificados como *ousiai*. E o *segundo passo*, embora seja estilisticamente inferior ao terceiro, se mostrará útil para explicar o que está acontecendo em 1015b11-13.

⁶ Cf. *Poética* 1457b19-20, *Retórica* 1412b34-1413a5.

⁷ É isso que, a rigor, é o essencial na metáfora: cf. *Poética* 1457b18-19 e (para os demais tipos de metáfora) 1457b6-16.

⁸ Ver *Poética* 1457b1-2 e *Retórica* 1404b26-33.

Na linguagem prosaica e ordinária, o uso de termos metafóricos ocorre de modo predominante em sentenças do tipo (3): (3) "Em meu *crepúsculo*, pretendo me retirar da cidade".

Mas sentenças do tipo (1) e (2) são muito úteis para explicar, já no plano metalinguístico, a que nos referimos com os termos metafóricos. Suponha que meu interlocutor, desatento (ou um estrangeiro que não domina ainda o português), não tenha entendido o que quis dizer com a sentença (3). Para explicar que, com "crepúsculo", refiro-me à *velhice*, posso perfeitamente usar uma sentença como (1) ou (2): (1) "a velhice é o crepúsculo da vida"; (2) "a velhice é crepúsculo".

Como desenvolverei na seção seguinte, são duas sentenças do tipo (2) que temos em 1015a11-13, quando Aristóteles identifica um uso metafórico de "natureza".

2. Uso metafórico de "natureza"

Em sentenças do tipo (2), "a velhice é crepúsculo", é o termo predicado que é usado metaforicamente para se referir à coisa denotada pelo uso não metafórico do termo sujeito. Ou seja, é "crepúsculo" (predicado da sentença), que é usado metaforicamente. Mas dado que o uso metafórico dos termos se funda na analogia (como semelhança entre as relações entre dois pares correlatos), é possível inverter a ordem dos termos na sentença predicativa e dizer:

(2*) "o crepúsculo é velhice".

De novo, é o termo predicado que é usado metaforicamente para se referir à coisa denotada pelo uso não metafórico do termo sujeito — ou seja, como a ordem sujeito-predicado da sentença (2) foi invertida na sentença (2*), é o termo "velhice" que é usado metaforicamente, em (2*).⁹

Pois bem: minha sugestão é que as duas sentenças importantes de 1015a11-13 são comparáveis a (2) e (2*). Para facilitar a referência ao leitor, usarei as siglas (S.i) e (S.ii) para designá-las:

(S.i) "a *ousia* é *physis*" (1015a12); (S.ii) "a *physis* é *ousia*" (1015a13).

O assunto do capítulo 8 do livro V da *Metafísica* consiste nos diversos usos do termo "*physis*". Portanto, o alvo de Aristóteles, em 1015a11-13, consiste em identificar um uso metafórico de "*physis*" (não de "*ousia*"): é isto que ele faz na

⁹ A rigor, a convertibilidade de sentenças como (2) e (2*) parece ser tomada por Aristóteles como algo que permeia qualquer metáfora por analogia (cf. *Retórica* 1407a15-18). No entanto, isso não quer dizer que o sucesso estilístico do uso metafórico de "C" (para se referir a A) coincide com o sucesso estilístico do uso metafórico de "A" (para se referir a C). Um dos dois usos metafóricos pode resultar em algo mais elegante que o outro. Mas não preciso entrar nesses detalhes, nem preciso discutir o problema da conversão: seria toda metáfora baseada na analogia realmente conversível? (ver discussão em Innes (2003) p. 24-25). Além do mais, o texto de *Retórica* 1407a15-18 é um pouco incerto, e pode haver controvérsia sobre o escopo de aplicação da expressão "δεῖ" em 1407a15.

sentença (S.i). Já a sentença (S.ii) faz parte da explicação que Aristóteles fornece para caracterizar o uso metafórico de “*physis*”. Mas que tipo de explicação é essa? Como disse, a sentença (S.i) é de tipo similar a (2), e a sentença (S.ii) é de tipo similar a (2*). Em cada uma delas, o termo predicado é usado metaforicamente para se referir àquilo que é denotado pelo uso não metafórico do termo sujeito. Pois bem: se alguém não entender o uso metafórico de “crepúsculo” na sentença (2), que tipo de explicação é dada, se simplesmente apresentarmos a sentença (2*), que inverte a ordem da metáfora?

Vejamos. Se alguém não entendeu o uso metafórico que fiz de “crepúsculo” na sentença (3), “em meu *crepúsculo*, pretendo me retirar da cidade”, posso explicar o que quis dizer pelos seguintes passos. Dizendo que (2) “a velhice é crepúsculo”, revelo o referente almejado pelo uso metafórico de “crepúsculo” e, em seguida, dizendo que (2*) “o crepúsculo é velhice”, explicito que, entre os dois itens, há uma característica comum que permite que um seja usado pelo outro, em contextos adequados. Uma explicação mais direta e completa consistiria em explicitar a descrição que cabe à característica comum partilhada pelo crepúsculo e pela velhice: “uai, veja bem, ambos, crepúsculo e velhice, são os *últimos períodos* no domínio respectivo a cada um, ou seja, no dia e na vida”. No entanto, a explicação mais alusiva é suficiente, em muitos casos. É como se eu dissesse que a velhice pode ser chamada de “crepúsculo” porque o crepúsculo pode ser chamado de “velhice”. Essa explicação não *descreve* o fundamento que justifica o uso metafórico (a saber, a característica comum a ambas as relações etc.), mas *alude* a ele de modo suficientemente claro, de tal modo que alguém poderia acrescentar com facilidade: “ah!, claro, a velhice é o estágio final do vida, o crepúsculo é o estágio final do dia”.

Assim, é compreensível que, com o propósito de explicar a diversidade de usos do termo “*physis*”, Aristóteles tenha afirmado diretamente que (S.i) “a *ousia* é *physis*”. Com isso, Aristóteles explicita que “*physis*” é usado metaforicamente para se referir a *ousiai*. Ao afirmar (S.ii), “a *physis* é *ousia*”, no intento de explicar esse uso metafórico de “*physis*”, Aristóteles sinaliza que, entre os dois itens, há uma característica comum que permite que um seja usado pelo outro, em contextos adequados. Qual é essa característica comum? Como no caso envolvendo crepúsculo e velhice, a característica comum não precisa ser forte. A característica comum é bem genérica: algo como *ser um tipo de princípio*.

3. Explicação do uso metafórico de “natureza”

Retomemos as duas sentenças: (S.i) “a *ousia* é *physis*” (1015a12); (S.ii) “a *physis* é *ousia*” (1015a13).

Em (S.i), “*ousia*” é empregado em sentido estrito, mas não “*physis*” (cf. “a velhice é crepúsculo”). Em (S.ii), “*physis*” é empregado em sentido estrito, mas

não "*ousia*" (cf. "o crepúsculo é velhice"). Como Aristóteles identificará mais adiante no capítulo 8 de *Metafísica* Delta, o termo "*ousia*" também é usado de vários modos, e os dois modos principais não são metafóricos. Resta saber qual desses dois usos de "*ousia*" está em questão aqui: *ousia* como *entidade autossubsistente*, dotada de certo tipo de primazia ontológica, tal como os animais e as plantas (cf. 1017b10-14); ou *ousia* como a *causa do ser* pela qual uma entidade autossubsistente é o que ela é, por exemplo, a alma dos animais (cf. 1017b14-16).¹⁰

Minha proposta é que, na sentença (S.i), "*a ousia é physis*", Aristóteles emprega "*ousia*" na acepção de *substância*, isto é, entidade autossubsistente, dotada do tipo de primazia ontológica que (por exemplo) um animal tem sobre suas propriedades. Se "*ousia*", na sentença (S.i), fosse equivalente a *essência*, isto é *causa do ser* que faz (por exemplo) um animal ser precisamente o animal que ele é, a sentença (S.i) deixaria de *identificar um uso metafórico de "physis"* – se perderia, totalmente, o paralelo com sentenças do tipo (2) "*a velhice é crepúsculo*". Além do mais, se a sentença (S.i) estivesse dizendo que "*a essência, como causa do ser, é natureza*", Aristóteles estaria repetindo o que ele já disse em 1014b35-1015a5. Repetições podem perfeitamente ocorrer em *Metafísica* Delta, que está longe de ser um léxico harmonicamente estruturado. Mas nesse caso a repetição não é plausível, pois a sentença supostamente repetitiva identifica um uso metafórico, diferentemente do que ocorreu em 1014b35-1015a5.¹¹

Assim, com o termo "*ousia*" em 1015a12, Aristóteles se refere à noção de *substância* – ou seja, aquilo que é introduzido em 1017b10-14: entidades dotadas de certo tipo de primazia ontológica, pelo qual se apresentam como sujeitos de suas propriedades etc.. Por outro lado, é claro que a força de "*natureza*", neste caso, não pode ser estritamente a de *princípio de movimento e repouso*. Ao dizer que a *substância é natureza*, na sentença (S.i), Aristóteles quer dizer que o termo "*natureza*" é usado, metaforicamente (portanto, não em sua acepção principal), para se referir àquelas mesmas entidades autossubsistentes que normalmente são identificadas pelo primeiro uso do termo "*ousia*": isto é, as substâncias. O ponto de Aristóteles é que substâncias (como seres humanos, cavalos, etc.) podem ser designadas pelo termo "*physis*" ("*natureza*"). No entanto, há ainda uma distinção importante. O uso metafórico de "*physis*" tem como referente as entidades que

¹⁰ Sobre os dois usos de "*ousia*", remeto o leitor ao meu trabalho prévio em Angioni 2008, p. 23-25. Ver também Code 1997.

¹¹ Discordo de Bodeüs e Stevens (2014), p. 103, bem como de Ross (1924), p. 296, que julgam que o sentido de "*ousia*" envolvido nessas sentenças é o de *essência* (como causa do ser). Nisso, eles seguem o comentário de Alexandre de Afrodísia (359.32-360.1). O *conteúdo* do comentário identifica uma tese que Aristóteles de fato subscreve: "*physis*" em sentido estrito é a *essência* (a forma) dos seres *naturais* etc., mas também se usa "*physis*" para a *essência* de seres *não-naturais*, como artefatos etc. De fato, isso é trivialmente verdadeiro: Aristóteles usa "*physis*" para se referir à *essência* de seres *não-naturais*. No entanto, a questão relevante, para a interpretação de 1015a11-13, consiste em saber se é exatamente esse uso que Aristóteles está identificando nessa passagem. Minha resposta a esta última questão é negativa.

Aristóteles identifica como substâncias. No entanto, entre as muitas características das substâncias, qual delas Aristóteles está selecionando, nesse uso metafórico de “*physis*”? Aristóteles está interessado na característica comum que todas as substâncias têm (como entidades autossubsistentes), em vez de estar interessado na particularidade específica que faz de cada uma aquilo que ela é (por exemplo, aquilo que faz o cavalo ser, especificamente, cavalo). Esse ponto ficará mais claro logo mais.

A rigor, Aristóteles prevê esse uso metafórico de “*physis*” duas vezes na *Física*, apesar de haver outra passagem cuja leitura poderia indicar a conclusão contrária. Em *Física* II.1, lemos: “assim como denomina-se ‘técnica’ aquilo que é devido à técnica e que é artificial, do mesmo modo também denomina-se ‘natureza’ aquilo que é natural e devido à natureza” (193a32-33).¹²

O que Aristóteles quer dizer nessa passagem é que o termo “técnica”, apesar de ser reservado, em seu uso mais estrito, a um tipo de capacidade produtiva que seres humanos possuem (por exemplo, medicina, escultura ou carpintaria), *também* pode ser usado para se referir aos produtos da técnica.¹³ Do mesmo modo, o termo “natureza”, apesar de ser reservado, em seu uso mais estrito, a um tipo de causalidade intrínseca que apenas seres naturais possuem, *também* pode ser usado para se referir às entidades que resultam dessa causalidade, isto é, as substâncias naturais. Um pouco antes, no mesmo capítulo, Aristóteles *parece* ter sugerido que essa extensão no uso dos termos “técnica” e “natureza” fora proibida:

“São ‘devido à natureza’ tais coisas e tudo que lhes pertence devido a elas mesmas – por exemplo, para o fogo, locomover-se para o alto: de fato, isso não é natureza, nem *tem* natureza, mas é por natureza e devido à natureza” (192b32-193a1).

De fato, Aristóteles parece sugerir que a ordem metafísica das coisas não seria corretamente capturada nessas duas sentenças: “o fogo locomover-se para o alto é natureza” e “o fogo locomover-se para o alto *tem* natureza”. Ele parece sugerir uma regimentação para exprimir esse tipo de fenômeno: “o fogo locomover-se para o alto é *por* natureza”, “o fogo locomover-se para o alto é (*ou se dá*) devido à natureza”. Certo ímpeto regimentador parece ser vislumbrado também em outro trecho, logo a seguir: “o composto de ambos [*sc.* o composto hilemórfico], por sua vez, não é natureza, mas sim *por* natureza – por exemplo, ser humano” (193b5-6).

Aristóteles parece sugerir que deveriam ser evitadas sentenças como “ser humano é natureza”. Tal sentença deveria ser substituída por “ser humano é *por*

¹² A tradução de todos os trechos da *Física* é minha, de Angioni (2009), com pequenas modificações.

¹³ Ver meus comentários em Angioni (2009), p. 215.

natureza". No entanto, a força e o alcance dessa proposta de regimentação da linguagem não devem ser mal compreendidos. Talvez Aristóteles só queira dizer que, quando um cientista natural está precisamente na sua função de estudar a natureza, ele deve preferencialmente notar que "natureza", preponderantemente, se refere a um *tipo específico de causalidade*, não a entidades tais como um ser humano. No entanto, mesmo essa sugestão é altamente duvidosa – tanto que Aristóteles frequentemente utiliza o termo "natureza", em sua obra biológica, de muitos modos, não apenas para se referir ao tipo específico de causalidade.¹⁴ Assim, o mais provável é que, em 193b5-6, Aristóteles esteja apenas enfatizando que, na *Física*, que é uma obra que desenvolve uma reflexão filosófica sobre o domínio das ciências da natureza, é melhor, *para o filósofo*, observar o uso do termo "natureza" para identificar precisamente um *tipo específico de causalidade*, evitando usar o mesmo termo para se referir às entidades que são geradas por essa causalidade. Mas nada indica que essa conveniência de linguagem deva ser entendida como uma norma universal, que devesse ser imposta tanto à linguagem do biólogo como à linguagem filosófica da *Metafísica*.

Outro trecho do mesmo capítulo da *Física*, depois de afirmar que as entidades "dotadas de natureza" (isto é, dotadas de *princípio de movimento e repouso*) são substâncias (192b33), justifica essa afirmação acrescentando que elas são "algo subjacente" (*hypokeimenon ti*). Voltarei a esse ponto: *ser algo subjacente* é exatamente uma das descrições possíveis para a característica comum partilhada pela *substância* e pela *natureza* – aquela característica comum que permite o uso metafórico de "*physis*".

4. A contraparte do uso metafórico de "natureza"

A sentença (S.ii), "a *physis* é *ousia*" (1015a13), é a contraparte da sentença (S.i), "a *ousia* é *physis*" (1015a12). Se é assim, o predicado "*ousia*" em (S.ii) não é usado em sentido estrito, mas como metáfora para se referir às coisas que são *naturezas* em sentido estrito.¹⁵ Por isso, Aristóteles não pode estar a dizer que "natureza (enquanto princípio) é essência", porque, neste caso, o uso de "*ousia*" resultaria em um sentido estrito, não metafórico, do termo – e, além do mais, Aristóteles estaria a repetir o que ele disse em 1014b35-1015a3.¹⁶ Resta, então, que o uso metafórico de "*ousia*", na sentença (S.ii), seja aplicado sobre a aceção de

¹⁴ Nas obras biológicas, é comum o uso de "*physis*" para se referir (por exemplo) à estrutura concreta que é o animal em seu todo. Ver alguns exemplos em *Geração dos Animais* 738b16; 742b1; 743a34; 744b27; 758a6; 758b24; 762b25; 761a34; 765b28; 766b25; 772b15; 775a7, 15; 776a6; 777a6; 777b32; 787b18; *Partes dos Animais* 647b12; 649b28, 31; 652b7, 670a25; 676a25; 679a32; 680b36; 681a6, 10; 681b2; 682a17; 682b1; 683b5; 684b22; 685b14; 686a28; 686b25; 687a5; 689a5; 695a8; 695b18; 696a20; *Incessu Animalium*: 706a12; 706a19; 706a24; 706b10; 707b6; 708a16; 711a6; 711a7; 711a20, 711b7-8; 712b23; 712b27; 714a8; 714a16; 714b14. E há ainda vários outros usos de "*physis*".

¹⁵ Isso faz parte da noção de metáfora por analogia: ver *Poética* 1457b18-19 e *Retórica* 1407a15-18.

¹⁶ Sobre isso, ver nota 11.

substância, como é de se esperar, se, de fato, a sentença (S.ii) é a contraparte da sentença (S.i).

Como se trata de uso metafórico, é claro que o termo “substância”, em (S.ii), não pode ser tomado estritamente, pois um princípio de movimento e repouso não é, ele próprio, uma entidade do mesmo tipo que o ente natural em que o princípio está imanente. É por isso que o adjetivo indefinido “*tis*”, em 1015a13, é mais bem interpretado como introduzindo a atenuação típica de um uso metafórico: “uma natureza (enquanto princípio) é *como que* um certo tipo de substância”. E isso é perfeitamente consistente com as observações feitas em *Física* 192b32-193a1 e 193b5-6.

No entanto, antes mesmo de passar a certos detalhes sobre (S.ii), falta responder uma questão fundamental: qual é a característica comum que fundamenta o uso metafórico de “*physis*”? Essa questão pressupõe outra: quais são os itens respectivamente correlatos a *physis* e *ousia* na relação de analogia que fundamenta o uso metafórico do termo? Como resposta à primeira pergunta, sugeri que o fator comum a *physis* e *ousia* é que ambas são, em relação a seus respectivos correlatos, *um princípio de certo tipo*. Não há dúvida de que *physis*, em uma de suas acepções principais (senão a principal, ao menos na *Física*, cf. 192b20-23), é um princípio: natureza é o princípio presente nas entidades naturais, pelo qual tais entidades produzem intrinsecamente os processos que as caracterizam exatamente como as entidades naturais que elas são. Por exemplo, a natureza do animal é o princípio pelo qual o animal nasce, se desenvolve e mantém em funcionamento os processos que o caracterizam como animal (por exemplo, alimentação, locomoção, reprodução etc.). Por outro lado, tampouco há dúvida de que a *ousia*, como *substância*, seja caracterizada como um princípio: a substância é exatamente aquele substrato autossustentado no qual as entidades de outras categorias (por exemplo, propriedades qualitativas e quantitativas) se dão, e sem o qual essas entidades não se mantêm (cf. *Metafísica* 1028a29ss.). Observemos, porém, que o tipo de princípio que a natureza é em relação aos seres naturais é *diferente* do tipo de princípio que a substância é em relação às entidades não-substanciais. Mesmo assim, basta haver *uma semelhança* (ainda que pequena) entre os respectivos modos pelos quais cada uma delas é princípio em seu respectivo domínio. Havendo uma tal semelhança, o uso metafórico dos termos está justificado.

Minha proposta é que essa semelhança é a seguinte: tanto a substância como a natureza são princípios de tal modo que garantem, para os itens correlatos (para os quais cada uma desempenha o papel de princípio), uma certa persistência. Essa noção de persistência não precisa ser definida de modo muito determinado, pois, em qualquer metáfora por analogia, basta haver *uma semelhança*, ainda que pequena, entre os dois pares de correlatos. De fato, a

semelhança entre velhice e crepúsculo também é pequena.¹⁷ Por isso, não há nenhuma necessidade de encontrar uma definição precisa da *persistência*, enquanto fator de semelhança que justifica o uso metafórico de "*physis*". Basta notar que é na substância que entidades não-substanciais encontram um substrato sem o qual não podem persistir ao longo do tempo (cf. *Metafísica* 1028a20ss.) e que, de modo similar, é também pela natureza (como princípio de movimento etc.) que os entes naturais persistem no tempo. Isso basta para o uso metafórico dos termos. Ser um princípio que fornece condições de persistência para os itens correlatos consiste, de certo modo, em ser algo *subjacente* aos correlatos.¹⁸

Assim, quando Aristóteles usa "natureza" de modo metafórico para se referir a substâncias, o que ele destaca é que essas substâncias são princípios *subjacentes que garantem certas condições de persistência* para os itens correlatos (isto é, para as propriedades inerentes nas substâncias).¹⁹ Isso explica muito bem por que a passagem em *Física* 192b34-193a1 não contradiz minha proposta. O uso metafórico de "natureza" não está interessado nas particularidades que fazem de cada substância a substância específica que ela é — por isso, não encontramos na *Metafísica* sentenças como "o cavalo é uma natureza". O que de fato encontramos na *Metafísica* é o uso metafórico de "natureza" para se referir, coletivamente, a substâncias, tendo por interesse tão somente aquilo que identifiquei como característica comum que permite a metáfora.²⁰ Não por acaso, boa parte dos usos metafóricos de "natureza" na *Metafísica* dizem respeito às Formas platônicas (ou outras entidades introduzidas por teorias do círculo platônico): quer elas existam ou não, o fato é Aristóteles e Platão concordam precisamente com a caracterização delas segundo o fator comum subjacente à metáfora. As Formas devem ser, além de entidades autossubsistentes, princípios que garantem condições de persistência àquilo de que são princípios.²¹

¹⁷ Ambos são o *último estágio* de seus correlatos, mas se poderia dizer, por exemplo — e para ficar apenas no terreno das propriedades quantitativas —, que há grande diferença entre as duas relações, na medida em que o crepúsculo, a rigor, ocupa apenas um parte insignificante da duração do dia (supondo-se, generosamente, que o crepúsculo dura duas horas, a relação seria 2/24, ou 2/12 em condições equatoriais normais), ao passo que a velhice tende a ser algo como um terço da vida ou, ao menos, uma porção bem maior que "2/24" ou "2/12".

¹⁸ A noção de "*hypokeimenon*" envolve esse fator. Ver Angioni (2009), p. 143-44, 147.

¹⁹ Não preciso discutir se o uso de "natureza" para se referir a substâncias se esgota nessa metáfora. Mas tudo que quero explicar nesse artigo é a sentença difícil de *Metafísica* V.4, 1015a11-13.

²⁰ Ver *Metafísica* 986b11; 997b6; 1010a34. Ver, também, nota seguinte. Há, ainda, ocorrências em que "*physis*" se refere a substâncias (ou, ao menos, entidades quase substanciais, como o osso), em atenção ao fato de que essas entidades são subjacentes que dão coesão a um conjunto de itens. Ver, por exemplo, *Segundos Analíticos* 98a23.

²¹ Ver o uso de "*physis*" para se referir às Formas Platônicas (ou outras substâncias propostas em teorias do círculo platônico) em *Metafísica* 987b33, 997b6, 1001a25, 1001b23, 1031a30, 1031b1, 1050b34, 1053b21, 1069a35, 1076a21-23, 1076b8-12, 1077a16, 1077b26, 1078b11, 1080a15, 1082a16, 1083b22, 1083b31, 1090a13, 1089b7; *Geração e Corrupção* 335b10.

Finalmente, minha proposta, além de respeitar, sem desvios, o sentido preciso de *metáfora* na filosofia da linguagem de Aristóteles, também *explica* o uso frequente que Aristóteles faz de “*physis*” para designar qualquer coisa que, sendo ou não sendo uma substância em sentido estrito, é um substrato com persistência privilegiada (em relação a propriedades nele inerentes) e, por isso, detém certa primazia como sujeito de predicação. Coisas como figuras e números são designadas como naturezas (cf. 1026a20), e muitas vezes Aristóteles deixa claro que são designadas como “natureza” porque são *algo subjacente* no sentido relevante. A rigor, figuras (bem como outras entidades abstratas, como números) não são nem sequer substâncias em sentido estrito, mas Aristóteles lhes aplica o termo “substância”, com força atenuada.²² É mais que natural que Aristóteles também aplique a essas mesmas entidades o termo “natureza” (cf. 1026a27).²³ Nesse caso, as entidades em questão nem sequer são suscetíveis ao devir e, portanto, a questão sobre suas condições de persistência no tempo nem sequer emerge. Mas tudo que Aristóteles quer dizer é que tais entidades são naturezas, metaforicamente, porque (mesmo sem fornecer condições de persistência *temporal* para itens que, a rigor, não precisam dessas condições) são, ainda que em um plano puramente abstrato, *subjacentes* (*hypokeimena*) aos quais pertencem propriedades (e nos quais unicamente tais propriedades podem ocorrer).

Último detalhe: minha proposta também explica por que Aristóteles aplica o termo “*physis*” a itens quaisquer que desempenham a função de objeto subjacente (e que são ou poderiam ser usualmente designados pelo termo “*hypokeimenon*”). O melhor exemplo (ou, talvez, o mais *surpreendente*, se não se compreende o uso metafórico de “*physis*”) é *De Memoria* 450a6, em que “*physis*” designa, exatamente, o objeto do pensamento²⁴. Mas há muitos outros casos.²⁵ Foi provavelmente em atenção a esses fatores que, em Angioni 2003, traduzi “*ousia*” em 1015b12-13 por “realidade”. É que a expressão “καὶ ὅλως πᾶσα οὐσία” em 1015a12 pode ter a força de “também, em suma, qualquer entidade que, semelhante a substâncias, desempenha o papel de subjacente”.

²² Ver, por exemplo, *Segundos Analíticos* 87a36.

²³ Ver também *Segundos Analíticos* 85a33, e (referindo-se a Pitagóricos) *Metafísica* 986a9, 987a17, 1090b7.

²⁴ A tradução de Beare, de todo modo excelente, neste caso deixa escapar a nuance: “if it is something *by nature* quantitative but indeterminate”, bem como a de Sorabji (2004, p. 49): “its nature is that of things which have a size”. Tradução preferível seria nesta linha: “se a natureza [sc., o objeto subjacente ao pensamento] for algo quantitativo, mas indeterminado”. Ver uso possivelmente similar de “*physis*” em *Metafísica* 1028a2; *De Caelo* 298b23.

²⁵ Para outros usos de “*physis*” nessa direção, ver *Refutações Sofísticas* 172a37; *Física* 189a29; 207b22; 226a17 (“*hypokeimene physis*”); *Geração e Corrupção* 322b19, 324a15; *De Anima* 418b31; *Partes dos Animais* 639a10; 649a1; *Metafísica* 983a13, 983a17, 995b2, 1001a8, 1003a27, 1003b23, 1003b34, 1004a16, 1010a34, 1026a25, 1052b12, 1053b26, 1078b16, 1088a23; *Ethica Eudemia* 1214a10.

REFERÊNCIAS

DE AFRODISIA, A. *In Aristotelis Metaphysica Commentaria*, Michael Hayduck (ed.). Berlin: Georg Reimers, 1891.

ANGIONI, L. *Metafísica* de Aristóteles. **Phaos** 3, p. 5-21, 2003.

ANGIONI, L. **As Noções Aristotélicas de Substância e Essência**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

ANGIONI, L. **Aristóteles, Física I-II**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

BARNES, J. (ed.). **The Complete Works of Aristotle**. The Revised Oxford Translation. Princeton: Princeton University Press, 1980.

BEARE. I. I. Aristotle: On Memory. In: **The Complete Works of Aristotle**, Barnes, J. (ed.). The Revised Oxford Translation. Princeton: Princeton University Press, 1980.

BODEÛS, R., STEVENS, A. **Aristote, Métaphysique Delta**. Paris: Vrin, 2014.

BOYS-STONES, G. (ed.) **Metaphor, Allegory and the Classical Tradition**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

CODE, A. Aristotle's Metaphysics as a science of principles, **Revue Internationale de Philosophie** 51, 1997, p. 357-378.

KIRWAN. C. **Aristotle: Metaphysics, Books Γ, Δ and E**. Oxford: Clarendon Press (2. ed.), 1993.

INNES, D. Metaphor, Simile, and Allegory as Ornaments of Style. In: Boys-Stones, G. (ed.), **Metaphor, Allegory and the Classical Tradition**. Oxford: Oxford University Press, p. 7-27, 2003.

LAKS, A. ¿Qué es cognitivo en la metáfora según Aristóteles?. **Archai** 30, e03032, 2020.

LUCAS, D. W. **Aristotle's Poetics**, Oxford: Clarendon Press, 1968.

MORAN, R. *Artifice and Persuasion: The Work of Metaphor in the Rhetoric*. In: **Essays on Aristotle's Rhetoric**, Oksenberg-Rorty, A. (ed.). Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1996, p. 385-398.

OKSENBERG-RORTY, A. (ed.). **Essays on Aristotle's Rhetoric**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1996.

ROSS, D. *Metaphysics*. In: **The Complete Works of Aristotle**. "The Revised Oxford Translation", Barnes, J. (ed.). Princeton: Princeton University Press, 1980.

ROSS, D. **Aristotle's Metaphysics**. Oxford: Clarendon Press, 1924.

SORABJI, R. **Aristotle on Memory**., 2nd edition. Chicago: Chicago University Press, 2004.

Multae quippe orationes verae quidem sed obscurae
Calcidius' taxonomy of textual obscuritas

Carlo G. Delle Donne
Università di Roma
carlo.delledonne@uniroma1.it

ABSTRACT: At a certain point of his commentary on Plato's *Timaeus* (317.15 ff. Wazink), Calcidius sets out to distinguish different kinds of obscurity that can affect a text. The first to be analysed is the *obscuritas iuxta dicentem*: in this case, obscuritas is said to depend on either a decision (*studio*) made by the author (this was the case of both Aristotle and Heraclitus), or the inefficacy of language (*imbecillitas sermonis*). Secondly, Calcidius takes into account the *obscuritas iuxta audientem*, i.e. that particular kind of obscurity which is due to both the novelty and even the oddity of the discourse (*cum inaudita et insolita dicuntur*), and the intellectual inadequacy of the listener (*cum is qui audit pigriore ingenio est ad intellegendum*). Thirdly, Calcidius mentions a kind of obscurity which is said to be *iuxta rem*. In other words, this obscurity is relative to any *res* (i.e. any object of analysis) which is such that it cannot be precisely and immediately understood. Note that Calcidius takes this to be the case of Plato's *chora*: for, neither it can be perceived through the means of sense perception, nor it can be intellectually grasped. But, as Calcidius clarifies, the presence of a certain degree of obscurity in a text does not necessarily put its veritative value at risk, just as the being true of a text does not automatically entail its being clearly expressed (*non statim quae vere dicuntur aperte etiam manifesteque dicuntur*). Unfortunately, to this ancient example of hermeneutics no extensive study has ever been devoted, as Professor Franco Ferrari has often pointed out. So, my objective is to extensively scrutinise the general classification of *obscuritates* provided by Calcidius and then to relate it to the Middle Platonic strategies aimed at neutralising Plato's *obscuritas*.

262

Keywords: Plato; Calcidius; obscurity.

Multae quippe orationes verae quidem sed obscurae. La tassonomia
della oscurità testuale nel commento di Calcidio al Timeo

SOMMARIO: A un certo punto del suo commento al *Timeo* di Platone (317.15 ff. Wazink), Calcidio propone una distinzione tra diversi tipi di *obscuritas*. Questa può dipendere o dall'autore (*iuxta dicentem*), o dal pubblico (*iuxta audientem*), o



dalla cosa trattata (*iuxta rem*). Ma in quale di questi raggruppamenti può essere ricompreso il particolare tipo di oscurità del Timeo e della chora di cui lì si parla? Secondo Calcidio, si tratta di una *obscuritas iuxta rem*, che non è condizionata da ragioni autoriali o di inadeguatezza ermeneutica del lettore. La difficoltà intrinseca all'argomento si riverbera, quindi, in una assenza di perspicuità della lingua in cui esso è espresso. Il discorso e il suo oggetto si rivelano così congeneri. Il proposito dell'articolo è di ricostruire la struttura e la storia di questa tassonomia, e di evidenziarne gli elementi di originalità.

Parole chiave: Platone; Calcidio; oscurità.

τὰ δὲ Πλατωνικὰ θεωρήματα πάνυ τι δύσκολά εἰσι καὶ δυσχερῆ καὶ ἀπλῶς εἰπεῖν πάσῃ δόξῃ σχεδὸν ἐπόμενα (ὅτι δὲ ἐστὶ τοῦτο ἀληθές, σαφές ἐκ τοῦ δύνασθαι ἐκάστην ἐξήγησιν ἀρμόζειν αὐτὰ πρὸς ἅ βούλεται), ἢ δὲ φράσις εὐχερῆς καὶ ὁμαλὴ καὶ ἀπλῶς εἰπεῖν Πλατωνικῆ.

Plato's theories are really difficult to explain and – generally speaking – they fit nearly any interpretation (this is true, and is clear in light of what follows: they can be adapted by every exegesis to take on any sense whatsoever). Nonetheless, the wording is simple, uniform and – to put it simply – Platonic.

(Dav. in *Porph.* 105.24 ff.)

I

In this paper, my objective is to examine a passage from Calcidius' commentary on Plato's *Timaeus*.¹ Here follows the text as it was established by Waszink,² along with an explanatory diagram:

264

[T1] Deinde progreditur: “Atque hoc quod de ea dicitur verum est quidem, et dicendum videtur apertius”, quia non statim quae vere dicuntur aperte etiam manifesteque dicuntur. Multae quippe orationes verae quidem sed obscurae; nascitur quippe obscuritas (1) vel dicentis non numquam voluntate (2) vel audientis vitio (3) vel ex natura rei de qua tractatus est. (1) Iuxta dicentem fit obscuritas, cum (1a) vel studio dataque opera dogma suum velat auctor, ut fecerunt Aristoteles et Heraclitus, (1b) vel ex imbecillitate sermonis, (2) iuxta audientem vero, (2a) vel cum inaudita et insolita dicuntur (2b) vel cum is qui audit pigriore ingenio est ad intellegendum, (3) iuxta rem porro, cum talis erit, qualis est haec ipsa de qua nunc sermo nobis est, ut neque ullo sensu contingi neque intellectu comprehendi queat, utpote carens forma, sine qualitate, sine fine.

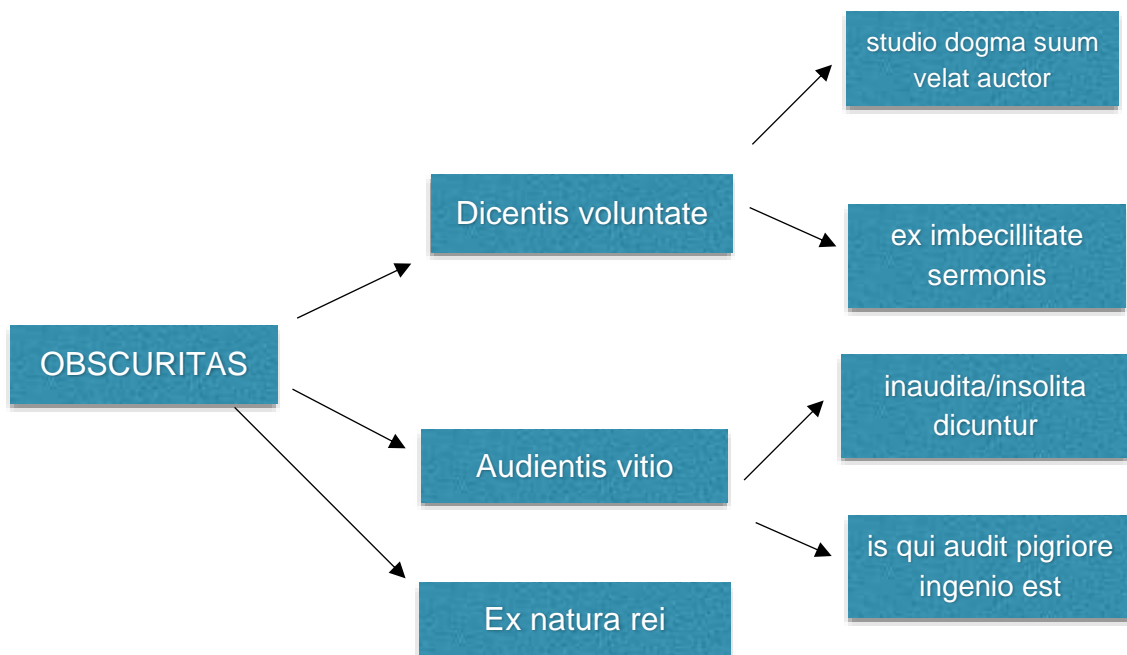
¹ On this commentary, see Bakhouché (2011); den Boeft (1970); den Boeft (1977); Gersh (1986), p. 421-492; Magee (2016); Moreschini (2003); Reydam-Schils (2007, 2020); Somfai (2004); van Winden (1959). As for the translations, if not otherwise stated, they should be considered as mine. I dedicate this paper to my mother, who has always taught me to struggle for clarity.

² Waszink (1962).

Sed neque Timaeus, qui disserit, instabilis orator nec audientes tardi; restat ut res ipsa difficilis et obscura sit.³

Then, he goes on: “What has been said about it (*scil.* the *chora*) is surely true; nonetheless, it should be expressed more clearly, as it seems”, because it is not the case that what is said truly is said *ipso facto* also openly and perspicuously. Many discourses are true, but obscure; and obscurity stems from: (1) either (sometimes) the speaker’s will; (2) or some defective condition on the part of the public; (3) or even the nature of the thing dealt with. (1) Obscurity originates on the side of the speaker: (1a) either when the author conceals his own doctrine willingly and purposely, as Aristotle and Heraclitus did; (1b) or as a consequence of the deficiency of the discourse. (2) Obscurity occurs on the part of the public: (2a) either when something strange and unprecedented is stated; (2b) or when the public is intellectually too lazy to understand what is said. (3) Obscurity stems from the content, when the latter is like the one which is being dealt by us right now: it (*scil.* the *chora*) cannot be grasped by means of the senses, nor could it be comprehended with the intellect, as it is deprived of form, quality and delimitation. But neither Timaeus – the speaker – is an insecure speaker, nor is the public slow. Hence, only one possibility is left open – the content itself is difficult and obscure.

265



³ On this page, see Ferrari (2001), p. 532 and Ferrari (2010), p. 62-64.

Later in the commentary (69.12 W.), Calcidius puts Plato's obscurity under scrutiny once more:

[T2] Timaeus Platonis et a veteribus difficilis habitus est atque existimatus ad intellegendum, non ex inbecillitate sermonis obscuritate nata - quid enim illo viro promptius? -, sed quia legentes artificiosae rationis, quae operatur in explicandis rerum quaestionibus, usum non habebant stili genere sic instituto, ut non alienigenis sed propriis quaestionum probationibus id quod in tractatum venerat ostenderetur.⁴

Plato's *Timaeus* was taken and deemed to be difficult to understand also by the ancients because of its obscurity, which didn't depend on the deficiency of the discourse – is there anything on earth more talented than that man? Rather, the point is that the readers were not accustomed to the artificial ratio which was at work to explain things, with the style being such that what had been treated could be explained only by means of the author's own arguments regarding that very issue, not by means of any extraneous ones.

266

As it is evident, even if the two passages agree on the fact that Plato's obscurity doesn't depend on the *imbecillitas sermonis* (whatever it means: see VI *infra*), they seem to disagree on the role played by the recipients of the dialogue. [T2] imputes obscurity to the *legentes*, who might be not particularly familiar with the kind of arguments used by Plato (*artificiosae rationis [...] usum non habebant*); [T1] instead, explicitly removes any responsibility from the *audientes*, who are described as anything but *tardi*; *obscuritas* in the *Timaeus* stems from the *res* at issue. This contradiction might come across as all the more striking, given that it is Calcidius himself who finds it necessary to provide the reader with a taxonomy of obscurity! Nonetheless, there may be a plausible way out. In [T2], it is not the case that Calcidius is proposing a general account of Plato's obscurity; rather, he is looking for an explanation for an ancient assessment (*a veteribus [...] habitus est atque existimatus*). The *Timaeus* appeared to be *difficilis ad intellegendum* to the ancient readers, and only to them, because they were not familiar with Plato's argumentative strategy. This is not to say that Plato's obscurity in this dialogue generically depends on the degree of expertise of the readers; theoretically speaking, the dialogue is obscure because it deals with obscure matters;

⁴ The passage is quoted also by Kraus-Walzer (1951), p. 35 n. *ad loc.*

nonetheless, in the past, no one who read the dialogue was up to the task, thus getting the impression of a particularly difficult and obscure text.

II

From the very beginning of [T1], the relationship between truth and obscurity of expression is at issue (*non statim quae vere dicuntur aperte etiam manifesteque dicuntur*). As a consequence, the author soon introduces a classification, a *taxonomy*, of the main types of *obscuritas* which happen to affect *multae orationes*. With regards to this aspect, I intend to identify the most remarkable moments of the exegetical tradition upon which Calcidius draws. This will make it possible both to claim for Calcidius' debt towards Middle Platonism, and to shed light on Calcidius' direct (or indirect) dependence on some late Hellenistic texts.⁵

A few preliminary remarks are in order, before going into detail on [T1]. Some clues on the theme of *obscuritas* can be found in the dedicatory letter to Osius as well. This document is intriguing when it comes to authoriality and the nature of the commentary. First of all, what was the point in writing a commentary along with a translation? Calcidius provides his recipient (and the reader) with an interesting explanation:

[T3] Itaque parui certus non sine divino instinctu id mihi a te munus iniungi proptereaque alacriore mente speque confirmatiore primas partes Timaei Platonis aggressus non solum transtuli sed etiam partis eiusdem commentarium feci putans reconditae rei simulacrum sine interpretationis explanatione aliquanto obscurius ipso exemplo futurum.

So, I have obeyed you because I was sure that you had assigned such a task to me not without any divine impulse. That is why I have dedicated myself to the very first part of the *Timaeus* more promptly and with stronger hope, and not only have I translated it but I have also written a commentary on that part, because I believed that the reproduction of something obscure would have been even more obscure than the model itself without the explanation deriving from interpretation.

⁵ On the exegetical tradition behind Calcidius' commentary, see Gersh (1986), p. 425-434; Moreschini (2003), p.VII-XI, XVI-XIX and Reydams-Schils (2007).

The crucial term in the passage above is *obscurius*. The relationship between a model (*exemplum*) and its copy (*simulacrum*) is inevitably affected by obscurity. In particular, a Latin translation (like Calcidius' one) of a Greek text (like Plato's *Timaeus*) might come across as obscure precisely because a translation, a copy, always falls short of the original text, the model.⁶ In any reproduction, there seems to be a reduction of clarity.⁷ As a consequence, any literary reproduction – any translation – is in the need of an *interpretatio*, a *commentarium* (*simulacrum sine interpretationis explanatione aliquanto obscurius*), in order to get its content clarified as much as possible. As it is evident, this first kind of obscurity regards the status of translation as a particular instance of the process of reproduction. Sure enough, it directly (though partially) involves Calcidius' work in as much as it is a Latin rendering of an originally Greek source. Nonetheless, this type of *obscuritas* also gives us a clue as to the authorial reasons for the literary form of Calcidius' work *as a whole* – we are given a *commentarium*, along with the Latin translation. In other words, this sort of obscurity has also a meta-textual value, since it sheds light on the reason why Calcidius' writing stands as it stands. But when it comes to *obscuritas*, there is more to it than this. For in the case of Plato's *Timaeus*, the *exemplum* itself is *reconditum*. Obscurity affects also the original, along with the copy. Already Galen had pointed out Plato's *obscuritas*, when it comes to the *Timaeus*. According to the Middle Platonist,

[T4] nos autem eas notiones quas Timaeus in hoc libro expressit non eadem ratione in artum coegimus qua in ceteris (Platonis) libris usi sumus, quorum notiones in artum coegimus. In illis enim libris sermo eius abundans et diffusus (fuit), in hoc autem libro brevissimus est, tam a constricto et obscuro sermone Aristotelis⁸ quam a diffuso illo quem Plato in reliquis suis libris (adhibuit) remotus. Si autem in oratione aliquid constricti et obscuri inesse putas, hoc perpaucum esse scito. Quodsi animum huic rei adieceris, manifestum tibi erit hoc non obscuritate sermonis in se per se fieri, sicut accidit lectori qui parum intellegit quando ipsi sermoni genus aliquid indistinctum (et) obscurum inest. Sermo vero in se obscurus ille est <...; sermo autem qui in se obscurus non est, ille est> quem is modo intellegere potest qui in hac disciplina se exercitaverit.⁹

⁶ See Reydam-Schils (2007).

⁷ For clarity and absence of clarity as ontological markers in the model-copy relationship, see Plat. *Resp.* VI 511, 512-4 in Delle Donne (2019).

⁸ Galen is not particularly favourable to Aristotle's style of writing, which was responsible for its own *obscuritas* in his opinion. See also *infra*.

⁹ Gal. *Comp. Tim.* 1.8-23 Kraus-Walzer, in Ferrari (1998), 18 ss. See also Kraus-Walzer (1951), p. 35 n. *ad loc.*

We have not condensed those notions expressed by Timaeus in this book in the same way as we did in the case of (Plato's) other books, whose notions we have actually condensed. In those books, Plato's discourse was abundant and lengthy, whereas in this book it is extremely succinct - as remote from Aristotle's concise and obscure discourse as it is remote from that lengthy one employed by Plato himself in other books. But if you believe that in the work there is some conciseness and obscurity, please be aware that it is a slight thing. For if you focus on this phenomenon, it will be perspicuous to you that it occurs not as a result of the obscurity of the discourse as such: this happens when the reader comprehends very little, because some form of obscurity and confusion resides in the discourse itself. That discourse is obscure as such <...: on the contrary, any discourse which is not obscure in itself can be comprehended only by those who have exercised themselves in this discipline.

III

269

Calcidius' remarks on textual obscurity originate from a specific passage in Plato's *Timaeus* (49a6-7, εἶρηται μὲν οὖν τὰληθές, δεῖ δὲ ἐναργέστερον εἰπεῖν περὶ αὐτοῦ), which is translated by Calcidius as follows: *Atque hoc quod de ea dicitur verum est quidem, et dicendum videtur apertius*. With regards to the first description of the *chora*, Plato has Timaeus say that what has been maintained is true (εἶρηται μὲν οὖν τὰληθές) but, nonetheless, it could – and actually should – be expressed in a more *perspicuous* way (δεῖ δὲ ἐναργέστερον εἰπεῖν περὶ αὐτοῦ).¹⁰ The theme emerging from this piece of text is the relation between truth and clarity, or absence of clarity, in a philosophical discourse.¹¹ Thus, in Timaeus' words Calcidius detects an example of a widespread and rather problematic connection existing between *veritas* and *obscuritas*. That this connection is anything but uncommon in the philosophical texts, is soon made clear by Calcidius himself: *quia non statim quae vere dicuntur aperte etiam manifesteque dicuntur*. Rather, in many discourses an evident combination of truth and obscurity is to be found (*multae quippe orationes verae quidem sed obscurae*). But for the philosopher – i.e. the

¹⁰ On Plato's *chora*, see at least Ferrari (2007) and Fronterotta (2014).

¹¹ See Barnes (1992); Hadot (1987), p. 23; Manetti (1998), p. 1213-1217; Mansfeld (1994), p. 148-161.

exegete¹² – the text represents an authority;¹³ and any authority needs to be explained, justified and defended in any of its aporetic aspects. In other words, first of all it needs to be *clarified*. Therefore, in an authority, the virtual or real divergence between its fully veritative value and the obscurity of its expressive form, cannot be neglected by the exegete. In general, when it comes to the scholastic exegesis, interpreting mainly entails *clarifying* what is problematic and hence *obscure*. Actually, obscurity is the *condition of possibility* of the exegetical practice itself; as Jonathan Barnes (1992, p. 270) puts it, “clarity is a virtue, obscurity is a vice. [...] Obscurity demands treatment – and the treatment lies in the hands of scholarship and of the commentator”. With regards to this – I mean, the clarifying function carried out by exegesis – Calcidius is in agreement with Galen (In *Hipp. fract.* XVIII, B318 K.):

[T5] Πρὸ τῆς τῶν κατὰ μέρος ἐξηγήσεως ἄμεινον ἀκηκοέναι καθόλου περὶ πάσης ἐξηγήσεως, ὡς ἔστιν ἡ δύναμις αὐτῆς, ὅσα τῶν ἐν τοῖς συγγράμμασιν ἔστιν ἀσαφῆ, ταῦτ' ἐργάσασθαι σαφῆ.

Before the exegesis of each aspect, it would be better to know something about any form of exegesis in general - that its ability amounts to render clear any obscure thing whatsoever should be found in the writings.

270

And yet, to Calcidius' eyes the relationship between the truth of an authoritative text and the obscurity of its expression is not something simple, let alone uniform. Quite the opposite, in fact. According to him, the nature of obscurity (along with its purpose) deserves an accurate analysis and even a general theorisation. It is fundamental to understand the genetic process of the obscurity of a text; for, by means of an aetiology of obscurity, the reader is also given the opportunity to grasp its communicative aim; and, last but not least, the communicative aim of obscurity deals directly with its relation to the truth of the text. What is hence at issue is entwining levels of analysis, that consequently deserve to be considered as a whole. Let's follow Calcidius then in his

¹² See also Sen. *Ep. Mor.* 108.23: Sed aliquid praecipientium vitio peccatur, qui nos docent disputare, non vivere, aliquid discentium, qui propositum adferunt ad praeceptores suos non animum excolendi, sed ingenium. Itaque quae philosophia fuit, facta philologia est; 33.8: Omnes itaque istos, numquam auctores, semper interpretes sub aliena umbra latentes, nihil existimo habere generosi, numquam ausos aliquando facere, quod diu didicerant. Memoriam in alienis exercuerunt. Aliud autem est meminisse, aliud scire. Meminisse est rem commissam memoriae custodire. At contra scire est et sua facere quaeque nec ad exemplar pendere et totiens respicere ad magistrum. Cf. Hadot (1987); Donini (2011), p. 211-282; Ferrari (2001); Sedley (1989, 1997).

¹³ This authoritative value of the Master's written texts was typical of Epicurean philosophers as well: see Delle Donne (2021) (forthcoming), along with Erler (1996), Sedley (2003).

reconstruction of the causal or genetic factors of obscurity, in order to take its communicative functions into account.

IV

Calcidius contemplates three genetic hypotheses, in relation to obscurity. 1) The first one might be described as “voluntaristic”, as it identifies the responsible factor for obscurity in a text with the determination of the author’s (or the speaker’s) will (*vel dicentis non numquam voluntate*). Were this to be the case, obscurity would not be without any particular communicative value; rather, it would respond to a specific authorial strategy of knowledge transmission.¹⁴ 2) The second hypothesis raised in [T1] regards the potential inadequacy of the recipient of the philosophical text (*vel audientis vitio*). In other words, obscurity could boil down to a merely subjective phenomenon, which would exclusively result from the vitium of the reader/listener. Sure enough, in this case, the text as such could not be charged with any form of “co-responsibility”, when it comes to the emergence of obscurity in it. The latter would consequently come across as independent from the expressive, or linguistic, or content-related dimension, and it would thoroughly fall into the sphere of the listener’s cognitive or cultural level. Therefore, regardless of the author’s intentions, and of the linguistic form of the philosophical discourse, obscurity might occur (and potentially fade away) *a latere audientis*. 3) The third and last option considered by Calcidius involves the degree of obscurity of the matter (or of the piece of philosophy subject to scrutiny) *as such* (*ex natura rei de qua tractatus est*). In this case, the kind of obscurity at issue would be eminently related to the content; as a consequence, it would turn out to be within, or inherent to, the text, as it would result from the complexity of the theoretical matter under examination. So, regardless of the author’s style or language (which might even be regarded as appreciable),¹⁵ or of

¹⁴ See also Simpl. *In Phys.* 8.18 Diels: ἐν τοῖς ἀκροαματικοῖς ἀσάφειαν ἐπετήδευσε διὰ ταύτης τοῦς ῥαθυμοτέρους ἀποκρουόμενος, ὡς παρ’ ἐκείνοις μηδὲ γεγράφθαι δοκεῖν; Diog. 3.63 *apud* Baltes (1993), 532 ff.: Ὀνόμασι δὲ κέχρηται ποικίλοις πρὸς τὸ μὴ εὐσύνοπτον εἶναι τοῖς ἀμαθέσι τὴν πραγματείαν; and David, *Porph.* 106, 25 ff.: τούτου οὖν χάριν οἱ παλαιοὶ τοῦς γνησίους βουλόμενοι ἐκ τῶν νόθων διακρίνειν ἀσάφειάν τινα ἐποίουν, ἵνα εἰ μὲν τις γνήσιος ἦ, τὴν ἀσάφειαν τῶν θεωρημάτων ἦτοι τῆς λέξεως μὴ εὐλαβούμενος ἑαυτὸν ἀπαγγέλλῃ γνήσιον εἶναι καὶ δι’ ἔρωτα τῶν λόγων κόπον καὶ πόνον φέρῃ (ὁ γὰρ γνήσιος ὅσον ὄρα ἀξανομένην ἀσάφειαν, τοσοῦτον σπουδαίως καθοπλίζεται, ἵνα τὸ ξένον καὶ δυσχερὲς κατορθωσάμενος μέγιστος ἐν λόγοις ὀφθῆι), εἰ δὲ νόθος εἴη, εὐθέως τὴν ἀσάφειαν ὀρῶν τὴν ἀπαλλαγὴν εὐκταίαν ἡγήσεται, ἔρωτα πρὸς τοῦς λόγους οὐδένα ἔχων [...].

¹⁵ See David, *In Porph. Isag.* 105.9-28 Busse: ἐπειδὴ δὲ ἐμνήσθημεν ἀσαφείας, φέρε διδάξωμεν πόθεν ἡ ἀσάφεια τίκτεται. γίνεται τοίνυν ἡ ἀσάφεια ἢ ἀπὸ τῆς λέξεως ἢ ἀπὸ τῶν θεωρημάτων. καὶ ἀπὸ μὲν θεωρημάτων, ὡς ἔχει τὰ Ἡρακλείτεια: ταῦτα γὰρ βαθέα καὶ δεινὰ ὑπάρχει: περὶ γὰρ τῶν συγγραμμάτων Ἡρακλείτου εἴρηται δεῖσθαι βαθέος κολυμβητοῦ. ἀπὸ δὲ λέξεως γίνεται διττῶς ἡ ἀσάφεια: ἢ γὰρ διὰ τὸ μῆκος τῆς φράσεως γίνεται ἀσάφεια, ὡς ἔχει τὰ Γαλήνεια [...], ἢ διὰ τὴν ποιότητα τῆς λέξεως, ὡς ἔχει τὰ Ἀριστογένεια [...] τί δαὶ ἀπὸ πολλῶν τοῦτο δεικνύειν ἐπιχειροῦμεν ἡμῶν εὐπορούντων τοῦτο αὐτὸ ἀπὸ τῶν ἀρχηγῶν καὶ προστατῶν τῆς φιλοσοφίας δεῖξαι, Πλάτωνός τε καὶ Ἀριστοτέλους; τούτων γὰρ ὁ μὲν εἰς τὴν ἀσάφειαν διὰ τῶν φράσεων ποιεῖν

his communication and knowledge transmission strategy, and also of the listener's degree of education, an unbeatable form of obscurity might come about, whose very existence would originate from the nature itself of the subject dealt with. In relation to this point, it is worth mentioning Galen's distinction (*In Hipp. fract.* XVIII, B 319K.) between a "real obscurity" (τὸ μὲν ὄντως ἀσαφές), "which is what it is because of itself" (αὐτὸ δι' ἑαυτὸ τοιοῦτον ὑπάρχον), and another one which is "relational" (τὸ δὲ ἐν αὐτῷ πρότερον τὴν γένεσιν οὐκ ἔχον), in the sense that it comes about only when the interaction between the text and the reader takes place. This represents another example of continuity between Calcidius and the Middle Platonic exegesis:

[T6] [...] τὸ μὲν ὄντως ἀσαφές αὐτὸ δι' ἑαυτὸ τοιοῦτον ὑπάρχον, τὸ δὲ ἐν αὐτῷ πρότερον τὴν γένεσιν οὐκ ἔχον, ἐπειδὴ τῶν ἀκουόντων τοῦ λόγου διαφοραὶ πάμπολλαι τυγχάνουσιν οὔσαι κατὰ τε τὸ προπαιδεύεσθαι καὶ γεγυμνάσθαι περὶ λόγους ἢ παντάπασί γε ἀγυμνάστους ὑπάρχειν, εἶναι τε φύσει τοὺς μὲν ὀξεῖς τε καὶ συνετοὺς, τοὺς δὲ ἀμβλεῖς καὶ ἀσυνέτους.

What is genuinely unclear is so in and by itself. The other sort however is not originally obscure, because there are after all numerous differences among those who read the argument as to their having either received a preliminary education and training in relation to arguments, or being entirely untrained. And as regards their natural disposition, some are sharp and intelligent, others dumb and stupid.¹⁶

ἐπετήδευσεν, ὁ δὲ ἕτερος διὰ τῶν θεωρημάτων· τὰ μὲν γὰρ Ἀριστοτελικά θεωρήματα εὐχερῆ εἰσιν, ἢ δὲ φράσις δύσκολος. [...] τὰ δὲ Πλατωνικά θεωρήματα πάνυ τι δύσκολά εἰσι καὶ δυσχερῆ καὶ ἀπλῶς εἰπεῖν πάση δόξῃ σχεδὸν ἐπόμενα (ὅτι δὲ ἐστὶ τοῦτο ἀληθές, σαφές ἐκ τοῦ δύνασθαι ἐκάστην ἐξήγησιν ἀρμόζειν αὐτὰ πρὸς ἃ βούλεται), ἢ δὲ φράσις εὐχερῆς καὶ ὁμαλὴ καὶ ἀπλῶς εἰπεῖν Πλατωνικὴ (on this passage, see Mansfeld (1994), p. 151 n. 273). David plausibly depends on Porphyry when it comes to this taxonomy (see *ibid.* 7-8). There are two major species of obscurity: 1) an expressive one (ἀπὸ τῆς λέξεως), which was voluntarily practised by Aristotle (ὁ μὲν εἷς τὴν ἀσάφειαν διὰ τῶν φράσεων ποιεῖν ἐπετήδευσεν); and 2) a content-related one (ἀπὸ τῶν θεωρημάτων), like that typical of Plato's dialogues (ὁ δὲ ἕτερος διὰ τῶν θεωρημάτων). It is interesting to observe that an author who deals with difficult matters is said to be Heraclitus, who is described in Calcidius' account as an example of voluntary obscurity (see also Cicero's *De fin.* 2.15). In any case, type 1) is again divided in two subspecies: 1a) there is an expressive obscurity which depends on the "length" of the wording (like Galen's one: διὰ τὸ μῆκος τῆς φράσεως); 1b) but there is also an expressive obscurity which results from the "quality" of the wording (διὰ τὴν ποιότητα τῆς λέξεως: for example, Aristogenes wrote an expression like καὶ ἡδὺν πόνον καὶ ἐνσεσασμένον, without explaining *which kind* of πόνος was actually at issue).

¹⁶ Trans. by Mansfeld (1994), p. 150-151.

V

After this very schematic taxonomy, Calcidius puts forward a much more detailed version of it. Case 1) above ends up with being more complicated than it might have seemed on first sight. The *obscuritas iuxta dicentem* is now split into another two subspecies: 1a) *cum vel studio dataque opera dogma suum velat auctor*, 1b) *vel ex imbecillitate sermonis*. According to Calcidius, on occasions the author's *studium*, or *opera*, might be hidden behind the *obscuritas* of a text. The purpose of such *obscuritas*, when voluntarily pursued, would be to conceal the author's doctrines. In other words, the deliberate obscurity of a work might aim at hiding its content, at least to a certain extent. Calcidius also gives us some examples of authors who have been deliberately obscure: Aristotle and Heraclitus. Sure enough, these examples are already to be found in the exegetical tradition,¹⁷ whence Calcidius apparently takes them. When it comes to Heraclitus, we only need consider Cicero's words in the *De natura deorum* 1.74: *neque tu me celas ut Pythagoras solebat alienos, nec consulto dicis occulte tamquam Heraclitus, sed, quod inter nos liceat, ne tu quidem intellegis*. There is even a passage by Clement of Alexandria (*Strom.* V, 9.58.1-5), where all the founders of the ancient philosophical schools are explicitly said to have had the intention of concealing their truth. And – what is even more intriguing – in Clement's text there is also a hint as to which objective might have led the above-mentioned philosophers to make their own texts obscure: they wanted to put “the *genuine* philosophers” (εἰ γνησίως φιλοσοφοῖεν) among their own students to the “test” (μὴ οὐχὶ πείραν δεδωκόσι πρότερον):

273

[T7] Οὐ μόνον ἄρα οἱ Πυθαγόρειοι καὶ Πλάτων τὰ πολλὰ ἐπεκρύπτοντο, ἀλλὰ καὶ οἱ Ἐπικούρειοί φασί τινα καὶ παρ' αὐτοῦ ἀπόρητα εἶναι καὶ μὴ πᾶσιν ἐπιτρέπειν ἐντυγχάνειν τούτοις τοῖς γράμμασιν. ἀλλὰ καὶ οἱ Στωϊκοὶ λέγουσι Ζήνωνι τῷ πρώτῳ γεγράφθαι τινὰ, ἃ μὴ ῥαδίως ἐπιτρέπουσι τοῖς μαθηταῖς ἀναγινώσκειν, μὴ οὐχὶ πείραν δεδωκόσι πρότερον, εἰ γνησίως φιλοσοφοῖεν. λέγουσι δὲ καὶ οἱ Ἀριστοτέλους τὰ μὲν ἐσωτερικὰ εἶναι τῶν συγγραμμάτων αὐτοῦ, τὰ δὲ κοινὰ τε καὶ ἐξωτερικά.¹⁸

It was not only the Pythagoreans and Plato then, that concealed many things; but the Epicureans too say that they have things that may not be uttered, and do not allow all to peruse those writings. The Stoics also say that by the first Zeno things were written which they do not readily allow disciples to read, without their first giving

¹⁷ See n. 15 above.

¹⁸ See also n. 14 above.

proof whether or not they are genuine philosophers. And the disciples of Aristotle say that some of their treatises are esoteric, and others common and exoteric.

This makes it clear how a certain degree of obscurity - or, at the very least, opacity - was usually detected, and even expected, in the works of the “founding fathers” of each philosophical tradition. The Middle Platonist Plutarch, for example, strongly believed in Plato’s voluntary obscurity.¹⁹ The crucial point is the following: the authoritative value of the Master’s words necessitated some form of “immunisation” from banalisation and from being divulged indiscriminately. Therefore, some kind of obscurity, be it even superficial, ensured the exclusion of a public unsuited to advanced philosophy. Moreover, the obscurity of the more representative texts of a specific school was likely to act as a unifying factor for its members as well: in other words, anyone who did not succeed in demonstrating comprehension of those writings, was consequently shown unworthy of playing any part in the correspondent philosophical community.

Be that as it may, with regards to Calcidius’ passage at issue in this paper, it is also worth considering Cicero’s *De finibus* 2.15:

[T8] et tamen vide ne, si ego non intellegam quid Epicurus loquatur, cum Graece, ut videor, luculenter sciam, sit aliqua culpa eius, qui ita loquatur, ut non intellegatur. quod duobus modis sine reprehensione fit, si aut de industria facias, ut Heraclitus, 'cognomento qui σκοτεινός perhibetur, quia de natura nimis obscure memoravit', aut cum rerum obscuritas, non verborum, facit ut non intellegatur oratio, qualis est in Timaeo Platonis. Epicurus autem, ut opinor, nec non vult, si possit, plane et aperte loqui, nec de re obscura, ut physici, aut artificiosa, ut mathematici, sed de illustri et facili et iam in vulgus pervagata loquitur.

And even supposing that I do not understand what Epicurus says, still I believe I really have a very clear knowledge of Greek, so that perhaps it is partly his fault for using such unintelligible language. Obscurity is excusable on two grounds: it may be deliberately adopted, as in the case of Heraclitus, “The surname of the Obscure who bore, So dark his philosophic lore”; or the obscurity may be due to the abstruseness of the subject and not of the style – an

¹⁹ See Plut. *Is. et Os.* 370e-f, *Def. orac.* 420f and *Quaest. Conv.* VIII 2.719a.

instance of this is Plato's *Timaeus*. But Epicurus, in my opinion, has no intention of not speaking plainly and clearly if he can, nor is he discussing a recondite subject like natural philosophy, nor a technical subject such as mathematics, but a lucid and easy topic, and one that is generally familiar already.²⁰

In the text, Heraclitus is said by Cicero to have been accused of obscurity (*consulto dicis occulte tamquam Heraclitus, cognomento qui σκοτεινὸς perhibetur*), which was taken to be deliberate. This is exactly the same as Calcidius maintains. But there is more to it than this, when it comes to the existing analogies between the two authors. Even though Aristotle is not mentioned in the *De finibus*, a sort of taxonomy of *obscuritas* (like that in Calcidius's commentary) is to be found in this writing too. Apart from 1) that kind of obscurity typical of Heraclitus, which results from a precise choice by the author, Cicero also mentions 2) a form of obscurity, typical of Plato's *Timaeus* for example, which depends on the *res* under scrutiny (*cum rerum obscuritas, non verborum, facit ut non intellegatur oratio*): as will become evident, also Calcidius agrees on the "objective" nature of the obscurity that characterises Plato's *chora*. Last but not least, according to Cicero's testimony, 3) a third type of obscurity is possible, and it is that which is typical of Epicurus, and which stems from a poor style of writing (*vide ne [...] sit aliqua culpa eius, qui ita loquatur ut non intellegatur*). Therefore, the latter form of obscurity is undoubtedly guilty and defective, and it might be compared to the *imbecillitas sermonis* which is mentioned by Calcidius as a form of *obscuritas iuxta dicentem*. When it comes to Epicurus, any "objective" or content-related matrix behind his lack of clarity should be ruled out; and in the same way, also the author's will should be left out, as Epicurus would have certainly, *si possit, plane et aperte loqui*. According to Cicero, obscurity is not deplorable in itself (*sine reprehensione fit*), provided that it is brought about by one of the aforementioned causal factors (either a deliberate choice by the author, or the complexity of the content). But it is a different kettle of fish if, in light of some aetiological research, obscurity is shown to stem from an expressive inability or deficiency on the part of the author. Hence, similarly to Calcidius, also in Cicero's text obscurity turns out to be interrelated with either the author's strategy (*de industria*, [T8]; *studio dataque opera*, [T1]), or the content (*rerum obscuritas*, [T8]; *ex natura rei*, [T1]), or even the weakness of the author's style (*ita loquatur, ut non intellegatur*, [T8]; *ex imbecillitate sermonis*, [T1]). But unlike Calcidius, Cicero undermines the role played by the pupils or the public in the genesis of obscurity. As will become evident later in the paper, this element of Calcidius' taxonomy is to be traced back to Middle (see [T6] above) and Neoplatonic scholastic literary production, where both the

²⁰ Trans. by Rackham (1931).

Master's and pupil's role in the educational process turns into the privileged topic of a standard and stereotyped treatment.²¹

It is possible to trace back to the Hellenistic Age, and particularly to the Garden, another two intriguing texts dealing with *obscuritas*. First of all, the need for Epicureans to solve the absence of perspicuity in Epicurean texts was something which they perceived as an urgent and necessary task. As a result, since the very first generation after that of Epicurus' last direct disciples, Epicureans used to practise a philologically based exegesis of the *ipsissima verba* of their Master (or even of their *kathegemones*).²² In particular, in the *PHerc.* 1005 XVI, 5 (Angeli), Philodemus maintains that whoever is able to understand Epicurean books also "teaches to rediscover not only the thoughts of those who dealt with the obscurity of things, but also thoughts of analogous content (δι[δά]σκου|σι καὶ [τ]ὰ τῶν ἐπιτετη|δευκότων ἀσάφειαν ἐξ|ευρίσκειν καὶ ὁμοειδῆ)"²³:

[T9] δ[ὲ] | ναυ[ται] μ[ὲν] τοῖς [β]ιβλίοις | παρακολουθεῖν οἱ καὶ | τετυ[χ]ότες ἀγωγῆς Ἑλλη|σι καὶ [ο]ὐ [Πέρσαις] πρεπού|σης καὶ παι[δευθ]έντες | ἐν μ[α]θήμασι, δι[δά]σκου|σι καὶ [τ]ὰ τῶν ἐπιτετη|δευκότων ἀσάφειαν ἐξ|ευρίσκειν καὶ ὁμοειδῆ | γ', εἰ μὴδὲν ἕτερον, ἐκ παι|δίου μέχρι γήρωσ φ[ι]λο|σοφῆσαντες καὶ τοσαῦ|τα καὶ τοιαῦτα ταῖς ἀκρι|βείαις συντεθεικότες ...

276

Those who can comprehend these books have received an education suitable for Greeks and not for Persians and have been trained in the disciplines; as a result, they teach to rediscover both the thought of those who have dealt with the obscurity of things, and similar thoughts. Those people have practiced philosophy since their childhood till old age, and they have composed so many and such valuable works with accuracy ...

Now, according to Anna Angeli, in this column the term *asapheia* should be given an "objective" semantic value, as it refers to the obscurity peculiar to the topics, or the things dealt with. Hence, she proposes to translate it with the

²¹ Mansfeld (1994), p. 161-166.

²² Capasso (1987), p. 39-59; Blank (2001); Erler (1993, 1996, 2003, 2011); Ferrario (2000); Puglia (1980, 1982, 1986, 1988, p. 49-106); Roselli (1991); Sedley (1989, 2003), Tulli (2000).

²³ Trans. after Angeli (1988); see also her translation of the whole fragment: "Possono comprendere i libri coloro i quali, conseguita un'educazione che conviene a Greci e non a Persiani, ed educati nello studio delle discipline, insegnano a riscoprire sia il pensiero di quanti si sono occupati dell'oscurità delle cose, sia, se non altro, pensieri affini: essi filosofarono dalla fanciullezza sino alla vecchiaia e hanno composto tante e tali opere con rigore scientifico."

expression “obscurity of things”.²⁴ If this reading is correct, Philodemus would therefore be maintaining that the fulfillment of *paideia* could be beneficial when it comes to retrieving those doctrines regarding complex and hence obscure realities. Were that to be the case, the reference would be to doctrines belonging to the Epicureans themselves; consequently, according to the philosopher, the impression of obscurity that such “thoughts” might bring about would result from the *nature* of the topics under discussion. Hence, analogously to what both Calcidius and Cicero maintain with regards to Plato’s *Timaeus*, Philodemus might have imputed the scarce perspicuity typical of Epicurean texts to the objective complexity of the theoretical assumptions and concepts of Epicurean philosophy.²⁵ In this case, the general overtone of this column would be interscholastic polemics. Furthermore, it is again Philodemus who puts forward a schematic presentation of two types of *asapheia* in the *Rhetoric* (IV = *PHerc.* 1423, coll. XIII 15-XVI). One of the two genres reveals itself to be similar to that obscurity which is usually imputed to Epicurus’ own writings – namely, the obscurity stemming from a lacking mastery of both the subjects and the Greek language:

[T10] εὐθέως γὰρ ἀσάφεια
 τὶς μὲν ἐπιτηδεύμα-
 τικῶς γίνεται, τὶς
 δ’ ἀνεπιτηδεύτως·
 ἐπιτηδευματικῶς
 μὲν, ὅταν μῆθὲν ἀγα-
 θὸν τις εἰδῶς καὶ λέ-
 γων ἐπικρῦπτη τοῦ-
 το διὰ τῆς ἀσαφείας, ἴ-

²⁴ Nonetheless, according to Erler (1991), p. 86-87, the expression *epitedeuein asapheian* might have another meaning here. In the works by some late commentators (Simplicius, Philoponus etc.), this *tourne* tends to refer to the voluntary use of obscurity as expressive means. Were this to be the correct reading of the expression, the writings at issue in Philodemus’ text could not be Epicurean: *sapheia* was an essential value for the members of the Garden (see De Sanctis (2015), Tulli (2000)); rather, Philodemus would be referring to some writings belonging to *other* schools, whose founders (like Aristotle or Plato, for example) had really made use of obscurity for the sake of education and selection of the potential pupils. Besides, according to this interpretation, the students praised by Philodemus would show a striking intellectual flexibility, as they would end up with teaching to discover the thoughts of philosophers belonging to *other schools*.

²⁵ With regards to Epicurus, it is perhaps worth pointing out that an Epicurean philosopher, Lucretius, used to describe his own verses – along with the Epicurean system – as obscure (besides, he was perfectly aware of Heraclitus’ type of *obscuritas* too). But such evaluation was not negative in his opinion, as the obscurity of the poem resulted from the complexity of the themes dealt with. Nonetheless, according to Lucretius, poetic expression could and should shed light on such obscurity (see I. 933-934, IV. 8-9, I. 136-137, I. 921-922, along with Piazzini (2011), p. 174-175).

να δόξει τι χρήσιμον
γράφειν καὶ λέγειν
[...] ἄνευ δὲ
ἐπιτηδεύσεως ἀσά-
φεια γίνεται παρὰ τὸ
μὴ κρατεῖν τῶν πρα-
γμάτων ἢ μὴ διελημ-
μῆνως, ἢ παρὰ τὸ μὴ
φιληδεῖν ἢ μὴ προσκαρ-
τερεῖν τῇ περιωδευ-
μενῇ προφορᾷ καὶ
γραφῇ, καὶ κοινῶς τε
παρὰ τὸ μὴ καλῶς ἐλ-
ληνίζειν ἐπίστασθαι -
καὶ γὰρ σολοικισμοὶ
ποιοὶ καὶ βαρβαρισ-
μοὶ πολλὴν ἀσάφειαν
ἐν τοῖς λόγοις ἀποτε-
λοῦσι - καὶ παρὰ τὸ συμ-
φανῆ τὰ ῥήματα τοῖς
πράγμασιν νομίζειν
εἶναι [...].²⁶

Immediately, a form of obscurity occurs intentionally, while another one does so unintentionally. It is intentional when one, without knowing or saying anything, conceals this fact by means of obscurity in order to get the impression of knowing or saying something useful. [...] Obscurity without intentionality takes place when one is not able to master the content, or if one is not able to do it precisely, or when one does not enjoy, nor perseveres with, the expression or the writing treated, or more generally also if one is

²⁶ See Angeli's translation (1988) of these columns: "Immediatamente, infatti, un'oscurità si verifica intenzionalmente, un'altra senza intenzionalità. Si verifica intenzionalmente quando uno, non conoscendo né dicendo nulla di buono, nasconde ciò mediante l'oscurità affinché sembri che conosca e dica qualcosa di utile [...] Oscurità si verifica senza intenzionalità quando non si dominano gli argomenti, non distintamente, quando non ci si diletta né si persevera nell'espressione che è stata esaminata e nella scrittura, e in generale anche quando non ci si sa esprimere in buon greco - e infatti certi solecismi e barbarismi producono molta oscurità nei discorsi - e quando si crede che le parole siano tanto chiare quanto gli argomenti"

not able to express himself well in Greek – specific solecisms and barbarisms bring about considerable obscurity in discourses – and also if one believes that words are as clear as the arguments themselves.

First of all, it is necessary to highlight the discriminating factor between the two forms of obscurity which are identified by Philodemus: intentionality and unintentionality. Were the obscurity to be intentional by the author (ἐπιτηδευματικῶς), according to Philodemus, in that case there would be the willingness to conceal his ignorance (ὅταν μηθὲν ἀγαθὸν τις εἰδῶς καὶ λέγων ἐπικρύπτῃ τοῦτο) and to bring about a sort of disorientation on the part of the reader. In other words, a particularly complex - and hence obscure - expressive form might make the reader believe that in the text there is much more, in terms of content, than there actually is (ἴνα δόξῃ τι χρήσιμον γράφειν καὶ λέγειν). Now, also Cicero and Calcidius take *industria* – in other words, intentionality – to be a causal and typological factor with regards to *obscuritas*; but, unlike Philodemus, they tend to evaluate it not negatively (as in the case of Calcidius), or even positively (*sine reprehensione*), as Cicero does. In other words, the deliberate obscurity mentioned by Cicero and Calcidius does not equate to Philodemus' deceptive and misleading *asapheia*. To conclude on this point: there is a categorical similarity between these authors – i.e. intentionality taken as a causal factor; but its function and value turn out to be radically different from one author to another.

279

When it comes to that kind of *asapheia* which happens *anepitedeutos*, the similarity between Philodemus, Cicero and Calcidius is undeniable. According to Philodemus, were the author to lack the linguistic (καὶ κοινῶς τε παρὰ τὸ μὴ καλῶς ἐλληνίζειν ἐπίστασθαι) and content-related (παρὰ τὸ μὴ κρατεῖν τῶν πραγμάτων ἢ μὴ διειλημμήνως) expertise, an *unwilling* obscurity would take place:²⁷ but also Cicero and Calcidius distinguish a voluntary obscurity (*de industria*, [T8]; *studio dataque opera*, [T1]) and an involuntary one, which might result from also the style-writing deficiency of the author (*ita loquatur, ut non intellegatur*, [T8]; *ex imbecillitate sermonis*, [T1]: even though this kind of obscurity is not explicitly said to be involuntary, it is likely to be largely implicit).

VI

It is necessary now to look at the case of Aristotle, who happens to be the other author mentioned by Calcidius as an example of voluntary obscurity. In

²⁷ Cicero finds this kind of *obscuritas* due to the author's inability in Epicurus' writings. As a consequence, one might suppose that Cicero's criticism is particularly efficacious precisely because it makes use of an Epicurean category (presumably elaborated by Epicurus' disciples against other schools) against Epicurus himself.

the Aristotelian exegetical tradition,²⁸ there was a well-documented debate regarding the nature of Aristotle's *obscuritas*, which was rather unanimously accepted (see Cic. *Top.* 1.2: *a libris [scil. Aristotelis] te obscuritas reiecit*).²⁹ It was even the case that the objective of such obscurity was one of the classical issues to deal with in the Neoplatonic *Isagogai*.³⁰ One need only quote the following passage from Simplicius (*In Cat.* 8.7.6 ff.):

[T11] Ἀριστοτέλης δὲ τὴν ἀσάφειαν προετίμησεν, ἴσως μὲν καὶ τὴν ἀόριστον τῶν μύθων καὶ τῶν συμβόλων ὑπόνοιαν παραιτησάμενος (ῥαδίως γὰρ ἄλλος ἄλλως ἐκδέχεσθαι δύναται τὰ τοιαῦτα), ἴσως δὲ καὶ γυμναστικωτέραν εἰς ἀγχίνουσαν ὑπολαμβάνων τὴν τοιαύτην ἀσάφειαν. [...] ὅτι γὰρ οὐκ ἀσθενεῖα λόγου τὸ ἀσαφὲς αὐτοῦ τοῖς συγγράμμασιν ἐπεγένετο, ἴσασι μὲν καὶ οἱ μετρίως λόγῳ παρακολουθεῖν δυνάμενοι, ὅτι πολλὴν ἐμφαίνει λεκτικὴν δύναμιν ἢ Ἀριστοτέλους ἐρμηνεία, ὡς δι' ὀλίγων πολλάκις συλλαβῶν παραδιδόναι ὅσα οὐκ ἂν τις ἐν πολλαῖς περιόδοις ἐδίδαξεν, δῆλον δὲ καὶ ἐξ ὧν ἐν οἷς ἐβουλήθη σαφέστατα ἐδίδαξεν, ὡς ἐν τοῖς Μετεώροις καὶ τοῖς Τοπικοῖς καὶ ταῖς γνησίαις αὐτοῦ Πολιτείαις [...] ἐν τοῖς ἀκροαματικοῖς ἀσάφειαν ἐπετήδευσε διὰ ταύτης τοὺς ῥαθυμότερους ἀποκρουόμενος.³¹

Aristotle privileged obscurity, plausibly because he tried to do without the indefinite allegories of myths and symbols (for anyone is likely to read them in a different way from any other), or plausibly because he considered such obscurity as even more suited for the exercise of sagacity. [...] That Aristotle's obscurity affected his writings not because of any deficiency of discourse, is known even by those who manage to follow reason only modestly, since Aristotle's style exhibits remarkable rhetorical skills: often, by means of a few syllables, he could express what anyone else would have taught not even in many phrases; but this is clear also in light of what he taught with extreme clarity in the books where he wanted to do so, as in *Meteorology*, *Topics* and in his genuine *Politics* [...] In the achromatic writings, he practiced obscurity since, by this means, he could keep the most lazy away from them.

²⁸ Erler (1991), Barnes (1992).

²⁹ Barnes (1992), p. 267-274.

³⁰ Barnes (1992), p. 268, n.4 and also Motta (2019).

³¹ See also *In Phys.* 8.18-20 (n. 14 above).

With regards to the potential causes for the obscurity “carried out” by Aristotle (ἀσάφειαν ἐπετήδευσε: it is interesting to point out here the typically Philodemean expression τῶν ἐπιτετη|δευκότων ἀσάφειαν), the range of alternative explanations seems not to extend beyond either the “weakness of discourse” (ἀσθενεία λόγου), or the will to hide the doctrines from the “inept” (τοῖς ῥαθύμοις οὐδὲ τὴν μυθικὴν ψυχαγωγίαν προτείνειν ἀξιῶν; διὰ ταύτης τοὺς ῥαθυμοτέρους ἀποκρουόμενος), thus inducing the more talented ones to experience and improve their own exegetical perspicacity (ἴσως δὲ καὶ γυμναστικωτέραν εἰς ἀγχίνοιαν ὑπολαμβάνων τὴν τοιαύτην ἀσάφειαν). Now, according to Simplicius, that obscurity which is typical of Aristotle does not stem from any linguistic or expressive deficiency. Quite the opposite, in fact. It works as both a deterrent and a stimulus towards the reader. In other words, this type of obscurity has a peirastic value, and even a selective one, in a certain sense. Besides, such a selective aim does not characterise only Aristotle’s works, according to the exegetical tradition; as I have also said above,³² the Middle Platonic Plutarch (*De Is.* 370E-371A) attributes it also to his own Master Plato, plausibly in light of passages like [Plato] *Ep.* II 312D.³³ Therefore, when Calcidius mentions Aristotle as an example of intentional obscurity, this results from a well-established precedent.³⁴

VII

The second form of *obscuritas* – that which derives from the *imbecillitas sermonis* – is anything but uncontroversial. In light of the semantics of *imbecillitas*, which means “weakness” or “insufficiency”, two readings of the expression are possible: either Calcidius alludes to the *inner weakness* of language, which falls on the author’s part to the extent that it is the author who needs to deal with the problem; or the reference might be to those authors who, due to their inability to express themselves adequately, or because of their limited mastery of both language and their own arguments, do not manage to achieve perspicuity. To solve this linguistic and conceptual difficulty, it is worthy of note that the *imbecillitas sermonis* might be the Latin translation for the Greek expression ἀσθένεια λόγου [see e.g. T11 *supra*]. Thus, on the basis of this piece of evidence, it

³² See n.18 above.

³³ φῆς γὰρ δὴ κατὰ τὸν ἐκείνου λόγον, οὐχ ἰκανῶς ἀποδεδειχθαί σοι περὶ τῆς τοῦ πρώτου φύσεως. φραστέον δὲ σοι δι’ αἰνιγμῶν, ἵν’ ἂν τι ἢ δέλτος ἢ πόντου ἢ γῆς ἐν πτυχαῖς πάθῃ, ὁ ἀναγνούς μὴ γνῶ. See Isnardi Parente (2000), p. 195.

³⁴ According to Galen [T4], Aristotle’s obscurity depends on the quality of his style of writing, and it is hence unlikely that it can be deemed as voluntary, in his opinion; whereas, according to Clement [T7, τὰ μὲν ἐσωτερικὰ εἶναι τῶν συγγραμμάτων αὐτοῦ] and David Elias (n. 15 above, ὁ μὲν εἰς τὴν ἀσάφειαν διὰ τῶν φράσεων ποιεῖν ἐπετήδευσεν), Aristotle’s obscurity is voluntarily pursued (in particular, by means of his expressions, according to the latter: διὰ τῶν φράσεων). As a consequence, these two authors happen to agree with Simplicius [T11].

is perhaps possible to solve the ambiguity of the Latin text. In Simplicius' passage, the weakness of discourse is ruled out in light of an argument which is structured as follows: Aristotle could not have been obscure in some works "due to the weakness of discourse", since Aristotle's prose shows a "notable communicative ability" (πολλήν λεκτικὴν δύναμιν) in other texts. Aristotle often manages to express "in a few syllables" (δι' ὀλίγων συλλαβῶν) issues that other writers wouldn't be able to express "in many sentences" (ἐν πολλαῖς περιόδοις). As a consequence, it is not Aristotle's language (maybe because of its limited capacity) that brings about a lack of perspicuity in his own writings. In Simplicius' account, it is not a matter of the intrinsic weakness of language as a potential producer of *asapheia*, but it is its possible defective usage on the part of the author that is at issue. Hence, if the parallelism of the expressions *ex imbecillitate sermonis* and ἀσθενεία λόγου is to be complete, it is legitimate to maintain what follows: presumably Calcidius would consider the insufficient and ineffective use of language too as one of the main causes of the *obscuritas iuxta dicentem*. Besides, the implicit reference here might be directed towards Epicurus, who was identified as a symbol of linguistic inability by the whole exegetical tradition (we need but think of Cicero).

VIII

Calcidius also considers the possibility that 2) *obscuritas* might fall outside the text and the authorial dimension; in other words, it could occur on the occasion of the interaction between the intended reader (*iuxta audientem vero*) and the written work, or 2a) as a result of the unexpected and even peregrine impression that the reader might have been given from what has been said (*vel cum inaudita et insolita dicuntur*); or 2b) due to the the listener/reader's limited intellectual ability for philosophy (*vel cum is qui audit pigriore ingenio est ad intellegendum*). The tradition which lies behind this taxonomical section is quite heterogeneous. That *obscuritas* might be a subjective phenomenon limited to the reader, as a consequence of the latter's inability to rationally come to terms with the content of a text, is contemplated in Middle Platonic documents: one need only consider Galen's text T6 quoted above, which turns out to be paradigmatic in this case. However, the theme of obscurity as a product of the *unusual* and *peregrine* nature of the discourse might be traced all the way back even to Plato's *Timaeus* (48d5-8), where it is possible to read the following:

[T12] θεὸν δὴ καὶ νῦν ἐπ' ἀρχῇ τῶν λεγομένων σωτῆρα ἐξ ἀτόπου καὶ ἀήθους διηγήσεως πρὸς τὸ τῶν εἰκότων δόγμα διασφάζειν ἡμᾶς ἐπικαλεσάμενοι πάλιν ἀρχόμεθα λέγειν.

And as before, so now, at the commencement of our account, we must call upon God the Saviour to bring us safe through a novel and unwonted exposition to a conclusion based on likelihood, and thus begin our account once more.³⁵

Were that to be the case, an internal reference to the dialogue commented on by Calcidius would be at issue; even though in Plato's text obscurity is not explicitly mentioned, Calcidius' *inaudita* might refer to the *atopia* (ἐξ ἀτόπου) typical of Timaeus' discourse, whereas *insolita* might allude to the Platonic adjective ἀήθους, whose meaning is precisely "not in accordance with custom" (like *in-solitus*).

IX

But the type of *obscuritas* which affects Plato's account of the *chora* is not included either in 1) or in 2) above, according to Calcidius. Consequently, Calcidius maintains that *neque Timaeus, qui disserit, instabilis orator nec audientes tardi*; whence it can be inferred that obscurity, in the case under scrutiny, stems from the intrinsic difficulty of the object under discussion – namely, the *chora* itself. And this comes as no surprise, in light of the *chora's* "bastard" and essentially hybrid nature, which is both extra-empirical and extra-intellectual:

[T13] iuxta rem porro, cum talis erit qualis est haec ipsa de qua nunc sermo nobis est, ut neque ullo sensu contingi neque intellectu comprehendi queat, utpote carens forma, sine qualitate, sine fine. [...] nec silva quicquam difficilius ad explanandum; ergo cuncta quae de natura eius dicta sunt mera praedita veritate sunt nec tamen aperte dilucideque intimata.

Obscurity stems from the content, when the latter is like the one which is being dealt with by us right now: it cannot be grasped by means of the senses, nor could it be comprehended with the intellect, as it is deprived of form, quality and delimitation. [...] Nor is there anything more difficult to explain than the *chora*. Therefore, whatever has been said with regards to its nature is genuinely true, but nonetheless it has not been communicated openly and clearly.

Even in this case, it almost goes without saying that an analogous classification of the obscurity peculiar to Timaeus' exposition is already to be

³⁵ Trans. by Lamb (1925).

found in Cicero; hence it is a piece of exegesis - i.e. the obscurity of the *Timaeus* as αὐτὸ δι' ἑαυτὸ τοιοῦτον ὑπάρχον – which is already present in the field of the late Hellenistic exegesis. Thus, at last Calcidius ends up with an identification of Plato's *obscuritas*: it is an objective, content-related phenomenon; but he has also shed light on the problematic relationship which links truth and obscurity of expression in the case at hand: although what regards the content of the discourse (i.e. *chora*) is true (*mera praedita veritate sunt*), the objective complexity of the *chora* negatively affects the perspicuity of the exposition, thus considerably undermining it. Against the background of this analysis, the commentator seems to be making a particular assumption with regards to the form-content relationship: the “congenericity” between *logos* (at least, in terms of its clarity) and the *onta* – a congenericity which happens to be perfectly stated at the beginning of the *Timaeus* (29b4-c2):

[T14] ὅδε οὖν περὶ τε εἰκόνος καὶ περὶ τοῦ παραδείγματος αὐτῆς διοριστέον, ὡς ἄρα τοὺς λόγους, ὧν πῆρ εἰσὶν ἐξηγηταί, τούτων αὐτῶν καὶ συγγενεῖς ὄντας.³⁶

Accordingly, in dealing with a copy and its model, we must affirm that the accounts given will themselves be akin to the diverse objects which they serve to explain.³⁷

REFERENCES

- ANGELL, A. (ed.). **Filodemo**. Agli amici di scuola. Napoli: Bibliopolis, 1988.
- BAKHOUCHE, B. **Calcidius**: Commentaire au “Timée” de Platon. Bd. 1. Paris: Vrin, 2011.
- BALTES, M. **Der Platonismus in der Antike**. Bd. 3: Der Platonismus im 2. und 3. Jahrhundert nach Christus. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1993.
- BOEFT, J. den. **Calcidius on fate**. His doctrine and sources. Leiden: Brill, 1970.
- BOEFT, J. den. **Calcidius on demons** (*Commentarius ch. 127-136*). Leiden: Brill, 1977.

³⁶ See Donini, 1988.

³⁷ Trans. by Lamb (1925).

BARNES, J. Metacommentary. In: **Oxford Studies in Ancient Philosophy 10**. Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 267-281.

BLANK, D. La philologie comme arme philosophique: la connaissance technique de la rhétorique dans l'épicurisme. In: AUVRAY-ASSAYAS, C.; DELATTRE, D. (eds.). **Cicéron et Philodème**. La polémique en philosophie. Rue d'Ulm: Paris, 2001, p. 241-258.

CAPASSO, M. **Comunità senza rivolta**. Quattro saggi sull'epicureismo. Napoli: Bibliopolis, 1987.

DELLE DONNE, C. Silencing Plato's Text. On Plutarch's III "Platonic Question", **Ploutarchos**, 16. Logan: Utah State University Press, p. 57-68, 2019.

DELLE DONNE, C. *Ataraxia* and philology: tackling textual "troubles". In FIGUEIRA, M.; GARCIA, A. (eds.). **Ethical landscapes in Epicureanism**. Coimbra, 2021, forthcoming.

285

DE SANCTIS, D. Questioni di stile: osservazioni sul linguaggio e sulla comunicazione del sapere nelle lettere maggiori di Epicuro. In: DE SANCTIS, D.; SPINELLI, E.; TULLI, M.; VERDE, F. (eds.). **Questioni epicuree**. Sankt Augustin: Academia Verlag, 2015, p. 55-74.

DONINI, P. Il "Timeo": unità del dialogo, verosimiglianza del discorso. **Elenchos**, 9. Berlin: De Gruyter, p. 5-52, 1988.

DONINI, P. Testi e commenti, manuali e insegnamento: la forma sistematica e i metodi della filosofia in età postellenistica. In: BONAZZI, M. (ed.) DONINI, P. **Commentary and tradition**. Berlin: De Gruyter, 2011, p. 211-281.

ERLER, M. *Epitedeuein asapheian*. **Cronache Ercolanesi**, 21, p. 83-88, 1991.

ERLER, M. "Philologia medicans". Wie die Epikureer die Schriften ihres Meisters lasen. In: KULLMANN, W.; ALTHOFF, J. (eds.). **Vermittlung und Tradierung von Wissen in der griechischen Kultur**. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1993, p. 281-303.

ERLER, M. "'Philologia medicans". La lettura delle opere di Epicuro nella sua scuola'. In: GIANNANTONI, G.; GIGANTE, M. (eds.). **Epicureismo greco e**

romano. **Atti del congresso internazionale Napoli 19-26 Maggio 1993**. Napoli, vol. 2, 1996, p. 513-526.

ERLER, M. "Philologia medicans". Comment les Épicuriens lisaient les textes de leur maître? In: BÉNATOUIL, Th., LAURAND, V., MACÉ, A. (eds.) **L'Épicurisme antique**. Paris: Classiques Garnier, 2003, p. 217-253.

ERLER, M. Autodidact and student: on the relationship of authority and autonomy in Epicurus and the Epicurean tradition. In: FISH, J., SANDERS K.R. (eds.). **Epicurus and the Epicurean tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 9-28.

FERRARI, F. Galeno interprete del "Timeo". **Museum Helveticum**, 55, p. 14-34, 1998.

FERRARI, F. La letteratura filosofica di carattere esegetico in Plutarco. **Orpheus**, 22, p.77-108, 2001.

FERRARI, F. La *chora* nel "Timeo" di Platone. Riflessioni su "materia" e "spazio" nell'ontologia del mondo fenomenico. **Quaestio**, 7, p. 3-23, 2007.

286

FERRARI, F. Egesi, commento e sistema nel medioplatonismo. In: NESCHKE-HENTSCHKE, A. B. (ed.) **Argumenta in dialogos Platonis**. Basel: Schwabe Verlag Basel, 2010, p.51-76.

FERRARIO, M. La nascita della filologia epicurea: Demetrio Lacone e Filodemo. **Cronache Ercolanesi**, 30, p. 53-61, 2000.

FRONTEROTTA, F. Luogo, spazio e sostrato "spazio-materiale" nel "Timeo" di Platone e nei commenti al "Timeo". In: GIOVANNOZZI, D., VENEZIANI, M. (eds.) **Locus-Spatium, XIV Colloquio Internazionale, Roma, 3-5 gennaio 2013**. Firenze, 2014, p. 7-42.

GERSH, S. **Middle Platonism and Neoplatonism**. The Latin Tradition, vol. 2. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1986.

HADOT, P. Théologie, exégèse, révélation, écriture dans la philosophie Grecque. In: TARDIEU, M. (ed.) **Les règles de l'interprétation**. Paris: Le Cerf, 1987, p.13-34.

ISNARDI PARENTE, M. (ed.). **Platone, Lettere**. Transl. M. G. Ciani. Milano: Fondazione Lorenzo Valla, 2000.

KRAUS, P.; WALZER, R. (eds.). **Galenii Compendium Timaei Platonis, aliorumque dialogorum synopsis quae extant fragmenta**. London: Warburg Institute, 1951.

MAGEE, J. (ed.). **Calcidius**. On Plato's "Timaeus". Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016.

MANETTI, D. Commento ed enciclopedia. In: SETTIS, S. (ed.). **I Greci**, vol. 2: Una storia greca, III: Trasformazioni. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1998, p. 1199-1220.

MANSFELD, J. **Prolegomena**: Questions to Be Settled Before the Study of an Author, or a Text. Leiden: Brill, 1994.

MORESCHINI, C. (ed.) **Calcidio, Commentario al "Timeo" di Platone**. Milano: Bompiani, 2003.

287

MOTTA, A. Gli *schemata isagogica* e la questione metafisico-letteraria dello *skopos*. In: CATTANELI, E.; NATALI, C. (eds.). **Studi sul Medioplatonismo e il Neoplatonismo**. Roma: Storia e Letteratura, 2019, p. 73-99.

PIAZZI, L. (ed.) **Lucrezio, Le leggi dell'universo**. "De rerum natura", Libro I. Venezia: Marsilio, 2011.

PUGLIA, E. Nuove letture nei *PHerc.* 1012 e 1786 (*Demetrii Laconis opera incerta*). **Cronache Ercolanesi**, 10, p. 25-53, 1980.

PUGLIA, E. La filologia degli Epicurei. **Cronache Ercolanesi**, 12, p.19-34, 1982.

PUGLIA, E. L'*Enchiridion* di Demetrio Lacone. **Cronache Ercolanesi**, 16, p. 45-51, 1986.

PUGLIA, E. (ed.). **Demetrio Lacone**. Aporie testuali ed esegetiche in Epicuro ("PHerc". 1012). Napoli: Vita e Pensiero, 1988.

REYDAMS-SCHILS, G. J. Meta-Discourse: Plato's "Timaeus" According to Calcidius. **Phronesis**, 52, p. 301-327, 2007.

REYDAMS-SCHILS, G.J. **Calcidius on Plato's *Timaeus*, Greek Philosophy, Latin Reception, and Christian Contexts**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

ROSELLI, A. Appunti per una storia dell'uso apologetico della filologia: la nuova edizione di Demetrio Lacone (*P.Herc.* 1012). **Studi Classici e Orientali**, 40, p. 117-138, 1991.

SEDLEY, D. N. Philosophical allegiance in the Greco-Roman world. In: GRIFFIN, M.; BARNES, J. (eds.). **Philosophia Togata**. Oxford: Oxford University Press, 1989, p.97-119.

SEDLEY, D.N. Plato's *auctoritas* and the rebirth of the commentary tradition. In: BARNES, J.; GRIFFIN, M. (eds.). **Philosophia Togata II**. Plato and Aristotle at Rome. Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 110-29.

SEDLEY, D.N. Philodemus and the decentralisation of philosophy'. **Cromache Ercolanesi**, 33, 2003, p. 31-41.

SOMFAI, A. Calcidius' "Commentary" on Plato's "Timaeus" and its place in the commentary tradition: The concept of "Analogia" in the texts and diagrams. **Bulletin of the Institute of Classical Studies** (Supplement. 1), p. 203-220, 2004.

TULLI, M. L'epitome di Epicuro e la trasmissione del sapere nel Medioplatonismo. In: ERLER, M.; BEES, R. (eds.) **Epikureismus in der späten Republik und der Kaiserzeit**. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2000, p.109-121.

WASZINK, J. H. (ed.). *Timaeus, a Calcidio translatus commentarioque instructus, pàgines CVII-CXXXI*. London-Leiden: Brill, 1962.

WINDEN, Van J. M. C. **Calcidius on matter**. His doctrine and sources. A chapter in the history of platonism. Leiden: Brill, 1959.

Uma reflexão acerca da *phýsis* e do *lógos* no *Elogio de Helena*

Daniela Brinati Furtado
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
danibrinati.f@gmail.com

Fábio Fortes
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
fabiosfortes@yahoo.com.br

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo pensar a reflexão acerca do *lógos* e da *phýsis* apresentada por Górgias de Leontine no *Elogio de Helena*. Nesta obra, o sofista nos apresenta quatro motivos principais do porquê Helena não deveria ser culpada pela guerra de Troia. Optamos por adotar como foco do nosso trabalho os três primeiros motivos enumerados, uma vez que parecem ser pensados a partir de assunções do que seria a *phýsis* e o *lógos* e de como se dá a relação dos homens com tais ordens. Ambas parecem ser capazes de se impor sobre o homem, porém, enquanto a *phýsis* teria os deuses como seus agentes e, portanto, não estaria sujeita ao julgamento do *nómos*; o *lógos*, por sua vez, elaborado pela alma através da opinião de um homem, poderia ser julgado pelo *nómos* como benéfico ou imoral a partir de suas consequências.

289

Palavras-chave: Górgias; *Elogio de Helena*; *lógos*; *phýsis*.

Encomium of Helen's reflection on the *lógos* and the *phýsis*

ABSTRACT: The present article has the objective to reflect on Gorgias's views regarding the *lógos* and the *phýsis* in the *Encomium of Helen*. In this piece, the sophist presents four main reasons why Helen should not be held responsible for the war of Troy. We elected the three first reasons to focus on, for they seem to have been elaborated standing on assumptions about what would *phýsis* and *lógos* be and how the relation between these orders and man happens. Both appear to be able to impose themselves on humans. However, while *phýsis* has the gods as its agents and, therefore, is not subject to the judgment of the *nómos*; the *lógos*, elaborated by the soul according to a human opinion, can be judged according to the *nómos* as something beneficial or immoral based on its consequences.

Keywords: Gorgias; *Encomium of Helen*; *lógos*; *phýsis*.



Introdução

O *Elogio de Helena* se compromete a demonstrar que Helena não teria sido culpada pela guerra de Troia. Ao fazê-lo, Górgias apresenta quatro possíveis circunstâncias que, se tivessem sido reais, confirmariam a inocência de Helena, a saber: (i) ela ter ido a Troia por causa da Fortuna e da vontade divina; (ii) ela ter sido levada à força por homens; (iii) ela ter sido persuadida pelo discurso; e (iv) ela ter sido tomada pela força do Eros, depois de afetada pela visão do corpo de Páris. O ponto de Górgias é que, se qualquer uma dessas quatro circunstâncias for efetiva, não haveria por que Helena ser considerada culpada, pois todas decorrem de forças às quais ela não teria condições de se opor.

O atual artigo é resultado de uma pesquisa de mestrado realizada na UFJF¹, na qual buscamos investigar a possibilidade de Górgias ter desenvolvido uma teoria que é apresentada e perpassa tanto o *Tratado do não ser* quanto o *Elogio de Helena*. Temos como objetivo no presente trabalho pensar como se dá a relação entre *phýsis*, *nómos* e *lógos*² no *Elogio*. Para fazê-lo, primeiro refletimos brevemente sobre o pensamento que Górgias apresenta acerca do *lógos* no *Tratado*; depois, focamo-nos nos parágrafos do *Elogio* em que o sofista trata não apenas acerca desse *lógos*, mas também acerca da *phýsis* e do *nómos* – os quais são colocados nas três³ primeiras situações que podem ter levado Helena a juntar-se a Páris, segundo o sofista.

1. Um possível núcleo de pensamento no *Tratado do não ser*

O *Tratado* (§1) começa com uma afirmação radical de que “nada é”⁴. Esta afirmação parece manter um diálogo com o *Poema acerca da natureza* de Parmênides, apresentando elementos argumentativos semelhantes e, aparentemente, o mesmo objeto: aquilo que é (CASSIN, 2015, p. 66). Depois de comparar as duas versões que temos do *Tratado*⁵, podemos pensar que os

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² A palavra *lógos* tem várias traduções possíveis, dentre elas: palavra, discurso, pensamento (LIDDELL, SCOTT & JONES, 1996 [1843]). Na esteira de nossos estudos, pensamos ser plausível pensar este *lógos* como o discurso, uma vez que parece ser apresentado como um instrumento através do qual tentamos comunicar nossas opiniões, estando elas ou não de acordo com o que buscamos conhecer, caso haja algo para conhecer. Dizemos isso também pelo fato de Górgias utilizar-se da palavra *dianooúmetha* (διανοούμεθα) quando fala acerca do pensamento, enquanto *lógos* parece ser reservada para o discurso.

³ Optamos por não explorar a quarta causa pois, apesar de ela apontar o deus Eros como o motivo de Helena ter se juntado a Páris, durante a argumentação de tal causa, Górgias explora mais o efeito que as coisas vistas (ὁρῶμεν) têm na alma que o efeito deste deus nela. Ora, uma vez que nosso foco é a relação do *nómos*, da *phýsis* e do *lógos*, pensamos que a reflexão acerca do efeito daquilo que vimos sobre a alma desviaria um pouco da proposta do artigo.

⁴Cf. οὐκ εἶναι, φησὶν, οὐδέν·

⁵ A transmissão textual do *Tratado do não ser* é indireta, i.e., não temos o texto que hipoteticamente teria sido escrito por Górgias, mas sim versões fragmentárias escritas por outros pensadores,

prováveis argumentos apresentados por Górgias ao sustentar essa afirmação podem ser classificados como o que hoje chamaríamos de argumentos de ordem *ontológica*. Isso porque Górgias estaria apresentando tais argumentos para pensar aquilo que é objetivamente, tomando como pressupostos leis que regeriam o que é efetivo⁶ e que guiariam o fluxo da argumentação.

Górgias parece presumir que a realidade não aceita contradição em sua estrutura, ou seja, não lhe é possível atribuir duas características opostas e que se excluem:

E que não é, combinando os dizeres de outros – de todos que, falando acerca dos entes, declaram entre si coisas contrárias, como parece, uns demonstrando que os entes são um e não múltiplos, outros que são múltiplos e não um, ora que são não-engendrados, ora que são gerados – é o que Górgias conclui de uma parte e de outra. Pois é necessário, diz ele, se algo é, que não seja nem uno nem múltiplo, nem não-engendrado nem gerado; logo, nada seria, pois, se fosse alguma coisa, seria um ou outro desses atributos (*Tratado do não ser*, §2)⁷.

291

Podemos observar a argumentação ontológica do segundo parágrafo erigir do pressuposto mencionado (o que parece também ocorrer posteriormente em parágrafos dedicados à mesma temática). Górgias parece excluir a possibilidade de a realidade ser toda *ente*, porque nos é possível pensar/dizer atributos contraditórios e designá-los a um mesmo objeto⁸. Ora, se assumirmos

expondo o que o sofista teria dito. Para desenvolvermos aqui esse núcleo do que parece ser a reflexão de Górgias no *Tratado*, baseamo-nos em pontos em comum tanto da versão do Anônimo (no *Tratado de M.X.G.*) como da de Sexto Empírico (no primeiro livro do *Contra os lógicos*).

⁶ No *Tratado* (§9), Martinez (2008) traduz *einai tà prágmata* (εἶναι τὰ πράγματα) como “coisas efetivas”. Visto que no grego podemos pensar essa frase como “coisas que são”, optamos por utilizar a palavra “efetivo” para as coisas que são objetivamente.

⁷ No atual artigo, optamos por explorarmos apenas parágrafos apresentados pelo Anônimo – no entanto selecionamos apenas aqueles que parecem ter um certo diálogo com os argumentos que Sexto atribui para Górgias. A tradução de todos os trechos utilizados é de Martinez (2008). Cf. καὶ ὅτι μὲν οὐκ ἔστι, συνθεῖς τὰ ἑτέροις εἰρημένα, ὅσοι περὶ τῶν ὄντων λέγοντες, τάναντία, ὡς δοκοῦσιν, ἀποφαίνονται αὐτοῖς, οἱ μὲν ὅτι ἓν καὶ οὐ πολλά, οἱ δὲ ὅτι πολλά καὶ οὐχ ἓν, καὶ οἱ μὲν ὅτι ἀγένητα, οἱ δ' ὡς γενόμενα ἐπιδεικνύντες ταῦτα, συλλογίζεται κατ' ἀμφοτέρων. ἀνάγκη γάρ, φησὶν, εἴ τί ἐστι, μήτε ἓν μήτε πολλά εἶναι, μήτε ἀγένητα μήτε γενόμενα: οὐδὲν ἂν εἴη. εἰ γὰρ εἴη τι, τούτων ἂν θάτερα εἴη.

⁸ Nesse parágrafo, Górgias parece realizar sua argumentação a partir de um diálogo com o *Poema*. Nele, Parmênides assume que o *ser*, ocupando o todo da realidade, permitiria que esta abarcasse apenas seus atributos. Da mesma forma, Górgias parece considerar que, se o *ente* fosse o todo da realidade, ele teria apenas um atributo de dois contrários e, permitindo que venha a ser apenas aquilo que é, não haveria como dizer sobre ele declarações contraditórias. Assim, uma vez que Parmênides anunciou o *ser* limitante que permite apenas as coisas que são serem, aquilo que é pensado ou dito, vindo a ser dentro dos limites deste *ser*, é. Na medida em que, sobre este *ser*, foram apresentados atributos contraditórios (como este sendo uno e múltiplo), se o *ser* realmente só permitisse o ser de

que a estrutura da realidade não aceita contradições e, se são admitidas contradições na realidade tomada como *ente*, segue-se, portanto, que o *ente* não é o todo da realidade.

No terceiro parágrafo, Górgias, então, levanta a possibilidade de o *não ente* ser o todo da realidade:

De fato, se o não-ser é não-ser, o não-ente seria não menos que o ente, pois o não-ente é não-ente, e o ente, ente, de modo que as coisas efetivas não mais são do que não são. Se, contudo, o não-ser é o ser, diz Górgias, seu oposto, não é. Com efeito, se o não-ser é, convém que o ser não seja, de sorte que, assim, nada seria, diz ele, caso não seja a mesma coisa ser e não-ser. Mas, se é a mesma coisa, ainda assim nada seria, pois o não-ente não é, tal como o ente, se, de fato, é o mesmo que o não-ente. Eis, portanto, seu próprio discurso (*Tratado do não ser*, §3)⁹.

No entanto, essa possibilidade também não se encaixa na lei que parece ter sido assumida como essencial (a saber, a da não contradição), e, portanto, acaba por ser descartada. Isso porque, se o *não ente* é o todo efetivo, ele passará a ser algo e, portanto, será designado ao *não ente* a característica de *ente* que é um atributo contraditório ao *não ente*. Ora, se o que é efetivo não pode ser contraditório, e, se o fato de o *não ente* ser um *ente* é desde o princípio contraditório, segue-se que o *não ente* também não é o todo efetivo.

Nessa passagem, o sofista também cogita a possibilidade de a realidade ser a coexistência do *ente* e do *não ente*. Essa possibilidade desde o princípio possui um problema: se a realidade é tanto *ente* quanto *não ente*, então estariam sendo atribuídas ao que é efetivo duas características opostas que se excluem e, portanto, não estaria sendo respeitada a exigência da não contradição. Logo, a realidade não poderia ser a coexistência do *ente* e do *não ente*.

Depois dos argumentos ontológicos, Górgias dá início à apresentação dos argumentos que chamamos de *epistemológicos*, uma vez que estes pensam a possibilidade de conhecermos aquilo que é. Esses argumentos sustentam a segunda tese do *Tratado*, que é introduzida após um recuo que desconsidera como absoluta a afirmação de que nada é e levanta a hipótese de algo ser. Porém,

coisas que são, ele não deveria permitir que essa contradição acontecesse dentro dos limites da sua esfera.

⁹ Cf. εἰ μὲν γὰρ τὸ μὴ εἶναι ἔστι μὴ, οὐδὲν ἂν ἦττον τὸ μὴ ὄν τοῦ ὄντος εἶη. τό τε γὰρ μὴ ὄν ἐστὶ μὴ ὄν, καὶ τὸ ὄν ὄν, ὥστε οὐδὲν μᾶλλον εἶναι ἢ οὐκ εἶναι τὰ πράγματα. εἰ δ' ὅμως τὸ μὴ εἶναι ἐστὶ, τὸ εἶναι, φησὶν, οὐκ ἔστι, τὸ ἀντικείμενον. εἰ γὰρ τὸ μὴ εἶναι ἐστὶ, τό εἶναι μὴ εἶναι ἐστὶ, τὸ εἶναι μὴ εἶναι προσήκει. ὥστε οὐκ ἂν οὕτως, φησὶν, οὐδὲν ἂν εἶη, εἰ μὴ ταυτόν ἐστιν εἶναι τε καὶ μὴ εἶναι, εἰ δὲ ταυτό, καὶ οὕτως οὐκ ἂν εἶη οὐδέν. τό τε γὰρ μὴ ὄν οὐκ ἔστι καὶ τὸ ὄν, ἐπεὶπερ ταυτό τῷ μὴ ὄντι, οὕτως μὲν οὖν ὁ αὐτὸς λόγος ἐκείνου.

tal recuo só é realizado com uma ressalva: a de que, se algo é, este é incognoscível (*Tratado do não ser*, §1). Esta ressalva é de grande importância, pois ela parece justificar o porquê de o recuo ser possível: se há uma realidade, ela não pode ser conhecida – sendo ela nada ou alguma coisa – e, portanto, não é possível sustentar, radical e absolutamente, que nada é. Parece, portanto, que não é apenas o fato de Górgias ter levantado a possibilidade de ser que exclui a primeira afirmação, mas também a própria ressalva à nova hipótese.

O argumento principal que sustenta a segunda hipótese é o seguinte:

Pois é preciso que as coisas pensadas sejam, e que o não-ente, se realmente não é, não seja pensado.

Mas, se assim, ninguém diria que o falso seria nada, nem se dissesse que carros combatem em pleno mar, pois todas essas coisas seriam; pois também as coisas vistas e ouvidas são por esse motivo, porque são pensadas cada uma delas. Mas se não é por esse motivo, então, assim como o que vemos não é em nada superior, do mesmo modo o que concebemos não é em nada superior. E, com efeito, assim como ali muitos poderiam ver essas coisas, aqui muitos de nós poderíamos concebê-las. Quais são as verdadeiras, no entanto, não é claro, de modo que, se as coisas efetivas são, para nós, decerto, seriam incognoscíveis. (*Tratado do não ser*, §9)¹⁰.

Este parágrafo parece consistir em dizer que, se algo é, tanto este algo efetivo quanto aquilo que não é efetivo seriam concebidos no pensamento (*φρονεῖται*) e, portanto, não seríamos capazes de distingui-los (*Tratado do não ser*, §9). Podemos considerar, então, que, se a realidade fosse mesmo nada, nós a pensaríamos dessa forma no mesmo âmbito em que concebemos que algo fosse e, portanto, não nos seria possível distinguir qual seria a efetiva.

Em seguida, Górgias realiza o segundo recuo e apresenta sua tese final acerca do *lógos*: se a realidade é algo e, se ela pode ser conhecida, ela não pode ser comunicada (*Tratado do não ser*, §1). Também podemos compreender a possibilidade de o sofista realizar esse recuo pela ressalva da tese. O recuo consiste em levantar a hipótese de tanto algo ser quanto este algo poder ser conhecido, porém sua ressalva é a de que ele não pode ser comunicado. Ora, se

¹⁰ Cf. εἰ μὲν οὖν οὐδέν, τὰς ἀποδείξεις λέγειν ἅπαντα. δεῖν γὰρ τὰ φρονούμενα εἶναι, καὶ τὸ μὴ ὄν, εἴπερ μὴ ἔστι, μηδὲ φρονεῖσθαι. εἰ δ' οὕτως, οὐδὲν ἂν εἶναι ψευδὸς οὐδεὶς φησιν, οὐδ' εἰ ἐν τῷ πελάγει φαιή ἀμιλλᾶσθαι ἄρματα· πάντα γὰρ ἂν ταῦτα εἶη· καὶ γὰρ τὰ ὀρώμενα καὶ ἀκουόμενα διὰ τοῦτο ἔστιν, ὅτι φρονεῖται ἕκαστα αὐτῶν. εἰ δὲ μὴ διὰ τοῦτο, ἀλλ' ὡςπερ οὐδὲν μᾶλλον ἢ ὀρώμεν ἔστιν, οὕτω <οὐδὲν> μᾶλλον ἢ [ὀρώμεν ἢ] διανοούμεθα· καὶ γὰρ ὡςπερ ἐκεῖ πολλοὶ ἂν ταῦτα ἴδοιεν, καὶ ἐνταῦθα πολλοὶ ἂν ταῦτα διανοηθείμεν· τὸ οὖν μᾶλλον δη. αὐτιόαδ' ἔστι. ποῖα δὲ τάληθῆ, ἄδηλον. ὥστε εἰ καὶ ἔστιν, ἡμῖν γε ἄγνωστ' ἂν εἶναι τὰ πράγματα.

este algo é conhecido por alguém, mas a pessoa não consegue comunicá-lo, é impossível a outrem assumir que absolutamente ninguém conhece o que é.

Górgias argumenta a favor dessa tese diferenciando a realidade externa conhecida e o meio pelo qual a comunicamos – o *lógos*:

Desse modo, aquilo de que alguém não tem ideia, como perguntar a outro por meio de um dizer, ou como poderia ter ideia por meio de um sinal da coisa que é outra – senão, se é uma cor, vendo-a, e, se um ruído, ouvindo-o? Pois, em princípio, ele não diz uma cor, mas um dizer, de sorte que não é possível conceber a cor, apenas ver, assim como o ruído, apenas ouvir (*Tratado do não ser*, §10)¹¹.

Ele parece dizer que as coisas externas são a origem das palavras (quando desejamos falar acerca de uma cor, por exemplo), mas tais palavras não correspondem ao mesmo âmbito das coisas externas e, portanto, são incompatíveis. Sendo elas incompatíveis¹², torna-se impossível nossa tentativa de traduzir a realidade que possivelmente conhecemos em palavras.

Outro argumento é o de que, apesar de a realidade exterior ser compartilhada por todos, não há a garantia de que todos a concebam da mesma forma, e, do mesmo modo, essa impossibilidade também se dá com o processo de transmissão e compreensão das palavras:

E nem uma mesma pessoa parece ter percepções semelhantes em um mesmo tempo, mas outras, pela audição ou pela visão, e diferentemente também de acordo com o instante presente ou o passado. De sorte que dificilmente alguém perceberia exatamente o mesmo que outro.

¹¹ Cf. ὁ οὖν τις μὴ ἐννοεῖ, πῶς αἰτεῖ παρ' ἄλλου λόγῳ ἢ σημείῳ τινὶ ἐτέρου τοῦ πράγματος ἐννοήσειεν, ἀλλ' ἢ ἐὰν μὲν χρῶμα ἰδῶν, ἐὰν δὲ <ψόφος ἀκο>ύσας; ἀρχὴν γὰρ οὐ λέγει γε χρῶμα, ἀλλὰ λόγον· ὡστ' οὐδὲ διανοεῖσθαι χρῶμα ἔστιν, ἀλλ' ὄρᾶν, οὐδὲ ψόφον, ἀλλ' ἀκούειν.

¹² Cassin (2005, p.48) diz que nas duas versões do *Tratado* podemos observar Górgias realizar uma separação dos órgãos sensoriais e aquilo que percebem (a audição apenas ouve enquanto a visão apenas vê). A função de uni-los seria “do *logos*, se ele mesmo não fosse tão isolado quanto cada um dos sentidos, tanto em relação aos outros sentidos quanto em relação a um eventual objeto de síntese perceptiva”, ou seja, o *lógos* não é capaz de realizar sua função de agente unificador uma vez que é tão separado dos sentidos quanto eles o são entre si. Pensamos que este comentário de Cassin tem uma certa relação com nosso argumento de que Górgias parece colocar o *lógos* como uma ordem diferente das coisas que são, assim como os sentidos também parecem ser de uma ordem diferente. Isso porque, posteriormente (2005, p.49), ela acrescenta que a autonomia do discurso se fecha em um conhecimento das palavras, sendo uma esfera tão autossuficiente quanto a das coisas que são.

Assim, portanto, se algo é cognoscível, ninguém poderia mostrá-lo a outrem, porque as coisas não são palavras e porque ninguém compreende o mesmo que outro (*Tratado do não ser*, §11)¹³.

Essa incerteza de sermos capazes ou não de bem compreender o que é comunicado parece acontecer porque, se a única forma que teríamos de confirmar se outrem percebeu o mesmo que nós é através do *lógos*, e se este é incapaz de realizar uma comunicação plena traduzindo em palavras como uma pessoa concebeu o que lhe é externo, não há como termos garantias de que o outro tenha compreendido exatamente o que lhe foi informado. Assim, se um mesmo indivíduo pode conceber a mesma coisa de forma diferente em diferentes momentos, dois indivíduos completamente diferentes não seriam capazes de saber se concebem um mesmo objeto de forma semelhante, ou de ter a garantia de ter sido plenamente compreendido.

O *Tratado*, portanto, culmina com a terceira e última tese, pois, uma vez que é um discurso de uma ordem diferente das coisas que são e do pensamento, ele não seria capaz de dar uma palavra final sobre o que essa realidade é (como o faz na primeira tese), nem sobre o que o pensamento é capaz de conhecer dela (como o faz na segunda tese). O discurso é capaz de falar apenas sobre seus próprios limites (como o faz na terceira tese). Nesse sentido, os limites do *lógos* implicam a impossibilidade de comunicar plenamente as coisas que são de uma ordem diferente da dele, ou seja, ele é apenas capaz de falar fielmente sobre aquilo que o compõe, a saber, as palavras e seus limites de expressão.

2. A ida de Helena a Troia como decreto divino

Górgias (*Elogio de Helena*, §6) nos apresenta os seguintes motivos possíveis para que Helena tenha ido a Troia, os quais são, posteriormente, desenvolvidos em argumentos: ela foi (i) ou por decreto do destino ou vontade divina; (ii) ou por ter sido levada à força; (iii) ou por ter sido persuadida pelo discurso; (iv) ou sob o efeito da paixão. Em relação à primeira possibilidade, o sofista diz que, se Helena abandonou Menelau por assim ter sido determinado pelo destino, ou por essa ter sido uma vontade divina, ela deve ser redimida de culpa, visto que os deuses são mais poderosos que os humanos, tanto em força quanto em sabedoria, e, portanto, não cabe aos homens se opor à vontade divina:

¹³ Cf. φαίνεται δὲ οὐδ' αὐτὸς αὐτῷ ὁμοία αἰσθανόμενος ἐν τῷ αὐτῷ χρόνῳ, ἀλλ' ἕτερα τῇ ἀκοῇ καὶ τῇ ὄψει, καὶ νῦν τε καὶ πάλαι διαφόρως. ὥστε σχολῆ ἄλλω πᾶν ταύτῳ αἰσθητό τις, οὕτως οὖν εἰ ἐστὶ τι γνωστόν, οὐδεὶς ἂν αὐτὸ ἐτέρω δηλώσειεν, διὰ τε τὸ μὴ εἶναι τὰ πράγματα λόγους, καὶ ὅτι οὐδεὶς [ἕτερον] ἐτέρω τούτων ἐννοεῖ.

Pois ela fez o que fez ou pelos anseios da fortuna e pelas resoluções dos deuses e pelos decretos da necessidade ou agarrada à força ou seduzida pelas palavras ou capturada pela paixão. Se, pois, foi graças à primeira [razão], o responsável merece ser acusado: pois é impossível opôr-se, pela diligência humana, ao desejo divino. Pois é por natureza não o mais forte ser detido pelo mais fraco, mas o mais fraco pelo mais forte ser comandado e conduzido, e, por um lado, o mais forte comanda, por outro, o mais fraco obedece. O divino é mais forte que o homem, tanto pela força e pela sabedoria, quanto pelas demais coisas. Pois, se é necessário atribuir a responsabilidade à Fortuna e ao divino, nesse caso é necessário libertar Helena da ignomínia (*Elogio de Helena*, §6)¹⁴.

De tal maneira, Górgias parece aceitar a lei do mais forte no âmbito divino (DINUCCI, 2017, p.51; GIOMBINI, 2016, p.36). Ou seja, uma vez que os deuses são mais fortes que os humanos, estes têm de se submeter aos desejos daqueles. Portanto, quem é induzido a realizar ações que são de cunho divino não pode ser criticado, uma vez que não foi sua escolha. Podemos observar, aliás, que, neste parágrafo, Górgias não propõe nenhum tipo de censura contra os deuses. O motivo de não o ter feito, é por ter anunciado a resolução dos deuses como algo mais forte da natureza (πέφυκε)¹⁵, enquanto o julgamento moral humano faz parte de uma convenção (νόμος)¹⁶ do que seria certo ou errado. Logo, como a natureza e a convenção não seriam da mesma ordem, não cabe à convenção julgar as atitudes divinas naturais.

Assim, Górgias apresenta o seguinte raciocínio: se (A) aquele que é mais forte impõe seu desejo ao mais fraco, e (B) o mais fraco, que realiza a vontade do mais forte, não pode ser responsabilizado pelas consequências de tal ação; uma vez que (C) os deuses são mais fortes que os humanos e que (D) Helena foi a

¹⁴ Utilizamos a tradução de Dinucci (2017) em todos os trechos do *Elogio de Helena*. Cf. ἡ γὰρ Τύχης βουλήμασι καὶ θεῶν βουλευμάσι καὶ Ανάγκης ψηφίσμασιν ἐπραξεν ἃ ἐπραξεν, ἢ βίαι ἀρπασθεῖσα, ἢ λόγοις πεισθεῖσα, <ἢ ἔρωτι ἀλοῦσα>. εἰ μὲν οὖν διὰ τὸ πρῶτον, ἄξιός αἰτιᾶσθαι ὁ αἰτιώμενος· θεοῦ γὰρ προθυμίαν ἀνθρωπίνῃ προμηθίαι ἀδύνατον κωλύειν. πέφυκε γὰρ οὐ τὸ κρεῖσσον ὑπὸ τοῦ ἥσσονος κωλύεσθαι, ἀλλὰ τὸ ἥσσον ὑπὸ τοῦ κρεῖσσονος ἄρχεσθαι καὶ ἄγεσθαι, καὶ τὸ μὲν κρεῖσσον ἡγεῖσθαι, τὸ δὲ ἥσσον ἐπεσθαι. θεὸς δ' ἀνθρώπου κρεῖσσον καὶ βίαι καὶ σοφία καὶ τοῖς ἄλλοις. εἰ οὖν τῇ Τύχῃ καὶ τῷ θεῷ τὴν αἰτίαν ἀναθετέον, [ἢ] τὴν Ελένην τῆς δυσκλείας ἀπολυτέον.

¹⁵ A palavra *péphuke* (πέφυκε) é a terceira pessoa do singular do perfeito indicativo ativo do verbo *phúo* (φύω). Este verbo significa originar, produzir, fazer vir a ser. Ele dá origem à palavra *phýsis* (φύσις) que geralmente traduzimos por natureza. Podemos pensar, portanto, essa natureza como aquilo que faz as coisas virem a ser. E, no caso do *Elogio*, podemos pensar que a vontade divina, por ser mais forte, seria um certo tipo de natureza pois sua resolução, independente do humano, vem a ser. Então, se foi vontade divina que Helena fosse com Páris, assim foi feito, querendo Helena ou não.

¹⁶ Pensamos ser apropriado já contrapor aqui *phýsis* e *nómos* uma vez que, no decorrer do *Elogio* (§7), Górgias parece assumir tal distinção.

Troia por resolução dos deuses; na medida em que (E) Helena é humana, segue-se, então, que não é o caso que (F) ela seja culpada, portanto, pelas consequências de sua ida a Troia. No decorrer do *Elogio*, as premissas representadas pelas sentenças (A) e (B), que sustentam o argumento por trás da desresponsabilização humana quando suas ações foram induzidas pela resolução divina, são também utilizadas nas outras três hipóteses do porquê Helena é inocente (GIOMBINI, 2016, p. 37).

Talvez apresentar a vontade divina como impositora e incontornável possa fazer com que os deuses pareçam ter um aspecto violento. Poderíamos pensar, no entanto, que a força dos deuses que impõe uma ação não tenha sido apresentada como violenta, mas como misteriosa, no sentido de estar além das normas dos homens que reprovavam tal ato de repressão. Todavia, apesar de não podermos criticar as ações dos deuses, não significa que quem sofreu a ação devesse ser repreendido e julgado como culpado; pelo contrário, de acordo com Górgias, parece que este deve ser inocentado e visto como uma vítima da Fortuna (UNDERSTEINER, 2012, p. 170).

3. A imposição violenta do exército troiano como a causa de Helena ter abandonado Menelau

Górgias segue, então, apresentando os argumentos do segundo motivo enumerado, a saber, de que Helena foi levada à força para Troia. Este argumento (*Elogio de Helena*, §7), ao apresentar um homem como culpado, propõe a repreensão deste não apenas pela convenção (GIOMBINI, 2016, p. 37) da lei (νόμῳ), mas também pelo discurso (λόγῳ):

Se foi arrebatada à força, ilegalmente submetida e injustamente tratada com insolência, é evidente que agiu ilegalmente quem tanto a arrebatou quanto a tratou com insolência, [enquanto] ela, sendo tanto raptada como ultrajada, teve má fortuna. Pois é o bárbaro, que lançou mãos ao bárbaro empreendimento, quem merece [a pena], tanto pelo discurso e pela lei, quanto pela ação. Pelo discurso, encontrar-se-á [condenado] pela responsabilidade, pela lei, à perda de direitos; pela ação, ao pagamento de uma multa. Sendo submetida à força, privada da pátria e afastada dos amigos, como não, com razão, ela antes inspiraria piedade que difamação? Pois ele fez coisas terríveis, ela sofreu a ação: é justo ter piedade dela e a ele odiar (*Elogio de Helena*, §7)¹⁷.

¹⁷ Cf. εἰ δὲ βίαι ἠρπάσθη καὶ ἀνόμῳς ἐβιάσθη καὶ ἀδίκῳς ὑβρίσθη, δῆλον ὅτι ὁ <μὲν> ἀρπάσας ὡς ὑβρίσας ἠδίκησεν, ἡ δὲ ἀρπασθεῖσα ὡς ὑβρισθεῖσα ἐδυστύχησεν. ἄξιός οὖν ὁ μὲν ἐπιχειρήσας βάρβαρος βάρβαρον ἐπιχείρημα καὶ λόγῳ καὶ νόμῳ καὶ ἔργῳ λόγῳ μὲν αἰτίας, νόμῳ δὲ ἀτιμίας,

Se observarmos a primeira frase, quando Górgias fala da possibilidade de Helena ter sido ilegalmente submetida, ele emprega a palavra grega *anómos* (ἀνόμως). Esta palavra é composta pelo *alfa* (α) privativo (prefixo de negação) seguido da palavra *nómos* (νόμος) – que poderíamos traduzir por “convenção¹⁸”. Portanto, quando se trata de um homem que usa seu poder maior de força para obrigar Helena a fazer seu desejo, ao contrário dos deuses, Górgias o censura dizendo este realizar uma ação que é contrária à convenção estabelecida pelos homens. Ele ainda acrescenta que a forma que essa repreensão deve ser feita é através do discurso e da lei (νόμος). Podemos pensar que o sofista optou por esses dois instrumentos de crítica, uma vez que é através deles que as convenções – ignoradas em tese pelos homens que capturaram Helena – podem ser restabelecidas e mantidas enquanto leis.

Nesse parágrafo, Górgias parece propor que, da mesma forma que um deus pode impor-se a um ser humano, outro homem também é capaz de fazê-lo. Porém, o sofista não parece pensar que a aplicação da conduta dos deuses às atitudes humanas seja vantajosa (DINUCCI, 2017, p. 51). Isso porque, enquanto a imposição da vontade divina foi colocada como algo natural e irrepreensível, a imposição humana sobre Helena em seu rapto é vista como ilegal, e, àqueles que a realizaram, deve ser aplicada uma punição de acordo com a lei. Portanto, concordamos quando Dinucci (2017, p. 52) afirma que “Górgias utiliza a tese do direito do mais forte como um princípio descritivo, aplicável apenas à esfera divina, mas inaceitável como princípio normativo para a conduta social”.

O sofista finaliza o parágrafo dizendo ser necessário ter piedade de Helena e ódio àquele que lhe causou coisas terríveis. Visto que a força dele, sendo maior que a de Helena, não lhe deu outra escolha senão segui-lo em direção à Troia; e, como o uso da força não foi feito por um ser divino, mas por um homem que, não respeitando a convenção, tratou Helena com violência, este deve, então, ser repudiado.

Podemos observar que, nessa argumentação, Górgias utilizou-se dos mesmos pressupostos apresentados na primeira: o primeiro assumindo que aquele que detém mais força é capaz de impor sua vontade sobre o mais fraco; e o segundo admitindo que este mais fraco, quando reprimido pelo mais forte, não pode ser responsabilizado por suas ações. Com relação ao exército troiano ter levado Helena à força, estes pressupostos podem ser aplicados da seguinte maneira: assumindo que A) o mais forte impõe-se ao mais fraco e que, ao fazê-lo, B) o mais fraco não poderia ser condenado por suas ações; uma vez que C) o

ἔργωι δὲ ζημίας τυχεῖν· ἡ δὲ βιασθεῖσα καὶ τῆς πατρίδος στερηθεῖσα καὶ τῶν φίλων ὀφραμισθεῖσα πῶς οὐκ ἂν εἰκότως ἔλεηθείη μᾶλλον ἢ κακολογηθείη; ὁ μὲν γὰρ ἔδρασε δεινὰ, ἡ δὲ ἔπαθε· δίκαιοι οὖν τὴν μὲν οἰκτῖραι, τὸν δὲ μισῆσαι.

¹⁸ A palavra *nómos* pode ser traduzida, por exemplo, por costume, opinião geral, lei.

exército troiano é mais forte que Helena, e, na medida em que D) eles utilizaram de tal força para constrangê-la a segui-los até Troia, logo, E) Helena não é culpada pelas consequências de ter agido conforme o que lhe foi imposto.

4. O grande poder de persuasão do discurso

O *Elogio* segue apresentando os argumentos da terceira possibilidade do porquê de Helena ter ido à Troia e, ainda assim, não ser culpada pela guerra. Essa possibilidade consiste no fato de ela ter sido persuadida e enganada pelo discurso (*Elogio de Helena*, §8). O *lógos* parece ser colocado por Górgias como um corpo que tem o poder de persuasão e até de transporte das almas, uma *psykhagogía*, capaz não apenas de afetar seus sentimentos, mas também de convencê-la a realizar certas ações (UNDERSTEINER, 2012, p. 183):

Pois o poder do mágico canto, que nasce com a opinião da alma, encanta-a, persuade-a e modifica-a por fascinação. Duas artes são descobertas: a fascinação e a magia, que são as instabilidades¹⁹ do espírito e os enganos da opinião (*Elogio de Helena*, §10)²⁰.

299

Górgias (*Elogio de Helena*, §10) diz que o poder do mágico canto nasce com a opinião da alma (τῆι δόξειι τῆς ψυχῆς), expressão em que a palavra *dóxa* figura no dativo e a palavra *psykhé*, no genitivo. O genitivo pode indicar a origem (a alma como origem da opinião), e o dativo sugere a ideia de instrumento, modo (é através da opinião que vem da alma que produzimos o mágico canto). Nesse sentido, parece-nos que os mágicos cantos são produzidos através da opinião, que, por sua vez, tem sua origem na alma. Ora, se o discurso é construído a partir da opinião da alma, ele não se refere a um conteúdo externo a ela; logo, as palavras não são referentes ao mundo externo à alma e, ainda assim, têm força o suficiente para persuadir a de quem as ouve (CASSIN, 2005, p. 55).

Tal persuasão²¹ seria apenas possível devido à instabilidade da alma que surge a partir da limitação do *lógos*. Uma vez que o *lógos* não comunica algo

¹⁹ Aqui, Dinucci traduz *psykhēs ámartémata* (ψυχῆς ἀμαρτήματα) por “instabilidades do espírito”; no entanto a palavra grega *ámartémata* (ἀμαρτήματα) significa “erros”. Ainda assim, optamos por manter a expressão “instabilidades” visto que a possibilidade de a alma errar teria como consequência uma certa instabilidade das suas opiniões. Em outras palavras, pensamos que é possível considerar uma certa instabilidade da alma dentro do *Elogio* na medida em que, nele, Górgias parece colocar que a possibilidade de engano da alma faz com que ela tenha opiniões instáveis que podem variar com o tempo.

²⁰ Cf. συγγινομένη γὰρ τῆι δόξειι τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις τῆς ἐπωιδῆς ἔθελε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητείας. γοητείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ τέχνηαι εὐρηναται, αἱ εἰσι ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα.

²¹ Utilizamos aqui o termo persuasão para nos referir à palavra *peithomai* (πειθομαι), a qual Dinucci traduz como sedução no parágrafo 6.

externo a ele, a alma que entra em contato com ele é incapaz de confirmar a veracidade daquilo que o *lógos* lhe apresenta a partir de algo que lhe seja externo. Diante disso, a alma se percebe capaz de errar e, uma vez incerta daquilo que julga verdadeiro, ela é mais fraca que o corpo do *lógos* – consequentemente sendo persuadida por ele. Logo, as almas que têm sua opinião moldada pelo *lógos* acabam sendo guiadas pelo que este ordena (SALLES, 2018, p. 248).

O *Elogio* (§11) nos indica também outro motivo do porquê muitos foram capazes de persuadir utilizando-se do falso discurso como meio para tal:

Quantos persuadiram e persuadem outros tantos a propósito de outras tantas coisas forjando um falso discurso! Se, pois, todos, sobre todas as coisas, tivessem tanto a memória das coisas passadas quanto a noção das coisas presentes e a presciência das coisas futuras, o discurso não seria o mesmo para os que agora não podem facilmente nem lembrar o passado nem examinar o presente nem predizer o futuro. De modo que os muitos, sobre muitas coisas, buscam com a alma a opinião conselheira. A opinião, sendo incerta e inconstante, lança a incertos e inconstantes sucessos os que a ela se confiam (*Elogio de Helena*, §11)²².

Nesse parágrafo Górgias parece atribuir à alma certa limitação que possibilita aos discursos enganadores persuadirem suas vítimas. Essa limitação parece consistir no fato de a alma não ser capaz de abranger em si uma memória consistente do passado, uma noção das coisas presentes, nem uma previsão do futuro.

Podemos, assim, pensar a afecção sobre a alma limitada da seguinte forma: um discurso é composto por uma alma através de sua opinião; logo, tal discurso não tem compromisso com aquilo que lhe é externo – podendo, por isso, ser falso²³. A alma que, incerta, não recorda o passado, não avalia o presente e desconhece o futuro, acaba limitada à sua opinião, construindo seus discursos independentemente de uma realidade objetiva à qual poderia ser referir. Assim,

²² Cf. ὅσοι δὲ ὄσους περὶ ὄσων καὶ ἔπεισαν καὶ πείθουσι δὲ ψευδῆ λόγον πλάσαντες. εἰ μὲν γὰρ πάντες περὶ πάντων εἶχον τῶν <τε> παροιχομένων μνήμην τῶν τε παρόντων <έννοιαν> τῶν τε μελλόντων πρόνοιαν, οὐκ ἂν ὁμοίως ὁμοίος ἦν ὁ λόγος, οἷς τὰ νῦν γε οὔτε μνησθῆναι τὸ παροιχόμενον οὔτε σκέψασθαι τὸ παρὸν οὔτε μαντεύσασθαι τὸ μέλλον εὐπόρως ἔχει· ὥστε περὶ τῶν πλείστων οἱ πλείστοι τὴν δόξαν σύμβουλον τῆι ψυχῇ παρέχονται. ἡ δὲ δόξα σφαλερὰ καὶ ἀβέβαιος οὔσα σφαλεραῖς καὶ ἀβεβαίαις εὐτυχίαις περὶ βάλλει τοὺς αὐτῆι χρωμένους.

²³ Podemos observar aqui que Górgias não nega a existências de coisas que são externas ao discurso, às quais ele faz referência. No entanto, Górgias diz que tal discurso é criado a partir da opinião que, por ser passível de engano, não está plenamente de acordo com as coisas que são. Assim, o discurso não comunica as coisas que são, mas sim uma opinião, independentemente da sua tentativa de referenciar o que é externo. Portanto, não cabe às coisas que não são palavras serem o critério de verdade dele.

o discurso tem certa autonomia da realidade objetiva (STAVRU, 2010, p. 684). Quando um discurso é apresentado a uma segunda alma, incerta assim como a primeira que o produziu, esta tem sua opinião moldada provisoriamente pelo discurso proferido (STAVRU, 2010, p. 684-685).

Uma vez limitada temporalmente, a alma se encontra instável. E, uma vez instável e incerta de que opinião seguir, ela se permite ser persuadida por discursos, que, produzidos por outras opiniões incertas, têm sucessos inconstantes. Ou seja, não há um padrão na adesão das almas às opiniões apresentadas por discursos. Ora, uma alma que se guia por opiniões instáveis não é capaz de ter um objetivo específico e dedicar-se a alcançá-lo – uma vez que estas opiniões mudam constantemente sem seguir um padrão –, mas, por outro lado, uma alma persuadida por um discurso tem um destino delimitado pelo corpo do *lógos*, agindo apenas de acordo com ele. O discurso persuasivo provoca uma afecção, que faz com que a alma necessariamente aja assim como ele profere (UNDERSTEINER, 2012, p. 189; BONS, 2007, p. 43).

O discurso, aqui, não teria como característica própria a afecção – esta apenas surge na relação dele com a alma e a opinião. Isso porque, quando a opinião entra em contato com o *corpo* de um discurso externo à alma, este a afeta e a molda, de modo que tal discurso passa a ser aquilo que passa a guiá-la (DINUCCI, 2017, p. 28-29; BONS, 2007, p. 43). Assim, o corpo do discurso lhe garante uma estabilidade maior que a da opinião, uma vez que esta, por não se firmar em algo externo à alma, acaba por ser incerta.

O sofista, então, faz uma diferenciação e aproximação entre o poder da persuasão (πειθῶ) e o da necessidade (ἀνάγκη):

Na verdade, o modo de ser da Persuasão de maneira alguma se parece à necessidade, mas tem o mesmo poder. Pois o discurso persuasivo persuade a alma, constringendo-a tanto a crer nas coisas ditas quanto a concordar com as coisas feitas. De fato, aquele que a persuadiu e a constringeu é injusto, aquela que foi persuadida e constringida tem uma reputação desonrosa em vão (*Elogio de Helena*, §12)²⁴.

Górgias havia afirmado que não caberia ao ser humano contrariar a necessidade, pois o desejo natural divino é mais forte que o homem. Da mesma forma, aquele que sofre o poder do *lógos* perde sua autonomia, uma vez que a

²⁴ Cf. τὸ γὰρ τῆς πειθοῦς ἔξῃν ὁ δὲ νοῦς καίτοι εἰ ἀνάγκη ὁ εἰδῶς ἔξει μὲν οὔν, τὴν δὲ δύναμιν τὴν αὐτὴν ἔχει. λόγος γὰρ ψυχὴν ὁ πείσας, ἢν ἔπεισεν, ἠνάγκασε καὶ πιθέσθαι τοῖς λεγομένοις καὶ συναινέσαι τοῖς ποιουμένοις. ὁ μὲν οὔν πείσας ὡς ἀναγκάσας ἀδικεῖ, ἡ δὲ πεισθεῖσα ὡς ἀναγκασθεῖσα τῷ λόγῳ μάτην ἀκούει κακῶς.

persuasão é inevitável quando a alma incerta entra em contato com ele²⁵. Porém, a persuasão não poderia ser como a necessidade, visto que ela é uma propriedade do *lógos* (um produto humano), enquanto a segunda é uma imposição da natureza (*φύσις*). Portanto, apesar de Górgias parecer pensar o *lógos* e a *phýsis* como de ordens diferentes, ambas parecem ter a capacidade de desencadear uma perda de autonomia que aproximaria o efeito dessas duas instâncias sobre o homem (STAVRU, 2010, p. 685-686).

Górgias acrescenta que, apesar de a persuasão ser capaz de moldar a alma como quer, fazendo-a acreditar e consentir com as coisas ditas, ela diferencia-se da necessidade, por utilizar-se do *lógos* como meio. Ora, esse meio foi utilizado pelo homem que, injustamente, teria convencido Helena a fazer algo contrário à sua vontade. A partir disso podemos pensar que, apesar de Górgias parecer pensar o *lógos* como moralmente neutro, quando utilizado como meio da persuasão dentro de um contexto, ele pode ser avaliado como benéfico ou imoral.

Seguindo esse raciocínio, é apenas quando o discurso entra em contato com uma alma, que a afecção surge e se encontra persuadida por ele. No momento em que tal afecção acontece e a alma é persuadida, temos um contexto. Tal contexto permite a avaliação do discurso como benéfico ou não. Se ele é um discurso que traz repercussões positivas para a alma que teve sua opinião modificada por ele, este é um discurso benéfico. Se não for esse o caso, e as repercussões do discurso forem prejudiciais à alma persuadida, o poder do discurso não foi usado com propriedade, sendo este um discurso imoral, ou até ilegal (DINUCCI, 2017, p. 36). Assim, o discurso parece ser para Górgias moralmente neutro, até o momento em que ele ocorre em um contexto.

Aos discursos é atribuído grande poder: eles são capazes de obter consenso, mas, quando persuadem o ouvinte a realizar algo prejudicial, tal discurso pode ser pensado como um ato de violência, ao qual é impossível resistir (GIOMBINI, 2016, p. 39). Ora, assim como refletimos acerca da possibilidade da repreensão física de Helena, também a possibilidade de ela ter sido persuadida pelo discurso de um homem não só a inocenta, mas exige que seja criticado aquele que a persuadiu.

Uma vez que o poder de persuasão do *lógos* só acontece quando este entra em contato com a alma frágil, sua moralidade está na intenção daquele que pronuncia o discurso e nas consequências do que foi dito (DINUCCI, 2017, p. 32). No caso de Helena, em que o discurso teria sido usado para tirar a espontaneidade de sua ação e levá-la para Troia, e uma vez que as repercussões

²⁵ Poderíamos colocar aqui o questionamento de quando há dois discursos, por exemplo, os que defendem Helena como inocente e aqueles que a culpam pelos infortúnios da guerra, à qual a alma iria aderir. Górgias parece valorizar o discurso poético como convincente (*Elogio de Helena*, §9), o que pode ter sido o motivo de ele adotar em seus elementos poéticos (DINUCCI, 2017, p. 45). Assim, pensamos que talvez o discurso que molda a opinião da alma seria o mais convincente.

desse uso do poder do discurso tenham sido uma guerra, em que vários morreram deixando suas esposas sem maridos, aquele que proferiu o discurso teria realizado uma ação imoral e de violência contra Helena e talvez contra os gregos.

Os pressupostos que identificamos no primeiro e no segundo motivo de Helena ter ido à Troia podem ser aplicados na circunstância de ela tê-lo feito persuadida por um discurso da seguinte maneira: uma vez aceito que A) o mais forte é capaz de submeter o mais fraco à sua vontade e que B) o mais fraco, uma vez dominado, não tem autonomia de escolha e, portanto, C) não pode ser considerado culpado pelas repercussões de suas ações; na medida em que D) o discurso é mais forte que a alma incerta e que, E) quando o primeiro afeta a segunda, esta tem sua opinião moldada por aquele, e considerando que F) as ações do mais fraco são determinadas pela opinião configurada pelo discurso; se G) a alma de Helena foi afetada por um discurso que a persuadiu a dirigir-se a Troia, então, H) sendo sua alma mais fraca que tal discurso, I) ela não tinha escolha além de agir de acordo com o que este proferiu; logo, J) ela não é culpada pelas consequências de sua ida a Troia.

303

Podemos perceber, portanto, que o *lógos* é um corpo com um tipo de efeito específico sobre a alma (DINUCCI, 2017, p. 57), o que o distinguiria do efeito que a vontade divina e a violência física humana possuem. O *lógos* parece ser capaz de subjugar aquele que o ouve às vontades do que o anuncia; tal característica de imposição Górgias também atribui ao destino e à força do exército que levou Helena. No entanto, ao falar da imposição divina, o sofista não especifica como o efeito desta se dá sobre Helena, tal efeito naturalmente é. Quando se trata dos homens que usam de sua força para impor algo de forma violenta, esta parece se dar sobre o corpo do constrangido. O *lógos*, por sua vez, quando utilizado para persuadir, teria efeito sobre a alma que, uma vez persuadida, teria suas ações guiadas por este discurso.

5. A *phýsis*, o *nómos* e o *lógos*

Quando estudamos o que *Elogio de Helena* apresenta acerca da *phýsis* e do *lógos*, percebemos certa semelhança entre os dois, apesar de Górgias parecer distingui-los em duas ordens diferentes. A semelhança principal que percebemos é os dois serem apresentados como ordens que respeitam a lei do mais forte (ou seja, submetem aqueles mais fracos, que entram em contato com eles). Logo, ambos se impõem por serem mais fortes. Porém, enquanto à *phýsis* as coisas são naturalmente submetidas, o *lógos* exerce seu poder sobre a alma através da opinião; ou seja, o *lógos*, ao moldar a opinião da alma, acaba influenciando suas ações.

Assim, a diferença entre estas duas ordens estaria em como se dá seu efeito sobre o homem e como devemos reagir a elas. O efeito da *phýsis* dá-se naturalmente: o homem naturalmente é subjugado a ela, perdendo sua autonomia de escolha diante da força dos deuses. A *phýsis*, sendo de uma ordem da qual as ações não são realizadas por homens (mas sim por deuses), não segue as convenções humanas e, portanto, não pode ser julgada a partir delas.

O *lógos*, por sua vez, teria seu efeito sobre a alma que, por ser incerta, é mais fraca que ele. Quando se trata do *lógos*, assim como nos casos em que um homem se impõe violentamente sobre um corpo, aquele que usa da persuasão sobre uma alma visando prejudicá-la e efetivamente causando nela sofrimento deve ser criticado a partir do *nómos* como critério de julgamento²⁶. Em casos de imposição prejudicial da parte do homem (seja através da força física ou da força da persuasão), podemos observar uma outra função que Górgias parece atribuir ao *lógos*. O sofista o apresenta como um instrumento para a execução do *nómos*.

Diante disso, pensamos que Górgias diferencia a *phýsis*, o *nómos* e o *lógos* no *Elogio* da seguinte maneira: a *phýsis* (se pensada enquanto aquilo que é estabelecido pelos deuses) é regida por uma lei divina com a qual nossa relação é de submissão; o *nómos* é uma convenção estabelecida pelo homem, a qual é imposta através do *lógos*. Mas este não parece ser apresentado apenas como um instrumento de aplicação da lei (convenção), ele é apresentado como um corpo próprio que tem um efeito persuasivo sobre a alma. O discurso seria capaz de persuadir qualquer alma que o ouve a adotar como sua opinião aquilo que ele apresenta, e ter sua ação guiada por esta.

Quando refletimos acerca do *Tratado*, chegamos à conclusão de que Górgias coloca o discurso apenas como capaz de dizer palavras e de postular fielmente os seus próprios limites (ou seja, ele é capaz de dizer fielmente as leis que o regem). Porém, quando estudamos o *Elogio*, refletimos que, no decorrer das hipóteses apresentadas, Górgias fala não apenas das leis que regem a relação entre homem e discurso, mas também a que ocorre entre deuses e homens e de homens entre si. Ou seja, o *Elogio* se apresenta como um discurso (*lógos*) que não fala apenas dos próprios limites. Diante disso e da proposta que temos de pensar os dois textos como complementares, poderíamos dizer que no *Elogio* Górgias estaria sendo incoerente com seu próprio pensamento?

Consideramos não ser este o caso, por dois principais motivos: um relacionado à opinião e outro ao *lógos*. Vimos que a opinião é formulada pela alma e que ela tem uma relação íntima com o *lógos*: a opinião dá material para a

²⁶ Górgias (*Elogio de Helena*, §12) coloca que quem persuadiu Helena agiu de forma injusta (ἀδικεῖ). Essa mesma palavra (ἀδικῶς), o sofista utiliza para caracterizar o exército troiano que a levou consigo (*Elogio de Helena*, §7). Diante disso, pensamos que, na medida em que ambas se impõem ao tirar a espontaneidade de quem afeta, assim como uma ação física injusta da parte dos homens deveria ser julgada pelo *nómos*, o mesmo deveria acontecer com o homem que foi injusto através do *lógos*.

elaboração do *lógos*, e este, por sua vez, molda a opinião de acordo com o que comunica. Ora, o *Elogio* foi escrito apresentando uma opinião contrária à culpabilidade de Helena, que supostamente provaria que as outras opiniões, apresentadas até então, estariam equivocadas. A opinião, incerta do motivo que realmente levou Helena a Páris, pensa em várias hipóteses para este, e demonstra o porquê de Helena não poder ser considerada a culpada em qualquer dessas situações.

Essas explicações são apresentadas a partir da lei de relacionamento (seja entre deuses e homens, homens entre si ou entre discurso e alma) e, por sua vez, são colocadas em um discurso. Os argumentos apresentados em cada explicação recorreriam a uma lei que perpassa todas as relações: a lei do mais forte – os deuses, por serem mais fortes, impõem sua vontade sobre o homem; o exército troiano, por ser mais forte que Helena, a obrigou a ir com eles; o discurso, por ser um corpo mais estável e, portanto, mais forte que a opinião incerta da alma, molda-a de acordo com seu conteúdo.

Poderíamos pensar que o discurso, incapaz de dizer como realmente se dão essas relações externas, acaba atribuindo sua própria lei a elas na tentativa de sustentar a opinião que defende. Diante disso, quando Górgias diz no fim do *Elogio* (§21) que este é um jogo, o sofista nos parece indicar que o atual discurso não fala como realmente se dão essas relações, mas sim que ele apenas diz palavras. Logo, Górgias não estaria sendo incoerente, uma vez que o *Elogio*, apesar de propor-se a argumentar acerca de algo externo às suas leis do discurso, acaba preso dentro de seus próprios limites.

Pensamos, portanto, que o *Elogio*, consciente dos limites do *lógos* postulados no *Tratado*, usa desses limites para apresentar o grande poder do discurso. Este, incapaz de mostrar fielmente as coisas externas a ele, tem a possibilidade de lhes designar a lei que o rege (a lei do mais forte), apesar de ser incapaz de garantir que elas realmente se deem de tal maneira. Assim, esse limite do *lógos* contribui para que a alma – desprovida de um critério objetivo que valide o discurso como verdadeiro ou falso²⁷ – continue incerta do que realmente é, fazendo com que ela seja vulnerável aos seus poderes de persuasão.

²⁷ Diante disso, poderíamos questionar o porquê de Górgias dizer no primeiro parágrafo do *Elogio* que o *kosmos* do *lógos* seria a verdade. Ora, o fim do *Elogio* que o anuncia enquanto um jogo, promove uma certa ambiguidade (BONS, 2007, p. 42). Podemos considerar tal ambiguidade acontecer exatamente na contraposição de ambas as afirmações (uma no início e outra no final do texto). Isso porque, se o discurso deve dizer a verdade e isso é o que Górgias se propõe a fazer, tudo o que foi dito no decorrer do *Elogio* deveria ser confirmado a partir de um critério objetivo. No entanto, no fim, Górgias também anuncia que o que foi escrito é um jogo e, portanto, não haveria algo objetivo que confirmasse sua brincadeira, que poderia ser descartada como meras palavras. Com esse movimento, Górgias parece apresentar a incerteza da alma que, diante de um discurso, não é capaz de conferir a veracidade de seu conteúdo; assim, a única certeza que temos acerca do *Elogio* é o quão persuasivo foi seu efeito sobre nossa alma.

Conclusão

Em linhas gerais, no presente artigo refletimos que o objetivo principal do *Tratado do não ser* é, de algum modo, o estabelecimento dos limites do *lógos*, do qual a lei é a única coisa que um discurso pode dizer fielmente. O *Elogio de Helena*, por outro lado, tem como objetivo apresentar os poderes do discurso, que persuade as almas e influencia suas ações na medida em que molda sua opinião.

Vimos também que, segundo os argumentos de Górgias, a relação humana com a *phýsis* é semelhante à da nossa alma com o discurso, uma vez que ambas obedecem a lei do mais forte – sendo o *lógos* e a *phýsis* os mais fortes e que, portanto, têm poder sobre os homens. Mas a imposição do que a *phýsis* designa se diferencia da do *lógos* na medida em que a primeira aconteceria por necessidade – ela naturalmente acontece – enquanto a segunda aconteceria através de um certo domínio sobre a alma do ouvinte.

O *Elogio* ainda apresenta, além da capacidade de um homem impor seu desejo a outro através da persuasão do discurso, a possibilidade de fazê-lo através de um domínio do corpo do outro através da força física. Assim como na determinação da *phýsis* e na persuasão do *lógos*, quando se trata da subjugação do corpo, aquele que é o mais forte é aquele que se impõe. Porém, Górgias apresentaria formas diferentes de lidar com cada uma das formas de imposição.

Quando se trata da *phýsis*, ele diz que não há nada que possamos fazer, pois ela é de um âmbito diferente do das nossas convenções, ou seja, ela respeita leis diferentes e, tendo os deuses como seus agentes, nós não somos capazes de julgar suas escolhas. O *lógos* e o domínio através da força física, por outro lado, são colocados como instrumentos de imposição humana e, se utilizados ilegalmente, devem ser julgados através do *nómos* e ter seus agentes propriamente punidos. A diferença entre os dois consiste na apresentação da repreensão da força física como sempre violenta e imoral, enquanto a persuasão do *lógos* parece poder ser julgada como prejudicial ou benéfica apenas a partir de suas consequências.

Nessa sequência de reflexões acerca do que o *Elogio* apresenta, nos perguntamos se ele não estaria ignorando os limites que o *Tratado* atribuiu ao *lógos*. Isso porque o *Elogio* é um discurso no qual Górgias reflete acerca de leis que estão além do *lógos* (a saber, leis que regem a relação entre os homens e a *phýsis*, a relação entre os homens entre si), enquanto o *Tratado* estabelece que o discurso apenas trata fielmente de suas próprias leis.

Pensamos que, na verdade, o *Elogio* teria sido escrito de forma que se mantivesse fiel aos limites do *lógos* apresentados no *Tratado*. Isso porque Górgias atribui a lei que garante o poder do *lógos* sobre a alma (a lei do mais forte) a todas as outras instâncias. Assim, apesar de atribuir ao *lógos* um grande poder de persuasão em situações nas quais ele é mais forte que aquele que o escuta, e

considerando que a alma é sempre instável e, portanto, mais fraca que o corpo estável do *lógos*, ele é infalível em persuadi-la. Górgias, ao atribuir essa mesma lei que rege o discurso a outras instâncias, acaba fazendo com que o *Elogio* trate apenas acerca dos limites do *lógos*, reforçando o limite que este tem de apenas falar fielmente sobre suas próprias leis.

REFERÊNCIAS

BONS, Jeroen A.E. Gorgias the Sophist and Early Rhetoric. In: WORTHINGTON, Ian (Org.). **A Companion to Greek Rhetoric**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2007, p. 37-46.

CASSIN, Barbara. **O efeito sofístico**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira *et al.* São Paulo: Editora 34, 2005.

CASSIN, Barbara. **Se Parmênides**. O tratado anônimo de Melisso Xenophane Gorgia. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

307 DINUCCI, Aldo (Org.). **Górgias de Leontinos**. São Paulo: Oficina do Livro, 2017.

GIOMBINI, Stefania. Há algo de novo na Helena de Górgias?. Tradução de Ricardo Sontag. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 27-45, 2016.

GÓRGIAS. **Elogio de Helena**. Tradução de Aldo Dinucci. São Paulo: Oficina do Livro, 2017.

GÓRGIAS. **Tratado do não ser**. Tradução de Josiane T. Martinez. Tese de Doutorado. Campinas: IEL/UNICAMP, 2008.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert; JONES; Henry Stuart. **A Greek-English Lexicon**. 9. ed. rev. e amp. New York: Oxford University Press, 1996.

SALLES, Lucio Lauro Barrozo Massafferri. **Raízes Sofísticas**. Sobre a escrita como *phármakon* para a fala ou da tradição gorgiana até Alcidas de Eleia. Rio de Janeiro: UFRJ/Instituto de Filosofia de Ciências Sociais, 2018.

STAVRU, Alessandro. **Il potere dell'apparenza: nota a Gorgia, Hel. 8-14**. Passignano: Officina del libro, p.677-688, 2010.

UNTERSTEINER, M. **A obra dos sofistas**: uma interpretação filosófica. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Paulus, 2008.

Data de envio: 29/09/2020
Data de aprovação: 30/11/2020
Data de publicação: 21/12/2020

Pyrrhonian Language

Andrea Lozano-Vásquez
Universidad de los Andes (Uniandes)
a.lozano72@uniandes.edu.co

ABSTRACT: This article characterises how the Pyrrhonian Sceptic uses language to test if such use is susceptible to Dogmatic criticisms, especially from a Stoic perspective. It will examine two characterisations of that use. The first one, reported by Diogenes Laertius in his *Lives of Eminent Philosophers* 9.71-78, will be discussed as a logical use of human language broader than a philosophical one. The second characterisation depends on the discourse chosen by Timon of Phlius in his *Silloi*. In this work, the Epic catalogue shows itself as a powerful mechanism; it allows to report, to make history about philosophy itself and to offer an account of Pyrrho's place in it without postulating substantive theses. This literary use and the previous philosophical one constitute the particular uses of Pyrrhonian language.

309

Keywords: Pyrrhonism, Diogenes Laertius, Timon of Phlius, epic catalogues, history.

La lengua de los pirrónicos

RESUMEN: Este artículo caracteriza el uso del lenguaje del escéptico pirrónico con el ánimo de examinar si tal uso es susceptible de las críticas dogmáticas, especialmente de las estoicas. Se examinarán dos caracterizaciones de ese uso. La primera, presente en el testimonio de Diógenes Laercio en sus *Vidas de filósofos ilustres* 9.71-78, evidenciará un uso del lenguaje humano cuyas estrategias permiten un empleo filosófico más amplio que el asertórico. La segunda caracterización se deriva del registro elegido por Timón de Fliunte en sus *Silloi*. En esta obra, el catálogo épico se muestra como un poderoso mecanismo que permite informar, hacer historia de la filosofía y reportar el lugar de Pirrón en ella sin postular tesis sustantivas. Estos usos, filosófico y literario, constituyen los usos particulares del lenguaje pirrónico.

Palabras clave: Pirronismo, Diógenes Laercio, Timón de Fliunte, catálogo épico, historia.



Introduction¹

Language and the understanding of its functioning are unsettling aspects of Scepticism. Besides the apraxia objection, the aphasia challenge is a warhorse deployed against the Sceptics by the Dogmatists, especially by the Stoics. Contrary to the accusation of inactivity that occupies a significant part of contemporary scholarship, this challenge has not been sufficiently worked to characterise the discourse that the Sceptic can use without having to commit to philosophically robust theses.²

Lorenzo Corti (2009) deals with apraxia objection. In short, he argues that, despite traditional objections, the Sextan sceptic can act, speak, and understand without entertaining beliefs. This interpretation is quite helpful for some scholars since it is compatible with a rustic reading of Sextan Pyrrhonism. Since the passages in Sextus do not explain this clearly, Corti uses contemporary theories and concepts to defend his thesis and to characterise the speech acts of a radical Sceptic.³ Within this conceptual framework and to complete the characterisation of the Sceptic's peculiar use of language, Corti once again (2015) studies DL 9.74-77. This passage is dedicated to the Pyrrhonian language, about which is understood as opposing discourse to discourse.⁴ This kind of use seems to be complementary to human language, which is malleable, full of senses and ambiguity; στρεπτή δὲ γλῶσσο' ἐστὶ βροτῶν (DL 9.73.11). As Corti notes, there are few studies on the peculiarities of Diogenes Laertius' presentation on the status of Sceptical discourse; most studies involve the corresponding passages in Sextus Empiricus (P. 1.187-208), which offer much more detail.

¹ This article was part of the *Scriptorium* project, sponsored by Centro de Investigación y Creación and Vicerrectoría de Investigaciones at Universidad de los Andes in Bogotá, Colombia (2015-2017). A preliminary version was discussed within the framework of the 1st Latin American Colloquium of Skeptical Studies (2017). I thank the audience for their comments and, above all, for encouraging this kind of interdisciplinary work—less orthodox but, in my opinion, quite necessary. I also thank Carlos Cortisoz and Alfonso Correa, members of the *Peiras* research group, and Jorge Ornelas for their corrections and suggestions, which significantly improved this paper.

² Besides the works already cited in this article, it is worth mentioning those of Caujolle-Zaslowsky (1982), Desbordes (1982), and Stough (1984), all of which focus on the figure of Sextus Empiricus.

³ Turri (2012) uses the same theoretical framework but has a different motivation. Through the taxonomy of different speech acts (linguistic, conversational, and dialectical), his article sheds light upon the assertive force of Sceptical statements and explains why it depends so intrinsically on knowledge.

⁴ As I will argue throughout this paper, it is noteworthy that, though the Sceptical and Pyrrhonian uses of language entail more than opposition, it is the chosen and privileged feature in the Homeric reference (*Il.* 20.248) adapted by Diogenes Laertius. Whether between philosophical opinions or between the characters of philosophers, opposition plays a central role in my argument. Already in DL 9.71, Diogenes conceives this tool as a form to trace back a Pyrrhonian ancestor to Homer's work: παρ' ὄντιν' ἄλλοτε ἄλλως ἀποφαίνεται ("he more than anyone else declares one thing in one place but another in another place"). For DL passages, I use the Greek edition prepared by Tiziano Dorandi (2013) and Scharffenberger and Vogt's translation (2015) with slight changes.

I begin by discussing Corti's (2015) chapter because it is the most recently published study (to the best of my knowledge). In addition, though his well-grounded work sheds some light on the matter, it still relies mainly on Sextus Empiricus.⁵ Sextus Empiricus resorts to procedures that are more common in philosophical discussions and to dialectical resources that focus on the theses rather than on those who hold them. It is why academic literature has mainly discussed Sextus,⁶ while the Laertian report has received scarce attention. However, it is perhaps worth highlighting the peculiarities of that report, precisely because of its differences with Sextus, since Laertius' report focuses on the character of the defenders more than on the defended theses, as I will show in the second part of this article.

I will divide the argument into two parts. The first one is dedicated to pointing out the specificities of Diogenes Laertius' characterisation of Pyrrhonian language. Furthermore, this part of the argument evaluates if the Dogmatic criticism affects the Sceptical procedures based on the dialectical combat and its specific linguistic register. In the second part, I will focus on another linguistic register found within Pyrrhonism, which is not philosophical (at least not according to the narrow contemporary conception of what Philosophy is). This other type of register establishes Pyrrho's attitudes as desirable, using no assertoric forms of discourse.

311

1. Diogenes Laertius: from intellectualism to automaticity

Diogenes Laertius' passage is devoted to the Sceptical use of discourse, and it closely resembles Sextus' characterisation. However, there are minor differences worth noting. A first peculiar feature is established through the comparison between Pyrrhonian language and the Homeric verses cited above

⁵ I will also resort to these Sextan passages and the positions of the researchers mentioned, especially in the footnotes. These references will allow us to see the peculiarities of Diogenes Laertius' reconstruction of Pyrrhonism, and the major lines of research in contemporary scholarship.

⁶ Marchand (2011) devotes his article to Sextus, barely dealing with another source: Timon of Phlius. He insists, however, that Timon tries to escape philosophical writing by taking refuge in literary discourse in order not to betray Pyrrho's legacy. From his brief suggestions I would like to highlight: "[...] Timon's verses admit a plurality of interpretations"; "The *Silloi* launched a new literary genre – which takes its very name from the title *Silloi* – that attained such preeminence that, retrospectively, some ancients tried to attribute its invention to Xenophanes and even to Homer; on the contrary, his endeavour seems to achieve the adaptation of the uncompromising position of Pyrrho to philosophical debates" (p. 116); "Poetry, humour and parody are for Timon among the means by which to disseminate Pyrrho's original position [...] without committing a parricide" (p. 117). These assessments of Timon's literary work insist on the intention of maintaining Pyrrho's non-assertiveness as a guideline for the construction of his discourse and on elusiveness and interpretative plurality as the most suitable mechanism for achieving.

(DL 9.73.11).⁷ The search for a poetic, and specifically Homeric, ancestry is commonplace in the Laertian reconstruction of many doctrines; it is a feature that may even be attributed to the self-promoting discourse of the schools.⁸ Therefore, what is distinctive in this passage is the characterisation of language that this presentation adds:

(T1) DL 9.73.11-6
 καὶ πρὶν Ὅμηρον,
 στρεπτή δὲ γλῶσσ' ἐστὶ βροτῶν, πολέες δ' ἐνὶ μῦθοι · [Il. 20.248]
 καὶ
 ἐπέων δὲ πολὺς νομὸς ἐνθα καὶ ἐνθα · [Il. 20.249]
 καὶ
 ὄπποιόν κ' εἴρησθα ἔπος, τοῖόν κ' ἐπακούσας · [Il. 20.250]
 τὴν ἰσοσθένειαν λέγων καὶ ἀντίθεσιν τῶν λόγων.

And earlier Homer said,
 “The tongue of mortal men is pliant, and many are the tales on it.”
 (Il. 20.248)
 And,
 “The range for words is great here and there.” (Il. 20.249)⁹
 And,
 “Whatever sort of word you might say, such you might hear.” (Il. 20.250)

These quotations refer to the equal strength of statements and to the opposition of arguments.

Although the conclusion of the quoted passage is technical and framed only in the philosophical presentation of Scepticism, it is useful to remember that the Homeric verses correspond to the conversation between Achilles and Aeneas on the battlefield (Il. 20.175-259). In the Trojan warrior’s words, there are two themes present on the analysis proposed by both of them, the Diogenes Laertius’ passage and the work of Timon. On the one hand, the power of words can be injurious or insulting (20.202: κερτομίας ἢ δ’ αἴσυλα), infantile or foolish (νηπύτιοι) and even arrogant (20.246: ὀνειδέα μυθήσασθαί). On the other, he recognises a sort of human boasting. Regardless, Aeneas thinks that none of them counts; it is in a battle that it is revealed who is who. In this context, the above characterisation of human language appears. Hence, men’s language is described as ‘pliant’, ‘full of

⁷ In DL 9.71-3, Diogenes Laertius looks for some antecedents of this *hairesis*. He also mentions Archilochus, Euripides, Xenophanes, Zeno (of Elea), Democritus, Plato, Empedocles, and Heraclitus. However, regarding the specific uses of language, only Homer and Hippocrates are mentioned, whose register is qualified as ἐνδοιαστός (doubtful).

⁸ It happens mainly in Stoicism (cf. Cicero’s *ND* 2.63-72).

⁹ Here my translation differs from Scharffenberger & Vogt, who omit ἐνθακαὶἐνθα (*here and there*). I think this phrase reinforces the opposition (ἀντίθεσις).

tales', and with a 'wide range for words here and there'. Moreover, language is constantly changing, even becoming contradictory, since it adapts to the purpose of each speaker.

Thus, Diogenes Laertius clarifies that Pyrrhonian language is not declarative (DL 9.74.2: οὐδὲν ἀποφαίνονται) but utters and describes (DL 9.74.3: προφέρεσθαι καὶ διηγείσθαι). Behind the language of the dogmatist, on the contrary, there is boasting and belief in its univocal character. To emphasise this distinction, Corti introduces Searle's concept of illocutionary force:

(...) Furthermore, in uttering this phrase, the sceptic affirms nothing but reports a feeling of his. Sextus puts forward here a double characterisation of the sceptical expressions, grounded on a double distinction. The first is the semantic distinction between phrases describing the speaker's feeling and phrases describing objects external to the speaker. The second distinction concerns the illocutionary force with which the sceptic utters his phrases: whether he affirms what he says or does something else. (Corti, 2015, pp. 127-8)

The illocutionary force of a speech act points to the various functions that a statement fulfils or can fulfil and not to the field of action in which the proposition should be interpreted.¹⁰ Although he mentions it, Corti merely distinguishes between the state of the reporter and the content of the report:

We may now put forward the salient features of the Sextan characterisation of sceptic speech acts. The sceptic's phrases have a certain meaning: they mean a proposition of the form "It appears to me now that P". The sceptic utters these phrases with a particular illocutionary force: he does not affirm them –manifesting a judgement he has made– but express or confess his characteristic psychological state, that of having a certain appearance, when he has it. (Corti, 2015, p.129).

¹⁰ Barnes had already used this theoretical framework for Sextus Empiricus (1990, p. 2625) and so had Corti himself (2009, p. 115-25). Austin's characterisation is clear about the distinction: "[...] it might be perfectly possible, regarding an utterance, to say 'It is going to charge', to make entirely understandable 'what we were saying' in issuing the utterance, in all the senses so far distinguished, and yet not at all to have cleared up whether in issuing the utterance I was performing the act of *warning* or not" (Austin, 1976, p. 98). Thus, Mc Pherran (1987, p. 296, n. 18) insists that the distinction between statements is not grammatical but lies in the speaker's intention each time they are uttered: "[...] the Sceptic (unlike the Dogmatist) does not intend to affirm or deny that something is the case (...) when he intends to merely 'say something' non-assertively. It is important to realise that there are no 'languages' of assertion or non-assertion differentiated by a grammatical form; rather, the difference lies in the intent productive of the relevant speech act and the metaphysical presuppositions involved in the intention to assert something."

With this distinction, Austin himself points to a rhetic act rather than to the illocutionary force of the uttered words. As a unit of speech, the rheme can be vague, void or obscure (Austin, 1962, p. 98). Corti's reformulation of Pyrrhonian speech acts clarifies, in Austin's terms, the rheme; namely, the references of utterance are not the state of things but the mental states of the individual who utters the words. As seen later, Corti does not intend to deny the assertiveness of Sceptic's discourse, but only to restrict it to the phenomenal realm. Let us contrast the following passages:

(T2) DL 9.103.1-6

To these critics [sc. The Dogmatists], Sceptics respond: Concerning those things by which we as human beings are affected, we concede [ὁμολογοῦμεν]. As well as concerning there is day, and that we live, and many other things that appear to us in life, we discern (διαγινώσκομεν). However, concerning the things about which the Dogmatists make strong affirmations, claiming that they have grasped them – concerning these things we suspend judgment because they are non-evident, and we *know* [γινώσκομεν] only how we are affected.

(T3) P. 1.200.1-12

Our attitude is similar when we say 'Everything is inapprehensible' [πάντα ἐστὶν ἀκατάληπτα]: we explain 'everything' [πάντα] in the same way, and we supply 'to me' [ἐμοί]. Thus, what is said is this: 'All the unclear matters investigated in a dogmatic fashion which I have inspected appear to me inapprehensible.' It is not to make an affirmation that the matters investigated by the Dogmatists are of such a nature as to be inapprehensible. Instead, it is to report our feeling [τὸ ἑαυτοῦ πάθος ἀπαγγέλλοντος] 'in virtue of which', we say, 'I suppose [ὑπολαμβάνω] that up to now I have not apprehended any of these things because of the equipollence of their opposites.'¹¹

In Sextan's presentation, however, we can also say that these propositions are assertoric. Such propositions are interpreted in this way by those who consider that Sceptical practice consists in falsifying certain statements by opposing others with a similar claim to truth or in producing self-refuting statements. This seems to be the case with McPherran (1987) and Spinelli (1991, p. 65), despite their warnings and precautions. In Sextus, as Corti (2015, p. 129) points out, the modalization of the report is extreme; hence, the repetitive anchoring in the subject.

¹¹ I use Annas & Barnes translation.

In Sextus' text, as in other passages in Diogenes Laertius, two verbs of saying are used to establish the opposition – διαβεβαιόω ('to hold firmly', 'to affirm') and ἀπαγγέλλω ('to report', 'to notify'); however, in DL 9.103.4-6 the second verb is no longer of this type. In this passage, γινώσκω ('to know') is used, which implies a different commitment. In the corresponding excerpt from Sextus, he used the verb ὑπολαμβάνω. Speaking of mental activity, this verb has several meanings showing instability, doubt, and even passivity: to interpret, to take, to bear, to admit, to assume, to suppose, to suspect, and to cast doubt on. With Corti, I want to highlight the rational activity implied in using γινώσκω in the DL passage. So, this can mean: to know by reflection, to know by observation, to discern, to distinguish, to recognise, to be conscious of, and merely to think and judge. Thus, having reference restricted by adding ἐμοί, would not be enough. Even if the Sceptic uses words (φωναί) to speak only of his mental states, the expressions chosen do not achieve that; they always end up making him commit to some truth.

Furthermore, it is also possible that the charge of performative contradiction transcends the domain of discourse. The problem does not rest on a sort of Dogmatic misunderstanding of other uses of language, like the example about mentioning the place (DL 9.77.3-4) seems to suggest; neither on Sceptics not choosing their vocabulary well. Dogmatics believe that the Sceptical practice of comparing one discourse to another or one reasoning to another is assertoric, even if it is circumscribed to their mental states. Corti himself suggests this reading (2015, pp. 140-3), supporting it with another of the particularities in Diogenes Laertius' presentation. Examine, for example:

(T4) DL 7.77.7-9

[...] however, things appear to be, they are not that way by nature, but they only seem to be. They said that they investigate not their thoughts, since what one thinks is evident to oneself [ὅ τι γὰρ νοεῖται δῆλον], but what they access by the senses.

In both passages (T2 and T4), I have highlighted those verbs that would not be expected in Sceptic discourse, because of their cognitive load and their ontological commitments. Corti justifies the use of these verbs by insisting on the distinction between non-evident external objects and the individual's feelings or psychological states. Besides, he clarifies that for talking about external objects; it is necessary to have concepts and beliefs about them, i.e. a robust cognitive apparatus also committed to truth. Corti argues that these assumptions are unnecessary for knowledge that is based on impressions without inferences or other mediated mental states.

Corti's interpretation is strongly speculative and could even be considered contrary to the spirit of Scepticism, insofar as it attributes knowledge to the subject, even if it is non-inferential.¹² However, Corti's deflationism makes knowledge possible. This knowledge lets the Sceptic affirm that he agrees (ὁμολογεῖν) with a statement that describes his experience at a specific moment. The domain of discourse and the domain of perception are circumscribed in such a way that the knowledge obtained is nothing more than a form of passivity similar in substance to any other type of perception. Corti supports his conclusion with Vendler's analysis of language. Vendler (1967, chapters 1 and 4), following Austin's analysis of ordinary language, posits a difference between propositional attitudes and factive stative attitudes. The latter are necessary and automatically true since they do not imply cognitive processes to which error or falsity can apply. Neither are they attitudes towards a judgment, expressed in the subordinate clause that is characteristic of propositional contexts. One of the essential characteristics of these factive stative attitudes is that they are not semantically analysable in terms of other more basic mental states such as perceptions. This feature allows Corti to impute passivity of the Pyrrhonian states including the state of knowledge. In that sense, knowledge is a state, not a process, such as Vendler seeks to defend based on his semantic analysis.

In this sense, it can be possible to attribute automaticity to these states. The report of this specific cognitive state happens almost as a reflex action. This kind of behaviour is innate and passive and can be part of a more complex reaction to the environment. Being innate, this behaviour can be attributed to all member of a species as part of their natural baggage, without learning, processes or prior experiences. So it is predictable and still involuntary. Sometimes, on unusual occasions, these reactions are out of place. They could be motivated by a confused perception or even an inexistent one¹³.

With all these restrictions in mind, this specific sceptical language would not be an intellectual but rather an everyday language, free of metaphysical speculation and judgment; the kind of discourse that allows the Sceptic, without

¹² However, he is not the only interpreter who attempts to describe the mental life of the Sceptic, to which our philosophically (and dogmatically) construed assumptions cannot be attributed. To explain Sextus, Vogt (1998), for example, opts for a less anachronistic framework, closer to ancient Scepticism. She tends to attribute to Sceptic a weak assent, as it is understood by the Stoics. Here 'weak' likely means: automatic, not very reflective, not granting security, and motivated exclusively by the imminence of perceptions. Both interpreters suppose that the most dogmatic feature of knowledge is systematicity, on which its inferential operation is based. Hence, they can attribute some form of cognitive apprehension to Scepticism, as long as it does not imply inferences.

¹³ Among biologists, it is well known the case of egg retrieval by water birds. Many of them push their eggs into the nest in a complex set of movements aimed at preserving their offspring. According to the researchers, these birds repeat the movements sometimes even if the egg removed from the nest is gone or in front of some egg-shaped objects. (PREVETT, 1973, 202).

philosophical arrogance, to act day by day.¹⁴ However, this use of language does not allow him to carry out his philosophical work. Pyrrho and his disciples renounce the sort of arrogance that makes it possible to trust reason, but they do not abandon reason or philosophy. They recognise that only reason can be opposed to reason, so it is an operation of the reason that can lead the Sceptic to imperturbability.

Consequently, Pyrrhonian language must be able to fulfil both tasks: on the one hand, it must dismantle the ambitions of reason and, on the other, it must promote Sceptical choice. Corti adequately explains this first task in his reconstruction of Sextus' passages (2009) and Diogenes Laertius' (2015). Corti states that the adverbial expressions συγκριτικῶς, θετικῶς and ἀναιρετικῶς in the οὐδὲν μᾶλλον phrases (DL 9.75 5, 6, and 7) elude asseveration through asserting one phrase simultaneously, comparatively or negatively with its opposite. According to Corti's analysis, Sceptical expressions have the logical property of self-refutation (συμπεριγραφή), so that, by attesting as judgements, they provoke the disengagement they seek.¹⁵

So Pyrrhonian language, like that of mortals, is pliant and has a broad spectrum of application to judgments and mental processes but also feelings and perception. We still have to determine other functions beyond those that the philosophical range offers. In what follows, I want to explore how a particular lifestyle can be promoted without using assertoric discourse and without boasting of excessive confidence in the power of reasoning¹⁶.

¹⁴ Spinelli (1991) also attempts to examine the legitimacy of Sceptical expressions and offers a general outline of the discourse that seems to be behind the vagueness of the adverbs used by Sextus (*P.* 191.3-4: ἀδιαφύρωσ καὶ καταχρηστικῶς). Although not the language of philosophers, this is a technical language, not ordinary, whose purpose is to aim at the speaker's mental states, i.e. at the phenomenal, and not at objects or events. It gains meaning conventionally and is diachronically and diatopically changed (*M.* 1.82) depending on the linguistic framework in which they express themselves. All expressions in it have the same value so that Sceptical voices can be overridden by other expressions. Despite its precision, this language is inaccurate, not dogmatic, without claims to truth and therefore, according to Spinelli, pre-philosophical (p. 63); although perhaps we should rather say "post-philosophical" since it reaches this characterisation after a deep understanding and awareness of its operation.

¹⁵ Castagnoli's (2010, pp. 249-307) interpretation of συμπεριγραφή is different. He considers that to utter comparatively, positively or negatively, should not be understood as self-refutation, because – far from accepting the dogmatic position, as McPherran (1987, p. 294) believes – the Sceptic intends to answer with a much more refined dialectical tool that protects him from that accusation (p. 252). For this reason, Castagnoli proposes to understand συμπεριγραφή as 'cancellation' (p. 254). It means that the opinions in dispute are not falsified, and its assertive weight does not cancel them simultaneously. Consequently, Castagnoli denies the dogmatic interpretation (assertive as Corti's) and favours a report of the subject's affections that merely puts in parentheses (p. 268) the opinions to which the expression οὐδὲν μᾶλλον applies (e.g. p. 255). Castagnoli (pp. 265-7) attempts—like Corti, Spinelli, and Vogt—to provide the Sceptic with logical mechanisms that, without relying on the assertion, could lead to the suspension of judgment and tranquillity.

¹⁶ It is symptomatic of a reading of Scepticism always to demand a justification of the ethical implications that derive from their methods of metaphysical or epistemic questioning. It is so because in later philosophy, the epistemic interpretation of Scepticism has prevailed. Except for the Academics – who are precisely the primary source of modern and contemporary scepticism –, all ancient Sceptics

2. Poetic resources: the catalogue as report and history

Timon (325-235 BC)¹⁷ lived and wrote before all these criticisms. For this reason, his sort of writing cannot be interpreted as a response to Dogmatic criticism or an alternative to the challenge proposed. However, we know that Pyrrho himself did not write. Far from being a pupil with a doctrine of his own,¹⁸ Timon only wants to present Pyrrho's position without betraying him. In the light of Brunschwig's analysis (1994a, pp. 195-6) of Aristocles' passage, for example, one can refute this claim and consider that many of the theses traditionally attributed to Pyrrho are Timon's. It is even possible to maintain that Timon's purpose is to respect the Sceptical choice.¹⁹ Hence, I would like to argue he favours a literary register rather than a dialectical or purgative one in the line attributed to the new Pyrrhonians.

From Diogenes Laertius, we also know that Timon was a prolific writer, of both philosophical treatises – *On nature* and *On the senses* (9.105) – and literary works. Despite minimal remains of the former, ancient and current commentators insist on attributing to him an understanding of the different kinds of propositions and their operation in scientific demonstrations and discoveries. Based on the testimony of Sextus' that alludes to the roles of hypotheses in mathematical investigations (M. 3.1), the discourse of Timon is likened to the Aristotelian argumentation in *Metaphysics* Γ and the *Analytics*. Therefore, it does not seem possible to suppose that Timon's forms of expression are clumsy attempts at a discourse like the sextan language discussed previously. These treaties could belong to the time when he was Stilpo's pupil. Therefore, perhaps not even to his time as a Pyrrhonian (LONG, 2006, p. 94). Once Timon chooses Pyrrhonian Scepticism, his rhetic register changes, and he adopts a literary style. However, before specifying Timon's preferred style and its peculiar features as

considered their attitude as a set of ideas answering the question about the best life we can live (e.g. SE P. 1.12 and Cic. *Fin.* 4.43).

¹⁷ Timon is recognized as almost contemporary with Pyrrho and in the strict sense the only one who is undoubtedly his disciple. According to Diogenes Laertius' lists, he wrote over sixty works, which are classified into at least three groups: poetic works—comedies, tragedies and some κίναϊδοί or obscene poems; philosophical works—*On the senses* and perhaps *On nature*; and finally the works dedicated to praise Pyrrho's way of life. It links him to Stilpo the Megarian (DL 9.109), from whom he adopted a favourable attitude towards Eleatism (cf. fragment 45D). About his life, we know that he was a dancer before he became a philosopher and that he suspended his training with Stilpo to return to Phlius and marry. After his time with Pyrrho, he lived in Athens, earning a living by teaching philosophy.

¹⁸ It is common in secondary literature (cf. Marchand, 2011, p. 115) to relate Timon to Plato, since Socrates, like Pyrrho, did not write. However, perhaps we should rather link him to Xenophon, whose literary accounts addresses in the form of expository and advertising writing that, while defending some philosophical choice, does not intend to present or defend a substantive position.

¹⁹ Concerning the *Indalmoi* (1994b, p. 219), Brunschwig attributes to Timon this purpose.

opposed to other equally philosophical poetic genres, it is necessary to clarify the motives of his choice.

What is Timon's purpose exactly? According to Decleva Caizzi (1986, p.176), it is to introduce Pyrrho's lifestyle to the disputes between Hellenistic philosophical schools. Chiesara (2007) expands this claim, placing Timon's attempt in the context of Athens, in the fourth and third centuries B.C. It was a city full of philosophical schools and disputes about alternative models of life. Chiesara understands Timon's need to position himself among his contemporaries as a sign of philosophy's professionalisation, a challenge that Timon assumes in his *Silloi*, his most representative work. He constructs a history of philosophy²⁰ and a presentation of the controversy among past and present philosophical schools in a non-combative and non-argumentative style.

Clayman has already pointed out that there are two epic procedures used by Timon: the catalogue²¹ (2009, p. 79) and the scenes about troop reviews, i.e. the famous *teichoscopia*. However, despite Clayman's detailed description, he does not attempt an interpretation. He and others have pointed out that in Hellenistic contexts, the reference to Homer as an ideological or literary predecessor is inescapable. The mention of the stoic Cleanthes has the same purpose. Homer, Hesiod and Heraclitus are illustrious authors whom every school wants to claim as predecessors.

319

From the literary point of view, in Timon's style, there is evidence of one type of Homerism, similar to Pseudo-Apollodorus' *Bibliotheca* (2nd century BC) and the *Batrachomyomachia* (2nd-1st century BC).

Although both poems are posterior, they paradigmatically represent a literary construction incipient in Timon. The latter, for example, is a mixture of genres of a parodic sort, precisely because it uses themes or plots of a poetic model in the linguistic register of another model. Using the theme and message of Aesop's fable of the frog and the mouse, the Alexandrian author narrates a conflict and its development in the style of the heroic battles in Homeric verse and with the same use of scenes. Likewise, the *Bibliotheca* is a compendium of mythological and heroic stories, presented in an encyclopaedic format which did not belong to any of the previous philosophical genres; because of these features, this work became a reference for later authors.

Timon uses epic as the realm of deeds, of actions rather than words. That agonistic spirit allows him to portray Pyrrho as a hero who prevails because of

²⁰ Based on what remains of his *Silloi*, Timon dealt with a vast repertoire of philosophers, and he was interested in presenting their "doctrines" in the same narrative style that biographers will adopt now, among these Diogenes Laertius.

²¹ The catalogue is an artefact of composition very usual in Ancient Epic that is mainly used to provide information about the past, trace lineages and origins, and/or preserve the memory of events and heroes with no written record.

his deeds and not because of his theories. Aeneas anticipated this attitude in the *Iliad* passage on the indeterminacy of human language. Whatever human purposes are, words pass, and men can only judge from their deeds; dogmas pass, but forms of life remain. In the same parodic tone, Timon takes up the subject and purpose of the agonistic works of contemporary philosophers and pours them into the Homeric cast of champion battles, in which heroes are presented very briefly using an epithet. He either identifies them within a lineage or attributes to them a quality that distinguishes them from others. Thus, he offers a comprehensive and encyclopaedic view of the history of philosophy up to its time.²²

Concretely, the mentioned scenes are instrumental in virtue of their scheme and purposes. They constitute a presentation of characters or objects and circumstances, both the *teichoscopia* and the *epipoleseis* can be considered catalogues. I am interested in reducing these narrative forms to the catalogue because I hope to defend that this rhetorical instrument offers Timon a way of reporting and making history, which is very close to the aspirations of the Sceptical discourse.

2.1. Epic catalogues and philosophical historiography

Interpreters of the *Silloi* understand the work as a catalogue in the style of those we find Homeric epic. Clayman's interpretation is supported by the coincidences between the Homeric verses²³ and those used by Timon to introduce his list of philosophers:

- (T5) DL 9.112.4
 ἔσιπτε νῦν μοι ὅσοι πολυπράγμονές ἐστε σοφισταί.
 Tell me now, all of you who are sophists, curious and prying.
- (T6) Il. 2.484
 ἔσιπτε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι [...].
 Tell me now, Muses who have Olympian dwellings [...].

Besides the formula that topically introduces this kind of scene, it is worth highlighting the changes introduced there: the Sophists replaces the Muses, and they are qualified as *πολυπράγμονες*, i.e. 'busy about many things' or 'curious'

²² This awareness of the power of epic rhetorical instruments is even attributed to the Homeric poets themselves in the most recent studies (SAMMONS, 2010, p. 3). Given the parodic character of Timon's text, it is even more natural to assume it.

²³ Besides the reference to Book II of the *Iliad* quoted in T5, the same beginning of verse occurs in *Il.* 11.218 and 14. 508; 16.112.

and ‘prying’, as Scharffenberger and Vogt translate. The adjective is interesting because Diogenes attributes the opposite quality to Pyrrho:

(T7) DL 9.64.11-65.5

What is more, there were many who admired the way Pyrrho kept to himself (καὶ δὴ καὶ πολλοὺς εἶχε ζηλωτὰς τῆς ἀπραγμοσύνης). It is why Timon said the following about him in the Pytho <... > and in his *Silloi*: “O old man, o Pyrrho! How, or from what inspiration, did you discover the means of casting off the servitude imposed by the empty-headed fancies of sophists? How did you loosen the bond of every deception and every effort to persuade? You had no interest in asking after these things: in pursuing what distractions possess Hellas, or in inquiring after the cause (πόθεν) and effect (εἰς ὅ τι) of every single thing.”

The term ἀπραγμοσύνη is undoubtedly hard to translate. For example, Correa and Sánchez (2013, p. 220, n. 7) choose ‘tranquilidad’, since they think this term positively encompasses the qualities formerly attributed to Pyrrho: indifference, detachment, etcetera. It is, in fact, the other sense of the word in the LSJ: ‘love a quiet life’. For example, in Isoc. 15.151; τὴν ... ἡσυχίαν καὶ τὴν ἀγαπῶν (‘cherishing the calm and tranquillity’). I agree with them that the term aims to characterise Pyrrho positively, and therefore I discard such meanings as ‘carelessness’, ‘indolence’, or ‘laziness’²⁴. However, Pyrrho’s mental states are not the main topic here, but his social and political (or, more precisely, apolitical) attitudes. Therefore, I prefer Hicks’ election (vol. 2, p. 479) ‘abstention from affairs’²⁵. I believe that the political context of the passage should be maintained (i.e. the consequences of his behaviour for the polis) in the translation. So in this way, it is clear the opposition that Timon himself is making between Pyrrho and the other philosophers, who are busy about many things (πολυπράγμονες). Thus, I believe that this is an instance of the first meaning in the LSJ, ‘freedom from politics’, of which Xenophon’s *Memorabilia* 3.11.16 is an example: ὁ Σωκράτης ἐπισκώπτων τὴν αὐτοῦ ἀπραγμοσύνην. The broader context of this passage is: “And Socrates, joking about his own lack of busyness, said: ‘But, Theodote, it is not very easy for me to find leisure for in fact many affairs both private and public deprive me of leisure.’”²⁶

Let us return to Diogenes Laertius’ passage (T7). There this trait of character is connected with an epistemic and judicial attitude, i.e. the inquiry and the absence of opinions. That trait is also connected with a lack of concern about

²⁴ The negative senses in the LSJ are: ‘love of ease’, ‘easiness of temper’, and ‘inexperience.’

²⁵ This interpretation is shared by Bredlow (2010, p. 350), ‘restraint’ (i.e. ‘withdrawing’) and Scharffenberger & Vogt (2015, p. 19), ‘a keeping to oneself’. García Gual (2013, p. 235), in contrast, chooses a negative translation: ‘negligencia de las cosas’ (i.e. ‘negligence of things’).

²⁶ Translated by Bonnette (1994).

knowledge and about questions on the meaning – the direction and perhaps the end – of everything. Also as in the *Silloi* being a σοφιστής is joined to the opposite attitude (πολυπραγμοσύνη).²⁷ Hence, the language that positions Pyrrho to other philosophers must also dispense with judgments, conceptualisations and inferences. It cannot attempt to set objectives or concrete paths.

In virtue of these aims, it is necessary to rethink the use of the catalogue. Strictly speaking, catalogues are a discrete list of items of any type organised sequentially, without an explicit relationship between them through connectors or anaphoric elements (cf. SAMMONS, 2010, pp. 7-8). This feature is present in Timon's fragments. Thus, οἷος and ἴδον and its variants – the usual anaphoric elements in the women's catalogue in Hesiod and Odysseu's νέκεια, for example – appear several times (οἷος: 9, 23, 26, 27, 46). Not only I do want to insist on the formal continuity pointed out by Clayman; but I would also like to show that the aim of this list is the same. Far from parodying its procedure, it wants to use it. This kind of anaphoric connector does not have a restrictive interpretation and, rather than establishing a conceptual link between the items in the list, it introduces them. Other scenes, as I said before, can be considered a more complex catalogue, slightly more elaborated: the *teichoscopia* and the *epipoleseis*. Unlike pure catalogues, these connect the listed items among themselves, establishing links of other types: lineage, geopolitics, and social position. The first type of scene allows to visualise the combatants and to present the cast of the characters that will be in the narrative. The second one lets us harangue and review the troops and link them to certain ideals. So Clayman thinks that we must understand the scenes in the fashion of the marketplace of philosophers.

However, I would like to limit the poetic elaboration to the minimum to preserve the simplicity of the list. Not only because, as Long points out (2006, pp. 82-3), given the fragmentary state of this work, it would be very speculative to assimilate Timon's piece with other more complex narratives such as the νέκεια, but because any different narrative model would involve categorisation, the establishment of successions, chronologies and organisations.²⁸

Barney (1982, pp. 191-2) maintains that, in the Homeric and other later catalogues, including the Hellenistic and Medieval ones, the order of the lists is reversible because of metrical, not conceptual, requirements. Therefore, there is no chronological, logical, or causal subordination (i.e. the links we find in usual

²⁷ There are no senses reported for πολυπραγμοσύνη that can be opposed to the meaning chosen by Correa & Sánchez. Nevertheless, there are some 'psychological' senses—to label them—besides those mentioned: 'intrigue,' 'zeal,' 'indiscretion.' The most common are: 'passion for business,' 'eagerness for novelty,' etc.

²⁸ It is not surprising that Diogenes, from whom most of Timon's extant fragments come, uses it to characterize individuals with epithets and does not refer to generalizations or robust conceptualizations.

narratives). In Barney's words, the catalogue is "the most actively constructing and passively recording of representations" (1982, p. 191-2). Suppose all connections are suspended, and there is no way to establish hierarchies between the elements listed. In that case, it is possible to eliminate, as Spufford (1989, pp. 5-7) does, any authority, position or dominant perspective in the text, making the readers or the audience the only ones responsible for the interpretation. Precisely, this is what happens in Book II of the Iliad, the famous catalogue of the ships, the inter-text with which Timon expressly wants to affiliate his *Silloi*.

We well know that this Book II is one of the most recurrent sources for the history and archaeology of the Mycenaean and Trojan world. The Schliemann arrival at Hisarlik, following the geographical route described in Book II, is famous. It is also frequently used to characterise the geopolitical organisation of that pre-Hellenic world, as well as the sources of economic wealth and global predominance. That happens thanks to the fact that the audience grasps the poet's intention with complete clarity. In Book II, the poetic voice is present and pretends to be as faithful as possible to the facts, to present the historical truth, passively, with no unnecessary interventions to transmit the message of the Muses, privileged witnesses of events:

(T8) Il. 2. 485-86
 ὑμεῖς γὰρ θεαὶ ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα,
 ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν [...].

For you are goddesses and are present and you know everything,
 while we hear only a rumour and know nothing [...].

This characterisation should undoubtedly be familiar. There is an opposition between direct or immediate knowledge and that which comes from rumour; i.e. an opposition between supposition and reporting or writing a story, which is precisely what the Sceptics claim according to both DL 9.74.3 and Sextus Empiricus (P. 1.15). It is also familiar to both the attempt to put aside the mediation of reason and logical processes, especially inferences, in their daily operation and to reflect what is immediately presented to their senses.

The catalogue of philosophers – vaguely related to each other and barely characterised using epithets – makes it possible for Timon to create a history of philosophy from the pre-Socratics to the disputes of his time without establishing logical or conceptual relations that commit them to a specific position. It is not a minor advantage.

If Timon received philosophical training at Stilpo's Megarian school and he was familiar with *Metaphysics* Γ, he might have been acquainted with book A of the *Metaphysics* and other Aristotelian treatises. For example, according to Sánchez (2016, p. 77, my translation from Spanish and my italics):

“[D]ialectics [i.e. discussing the opinions of predecessors] can be a tool of scientific research. [...] [T]he evidence that survives in the written works of Aristotle seems to point out that its function is necessary (though not sufficient) in the investigations to establish principles. Its work lies, above all, in the production of definitions that serve as starting points through the filtering of ancient opinions (*De Anima* 403a26). Dialectics manifests itself as responsible for this methodological step in the *De Anima*, as a provider of the elements with which divisions operate, as inferred from the systematic use of classifications that lead to the production of definitions, i.e. propositions that will work as premises and aporias.”

I have emphasised the elements that make the theoretical load in Aristotle’s history of his predecessors in *De Anima* clear, not only because Aristotle’s report uses his concepts and logical operations (definition, aporias, and division), but also because that same procedure intends to be philosophically productive, i.e. it attempts to produce new knowledge. Aristotle himself says so at the beginning of the treatise, after saying that he will examine what his predecessors have said about the soul:

(T9) *De Anima* 403b20-2

For our study of the soul, it is necessary, while formulating the problems (διαποροῦντας) of which in our further advance we are to find the solutions, to call into council the views (δόξας συμπαραλαμβάνειν) of those of our predecessors who have declared any opinion on this subject, in order that we may profit (λάβωμεν) by whatever is sound in their suggestions and avoid their errors.²⁹

 324

Interpreting this Aristotelian procedure as collecting and sieving is famous: one gathers previous opinions in order to take from them what passes the test and discard what does not. Aristotle has no purgative purpose, but a manifest and genuine interest in theories for the sake of themselves. His predecessors are conceptually, progressively and almost teleologically presented. He offers information about former philosophers, though he is not interested in them but in their opinions, which are ordered in a progressive sequence leading to his discoveries. Occasionally, Aristotle even presents them as an organic and teleological development, as a natural unfolding.

Timon depicts philosophers focusing on their attitudes in ordinary life rather than their theses. Thales appears as an opportunist (23D); Pythagoras, as a trickster (5, 47D); Heraclitus, as presumptuous and enigmatic (43D); Empedocles

²⁹ Translated by J.A. Smith.

and Anaxagoras, as incongruent (24, 42 D); Protagoras, as cunning (5, 47 D); Prodicus, as a seller of horoscopes (18D); Socrates, as charming and a buffoon (25, 62D); Plato, as a cicada, a seducer of minds (19, 30D); the Stoics, as obtuse and corrupting, but, above all, presumptuous, the worst of philosophical defects. We should also note that what Timon praises from Parmenides, Zeno, Anaxarchus, and Democritus is their attitudes, not their philosophical theses: “Parmenides’ strength, magnanimous for his few opinions” (44D); “The great indomitable strength of Zeno because of his twofold language, a censor of all, and Melissus, above many vain representations and of not a few succubi” (45D); “Among the first ones I recognised Democritus, a shepherd of myths, a talker of twofold thinking” (46D); “There was known the audacious –and steadfastness wherever to strive after– fierceness canine of Anaxarchus” (58D).³⁰

It is not that Timon does not know their theses, since we know he was acquainted with the Eleatic ideas (M. 9.197), or that his interest is not philosophical. Instead, what is at stake is not the doctrines but how they manifest themselves in life. Hence, the qualifications used are personal or *ad hominem*.

Many other strategies would be traceable in what survives from Timon’s attempt. For example, contrary to what Clayman (2009, p. 103) Marchand (2011, p. 116) and Bett (2014) think, I consider the parallels with Lucian’s Fisherman are clear. The marketplace of philosophers in the style of a fish market contributes precisely to show that philosophical schools offer themselves as food for the soul. Also, the satirical wink can be interpreted in the direction already showed, as a mechanism to position Scepticism in front of the other schools without using theses and refutation instruments.

Despite Pyrrho’s withdrawing (ἀπραγμοσύνη) and the Pyrrhonian speech that Timon tries to build, there is something to promote. Just as Corti (2015, pp. 133-4) interprets the logical strategy as a chiasmus, I believe that the same resource is implemented in the *Silloi*. As a poetic strategy, it is widespread in the epic. It is about building the image of a character in opposition to the characteristics attributed to another. We should remember that catalogues are not only composed by the poet but sometimes also by the characters of the piece. It is precisely the case in the *Silloi* since Timon is a character in his work. In these cases, that actual intention, with the pretence of objectivity, supports a less unprepared purpose; for example, the catalogue of women offered by Ulysses in his trip to the netherworld. He is undoubtedly interested in contrasting two characteristics: one that gathers all women named, who are the wives of some hero; another, which distinguishes each from the others. His list reflects what worries him about his wife. Like some women mentioned above, he hopes that she will remain faithful to his memory, fearing that, like the others, she has been

³⁰ These translations are mine.

unfaithful and renounced waiting for him. The readers of the *Odyssey* know this structure of chiasmus dominates the epic, always contrasting the house of Agamemnon with the house of Ulysses. Timon exploits the same mechanism.

Its procedures attempt rather to distinguish Pyrrho from a particular philosophical tradition, and hence Timon describes the other philosophers with characteristics contrary to those attributed to Pyrrho. He uses, for example, the established opposition between the ἀπραγμοσύνη and the πολυπράγμουνη. Thus, philosophers are blamed as pretentious and vain, while Pyrrho is ἀτυφός (9D). This characterisation is intentional; in the first place, we assume that his writing is there to promote the choice of his teacher. Besides, his intention is evident by the vast number of neologisms preserved in the scant evidence we have, including that characterisation of Xenophanes as ὑποτυφός.

I have used the word “language”, i.e. γλῶσσα, widely to refer to the spectrum of linguistic uses that the Pyrrhonian Sceptic uses. This word encompasses much broader uses than those of philosophical discourse. The Pyrrhonian language not only talks about theories, positions, debates, and arguments; it also serves to move intuitively and tentatively in the world. This kind of language could be a vehicle for less orderly and systematic stories than historiographical ones, more enunciative than declarative, descriptive rather than categorical. In that spectrum of use and meaning, literary writings have a refreshing and therapeutic role that is worth taking advantage of.

BIBLIOGRAPHY

Primary sources

ARISTOTLE. **On the Soul**. Translated by J.A. Smith in *The Completed Works of Aristotle Vol. 1*. J. Barnes (Ed). Princeton: University Press, 1984.

ΔΙΟΓΕΝΟΥΣ ΛΑΕΡΤΙΟΥ ΠΥΡΡΩΝ ΚΑΙ ΤΙΜΩΝ. Text by Tiziano Dorandi and Translation and Commentary by Elizabeth Scharffenberger and Katja Maria Vogt, in *Pyrrhonian Scepticism in Diogenes Laertius*. Vogt, K (ed). Tübingen: Mohr Siebeck, p. 16-71, 2015.

DIÓGENES LAERCIO IX, 61-116: **Pirrón y los pirrónicos**. Traducción y comentario. Traducción de Alfonso Correa Motta y Liliana Carolina Sánchez Castro. En: *Ideas y Valores*, Vol. LXII, nº 151, pp. 215-238, Abril de 2013.

DIOGENES LAERTIUS. **Lives of Eminent Philosophers**. Tiziano Dorandi (Edited). Cambridge Classical Texts and Commentaries. Cambridge University Press, 2013.

DIÓGENES LAERCIO. **Vidas y opiniones de filósofos ilustres**. Traducidas y comentadas por Luis-Andrés Bredlow. Barcelona: Editorial Lucina, 2010.

DIÓGENES LAERCIO. **Vidas y opiniones de filósofos ilustres**. Traducción introducción de Carlos García Gual. Madrid: Alianza, 2013.

TIMONE DI FLIUNTE. **Silli**. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento. A cura di Massimo di Marco. Roma: Edizione dell' Ateneo, 1989.

XENOPHON. **Memorabilia**. Translated and annotated by Amy L. Bonnette. With an Introduction by Christopher Bruell. Cornell University Press, 1994.

Secondary references

AUSTIN, John L. **How to do Thing with Words**. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. Oxford: Clarendon Press, 1976.

BARNES, Jonathan. Pyrrhonism, Belief and Causation. Observations on the Scepticism of Sextus Empiricus, in Haase, W & Temporini, H. **Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt**. Part II: Principate. Vol. 36.4, Berlin-New York, pp. 2608-2695, 1990.

BARNEY, Stephen. Chaucer's Lists. In **The Wisdom of Poetry**, ed. D. Benson and S. Wenzel, pp. 189-223. Kalamazoo, 1982.

BETT, Richard. Timon of Phlius, **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (Winter 2014, Edition), Edward N. Zalta (ed.) URL=<https://plato.stanford.edu/cgi-bin/encyclopaedia/archinfo.cgi?entry=timon-phlius>, 2014.

BRUNSCHWIG, Jacques. Once again on Eusebius on Aristocles on Timon on Pyrrho. **Papers on Hellenistic Philosophy**. Trans Janet Lloyd. Cambridge University Press, 1994a.

_____. The title of Timon's Indalmoi: from Odysseus to Pyrrho. **Papers on Hellenistic Philosophy**. Trans Janet Lloyd. Cambridge University Press, 1994b.

CAUJOLLE-ZASLAWSKY, F. La méthode des sceptiques grecs. **Revue philosophique** 2, p. 371-381, 1982.

CASTAGNOLI, Lucas. **Ancient Self-Refutation. The logic and history of the Self-Refutation Argument from Democritus to Augustine**. Cambridge University Press, 2010.

CHIESARA, MARIA LORENZA. **Historia del escepticismo griego**. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

CLAYMAN, Dee L. **Timon of Phlius Pyrrhonist into Poetry**. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.

CORTI, Lorenzo. **Scepticisme et language**. Paris: Vrin, 2009.

_____. Mind and Language of the Laërtian Pyrrhonist: Diog. Laert. 9, 74-77. **Pyrrhonian Skepticism in Diogenes Laertius**. Vogt, K (ed). Mohr Siebeck, Tübingen, 2015.

DECLEVA CAIZZI, F. Pirroniani ed Accademici nel III Secolo A.C. **Aspects de la philosophie hellénistique, Entretiens sur l'antiquité classique**, tome XXXII. Vandoeuvres/ Genève, Fondation Hardt, p 147-183, 1986.

DESBORDES, F. Le langage sceptique. Notes sur le Contre les grammairiens de Sextus Empiricus. **Langages** 65, p. 47-74, 1982.

LIDDLE, Henry & SCOTT, Robert (LS) **A Greek- English Lexicon**. Revised Supplement by H. S. Jones y R. McKenzie. Oxford: Clarendon Press, 1996.

LONG, Anthony. A. Timon of Phlius: Pyrrhonist and Satirist. **From Epicurus to Epictetus**. Cambridge University Press, 2006.

MARCHAND, Stéphane. Sextus Empiricus' Style of Writing. **New Essays on Ancient Pyrrhonism**, 2011.

MCPHERRAN, Mark. Skeptical Homeopathy and Self-Refutation. **Phronesis**. Vol. 32, N° 3, pp. 290-328, 1987.

PREVETT, J.P & PREVETT, L.S. Egg Retrieval by Blue Geese. **The Auk: Ornithological Advances**. Vol. 90, N°1, Jan, pp. 202-204, 1973.

SAMMONS, Benjamin. **The Art and Rhetoric of the Homeric Catalogue**. Oxford Scholarship, 2010.

SÁNCHEZ CASTRO, Liliana C. *Traditio animae*: la recepción aristotélica de las teorías presocráticas del alma. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016.

329

SPINELLI, Emidio. Sceptics and Language: Phonai and Lógoi in Sextus Empiricus. **Historie Epistemologie Language**, tome 13 Fascicule 2, p. 57-70, 1991.

SPUFFORD, Francis. **The Chatto Book of Cabbages and Kings: Lists in Literature**. London: Chatto & Windus, 1989.

STOUGH, Charlotte. Sextus Empiricus on Non-assertion. **Phronesis** 29, p. 137-64, 1984.

TURRI, J. Pyrrhonian Skepticism Meets Speech-Act Theory. **International Journal for the Study of Skepticism** 2, p. 83-98, 2012.

VENDLER, Zeno. **Linguistics in Philosophy**. Ithaca, Cornell University Press, 1967.

VOGT, Katja. **Skepsis und Lebenspraxis: Das Pyrrhonische Leben ohne Meinungen.** Alber Verlag, 1998.

Data de envio: 27/09/2020
Data de aprovação: 29/11/2020
Data de publicação: 21/12/2020

Il senso delle occorrenze del termine παρρησία nel *Lachete*

Silvio Marino
Universidade de Brasília (UNB)
silviolisbona@yahoo.it

SOMMARIO: Il presente articolo vuole analizzare il senso del termine παρρησία e del verbo derivato παρρησιάζεσθαι nel *Lachete* di Platone. Lo scopo dell'indagine è quello di considerare il termine e il verbo nella loro relazione semantica con gli altri termini e gli altri concetti che a essi si affiancano nel testo e di mostrare il senso che, nella particolare situazione dialogica di questo testo, questo concetto assume. Al fine di procedere con l'indagine, abbiamo metodologicamente analizzato la semantica di altri termini, come γελοῖον e ἀνακοινόω-ἀνακοινοῦσθαι, che, individuati in altri contesti platonici, sono stati discussi per individuare il senso precipuo della παρρησία nel *Lachete*. L'analisi dei testi e dei contesti che abbiamo condotto ha mostrato che la παρρησία, perlomeno nel *Lachete*, individua lo spazio del dialogo come spazio di una comunità dialogica. La παρρησία all'opera in questo dialogo mostra la necessità, per gli interlocutori che vogliano "veramente" discutere, di armonizzare i discorsi alla vita, nel pieno spirito della sentenza socratica dell'*Apologia*, per cui una vita non esaminata non vale la pena d'esser vissuta.

331

Parole chiave: Platão; παρρησία; λόγοι; comunità; vita.

The Sense of the term παρρησία in the *Laches*

ABSTRACT: This article aims at analyzing the sense of the term παρρησία and its derivative verb παρρησιάζεσθαι in Plato's *Laches*. The aim of the investigation is to consider the term and the verb in their semantic relationship with the other terms and concepts linked to them, and to show the sense acquired by this concept in the specific dialogical situation of this text. To this end, we have methodologically analyzed the semantics of other terms, as γελοῖον and ἀνακοινόω-ἀνακοινοῦσθαι, which we found in other Platonic dialogues and which are discussed in order to catch the sense of παρρησία in the *Laches*. The analysis of both texts and contexts we have conducted shows that the concept of παρρησία, at least in the *Laches*, characterizes the dialogical space

as a dialogical community. In this dialogue, the παρρησία shows the need – for the interlocutors who “truly” want to discuss – of harmonizing the discourses with lives, according to the Socratic sentence of the *Apology*, by which an unexamined life is not worth to be lived.

Keywords: Plato; παρρησία; λόγοι; community; life.

Al termine *παρρησία* sono stati dedicati importanti e approfonditi studi, e grazie all'influenza di Michel Foucault¹ esso si è diffuso anche in ambiti che esulano dall'antichistica, divenendo un concetto importante anche per il mondo contemporaneo. Nella letteratura si segnalano anche interventi recenti sulla *παρρησία* in Platone e nei Socratici,² e tuttavia riteniamo che il senso del termine possieda sfumature, come è lecito intendere, a seconda dei contesti in cui esso viene utilizzato, che determinano anche un senso più profondo del *διαλέγεσθαι*, così come Platone lo mette in scena e Socrate lo mette in opera nei dialoghi. E ciò perché la *παρρησία* si trova associata ad altri termini che ne indicano il campo semantico; questo è il caso, a nostro avviso, delle tre occorrenze di questo termine nel *Lachete*, in cui una volta occorre il sostantivo *παρρησία* e due il verbo correlato *παρρησιάζεσθαι*.

Lo scopo del presente lavoro è mettere in risalto il significato specifico che il termine *παρρησία* assume in questo dialogo a partire dalle occorrenze nella letteratura greca coeva e di mostrare come possa interagire con la concezione del dialogo che Platone mostra nei suoi scritti.

333

Παρρησία è un termine che nasce in ambito tragico, e occorre per la prima volta nell'opera di Euripide.³ Esso appare nella letteratura greca dopo un termine che possiede, dal punto di vista politico, il medesimo significato, ovvero *ισηγορία*.⁴ Vale la pena ricordare quanto Spina (1986, 31) afferma sulla differenza tra i due termini *ισηγορία* e *παρρησία*:

¹ Cfr. Foucault (1998).

² Cfr. rispettivamente van Raalte (2004) e Palumbo (2013). Il contributo di Erler (2010) è di particolare interesse perché mostra non soltanto la fortuna del termine in ambito filosofico, ma tocca aspetti dibattuti quali la presunta contraddizione tra *eironeia* e *parrhesia* e la presunta adozione del modello democratico nel dialogo da parte del Socrate di Platone.

³ *Hipp.* 422; *El.* 1049, 1056; *Ion* 672, 675; *Ph.* 391; *Or.* 905; *Ba.* 668.

⁴ Spina (1986, p.27) spiega nel seguente modo la differenza tra *isegoria* e *parrhesia* nella proposta di Raaflaub (1980): "Accanto a versioni semplificate di tale volontà [scil. quella di Scarpat 1964, p.29], esistono riflessioni certamente più approfondite: tra le più recenti quella di K. Raaflaub, secondo il quale l'affermarsi di *parrhêsia* rappresenterebbe l'orgogliosa rivendicazione del privilegio di libertà da parte dei cittadini di fronte a strati della popolazione – meteci e schiavi – che cominciavano a godere di alcuni tratti di uguaglianza nella *polis* ateniese della seconda metà del V sec.; *isêgoria*, d'altro canto, evidenziava la libertà rispetto al tiranno, ed anche la raggiunta parità tra le cerchie di aristocratici che avevano combattuto la tirannide. Secondo tale prospettiva, i due termini sarebbero soglie-limite, l'una, per così dire, verso il *basso*, l'altra verso l'*alto*, della condizione del cittadino ateniese". Interessante la notazione di Raaflaub (1980) riportata – e qui riprodotta – da Spina (1986, 27), che tocca un punto importante della *Costituzione degli Ateniesi* dello Pseudo-Senofonte. L'autore di questo scritto denuncia infatti proprio l'estensione dei diritti del cittadino agli schiavi: "è questa dunque la ragione per la quale abbiamo concesso anche agli schiavi libertà di parola di fronte ai liberi, come ai meteci di fronte ai cittadini: perché la città ha bisogno di meteci a causa della gran quantità delle arti e a causa della flotta". (Ps.-Xen., *Costituzione degli Ateniesi*, I 12; traduzione di Serra 2018). È interessante, d'altro canto, notare che il termine *ισηγορία* occorra, due volte, in questo scritto solo in riferimento agli schiavi e ai meteci, alla loro facoltà di parlare ai cittadini, quasi a determinare un cortocircuito semantico tra l'*ισηγορία* e la condizione di schiavo, connotando in tal modo l'*ισηγορία* più che come diritto come licenza, come pratica che esula i giusti comportamenti all'interno di Atene. Tuttavia l'*ισηγορία*, come nota Spina (1986, p.29), indica non solo il diritto di parola, ma anche l'uguale potere deliberativo che la parola ha. In questo senso, l'uguale potere deliberativo della parola

Le valenze semantiche di *parrhēsia* [...] danno ragione del differenziarsi dei due termini, pur nell'affinità del campo semantico soprattutto dal punto di vista istituzionale. È proprio di questa sfera, anzi, che *parrhēsia* offre i maggiori strappi, e non in senso diacronico, ma anche nello stesso periodo o addirittura nello stesso autore. Volendo estremizzare per comodità di esposizione, si potrebbe affermare che mentre *isēgoria*, facendo salve le osservazioni già anticipate, conserva un valore semantico che coincide con la sfera istituzionale (*uguale potere, diritto*), *parrhēsia* coglie la "parola" nei suoi percorsi concreti, nella affermazione pratica e libera di tale diritto, investendo così anche la sfera dei rapporti interpersonali, le valenze etiche della parola.⁵

Pur avendo la prima occorrenza, per le testimonianze di cui disponiamo, nell'opera di Euripide, il poeta tragico utilizza il termine *παρρησία* assieme, e non in sostituzione, ad altre forme che indicano la libertà di parola, non soltanto in contesti istituzionali, ma anche in contesti privati.⁶ Del resto, la *παρρησία* non è sempre una virtù, la pratica virtuosa di dire ciò che si pensa; anche nelle occorrenze in Euripide, *παρρησία* – com'è il caso dell'*Oreste* (905) – indica anche un parlare che travalica i limiti della misura e diviene licenza.

Con questa brevissima ricognizione, che ha funzione meramente introduttoria all'argomento che ci proponiamo di presentare, possiamo dare delle coordinate sul termine *παρρησία*. Innanzitutto, nello stesso periodo storico e anche nello stesso autore, il senso del termine oscilla tra la sfera pubblico-istituzionale e quella privata, e non vi è un *prima* politico e un *dopo* privato del termine, ma possiede una gamma semantica capace di abbracciare le più differenti situazioni locutorie – e ciò a differenza del termine *ισηγορία*. Ugualmente, il termine *παρρησία* non descrive di per sé solo la condizione di un parlante virtuoso, che usa la parola per trasmettere ciò che questi pensa senza nascondere il proprio pensiero o il proprio intendimento nel parlare; *παρρησία*, come appena ricordato, può avere – anche nello stesso autore – valenze che connotano negativamente il locutore.⁷

Una notazione importante viene ancora dal saggio di Spina già citato, e presenta una chiarificazione utile al fine di specificare il senso del termine *παρρησία* nel *Lachete*:

non indica direttamente un sistema politico democratico, ma può essere riferito anche all'uguale peso politico che le famiglie aristocratiche avevano in città non democratiche (*ibidem*).

⁵ Spina (1986, p.31).

⁶ Cfr. Spina (1986, p.80): in contesto privato è il caso di Eracle nel rivolgersi ad Admeto nell'*Alceste*, vv. 1008-10.

⁷ È il caso, questo, delle due occorrenze di *παρρησία* nella *Repubblica* di Platone, l'una riservata al regime democratico (cfr. 557b 5), l'altra al regime tirannico (cfr. 567b4).

se essa [*scil.* la παρρησία] è *data* da un potere, sia esso democratico, tirannico o monarchico (naturalmente in forme più o meno estese), costituisce il terreno istituzionale sul quale si determina l'identità del cittadino; se essa *viene usata* corrisponde alla particolare intenzione che l'individuo mette nell'esercitare non solo i suoi diritti di cittadino, ma i suoi "doveri" di uomo nel rapporto con gli altri uomini, o con lo stesso "potere".⁸

In questo senso, e per introdurre il nostro oggetto, ovvero la disposizione a dialogare *francamente*, sono interessanti gli usi di παρρησία in Isocrate, in cui "la *parrhēsia* assume un pieno statuto morale, identificandosi con la franchezza che deve regolare soprattutto i rapporti di amicizia, secondo una perfetta corrispondenza tra pensiero e parola".⁹ È interessante riportare un passo proprio di Isocrate, in cui alla παρρησία si associa la ricerca in comune: "Da' libertà di parola agli uomini assennati, perché tu possa avere coloro che potranno esaminare assieme le questioni su cui sei in dubbio".¹⁰

335

Il problema, in questo testo rivolto a Nicocle, re di Cipro, non è propriamente quello della libertà di parola, così come poteva essere per il cittadino. Il punto centrale, a nostro avviso, è quello della condivisione di una questione importante che necessita di una analisi per una risoluzione. Ed è proprio in questa prospettiva che nel discorso entra la libertà di parlare in quanto libertà di dire apertamente ciò che si pensa, perché ciò che i consiglieri – in questo caso – pensano può contribuire a una soluzione. Il verbo συνδοκιμάζω indica proprio questo esame condotto assieme. Chiaramente, di qui a voler trovare un senso di παρρησία in Isocrate quale quello che in alcuni luoghi platonici appare, occorre un salto alquanto intrepido e da giustificare; e tuttavia questo passo di Isocrate può introdurci già nello spirito delle occorrenze di παρρησία e di παρρησιάζεσθαι nel *Lachete*.

Già Michel Foucault mette in luce l'importanza del *Lachete* per la questione della παρρησία, individuando il nesso tra questo concetto e la cura di sé, in cui si dà propriamente il rispecchiamento tra le parole e le azioni di un individuo.¹¹ L'inizio del dialogo dà il quadro di riferimento per intendere la situazione dialogica in cui la discussione deve essere posta dal lettore:

[Lisimaco] – Avete dunque visto combattere l'uomo in armi, Nicia e Lachete. Il motivo per cui vi abbiamo chiesto, io e Melesia che è

⁸ Spina (1986, p.84).

⁹ Ivi, p. 89.

¹⁰ Isocrate, *A Nicocle*, 28: "Δίδου παρρησίαν τοῖς εὖ φρονουῖσιν, ἵνα περὶ ὧν ἂν ἀμφιγνοῆς ἔχῃς τοὺς συνδοκιμάσοντας". Giannone (2017, p.98-9) individua in questo contesto un uso positivo della παρρησία.

¹¹ Cfr. Foucault (1998, p.59-69).

qui, di venirlo a vedere insieme a noi, prima non ve lo abbiamo detto, ma ora ve lo diremo. Crediamo infatti che almeno di fronte a voi sia necessario parlare con tutta franchezza. Vi sono in effetti alcuni che ridono di tali esercizi; e qualora uno voglia consigliarsi con loro, non dicono ciò che pensano, ma, cercando di indovinare quello che ha in mente chi li consulta, dicono cose diverse dalla loro opinione. Ritenendovi noi, invece, capaci di giudicare e, una volta giudicato, di dire con schiettezza quel che a voi sembra, vi abbiamo perciò chiamato a consiglio sulle questioni di cui vogliamo mettervi a parte.¹²

Come è stato già messo in luce da vari studiosi,¹³ il prologo dei dialoghi di Platone, che sia diegetico o mimetico, dà al lettore le coordinate per intendere la situazione dialogica in cui occorre collocare la discussione che sta per avvenire; e, di fatto, qui Lisimaco ci sta fornendo proprio queste coordinate cui occorre prestare attenzione. Il motivo della discussione è offerto dalla preoccupazione per la cura dei figli suoi e di Melesia; proprio questa fa sì che i due si rivolgano a Nicia e Lachete per chiedere consiglio. Lisimaco, parlando in nome anche di Melesia, dichiara innanzitutto che intendono *parlare francamente* (παρρησιάζεσθαι) con gli altri interlocutori. Eppure, questa disposizione nel parlare è accompagnata da altre notazioni che specificano il senso di questo “parlare francamente”.¹⁴

1. Il “ridicolo” (γελοῖον)

A connotare la παρρησία, per opposizione o per prossimità semantiche, con cui Lisimaco e Melesia intendono parlare vi sono il “ridicolo” (καταγελάω), il “dire una cosa e pensarne un’altra” (οὐκ ἂν εἴποιεν ἄ νοοῦσιν) che è il parlare *para doxan* (λέγουσι παρά τὴν αὐτῶν δόξαν), il “dire ciò che si pensa” (nel senso dell’opinione), e il “mettere in comune” (ἀνακοινοῦσθαι) con gli altri interlocutori le questioni sulle quali si è in dubbio. È nel gioco di queste tre istanze – riso, parlare contro o secondo ciò che si pensa e mettere in comune – che il termine παρρησία acquisisce profondità semantica in questo dialogo e più in generale nell’opera di Platone.

¹² Platone, *Lachete*, 178a1-b5; traduzione di Centrone 2006: “Τεθέασθε μὲν τὸν ἄνδρα μαχόμενον ἐν ὄπλοις, ὧ Νικία τε καὶ Λάχης· οὗ δ’ ἔνεκα ὑμᾶς ἐκέλευσαμεν συνθεάσασθαι ἐγὼ τε καὶ Μελησίας ὅδε, τότε μὲν οὐκ εἴπομεν, νῦν δ’ ἐροῦμεν. ἡγούμεθα γὰρ χρῆναι πρὸς γε ὑμᾶς παρρησιάζεσθαι. εἰσὶ γὰρ τινες οἱ τῶν τοιοῦτων καταγελάωσι, καὶ ἐάν τις αὐτοῖς συμβουλευέσθαι, οὐκ ἂν εἴποιεν ἄ νοοῦσιν, ἀλλὰ στοχαζόμενοι τοῦ συμβουλευομένου ἄλλα λέγουσι παρά τὴν αὐτῶν δόξαν· ὑμᾶς δὲ ἡμεῖς ἡγησάμενοι καὶ ἰκανοὺς γινῶναι καὶ γνόντας ἀπλῶς ἂν εἰπεῖν ἃ δοκεῖ ὑμῖν, οὕτω παρελάβομεν ἐπὶ τὴν συμβουλήν περὶ ὧν μέλλομεν ἀνακοινοῦσθαι”.

¹³ Cfr. Desclos (1992) e Capuccino (2014).

¹⁴ Per i lessici, cfr. LSJ, Ast (1835-1838) e Radice (2003). Per il “parlare francamente” nel *Lachete*, si veda anche Giannantoni (2005, p.41-42)

La παρρησία di Lisimaco evita la derisione che nasce dalla pratica degli esercizi in armi, e tuttavia la derisione e il riso suscitato dai discorsi è la spia di una situazione dialogica in cui l'obiettivo non è la ricerca di per sé, ma il mostrarsi conformi agli usi e ai costumi dominanti, quelli in cui si è vissuto e che si pensano come naturali e pertanto eterni. È questo il senso delle occorrenze di γελοῖον, καταγέλαστος, γέλως, γελάω, καταγελάω nella *Repubblica*, soprattutto nel libro V, in cui le "tre ondate" di ridicolo sembrano spazzare via i risultati del discorso sulla città giusta.¹⁵ Il discorso sul riso e sul ridicolo, che viene condotto nella *Repubblica*, è importante per determinare la situazione in cui gli interlocutori del *Lachete* vogliono trovarsi. In questo senso, la pagina 452 della *Repubblica* può essere chiarificatrice. Discutendo sull'uguaglianza delle occupazioni tra uomini e donne, Socrate afferma:

"Forse però" dissi "molte delle cose che stiamo dicendo trasgrediscono il costume tradizionale fino al punto che potrebbero sembrare ridicole, se venissero realizzate secondo i nostri discorsi".
"Proprio così" disse.

"Che cosa ci vedi" chiesi io "di più ridicolo? Ma sarà, è chiaro, che le donne si esercitino nude nelle palestre insieme con gli uomini – non solo le giovani, ma persino le anziane, alla maniera di quei vecchi nei ginnasi, che amano ancora esercitarsi per quanto siano grinzosi e sgradevoli a vedersi".

"Sì, per Zeus" disse: "risulterebbe ridicolo, almeno per l'uso attuale".¹⁶

Il ridicolo è quindi ciò che è contrario agli usi in voga in un determinato spazio-tempo, a quanto la maggior parte delle persone pensa. Quanto occorre però fare è sfidare il riso e continuare nella ricerca senza badare allo scherno che le "persone di spirito" possono rivolgere a chi indaga.¹⁷ Per mostrare che, in realtà, il riso e il senso di ridicolo non riguardano che un determinato momento, Socrate aggiunge che il ridicolo per le donne nude nei ginnasi è simile al ridicolo che la nudità maschile suscitava nei Greci dei tempi più antichi.¹⁸ Tuttavia, in questa breve storia della nudità che Socrate sta tracciando, il ridicolo svanisce di fronte al ragionamento:

¹⁵ Per una ricognizione sul ridicolo nel libro V della *Repubblica*, si vedano i lavori di Campese (2000) e di Beltrametti (2000).

¹⁶ Platone, *Repubblica*, V 452a7-b5; traduzione di Mario Vegetti in Platone (2007): "Ἰσως δὲ, εἶπον, παρὰ τὸ ἔθος γελοῖα ἂν φαίνοιτο πολλὰ περὶ τὰ νῦν λεγόμενα, εἰ πράξεται ἢ λέγεται. – Καὶ μάλα, ἔφη. – Τί, ἦν δ' ἐγώ, γελοϊότατον αὐτῶν ὄρας; ἢ δῆλα δὴ ὅτι γυμνὰς τὰς γυναῖκας ἐν ταῖς παλαιστραῖς γυμναζομένας μετὰ τῶν ἀνδρῶν, οὐ μόνον τὰς νέας, ἀλλὰ καὶ ἡδὴ τὰς πρεσβυτέρας, ὡσπερ τοὺς γέροντας ἐν τοῖς γυμνασίοις, ὅταν ῥυσοὶ καὶ μὴ ἡδεῖς τὴν ὄψιν ὁμῶς φιλογυμναστῶσιν; – Νῆ τὸν Δία, ἔφη· γελοῖον γὰρ ἂν, ὡς γε ἐν τῷ παρεστῶτι, φανείη".

¹⁷ Cfr. *Repubblica* V 452b6-c2.

¹⁸ Cfr. *Repubblica* V 452c4-d2.

“Ma quando, penso, apparve che per chi si esercitava era meglio spogliarsi invece che coprire tutte queste parti, allora anche quel che per gli occhi era ridicolo svanì di fronte a ciò che si rivelava migliore nel ragionamento; e questo mostrò che è uomo vano colui che ritiene ridicolo qualcosa che non sia il male, e chi cerca di far ridere avendo di mira come ridicolo un qualche spettacolo che non sia quello della dissennatezza e della malvagità, stabilisce poi seriamente, per la sua concezione del bello, un punto di riferimento diverso da quello del bene”.¹⁹

Il ridicolo, pertanto, svanisce a opera di quanto viene mostrato migliore nei discorsi (ὑπὸ τοῦ ἐν τοῖς λόγοις μνησθέντος ἀρίστου), il che indica che la disposizione alla ricerca può esservi solo in e tra chi accantona il senso comune, da cui il ridicolo scaturisce, e si attiene a quanto appare migliore attraverso i discorsi che si fanno su di un determinato oggetto di indagine.

Questo passo della *Repubblica*, pur riferendosi alla nudità e dovendo difendere il principio per cui uomini e donne devono svolgere le stesse mansioni, è indicativo dell’atteggiamento da assumere nella ricerca. Assolutamente prossimo è il contesto del *Lachete*, in cui Lisimaco dichiara di aver scelto Nicia, Lachete e Socrate come interlocutori perché con questi si può parlare liberamente e quindi consultarsi circa la cura dei figli.²⁰ La παρρησία appare, pertanto, nel contesto del prologo del *Lachete*, come una disposizione che rifiuta il ridicolo e il senso comune, e che prelude quindi alla ricerca comune.

2. Il “mettere in comune” (ἀνακοινῶ-ἀνακοινοῦσθαι e κοινωνία)

Prima di passare a una questione più complessa, quale quella del parlare κατά ο παρὰ δόξαν, può essere utile dedicare la nostra attenzione al verbo ἀνακοινοῦσθαι e alle occorrenze, molteplici, di κοινός e dei suoi derivati all’interno di questo dialogo.

Come il passo riportato sopra, l’intenzione nell’usare παρρησία è quella di mettere in comune, di comunicare, la questione che preme a Lisimaco e Melesia.

¹⁹ *Repubblica* V 452d-4-e1; traduzione di Mario Vegetti in Platone 2007: “Ἄλλ’ ἐπειδὴ οἶμαι χρωμένοις ἄμεινον τὸ ἀποδύεσθαι τοῦ συγκαλύπτειν πάντα τὰ τοιαῦτα ἐφάνη, καὶ τὸ ἐν τοῖς ὀφθαλμοῖς δὴ γελοῖον ἐξερρῆ ὑπὸ τοῦ ἐν τοῖς λόγοις μνησθέντος ἀρίστου· καὶ τοῦτο ἐνεδείξατο, ὅτι μάταιος ὡς γελοῖον ἄλλο τι ἡγεῖται ἢ τὸ κακόν, καὶ ὁ γελωτοποιεῖν ἐπιχειρῶν πρὸς ἄλλην τινὰ ὄψιν ἀποβλέπων ὡς γελοίου ἢ τὴν τοῦ ἀφρονὸς τε καὶ κακοῦ, καὶ καλοῦ αὐτὸ σπουδάζει πρὸς ἄλλον τινὰ σκοπὸν στησάμενος ἢ τὸν τοῦ ἀγαθοῦ”.

²⁰ È da notare che il ridicolo della *Repubblica* nasce dalla novità dei discorsi sulla città, per cui il ridicolo è tale per il senso comune, mentre, dipendendo dalla considerazione del combattimento in armi – se innovazione o tradizione –, il ridicolo del *Lachete* può essere interpretato in maniera differente. Tuttavia, ai fini del nostro discorso, la considerazione del combattimento in armi è indifferente, poiché, in un modo o in un altro, il ridicolo indica sempre la volontà di sottrarre la questione alla discussione.

Per intendere questa comunanza espressa dal verbo ἀνακοινοῦσθαι in questo luogo è utile mettere in luce il senso delle altre occorrenze di questo verbo all'interno dei dialoghi. Esso occorre dieci volte,²¹ e indica innanzitutto la condivisione di qualcosa. Nel *Cratilo* questo verbo dà semplicemente inizio al dialogo: “Vuoi che mettiamo in comune il discorso anche con Socrate qui presente?”²² Nel *Liside* il verbo assume una valenza più precisa, perché esprime il mettere a parte una persona, e quindi condividere una questione, al fine di avere un aiuto.²³

Le precedenti occorrenze ci danno il quadro dell'uso del verbo, un uso che non si discosta da quello che si ritrova negli altri luoghi platonici e negli autori più o meno coevi.²⁴ Tuttavia vi sono due occorrenze del *Protagora* che indicano la

²¹ Cfr. *Teage* 128d6, 128e2; *Cratilo* 383a1; *Liside* 206c1; *Lachete* 178b5, 180a1, *Protagora* 314b8, 349a5; *Leggi* 913b2; *Settima lettera* 331b3. Occorre aggiungere una occorrenza del derivato ἐπανακοινοῶ in *Leggi* 918a3.

²² *Cratilo* 383a1-2: “Βούλει οὖν καὶ Σωκράτει τῷδε ἀνακοινωσώμεθα τὸν λόγον;”

²³ Ippotale, ribattendo a Socrate, dice: “Ma proprio per questo mi consulto con te, e se hai qualcos'altro da consigliarmi, consigliami che tipo di discorso bisogna tenere o che cosa bisogna fare per divenire gradito al proprio diletto” (*Liside* 206b9-c3: “ἀλλὰ διὰ ταῦτα δή σοι, ὦ Σώκρατες, ἀνακοινοῦμαι, καὶ εἴ τι ἄλλο ἔχεις, συμβούλευε τίνα ἂν τις λόγον διαλεγόμενος ἢ τί πράττων προσφιλεῖς παιδικοῖς γένοιτο”; traduzione di Centrone (2006)).

²⁴ È da notare che il verbo ἀνακοινοῦσθαι non è presente in Sofocle, né in Euripide, né in Tucidide, né nel *Corpus hippocraticum*. In Erodoto il termine occorre soltanto una volta al medio (ἀνακοινοῦται) e indica il mescolarsi delle acque del fiume Pireto in quelle dell'Istro (cfr. IV 48, 3). In Aristofane il verbo occorre solo due volte, una nelle *Nuvole* al medio (v. 470, in cui il coro rassicura Strepsiade del fatto che, una volta appresa la sua scienza, questi avrà la vita più invidiabile per gli uomini: “Certo: molti saranno sempre seduti presso la tua porta, desiderosi di incontrarti [ἀνακοινοῦσθαι] e discutere di liti e di cause di molti talenti; e di consigliarsi con te su problemi degni della tua intelligenza”: vv. 467-75; traduzione di Mastromarco in Aristofane (1983)) e una all'attivo nella *Lisitrata* (1177, in cui Lisitrata esorta a informare gli alleati di ciascuna delle parti). Il contesto della prima occorrenza rimanda alla pratica “dialogica” (nella versione che ne dà Aristofane) che ritroviamo in Platone, mentre nella seconda il contesto è quello pubblico delle ambascerie. In Isocrate il verbo occorre quattro volte al medio. Due occorrenze sono in *Ad Demonicum* (25 e 34; in quest'ultima occorre anche il termine παρηγορία, ma come reticenza a usarla). Una è in *Philippus* 19, in cui il verbo è riferito ai consiglieri greci con cui Filippo si consulta. L'ultima è nel *Panatenaico* (235), in cui un allievo ricorda che “le persone intelligenti sono solite consultarsi [ἀνακοινοῦσθαι] sulle opere a cui tendono preferibilmente con chi ha più senno di loro, o almeno con chi è in grado di esprimere liberamente il proprio pensiero [τοῖς μέλλουσιν ἀποφαίνεσθαι τὴν αὐτῶν γνώμην]”. Quest'ultima occorrenza in Isocrate istituisce una correlazione stretta tra l'ἀνακοινοῦσθαι e la possibilità che le persone con cui si comunica possano esprimere il proprio pensiero, il che altro non è se non la παρηγορία con cui Lisimaco parla e che si aspetta dai propri interlocutori. In Senofonte le voci del verbo ἀνακοινοῦσθαι sono sia al medio sia all'attivo. Nelle *Elleniche* vi sono due occorrenze (in VI 3, 8 e in VII 2, 20), nell'ultima delle quali l'ἀνακοινοῦσθαι indica il consultarsi con gli dèi. Nei *Memorabilia* (III 7, 3) l'ἀνακοινοῦσθαι è sempre legato al dare consigli, così come nelle due prime occorrenze nell'*Anabasi* (entrambe in III 1, 5) in cui il verbo si riferisce al mettere a parte prima Socrate e poi Apollo. Nella terza e ultima occorrenza, l'ἀνακοινοῦσθαι si riferisce sempre al mettere a parte gli dèi per chiedere consigli. Nella *Ciropedia*, infine, vi sono altre due occorrenze (V 4, 15 e V 4, 20) che testimoniano sempre del medesimo significato, ovvero quello di comunicare (nella *Ciropedia* non vi è il correlato del consiglio da ricevere, esprimendo queste due occorrenze la mancata comunicazione). Il verbo ἀνακοινοῦσθαι, dalle evidenze appena mostrate, sembra apparire e specializzarsi tra metà V secolo e la metà del IV. Da un generico “mettere in comune”, com'è il caso delle acque dei fiumi in Erodoto, il termine sembra specializzarsi nella comunicazione tra uomini; ma

medesima situazione dialogica del *Lachete* e che possono illuminare, pur nella puntualità dell'occorrenza, la concezione del dialogo e della *παρησία* che ritroviamo nel *Lachete* e, più in generale, in Platone. La prima occorrenza riguarda il secondo prologo del *Protagora*, in cui il giovane Ippocrate si reca in casa di Socrate affinché quest'ultimo lo possa introdurre a Protagora e lo raccomandi perché divenga discepolo del sofista di Abdera.²⁵ Socrate mostra al giovane che, non sapendo questi quale sia l'insegnamento di Protagora, sta esponendo a un grave pericolo la propria anima. A questo punto Socrate dice al giovane Ippocrate:

“Quindi ora, come ci proponevamo di fare, andiamo a sentire quest'uomo, e dopo averlo ascoltato ci consulteremo anche con altri; infatti là non c'è solo Protagora, ma si trovano anche Ippia di Elide e credo pure Prodicò di Ceo, oltre a molti altri sapienti”.²⁶

La situazione dialogica è la medesima del *Lachete*: occorre consultarsi per comprendere quale educazione consigliare o a quale occupazione attendere.

La seconda occorrenza, tuttavia, è alquanto diversa, perché è all'interno del dialogo tra Socrate e Protagora, e occorre nel momento in cui bisogna riprendere la discussione dopo l'interruzione dovuta all'esegesi dell'ode a Skopas di Simonide. Il dialogo sembra arrestarsi e Protagora non manifesta le proprie intenzioni a riguardo,²⁷ perciò Socrate dichiara, in tutta *παρησία* – pur se non occorre qui il termine –, le proprie intenzioni: “Protagora, non credere che io voglia discutere con te avendo come scopo qualcosa di diverso dall'esaminare quei problemi su cui io stesso ogni volta mi trovo in difficoltà”.²⁸

La ripresa di un dialogo che si configura come un *ἄγων λόγων*, una gara di discorsi sofistica,²⁹ avviene lentamente per la ritrosia di Protagora ad accettare, durante tutto il dialogo, le modalità dello scambio dialogico. La distanza tra le due modalità discorsive, quella di Socrate e quella di Protagora, erano state, del resto, già rese chiare in precedenza, con la richiesta di Socrate a usare la *brachilogia*:

di più, il verbo sembra indicare una comunicazione che necessita della franchezza perché possa avere buon esito

²⁵ Sul ruolo del secondo prologo del *Protagora*, che vede protagonisti il dialogo tra Socrate e il giovane Ippocrate nel discutere sull'insegnamento da ricevere, ci permettiamo di rimandare a Marino (2019, capitolo I).

²⁶ Platone, *Protagora* 314b6-c2; traduzione di Chiesara (2010).

²⁷ Cfr. *Protagora* 348b, in cui Socrate afferma esplicitamente che il proprio interesse è quello di discutere

²⁸ *Protagora* 348c5-7; traduzione di Chiesara (2010): “ὦ Πρωταγόρα, μὴ οἶου διαλέγεσθαι μέ σοι ἄλλο τι βουλόμενον ἢ ἃ αὐτὸς ἀπορῶ ἐκάστοτε, ταῦτα διασκεψασθαι”.

²⁹ Uno studio attento del *Protagora* in questo senso è quello di Capra 2001, che pone questo dialogo al crocevia tra la commedia aristofanesca e le gare sofistico-eristiche di discorsi.

“Socrate”, rispose, “già con molti sono sceso in campo nell’agone dei discorsi, e se avessi fatto ciò che tu pretendi, parlare come mi ordinava l’avversario, non mi sarei mostrato migliore di nessuno e il nome di Protagora non sarebbe diventato famoso tra i Greci”³⁰

La costruzione della scena è chiara. Protagora non vuole discorrere perché in dubbio circa una questione, ma soltanto per ottenere fama dalle vittorie riportate negli agoni di discorsi; ma soprattutto è chiara la differenza tra la disposizione a dialogare di Socrate e quella di Protagora. Ed è proprio nella disposizione, nella finalità che Socrate si propone, che emerge il verbo ἀνακοινοῦσθαι. Dopo aver chiarito il motivo che lo spinge a discutere, e dopo aver detto che Protagora è esperto circa la virtù, Socrate afferma: “Quindi, perché non dovrei invitarti nell’esame di queste cose, a interrogarti e a consultarti?”³¹

L’ἀνακοινοῦσθαι ritorna quindi come marca dello scambio dialogico che avviene non per altra ragione se non per esaminare una questione in sé.³² Del resto, nei dialoghi è il *logos* a “vincere” e non un interlocutore, proprio come accade nel *Protagora*, in cui a un certo punto l’*exodos* dei discorsi accusa Socrate e Protagora di essere strani, *atopoi*,³³ per il ribaltamento delle posizioni iniziali dei due: avviene quindi un ribaltamento anche in questo senso, perché non sono gli interlocutori a valutare i λόγοι discussi, ma sono i λόγοι a giudicare gli stessi interlocutori.

Possiamo concludere che il senso di ἀνακοινοῦσθαι-ἀνακοινοῦν, pur nella genericità del “rendere partecipe qualcuno di qualcosa”, “informare qualcuno di qualcosa”, “comunicare”,³⁴ già specializzato rispetto all’uso erodoteo, concorre a descrivere la situazione dialogica che intercorre tra amici, tra interlocutori che hanno come unico scopo quello di esaminare una questione al fine di risolverla. Questa definizione del verbo va considerata anche in negativo, poiché, date

³⁰ *Protagora* 335a4-8; traduzione di Chiesara (2010): “Ἦ Σώκρατες, ἔφη, ἐγὼ πολλοῖς ἤδη εἰς ἀγῶνα λόγων ἀφικόμην ἀνθρώποις, καὶ εἰ τοῦτο ἐποίουν ὃ σὺ κελεύεις, ὡς ὁ ἀντιλέγων ἐκέλευέν με διαλέγεσθαι, οὕτω διελεγόμην, οὐδενὸς ἂν βελτίων ἐφαινόμην οὐδ’ ἂν ἐγένετο Πρωταγόρου ὄνομα ἐν τοῖς Ἑλλησιν”.

³¹ *Protagora* 349a4-5; Traduzione di Chiesara (2010): “πῶς οὖν οὐ σέ χρῆν παρακαλεῖν ἐπὶ τῆν τούτων σκέψιν καὶ ἐρωτᾶν καὶ ἀνακοινοῦσθαι;”

³² Alla fine del *Protagora* ritorna l’affermazione di Socrate di voler discutere solo per esaminare la questione. Il sofista di Abdera, infatti, accusa Socrate di “amare la vittoria” (360e3: “Φιλονικεῖν μοι, ἔφη, δοκεῖς, ὦ Σώκρατες”) e Socrate ribatte come nel passo sopra citato: “No davvero’, risposi; ‘domando tutto questo solo per il desiderio di indagare come stiano le cose riguardo alla virtù e che cosa essa sia mai’”(360e6-8: “Οὔτοι, ἦν δ’ ἐγώ, ἄλλου ἔνεκα ἐρωτῶ πάντα ταῦτα ἢ σκέψασθαι βουλόμενος πῶς ποτ’ ἔχει τὰ περὶ τῆς ἀρετῆς καὶ τί ποτ’ ἐστὶν αὐτό, ἢ ἀρετή;” traduzione di Chiesara 2010).

³³ Nei dialoghi di Platone, l’aggettivo ἀτοπος è riferito a Socrate, ma qui viene riferito anche a Protagora.

³⁴ Questo è il senso più generico che si ritrova nelle due occorrenze delle *Leggi* (913b2, 918a3 nella forma “ἐπ’ἀνακοινώσαντες”): la prima si riferisce al non rendere partecipi gli indovini, la seconda al comunicare con i custodi delle leggi; per una ricognizione cfr. LSJ e i lessici sopra menzionati di Ast (1835-38) e di Lombardo (2003).

queste premesse, ἀνακοινοῦσθαι-ἀνακοινοῦν si oppone semanticamente a tutte quelle pratiche sofistico-eristiche che invece hanno lo scopo di persuadere, senza una analisi, o di vincere una gara di discorsi.

Il senso di questo verbo, quale abbiamo proposto, si arricchisce, tuttavia, di questo senso specifico attraverso le varie occorrenze di termini a esso correlati. Nel *Lachete*, infatti, si rincorrono nel testo i termini κοινός, κοινῆ, κοινωνός, κοινωνία e i verbi κοινοῦν e κοινωνεῖν.

L'avverbio κοινῆ occorre quattro volte nel testo, a marcare il fatto che il dialogo e la ricerca sono fatti in comune, e che non è una semplice discussione, ma un partecipare e un unirsi per la cura dei figli. Ed è proprio Lisimaco, continuando il suo discorso di apertura in cui mostra le proprie intenzioni, a dichiarare cosa voglia dai propri interlocutori:

[Lisimaco] – “Sapendo che anche voi avete figli, abbiamo pensato che voi, se mai altri, vi foste preoccupati di curarli perché diventassero ottimi e che, anche se non aveste posto mente a questo, vi avremmo ricordato che non bisogna trascurarlo e vi inviteremo ad aver cura dei figli insieme con noi [κοινῆ μεθ’ ἡμῶν]”³⁵

Poco oltre nel discorso, e dopo aver ribadito che egli e Melesia avrebbero usato *παρησία*,³⁶ Lisimaco specifica la proposta di mettere in comune, di comunicare e di consultarsi, la quale prende l'aspetto proprio di una associazione di compagni:

Ci è sembrato dunque necessario andare a vedere quest'uomo e portarci dietro anche voi sia come spettatori, sia al contempo come consiglieri e *compagni compartecipi* [κοινωνούς], qualora lo vogliate, della cura dei figli.³⁷

E che questa associazione di compagni sia ciò che propriamente si richieda, è lo stesso Lisimaco, alla fine del suo discorso introduttorio, a dirlo:

Ora dunque sta a voi consigliarci, sia a proposito di questa disciplina, se è necessario impararla o no, sia a proposito di altre, se avete qualche insegnamento o occupazione da raccomandarci per

³⁵ *Lachete* 179a8-b6: (traduzione di Cambiano (1970) lievemente modificata).

³⁶ Cfr. *Lachete* 179c1-2: “Come dunque dicevo all’inizio del discorso, vi parleremo con tutta franchezza” (traduzione di Centrone (2006): “ὅπερ οὖν καὶ ἀρχόμενος εἶπον τοῦ λόγου, παρησιασόμεθα πρὸς ὑμᾶς”).

³⁷ *Lachete* 179e4-180a1; traduzione lievemente modificata di Centrone (2006): “ἔδοξε δὲ χρῆναι αὐτούς τε ἐλθεῖν ἐπὶ θεῶν τὰνδρὸς καὶ ὑμᾶς συμπαραλαβεῖν ἅμα μὲν συνθεατάς, ἅμα δὲ συμβούλους τε καὶ κοινωνούς, ἐὰν βούλησθε, περὶ τῆς τῶν υἱῶν ἐπιμελείας”.

un giovane, e dirci che ne farete della nostra proposta di *associazione* [κοινωνίας].³⁸

La proposta viene accettata da Nicia nei termini propri dell'accordo proposto da Lisimaco: "Io, per conto mio, Lisimaco e Melesia, approvo il vostro proposito e sono disponibile ad associarmi [κοινωνεῖν] a voi, e così penso anche Lachete, che è qui con noi".³⁹

Questa associazione, questa κοινωνία riemerge in altri luoghi del dialogo e, benché non porti alla definizione del coraggio, si mostra come la condizione di possibilità per qualsiasi dialogo, che sola può portare alla soluzione di una questione. Per di più, questa comunanza tocca un punto nevralgico del dialogo come struttura comunicativa, ovvero il dare e rendere ragione: "Se dunque per voi non fa differenza, parlate ed esaminate insieme con Socrate, dando e ricevendo reciprocamente ragione".⁴⁰

La comunanza viene marcata dalla reciprocità con cui si dà e si riceve ragione delle proposte di volta in volta poste nella discussione, ed è un accordo che vale per tutta la discussione. La κοινωνία di cui parla Lisimaco all'inizio e che viene rievocata in vari luoghi di questo dialogo, diviene una condivisione del λόγος per bocca di Socrate.⁴¹ E che Socrate condivida la stessa prospettiva di Lisimaco e di Nicia circa la necessità della comunanza, dell'associarsi per discutere, emerge anche quando Nicia propone una definizione di coraggio e Lachete accusa quest'ultimo di farsi bello coi discorsi.⁴² Lachete, quindi, prega Socrate a continuare la discussione e questi aggiunge: "Sto per farlo, carissimo; ma non credere che ti scioglierò *dalla comunanza del discorso* [τῆς κοινωνίας τοῦ λόγου]. Fa' attenzione ed esamina con me le cose dette".⁴³

³⁸ *Lachete* 180a1-5; traduzione di Centrone (2006): "ἤδη οὖν ὑμέτερον μέρος συμβουλεύειν καὶ περὶ τούτου τοῦ μαθήματος, εἴτε δοκεῖ χρῆναι μανθάνειν εἴτε μή, καὶ περὶ τῶν ἄλλων, εἴ τι ἔχετε ἐπαινέσαι μάθημα νέω ἀνδρὶ ἢ ἐπιτήδευμα, καὶ περὶ τῆς κοινωνίας λέγειν ὅποιόν τι ποιήσετε".

³⁹ *Lachete* 180a6-8; traduzione di Centrone (2006): "Ἐγὼ μὲν, ὦ Λυσίμαχε καὶ Μελησία, ἐπαινῶ τε ὑμῶν τὴν διάνοιαν καὶ κοινωνεῖν ἔτοιμος, οἶμαι δὲ καὶ Λάχητα τόνδε".

⁴⁰ *Lachete* 187d1-3; traduzione di Centrone (2006): "εἰ οὖν ὑμῖν μή τι διαφέρει, εἶπατε καὶ κοινῇ μετὰ Σωκράτους σκέψασθε, διδόντες τε καὶ δεχόμενοι λόγον παρ' ἀλλήλων".

⁴¹ Cfr. *Lachete* 196c8-d2: "Nulla me l'impedisce [*scil.* di interrogare Nicia]; questo domandare, infatti, riguarnerà me e te in comune. [...]. Dimmi, allora, Nicia – o meglio, dicci. Io e Lachete, infatti, partecipiamo in comune alla discussione. Dici che il coraggio è scienza delle cose da temere e di quelle da osare?" (traduzione di Centrone 2006: "Ἄλλ' οὐδέν με κωλύει· κοινῇ γὰρ ἔσται ἡ πίστις ὑπὲρ ἑμοῦ τε καὶ σοῦ. [...] Λέγε δή μοι, ὦ Νικία – μᾶλλον δ' ἡμῖν· κοινούμεθα γὰρ ἐγὼ τε καὶ Λάχης τὸν λόγον – τὴν ἀνδρείαν ἐπιστήμην φῆς δεινῶν τε καὶ θαρραλέων εἶναι;").

⁴² Cfr. *Lachete* 197c2-4.

⁴³ *Lachete* 197e6-8; traduzione lievemente modificata di Cambiano: "Τοῦτο μέλλω ποιεῖν, ὦ ἄριστε· μή μέντοι οἴου με ἀφήσειν σε τῆς κοινωνίας τοῦ λόγου, ἀλλὰ πρόσεχε τὸν νοῦν καὶ συσκόπει τὰ λεγόμενα".

La volontà di Socrate di non sciogliere la comunanza del *λόγος* diviene, nelle parole pronunciate da Socrate alla fine del dialogo, l'invito alla ricerca in comune di un maestro⁴⁴ e a prendersi cura in comune di sé stessi e dei figli.⁴⁵

3. Il “parlare secondo la propria opinione” (κατὰ τὴν δόξαν λέγειν)

Un altro aspetto attraverso il quale il senso di *παρησιία* si arricchisce semanticamente, ma che è comune e implicito nell'uso di questo termine anche negli altri autori, è il parlare secondo quanto si pensa. Dato il tema che si intreccia con quello più generale del dialogo e del parlare *κατὰ δόξαν*, presenteremo qui solo alcune occorrenze per mostrare in che modo la *παρησιία* possa intrecciarsi anche a questa disposizione e cosa significhi questa vicinanza. La formula che appare nel *Lachete* è negativa e la ricordiamo qui:

Vi sono in effetti alcuni che ridono di tali esercizi; e qualora uno voglia consigliarsi con loro, non dicono ciò che pensano, ma, cercando di indovinare quello che ha in mente chi li consulta, dicono cose diverse dalla loro opinione.⁴⁶

344

Nella formula *παρὰ δόξαν* occorre mettere in rilievo una opposizione forte, uno scontro fra quanti pensano cose differenti. Tuttavia, anche questo sintagma, così come le occorrenze di *κοινός*, *κοινῆ*, *κοινωνός*, *κοινωνία* e dei verbi *κοινοῦν*, *κοινωνεῖν* e *ἀνακοινοῦσθαι* prima analizzate, individua *e contrario*, la dimensione dialogica specifica che gli interlocutori devono avere per poter condurre un vero dialogo. Questo è il senso dell'intimazione di Socrate a Critone nell'omonimo dialogo:

Dunque non dobbiamo ricambiare le ingiustizie, né far del male a nessuno, qualsiasi cosa gli altri facciano a noi. E bada, Critone, di non concordare con me su questo punto se non sei veramente di questo parere [ὅπως μὴ παρὰ δόξαν ὁμολογῆς]; a condividere queste opinioni, lo so bene, sono e sempre saranno pochi.⁴⁷

Il senso di *παρὰ δόξαν* trova una propria specificazione nel contesto del *Critone*. Qui non si tratta soltanto di non dire ciò che si pensa, in contrasto con la *παρησιία*, ma il senso è arricchito dai riferimenti ai pochi e alla *ὁμολογία*. Parlare

⁴⁴ Cfr. *Lachete* 201a2-4.

⁴⁵ Cfr. *Lachete* 201b3-5.

⁴⁶ *Lachete* 178a5-b3; traduzione di Centrone 2006: “εἰσὶ γὰρ τινες οἱ τῶν τοιούτων καταγελωῶσι, καὶ ἔάν τις αὐτοῖς συμβουλευέσθαι, οὐκ ἂν εἴποιεν ἅ νοοῦσιν, ἀλλὰ στοχαζόμενοι τοῦ συμβουλευομένου ἄλλα λέγουσι παρὰ τὴν αὐτῶν δόξαν”.

⁴⁷ *Critone* 49c10-d2; traduzione di Maria Michela Sassi 1993: “Οὔτε ἄρα ἀνταδικεῖν δεῖ οὔτε κακῶς ποιεῖν οὐδένα ἀνθρώπων, οὐδ' ἂν ὅτιοῦν πάσχη ὑπ' αὐτῶν. καὶ ὄρα, ὃ Κρίτων, ταῦτα καθομολογῶν, ὅπως μὴ παρὰ δόξαν ὁμολογῆς· οἶδα γὰρ ὅτι ὀλίγοις τισὶ ταῦτα καὶ δοκεῖ καὶ δόξει”.

secondo quanto si pensa indica innanzitutto il fatto che pochi potranno concordare, giungere a una *ὁμολογία*, con quanto un individuo dice senza apporre infingimenti nel proprio discorso: è il caso del senso del ridicolo, veicolo del sentire comune della società. La *ὁμολογία*, infatti, è il risultato di un dialogo condotto correttamente: gli interlocutori, esprimendo ciò che pensano e non mascherando il proprio pensiero, giungono in comune a un accordo, appunto a una *ὁμολογία*, che non è un accordo né preliminare né stabilito per convenzione,⁴⁸ ma un accordo che nasce per convinzione. La *ὁμολογία* nasce proprio dal divenire, spontaneamente, una l'opinione degli interlocutori.⁴⁹

4. La *παρησία* nel *Lachete*

Dopo aver cercato di approfondire il campo semantico del termine *παρησία* attraverso i termini che, nelle parole di Lisimaco, ne specificano il senso, possiamo tentare di proporre alcune conclusioni attraverso i richiami alla pratica dialogica presenti nel *Lachete*.

Innanzitutto, la situazione dialogica che si configura a partire dalla prima battuta di Lisimaco lascia intendere chiaramente che si tratta di una discussione tra amici, in cui il ridicolo o le remore vengono abbandonate e ognuno parla secondo quanto pensa al fine di giungere alla soluzione del problema posto da Lisimaco anche a nome di Melesia; ma di più. Dopo che Socrate viene lodato nel ricordo di Lisimaco⁵⁰ e nelle parole di Lachete,⁵¹ Lisimaco chiarisce le relazioni che vuole avere, da quel momento in poi, con Socrate:

Socrate, è davvero bella questa lode, sia perché ti è tributata da uomini degni di fede, sia per ciò per cui costoro ti lodano. Sappi dunque che, sentendo queste cose, mi rallegro che tu goda di buona fama, e considerami tra coloro che ti vogliono più bene. Anzi, avresti dovuto venire da noi anche prima e considerarci dei tuoi, come sarebbe giusto; da oggi, però, dato che ci siamo riconosciuti, non fare diversamente, ma impara a conoscerci e divieni familiare con noi e con costoro, che sono più giovani, perché anche voi preserviate la nostra amicizia.⁵²

⁴⁸ Cfr. Adorno (1968).

⁴⁹ Cfr. Marino (2019, p.242-65).

⁵⁰ Cfr. *Lachete* 180d4-181a2.

⁵¹ Cfr. *Lachete* 181a7-b4.

⁵² *Lachete* 181b5-c6; traduzione di Centrone 2006: “ὦ Σώκρατες, οὗτος μέντοι ὁ ἔπαινός ἐστιν καλός, ὃν σὺ νῦν ἐπαινῆ ὑπὲρ ἀνδρῶν ἀξίων πιστεύεσθαι καὶ εἰς ταῦτα εἰς ἃ οὗτοι ἐπαινοῦσιν. εὖ οὖν ἴσθι ὅτι ἐγὼ ταῦτα ἀκούων χαίρω ὅτι εὐδοκιμεῖς, καὶ σὺ δὲ ἡγοῦ με ἐν τοῖς εὐνούστατόν σοι εἶναι. χρῆν μὲν οὖν καὶ πρότερόν γε φοιτᾶν αὐτὸν παρ’ ἡμᾶς καὶ οἰκείους ἡγεῖσθαι, ὥσπερ τὸ δίκαιον· νῦν δ’ οὖν ἀπὸ τῆσδε τῆς ἡμέρας, ἐπειδὴ ἀνεγνωρίσαμεν ἀλλήλους, μὴ ἄλλως ποίει, ἀλλὰ σύνισθι τε καὶ γνῶριζε καὶ ἡμᾶς καὶ τούσδε τοὺς νεωτέρους, ὅπως ἂν διασῶζητε καὶ ὑμεῖς τὴν ἡμετέραν φιλίαν”.

Solo dopo questo intervento di Lisimaco comincia la discussione vera e propria, che porterà ai tentativi di definizione del coraggio. Quanto mette conto notare è che la situazione dialogica, dalla prima battuta di Lisimaco fino a questa che prelude alla discussione, si va specificando, e dalla *παρρησία* si giunge all'amicizia come legame di vita. E che questa sia la dinamica che deve – o dovrebbe – presiedere a uno scambio dialogico *sano* lo affermano le parole di Prodicò e di Ippia nel *Protagora*. Quando, infatti, la discussione tra Protagora e Socrate sembra volgere al termine a causa della differenza nel modo di discutere, intervengono gli altri presenti al fine di ricomporre la frattura e di continuare la discussione, e le parole dei due sofisti indicano proprio quanto Lisimaco chiede a Socrate nel *Lachete*. Prodicò interviene e indica la “bellezza” della discussione:

Anch'io ritengo, Protagora e Socrate, che dobbiate venirvi incontro e discutere le vostre ragioni senza litigare; infatti discutono benevolmente gli amici con gli amici [οἱ φίλοι τοῖς φίλοις], mentre gli avversari e i nemici litigano. In questo modo la discussione per noi sarà bellissima.⁵³

Subito dopo prende la parola Ippia e ribadisce il principio per cui gli interlocutori sono amici, parenti e simili l'un l'altro:

“Signori qui presenti”, disse, “io credo che voi siate tutti congiunti, famigliari e concittadini per natura, non per legge [συγγενεῖς τε καὶ οἰκείους καὶ πολίτας ἅπαντας εἶναι – φύσει, οὐ νόμῳ]; infatti per natura il simile è affine al simile, mentre la legge, tiranna dell'essere umano, lo costringe a molte cose contro natura. Ora, è vergognoso che noi, che conosciamo la natura delle cose essendo i più sapienti tra gli Elleni, e che per ciò stesso ora siamo convenuti nel Pritaneo della sapienza e nella casa più bella e illustre di questa città, non mostriamo nulla che sia degno di questa nobiltà, ma litighiamo tra noi come i più insulsi tra gli uomini [ὥσπερ τοὺς φαυλοτάτους τῶν ἀνθρώπων]”.⁵⁴

⁵³ *Protagora* 337a6-b3; traduzione lievemente modificata di Chiesara 2010: “ἐγὼ μὲν καὶ αὐτός, ὡς Πρωταγόρα τε καὶ Σώκρατες, ἀξιῶ ὑμᾶς συγχωρεῖν καὶ ἀλλήλοις περὶ τῶν λόγων ἀμφισβητεῖν μὲν, ἐρίζειν δὲ μή – ἀμφισβητοῦσι μὲν γὰρ καὶ δι' εὐνοίαν οἱ φίλοι τοῖς φίλοις, ἐρίζουσιν δὲ οἱ διάφοροί τε καὶ ἐχθροὶ ἀλλήλοις – καὶ οὕτως ἂν καλλίστη ἡμῖν ἢ συνουσία γίγνοιτο”.

⁵⁴ *Protagora* 337c7-e2; traduzione lievemente modificata di Chiesara 2010: “ὦ ἄνδρες, ἔφη, οἱ παρόντες, ἡγοῦμαι ἐγὼ ὑμᾶς συγγενεῖς τε καὶ οἰκείους καὶ πολίτας ἅπαντας εἶναι – φύσει, οὐ νόμῳ· τὸ γὰρ ὅμοιον τῷ ὁμοίῳ φύσει συγγενές ἐστίν, ὁ δὲ νόμος, τύραννος ὢν τῶν ἀνθρώπων, πολλὰ παρὰ τὴν φύσιν βιάζεται – ἡμᾶς οὖν αἰσχροὺς τὴν μὲν φύσιν τῶν πραγμάτων εἰδέναι, σοφωτάτους δὲ ὄντας τῶν Ἑλλήνων, καὶ κατ' αὐτὸ τοῦτο νῦν συνεληλυθότας τῆς τε Ἑλλάδος εἰς αὐτὸ τὸ πρυτανεῖον τῆς σοφίας καὶ αὐτῆς τῆς πόλεως εἰς τὸν μέγιστον καὶ ὀλβιώτατον οἶκον τόνδε, μηδὲν τούτου τοῦ ἀξιώματος ἄξιον ἀποφύνασθαι, ἀλλ' ὥσπερ τοὺς φαυλοτάτους τῶν ἀνθρώπων διαφέρεισθαι ἀλλήλοις”.

È chiaro che il contesto del *Protagora* è un agone di discorsi, e che quindi le parole di Prodicò e di Ippia abbiano un senso diverso rispetto a quelle di Lisimaco e denunciino proprio la patologia di un dialogo quale quello che Socrate e Protagora portano avanti. Eppure, proprio per il diverso senso, il richiamo all'amicizia, alla *συγγένεια*, all'essere concittadini per sapienza fa emergere il principio per cui un dialogo condotto correttamente prevede proprio una affinità più che di discorsi di anime, di inclinazioni, e quindi di intenti.⁵⁵

Il dialogo del *Lachete*, pur non mancando di momenti di tensione, viene ricondotto da Socrate allo spirito con cui Lisimaco chiedeva che si discutesse, con franchezza e da amici. Infatti, dopo che Lachete accusa Nicia di parlare a vanvera, Socrate indica la strada da seguire per discutere: "Allora istruiamolo, non offendiamolo".⁵⁶ Il richiamo è molto vicino a quello del *Menone*. La scena è celebre: se si dà una definizione i cui termini l'interlocutore afferma di non conoscere, vi possono essere due strade per continuare la discussione; la prima è quella di affermare che si è detta la verità, senza darsi pena se l'interlocutore stia capendo o meno il senso delle parole. Questa prima strada è l'atteggiamento che si assume quando ci si trova in una discussione eristica, in cui la posta in palio è la vittoria, e non la verità. La seconda strada è quella da scegliere in una discussione tra amici: "Ma se, proprio come facciamo ora io e te, volessero discuterne da amici, bisognerebbe rispondere in maniera per così dire più dolce e più dialettica".⁵⁷

È proprio la condizione di amici e di compagni, come nel *Lachete* si dice espressamente, che mostra anche un altro lato importante della *παρησία*, ovvero la corrispondenza tra i λόγοι e gli ἔργα, la connessione e, soprattutto, la coerenza tra quanto si dice e quanto si agisce. Questa prospettiva peculiare è presente sia in Socrate sia in Lachete, ed è un altro centro gravitazionale attorno al quale ruota il termine e il concetto di *παρησία* in questo dialogo. In poco più di una pagina, la coerenza e l'armonia tra i discorsi e gli atti di un individuo divengono l'oggetto specifico della discussione, ed è qui che occorre il termine *παρησία*, a sancire un'altra caratteristica che essa ha all'interno del contesto del *Lachete*.

Dopo aver affermato che Lisimaco non conosce Socrate, Nicia spiega al primo il vero scopo dell'indagare socratico:

Non mi sembra che tu sappia che chi si avvicina molto ai discorsi di Socrate e ha con lui familiarità nel dialogare, di necessità, se anche comincia in un primo momento a discutere di qualcos'altro,

⁵⁵ Per questi aspetti del dialogo, cfr. Marino (2019, p.242-65), e per la dialettica ὁμοιον-διάφορον soprattutto le pagine 258-65.

⁵⁶ *Lachete* 195a7; traduzione di Chiesara (2010): "Οὐκοῦν διδάσκωμεν αὐτὸν ἀλλὰ μὴ λοιδορῶμεν".

⁵⁷ *Menone* 75d2-4; traduzione di Ferrari (2016): "εἰ δὲ ὡσπερ ἐγὼ τε καὶ σὺ νυνὶ φίλοι ὄντες βούλοιντο ἀλλήλοις διαλέγεσθαι, δεῖ δὴ πρῶτον πῶς καὶ διαλεκτικώτερον ἀποκρίνεσθαι".

viene da lui condotto nel discorso in un giro senza tregua sino a che non finisce con il dare ragione di se stesso, in quale modo ora viva e come abbia vissuto la sua vita trascorsa.⁵⁸

L'interrogare socratico, quindi, al di là della specificità dell'oggetto, nelle parole di Nicia, si trova a essere un modo per considerare quell'accordo tra i λόγοι e gli ἔργα di cui parla anche Lachete subito dopo nel testo:

Il mio atteggiamento verso i discorsi, Nicia, è semplice; o, se vuoi, non semplice ma duplice; potrei infatti sembrare a qualcuno amico dei discorsi, e un'altra volta apparire loro nemico. Quando infatti sento un uomo che dialoga o su una qualche forma di sapienza, se è veramente un uomo all'altezza dei discorsi che tiene, ne traggo enorme piacere, considerando al tempo stesso chi parla e le cose dette, come siano consentanei l'uno all'altro e in perfetta armonia [...].⁵⁹

È in questo momento che Lachete dice Socrate degno di ogni παρρησία e di essere pronto a farsi esaminare da questi:

Quanto a Socrate, dei suoi discorsi non ho esperienza, ma, a quanto pare, ho prima sperimentato le sue azioni, e in esse l'ho trovato degno di bei discorsi e di ogni franchezza [αὐτὸν ἡῦρον ἄξιον ὄντα λόγων καλῶν καὶ πάσης παρρησίας]. Se dunque ha anche questa dote, acconsento con l'amico e con somma gioia mi farò passare in rassegna [ἐξεταζοίμην] da un simile uomo e non sarò infastidito dall'imparare, anzi, anch'io consento con il detto di Solone, con una sola aggiunta: invecchiando, infatti, desidero apprendere solo dalle persone di valore.⁶⁰

Qui incontriamo l'unione di vari punti che hanno, come *trait d'union*, proprio il dialogare socratico così come nell'opera di Platone viene presentato.

⁵⁸ *Lachete* 387e6-188a2; traduzione di Centrone (2006): “Οὐ μοι δοκεῖς εἰδέναι ὅτι ὅς ἂν ἐγγύτατα Σωκράτους ἢ λόγῳ καὶ πλησιάζῃ διαλεγόμενος, ἀνάγκη αὐτῷ, ἐὰν ἄρα καὶ περὶ ἄλλου του πρότερον ἄρξῃται διαλέγεσθαι, μὴ παύεσθαι ὑπὸ τούτου περιεγόμενον τῷ λόγῳ, πρὶν <ἂν> ἐμπέσῃ εἰς τὸ διδόναι περὶ αὐτοῦ λόγον, ὅντινα τρόπον νῦν τε ζῆ καὶ ὄντινα τὸν παρεληλυθότα βίον βεβίωκεν”.

⁵⁹ *Lachete* 188c4-d2; traduzione di Centrone (2006): “Ἀπλοῦν τό γ' ἐμόν, ὦ Νικία, περὶ λόγων ἐστίν, εἰ δὲ βούλει, οὐχ ἀπλοῦν ἀλλὰ διπλοῦν· καὶ γὰρ ἂν δόξαίμι τῷ φιλόλογος εἶναι καὶ αὐτὸν μισόλογος. ὅταν μὲν γὰρ ἀκούω ἀνδρὸς περὶ ἀρετῆς διαλεγόμενου ἢ περὶ τίνος σοφίας ὡς ἀληθῶς ὄντος ἀνδρὸς καὶ ἀξίου τῶν λόγων ὧν λέγει χαίρω ὑπερφυῶς, θεώμενος ἅμα τὸν τε λέγοντα καὶ τὰ λεγόμενα ὅτι πρέποντα ἀλλήλοις καὶ ἀρμόττοντά ἐστι κ.τ.λ.”

⁶⁰ *Lachete* 188e5-189a6; traduzione di Centrone (2006): “Σωκράτους δ' ἐγὼ τῶν μὲν λόγων οὐκ ἐμπειρὸς εἰμι, ἀλλὰ πρότερον, ὡς ἔοικε, τῶν ἔργων ἐπειράθην, καὶ ἐκεῖ αὐτὸν ἡῦρον ἄξιον ὄντα λόγων καλῶν καὶ πάσης παρρησίας. εἰ οὖν καὶ τοῦτο ἔχει, συμβούλομαι τάνδρῃ, καὶ ἥδιστ' ἂν ἐξεταζοίμην ὑπὸ τοῦ τοιοῦτου, καὶ οὐκ ἂν ἀχθοίμην μαθάνων, ἀλλὰ καὶ ἐγὼ τῷ Σόλωνι, ἐν μόνον προσλαβῶν, συγχωρῶ· γηράσκων γὰρ πολλὰ διδάσκεσθαι ἐθέλω ὑπὸ χρηστῶν μόνον”.

Questi tre punti sono i “bei discorsi”, la *παρρησία* e l’esaminare. Innanzitutto, Lachete afferma che Socrate è degno di “bei discorsi e di ogni *παρρησία*”: la *παρρησία*, quindi, va di pari passo con i bei discorsi, che sono quei discorsi intorno alla virtù che generano la saggezza.⁶¹ Tuttavia, ad accompagnare il termine *παρρησία* vi è anche il verbo *ἐξετάζω*, al medio, per indicare l’azione che Lachete si augura Socrate operi su di lui. Il verbo, e ovviamente il concetto relativo, è quello che occorre nel celebre luogo dell’*Apologia*, quando Socrate afferma che “una vita non esaminata non è degna di essere vissuta dall’uomo”,⁶² e che questo sia il massimo bene per l’uomo è detto, sempre nell’*Apologia*, due righe prima *apertis verbis*.⁶³

Le questioni sollevate in questo contributo, pur nella brevità della trattazione, ci sembrano dare un quadro alquanto preciso della *παρρησία* così come è pensata nel *Lachete*; e il fatto che queste osservazioni siano limitate al *Lachete* è da tener presente perché la *παρρησία* funziona in modo differente nelle altre occorrenze – si pensi ad esempio a quelle del *Gorgia*.

La *παρρησία* si trova al crocevia tra varie questioni squisitamente platoniche, o se si vuole socratico-platoniche. Il termine sembra essere una chiave di volta per intendere il dialogo come struttura comunicativa corretta, perché trae con sé, almeno per il *Lachete*, il principio di possibilità della costituzione non solo di una comunità dialogica, ma anche, e forse in maniera ancora più pregnante, di una comunità “politica” costituita da amici e compagni associati in una *κοινωνία*, che indica propriamente una alleanza. Il riferimento alla comunanza, del resto, non si limita a un senso politico, anche se tale comunità politica si troverebbe a operare all’interno della medesima *πόλις* in uno spazio privato, ma procede in direzione di una compartecipazione reciproca alla vita fondata dal comune intento della ricerca. In questo senso, *παρρησία* indica il legame che intercorre fra la vita e i discorsi, nel senso di una coerenza e disposizione all’esame.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Francesco. Appunti su *ὁμολογεῖν* e *ὁμολογία* nel vocabolario di Platone. *Dialoghi di archeologia*. Milano: Il Saggiatore, vol. 2, 1968, p.152-72.

⁶¹ Cfr. *Carmide* 157a3-5: “E disse, mio caro, che l’anima si cura con certi incantesimi, e che questi incantesimi sono i bei discorsi” (“θεραπέυεσθαι δὲ τὴν ψυχὴν ἔφη, ὧ μακάριε, ἐπωδαῖς τισιν, τὰς δ’ ἐπωδὰς ταύτας τοὺς λόγους εἶναι τοὺς καλοὺς”). Per la relazione dell’incantamento e dei bei discorsi, cfr. Tulli 1998.

⁶² Cfr. *Apologia* 38a5-6: “ὁ δὲ ἀνεξέταστος βίος οὐ βιωτὸς ἀνθρώπων”.

⁶³ Cfr. *Apologia* 38a1-5. Per il dialogo come *megiston agathon*, cfr. l’importante lavoro di Gabriele Giannantoni (2005, capitolo IV).

ARISTOFANE. **Commedie**. A cura di Giuseppe Mastromarco. Torino: UTET, 1983.

AST, G.A. Friedrich. *Lexicon platonicum, sive Vocum platoniarum index*. Lipsiae in Libraria weidmanniana, 1835-1838.

BELTRAMETTI, Anna. L'utopia dalla commedia al dialogo platonico. In: VEGETTI, Mario. **Platone**. La Repubblica. Napoli: Bibliopolis, 2000, p.233-256.

CAMBIANO, Giuseppe. PLATONE. **Dialoghi filosofici**. A cura di Giuseppe Cambiano. Vol. I. Torino: UTET, 1970.

CAMPESE, Silvia. La prima ondata: il 'dramma femminile'. In: VEGETTI, Mario. **Platone**. La Repubblica. Napoli: Bibliopolis, 2000, p.150-195.

CAPRA, Andrea. **Ἀγὼν λόγων, Il «Protagora» di Platone tra eristica e commedia**. Milano: LED, 2001.

350

CAPUCCINO, C.. **ΑΡΧΗ ΛΟΓΟΥ**. Sui proemi platonici e il loro significato filosofico. Olschki: Firenze, 2014.

CENTRONE, Bruno. PLATONE. **Teage, Carmide, Lachete, Liside**. A cura di Bruno Centrone. Milano: BUR, 2006.

CHIESARA, Maria Lorenza. PLATONE. **Protagora**. A cura di M.L. Chiesara. Milano: Rizzoli, 2010.

DESCLOS, M.-L. (1992). La fonction des prologues dans les dialogues de Platon. In: VERNANT, Denis (ed.). **Du dialogue** (Recherches sur la philosophie et le langage, XIV). Paris: Vrin, 1992, p.15-29.

ERLER, Michael (2010). La *parrhesia* da Socrate a Epicuro. In: ROSSETTI, Livio; STAVRU, Alessandro (eds.). **Socratica 2008**. Studies in Ancient Socratic Literature. Bari: Levante Editori, 2010, 279-298.

FERRARI, Franco. PLATONE. **Menone**. A cura di Franco Ferrari. Milano: BUR, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Discorso e verità nella Grecia antica**. Traduzione italiana a cura di Adelina Galeotti. Roma: Donzelli Editore, 1998.

GIANNANTONI, Gabriele. **Dialogo socratico e nascita della dialettica nella filosofia platonica**. Edizione postuma a cura di Bruno Centrone. Napoli: Bibliopolis, 2005.

GIANNONE, Maria Gisella. The Role of *Parrhēsia* in Isocrates. **Antesteria**, Madrid, vol. 6, 2017, p. 95-108. Disponibili in: <https://www.ucm.es/preharg-hantigua/antesteria>. Accesso in: 11/12/2020.

MARINO, Silvio. **il corpo del dialogo. una teoria della comunicazione a partire dal protagora di platone e dal corpus hippocraticum**. Paolo Loffredo: Napoli, 2019.

PALUMBO, Lidia. Socrate, I Socratici e la *parrhēsia*. In: DE LUISE, F. ; STAVRU, A.. **Socratica III**. Studies on Socrates, the Socratics, and the Ancient Socratic Literature. Sankt Augustin: Academia Verlag, 2013, p.242-260.

351

RAAFLAUB, Kurt A. Des freien Bürgers Recht der freien Rede. In: ECK, W.; GALSTERER, H.; WOLF, H. (ed.). **Studien zur antiken Sozialgeschichte**. Festschrift F (hrsgs). Vittinghoff, Köln-Wien, 1980, p. 7-57.

RADICE, Roberto. **Lexicon I**. Plato. Milano: Biblia, 2003.

SASSI, Maria Michela. Platone. **Apologia di Socrate. Critone**. A cura di Maria Michela Sassi. Milano: BUR, 1993.

SCARPAT, Giuseppe. Parrhesia. **Storia del termine e delle sue traduzioni in latino**. Brescia: Paideia, 1964.

SERRA, Giuseppe. Pseudo-Senofonte. **Costituzione degli Ateniesi**. Milano: Fondazione Lorenzo Valla-Mondarori, 2018.

SLUITER, I., ROSEN, R.M. (eds.). **Free Speech in Classical Antiquity**. Leiden-Boston: Brill, 2004.

SPINA, Luigi. **Il cittadino alla tribuna: diritto e libertà di parola nell'Atene democratica**. Napoli: Liguori, 1986.

TULLI, Mauro. La poesia nuova del *Carmide*. **Studi Classici e Orientali**. Pisa: Pisa University Press 1998, vol. 46 n.1, p. 377-83.

VAN RAALTE, Marlene. Socratic *Parrhesia* and its Afterlife in Plato's *Law*. In: Sluiter- Rosen. Leiden: Brill 2004, p.279-312.

VEGETTI, Mario. *Platone. La Repubblica*. Traduzione e commento a cura di Mario Vegetti, vol. IV, Libro V. Napoli: Bibliopolis, 2000.

VEGETTI, Mario. *Platone. La Repubblica*. A cura di Mario Vegetti. Milano: BUR, 2007.

Data de envio: 26/09/2020
Data de aprovação: 23/11/2020
Data de publicação: 21/12/2020

352

A linhagem dos heróis na cosmologia hesiódica

Juarez Oliveira
Universidade de São Paulo (USP)
j.oliveira@usp.br

RESUMO: Este trabalho discute a figura do ἦρως na poesia hesiódica a fim de entender em que consistem o herói e a chamada linhagem dos heróis na cosmologia apresentada por Hesíodo. Para isso, partindo da definição de herói, proposta por Gregory Nagy, como alguém, homem ou mulher, que descende de deuses e mortais, realiza-se uma análise filológica das passagens da Teogonia, do Catálogo das Mulheres e de Trabalhos e Dias em que o termo ἦρως é usado. Mostra-se que o herói é um personagem que pode exercer as funções de fundador, rei e guerreiro, sem que elas sejam mutuamente excludentes, vive em cidades e pratica guerra e navegação, além da agricultura. Enquanto membro da chamada linhagem dos heróis, ele está destinado a morrer, especialmente nas guerras de Tebas e de Troia.

353

Palavras-chave: herói; linhagem dos heróis; poesia hesiódica; cosmologia hesiódica.

The Race of Heroes in the Hesiodic cosmology

ABSTRACT: This paper discusses the figure of the ἦρως in Hesiodic poetry in order to understand what heroes and the so-called Race of Heroes in the Hesiodic cosmology are. Starting from the definition of hero proposed by Gregory Nagy as someone, man or woman, who descends from gods and mortals, we proceed with a philological analysis of passages in which the term ἦρως occurs in the *Theogony*, the *Catalogue of Women* and *Works and Days*. What will be seen here is that the hero is a character who can perform the functions, not mutually exclusive, of founder, king and warrior, lives in cities and practices war and navigation as well as agriculture. As a member of the so-called Race of Heroes, he is destined to die, especially in the wars of Thebes and Troy.

Keywords: hero; Race of Heroes; Hesiodic poetry; Hesiodic cosmology.



Introdução¹

De difícil circunscrição, a figura do ἥρως – termo geralmente traduzido por “herói”, mas que abarca uma série de funções, dentre as quais a de guerreiro – apresenta particularidades nas diferentes tradições da poesia hexamétrica grega arcaica e pode tangenciar questões históricas, políticas e religiosas com maior ou menor grau de complexidade, de modo que o termo “herói” é resistente “a generalizações, especialmente as universalizantes” (NAGY, 2017, p. 9).

Em *O herói épico*, Gregory Nagy define os heróis como “mortais de um passado remoto, homens ou mulheres, que são dotados de poderes sobre-humanos porque eles são descendentes dos próprios deuses” (NAGY, 2017, p. 49). No entanto, ainda que tenhamos notícias de cultos heroicos dedicados a mulheres (WEST, 1997, p. 418), no contexto da poesia hexamétrica arcaica o que prevalece é a figura masculina, que é a única a ser caracterizada pelo qualificativo ἥρως (GRAZIOSI & HAUBOLD, 2013, p. 99). Nesse sentido, o termo designa não apenas certos descendentes dos deuses, mas também os guerreiros “em uma época da história do cosmo em que os homens eram considerados superiores” (ZANON, 2018, p. 249).

História do cosmo diz respeito aqui a uma noção desenvolvida por Barbara Graziosi e Johannes Haubold, segundo a qual Homero e Hesíodo, enquanto autoridades, narram “o conjunto global da história do cosmo, desde o tempo em que Terra emergiu de Abismo até o mundo da forma como ele é hoje” (GRAZIOSI & HAUBOLD, 2013, p. 8)². No que tange à poesia hesiódica, Jenny Strauss Clay (2003, p. 1-2) afirma que a *Teogonia*, o *Catálogo das Mulheres* e *Trabalhos e Dias*³ não só abarcam essa história como também apresentam diferentes perspectivas acerca de seu desenvolvimento, a saber, a divina, a heroica e a da humanidade ordinária, respectivamente.

A partir dessas definições e por meio de uma abordagem filológica, analisarei a caracterização hesiódica do que seja o ἥρως nesses poemas, a fim de compreender sobretudo o que o poeta chama de “linhagem dos heróis”⁴.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 – e configura-se uma versão com alterações do texto apresentado em minha dissertação, defendida em abril de 2020.

² Todas as traduções de obras em língua estrangeira são de minha autoria, exceto quando indicado o contrário e no caso de *Teogonia* e *Trabalhos e Dias*, cujas traduções são as de Werner 2013a e 2013b, respectivamente. Quanto ao texto grego dos poemas hesiódicos, reproduzo as edições de Most 2006, para *Teogonia* e *Trabalhos e Dias*, e Most 2007, para o *Catálogo das Mulheres*.

³ Doravante, me referirei aos dois últimos como *Catálogo* e *Erga*, respectivamente.

⁴ Hes. *Op.* 159-160: “a divina **linhagem de** varões **heróis** [ἡρώων [...] γένος], esses chamados semideuses”.

1. *Teogonia*

Na *Teogonia*, a narrativa acerca daqueles que *a priori* poderíamos considerar heróis, já que frutos do envolvimento entre deuses e mortais, conforme proposto por Nagy, tem início alguns versos depois do fim do catálogo de esposas divinas de Zeus (*Th.* 881-923). O primeiro deles seria Dioniso, filho de Sêmele e Zeus (*Th.* 940-942), o qual, contudo, não é caracterizado como ἦρωες, não só por não ser qualificado como tal, mas também pelo fato de Hesíodo marcar essa passagem pela afirmação de que “ambos [Dioniso e Sêmele] agora são **deuses** [θεοί]” (*Th.* 943). Em seu comentário à *Teogonia*, Martin West reporta a tradicionalidade da ideia que subjaz a esse verso, segundo a qual a própria fulminação sofrida por Sêmele é a causa de sua apoteose e também da de Dioniso, o que segue “a crença de que aquilo que é atingido por um relâmpago torna-se sacro e imperecível, não sendo destruído, mas levado a uma forma de existência superior” (WEST, 1997, p. 416). A partir disso seria possível dizer que, ainda que gerado por um deus e uma mortal, Dioniso seria deus e não herói devido às circunstâncias de seu nascimento.

355

Na sequência, relata-se o nascimento de Hércules, fruto do enlace entre Zeus e Alcmena (*Th.* 943-944). Nagy (2017, p. 52) o considera uma epítome do herói enquanto ἡμίθεος (semideus), sobretudo com base no relato de Diodoro Sículo (3.38.2-39.3), conforme o qual Hera, a grande antagonista do mortal, o teria adotado como filho, encenando o seu renascimento entre os deuses depois de ele ser fulminado pelo relâmpago de Zeus. Embora tal narrativa não seja hesiódica, o que ela apresenta é, mais do que a intervenção do deus, a necessidade de que o herói morra para ser deificado, algo que Nagy enfatiza: “o herói pode ser *imortalizado*, porém o fato fundamentalmente penoso persiste: o herói não é *imortal* por natureza” (*ibid.*, p. 53; grifos no original).

Assim como Dioniso, Hércules também não é referido como ἦρωες por Hesíodo, ainda que seja um dos mais renomados heróis gregos. Não é claro o motivo para tal. West (1997, p. 417) comenta essa passagem afirmando, na esteira de Paul Friedländer (1907) e Lewis Farnell (1921), que o culto heroico ao filho de Zeus é mais antigo que o divino, ainda que fontes como Pausânias indiquem a anterioridade deste em relação àquele. Contudo, Haubold nota que a representação de Hércules na *Teogonia* se dá em um *continuum* que, embora relate tardiamente o nascimento do herói, culmina na “sua apoteose após o fim de seus trabalhos” (HAUBOLD, 2005, p. 92-93), o que é indicado pelas suas núpcias com Hebe.

Nesse sentido, talvez pese aqui não só a sequência narrativa do poema, mas também a perspectiva divina que o permeia e mesmo o momento de sua composição, algo que a maioria defende ter se dado em torno dos séculos VII e VI a.C., nos quais Hércules talvez já detivesse o estatuto de deus difundido em

algumas comunidades⁵, algo para o que também o proêmio do *Catálogo* apontaria, já que o filho de Zeus e Alcmena consta na lista de deuses com os quais as mulheres se deitaram⁶.

Essa hipótese de que Hércules detivesse o estatuto de deus é reforçada se tivermos em mente que, após a linhagem de Hélios (*Th.* 956-962), uma nova invocação às Musas é feita por Hesíodo, a fim de que elas cantem “a tribo das deusas [...] / tantas quantas junto a varões **mortais** [θνητοῖσι] deitaram/ e, **imortais** [ἀθάναται], geraram filhos semelhantes a deuses” (*Th.* 965, 967-968), de modo que a categoria dos heróis, ao menos de acordo com Nagy, começa a vigorar explicitamente no poema a partir desse ponto. Ainda assim, nem nessa invocação, nem nas linhagens narradas na sequência, os quinze homens que são fruto do enlace das deusas com mortais são ditos ἥρωες. Esse qualificativo é atribuído apenas a dois homens com quem as deusas se deitam, Iásion, amante de Deméter (A), e Anquises, amante de Afrodite (B):

(A) Deméter a Pluto gerou, diva entre as deusas,
unida ao herói [ἥρωι] **Iásion** em desejável amor, [...]
(Hes. *Th.* 969-970)

(B) E a Eneias pariu **Citereia bela-coroa**,
após ao herói [ἥρωι] **Anquises se unir** em desejável amor [...]
(Hes. *Th.* 1008-1009)

356

Não é claro o motivo desse uso restrito. Em uma primeira leitura, seria possível supor um caráter religioso subjacente aos dois personagens: por um lado, como aponta West (1997, p. 423), o enlace mítico entre Iásion e Deméter corresponderia a um rito agrário, de modo que o nascimento de Pluto como fruto dessa união assume um caráter teológico; por outro lado, ainda que o fruto do enlace entre Anquises e Afrodite não seja senão um herói fundador de cidades – se considerarmos a narrativa apresentada pelo *Hino Homérico V: a Afrodite* –, talvez fosse possível pensar que estivesse na perspectiva hesiódica o caráter oriental da relação entre os dois, isto é, o casal Anquises-Afrodite remeteria a casais orientais divinos como Átis-Cibebe (FAULKNER, 2008, p.248).

No entanto, além de concordar com Adrian Kelly (2010, p. 6) em que a perspectiva orientalista não só é especulativa como também pressupõe uma grande erudição do poeta e de seu público acerca de narrativas locais e estrangeiras – e embora grande parte das progênes mencionadas nesse catálogo

⁵ Segundo West (1997, p. 417), no contexto ateniense, por exemplo, o culto de Hércules como deus parece ter despontado no começo do século VI a.C., e sua apoteose acompanhada por Atena era um dos temas favoritos nas pinturas de vasos áticos.

⁶ Hes. fr. 1.14-15, 22: “A linhagem] delas dissei-m[e e também sua esplêndida prole, / todas com que]m se deit[ou o pai de homens e de deuses / [...] e com quais] a força [de] Hé[racles]”.

de amantes das deuses seja de homens que exercem, como veremos, as funções de rei, fundador e guerreiro – ainda resta a ambígua figura de Faéton (*Th.* 987), que, segundo o poeta, Aurora gerou para Céfalos:

E para Céfalos gerou um filho insigne,
o altivo **Faéton**, varão semelhante a deuses;
ao jovem na suave flor da majestosa juventude,
garoto imaturo, **Afrodite ama-sorriso**
lançou-se e carregou, e de seus templos numinosos
fez dele o servo bem no fundo, **divo espírito** [δαίμονα δῖον].
(Hes. *Th.* 986-991)

O que está em jogo acerca de Faéton é que ele, assim como Dioniso e Hércules, se torna um ser divino, ainda que não propriamente um deus, mas um δαίμων⁷, pela intervenção de uma divindade, Afrodite. West argumenta que a ideia da deificação de Faéton “provavelmente reflete a prática de sepultar o sacerdote-rei no templo de sua divindade, onde ele é cultuado como herói” (WEST, 1997, p. 428). Se assim é, ele de fato pertence ao domínio do culto, de modo que, tendo em vista que ἥρωες se aplica aos amantes de Deméter e Afrodite mas não a Faéton, enfraquece a hipótese de que o uso do termo em Hesíodo exprima a natureza religiosa daqueles que qualifica, uma vez que não é aplicado sistematicamente a figuras divinas.

357

Dessa forma, excluída essa possibilidade, parece-me possível considerar que o uso de ἥρωες responda a questões de composição do poema, isto é, não sendo ele distintivo, sua aplicação é formular. Se observarmos novamente as passagens que falam de Iásion e Anquises, veremos que os versos em que consta o qualificativo estão sempre no dativo e são, com exceção do nome dos heróis, idênticos e, portanto, formulares: a) Ἰασίῳ ἥρωι μιγεῖσ' ἐρατῇ φιλότῃτι; b) Ἀγχίσῃ ἥρωι μιγεῖσ' ἐρατῇ φιλότῃτι.

Se não podemos, então, distinguir os heróis pelo uso de ἥρωες, como caracterizá-los? O caminho mais efetivo me parece ser olhar de novo para a invocação às Musas que principia esse catálogo e também para os versos que o encerram, assim como para a caracterização dos outros homens que o integram.

Nessa invocação, o poeta solicita que:

νῦν δὲ θεάων φῦλον ἀείσατε, ἠδυέπειαι
Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο,
ὄσσαι δὴ θνητοῖσι παρ' ἀνδράσιιν εὐνηθεῖσαι
ἀθάναται γείναντο θεοῖς ἐπιείκελα τέκνα.

⁷ Conforme destaca Clay (2011, p. 192), o termo δαίμων, pensado à luz de Hes. *Op.* 122, diz respeito a uma categoria de seres subordinada aos deuses, diferente da concepção homérica, na qual o termo equivale genericamente a uma divindade, isto é, um deus cuja ação é percebida pelos mortais, mas cuja identidade eles não conseguem distinguir.

agora a tribo das **deusas** cantai, doce-palavra
Musas do Olimpo, filhas de Zeus porta-égide,
tantas quantas junto a varões mortais deitaram
e, imortais, geraram filhos semelhantes a deuses.
(Hes. *Th.* 965-968)

Por meio dela, o poeta não só anuncia um novo relato como também caracteriza o que sejam os heróis: eles descendem das deusas que “junto a varões mortais deitaram” (*Th.* 967) e que, sendo elas “imortais”, “geraram filhos semelhantes a deuses” (*Th.* 968; grifo nosso). A construção θεοῖς ἐπιείκελα marca ao mesmo tempo certa proximidade, mas também a distância entre os deuses e esses seres. Os heróis são “semelhantes”, parecidos com os deuses, mas não são de forma alguma seus iguais. Nesse sentido, Nagy enfatiza mesmo que “não importa quantos mortais se podem encontrar em uma ‘árvore genealógica’ heroica: a intromissão de mesmo um único mortal fará com que todos os descendentes sucessivos sejam mortais” (NAGY, 2017, p. 50). Dessa forma, ainda que não haja na *Teogonia* menção à morte dos heróis – algo que será assunto tanto do *Catálogo* quanto dos *Erga* –, está implícita a perspectiva da grande diferença entre eles e os deuses.

Os versos que encerram o catálogo de heróis, formando uma estrutura anelar com a invocação, não fazem senão repetir que “essas [deusas] junto a varões mortais deitaram e, imortais, geraram filhos semelhantes a deuses” (*Th.* 1019-1020), reiterando assim o que se viu acima.

Passo, então, para a análise da caracterização dos amantes e filhos das deusas, deixando de lado aqueles já discutidos. Dos oito amantes das deusas, quatro não são caracterizados por Hesíodo para além da prole que geram: Títono, Céfalo, Éaco e Peleu (*Th.* 984, 986, 1005 e 1006, respectivamente). Acerca de Títono, sabemos que era irmão de Príamo e filho de Laomedonte (*Il.* 20.237), e que, se tornando amante de Aurora (*Il.* 11.1; *Od.* 5,1), viveu entre os deuses como imortal, porém envelheceu, pois a deusa se esquecera de pedir a Zeus que o tornasse também imune à velhice (*h. Ven.* 218-238). De Céfalo não nos restou nenhum testemunho arcaico além do hesiódico. Já a respeito de Éaco, segundo West (1997, p. 432), ele teria sido o primeiro rei de Egina. Na *Ilíada* (21.189), ele é referido como filho de Zeus e, na *Odisseia* (11.471, 538), como antepassado de Aquiles. Peleu, por fim, embora isto não seja mencionado na *Teogonia*, é filho de Éaco, sendo referido tanto na *Ilíada* (16.15) quanto no *Catálogo* (Hes. fr. 152.10) como Eácida. Segundo West (1997, p. 432), ele reinou sobre Ftia, na Tessália, onde se refugiou depois de ter matado seu irmão Foco.

Dentre os demais amantes das deusas cuja caracterização teogônica se dá para além dos filhos que geraram, o primeiro é Cadmo, cujos filhos, o poeta nos

diz, foram gerados por Harmonia em Tebas (*Th.* 978). Embora Hesíodo não se estenda em sua caracterização, sabemos que ele não só reinou em Tebas como também a fundou. Pode-se dizer que é como fundador, inclusive, que Cadmo encontra sua principal função na tradição: na *Ilíada* (10.288), os tebanos são chamados de cadmeus, indicando que, da perspectiva do poema, eles são entendidos como descendentes de Cadmo.

A seguir, temos Crisaor (*Th.* 979), cujo nascimento resulta da decapitação de Medusa (*Th.* 280-281) e que se casa com Calírroe, tendo por filho Gerioneu (*Th.* 287-288, 979-982). Hesíodo explica seu nome dizendo que ele nascera “com **dourada espada** nas caras mãos” (*Th.* 283). No catálogo de amantes das deusas, sua única caracterização é o epíteto “ânimo-vigoroso” (καρτεροθύμω, *Th.* 979). Nesse sentido, sugiro a possibilidade de que o vínculo que o poeta estabelece com a figura da espada e sua caracterização como detentor de um “ânimo-vigoroso” o relacionam à figura do guerreiro, sobretudo porque o epíteto ocorre três vezes na *Ilíada* (5.276; 13.350; 14.512) e uma vez na *Odisseia* (21.25) relacionado a guerreiros conhecidos por sua bravura, como Diomedes, Aquiles e Hércules.

Jasão, por sua vez, é caracterizado pelo epíteto de “pastor de tropa” (ποιμένι λαῶν, *Th.* 1000), que pertence à semântica do rei, sendo amplamente utilizado na *Ilíada*, por exemplo, em referência a Agamêmnon (*Il.* 2.243).

359

Por fim, Odisseu comparece como pai duas vezes no catálogo de amantes das deusas. Na primeira, é caracterizado pelo epíteto “juízo-paciente” (ταλασίφρωνος, *Th.* 1012), que se repete onze vezes na *Odisseia* (1.87,129; 3.84; 4.241, 270; 5.31; 17.34, 114, 292, 510; 18.311), sempre associado ao próprio herói em contextos onde sua ausência é de alguma forma marcada, e duas vezes na *Ilíada* (4.421; 11.466), das quais em apenas uma está associado a ele. Conforme argumenta Nagy, para Odisseu, “o seu *nostos* é a mesma coisa que seu *kleos*” (NAGY, 2017, p. 36), de modo que, ao caracterizá-lo por meio do epíteto que alude fortemente à sua ausência, Hesíodo aponta, sem ignorar seu status de guerreiro e rei, para a sua característica distintiva, que é justamente o retorno.

Voltando-nos agora para os filhos das deusas com esses mortais, vemos que quatro deles não recebem nenhuma caracterização mais ampla que o nome de seus progenitores: Polidoro, Focos, Nausítoo e Nausínoo (*Th.* 978, 1004, 1017 e 1018 respectivamente). Dentre esses, sabemos que Polidoro, sendo filho de Cadmo e único filho homem entre quatro mulheres, deve ter reinado em Tebas antes de Labdaco e Édipo; de Focos, que é o herói epônimo dos fócios (WEST, 1997, p. 431); por fim, Nausítoo é referido na *Odisseia* (6.7 e 7.55) como tendo sido o primeiro rei dos feácios. West (*ibid.*, p. 436) destaca que, embora da perspectiva da *Odisseia* fosse incoerente que esse rei descendesse de Odisseu, isso não se aplica ao poeta da *Teogonia*. Entre todos esses, com exceção de Nausínoo, que seria um feácio cujo nome reflete a qualidade naval de seu povo enquanto

disposição mental (*ibid.*, p. 436), vigora então a figura do herói fundador e/ou rei. Vejamos agora aqueles heróis que são caracterizados para além de sua paternidade ou filiação.

Gerioneu (*Th.* 982), o filho de Espadouro, é descrito por Hesíodo como portador de três cabeças (287), “o filho mais vigoroso de todos os mortais” (981) e vítima da força de Hércules (289; 982). Clay (2003, p. 151-152), ao discutir o “catálogo de monstros” (*Th.* 270-336), no qual ele é mencionado, define essa categoria como seres anômalos que escapam a classificações e transgridem limites, incorporando elementos contraditórios e violando categorias fundamentais, de modo que podem ser considerados perigosos. Já Camila Zanon entende-os como seres que “mais do que o hibridismo ou o excesso de alguma característica ou mesmo as disparidades [...] se apresentam como possuidores de um caráter extraordinário ou fantástico, que extrapola a observação da realidade imediata” (ZANON, 2018, p. 165-166).

Nesse sentido, é curioso que Gerioneu, cujo nascimento já fora relatado, seja apresentado novamente, desta vez no catálogo de amantes das deusas, em meio àqueles que vimos ser possível chamar de heróis enquanto frutos do envolvimento entre divindades e mortais. É possível que isso marque a proximidade existente entre monstros e heróis apontada por Hugo Koning, para quem ambas as categorias são detentoras de grande poder, o que no caso dos heróis se configuraria como uma ameaça à ordem pretendida por Zeus, levando o deus a decidir pelo fim dessa linhagem (KONING, 2017, p. 101-103). Tal proximidade é apontada também por Zanon (2018, p. 156) justamente ao analisar o caso de Gerioneu, com base no qual ela defende que tanto heróis quanto monstros encontrarão seu fim.

Depois de Gerioneu, juntos, Mêmnon (*Th.* 984), que é dito “rei dos etíopes” (Αἰθίοπων βασιλῆα, *Th.* 985), e Emátion, que é chamado de “senhor” (ἄνακτα; *Th.* 985), são caracterizados por epítetos que, na *Ilíada*, por exemplo, são atribuídos a Agamêmnon (ἄναξ ἀνδρῶν, *Il.* 1.7; βασιλῆϊ, *Il.* 1.9), sendo assim relacionados à função de rei.

Medeio, filho de Jasão e Medeia, é caracterizado como alguém de quem Quíron cuidou nos morros” (*Th.* 1001). Uma vez que o centauro é responsável pela educação de heróis como Aquiles, Hércules e mesmo do próprio pai de Medeio, Jasão (WEST, 1997, p. 430), também ele deve se enquadrar na função de guerreiro ou de rei.

Aquiles, que é caracterizado pelos epítetos de “rompe-batalhão” e “ânimo-leonino” (ῥηξήνορα θυμολέοντα; *Th.* 1007), parece fugir à semântica do rei e se vincular à do guerreiro, algo que não surpreende, já que é possível que Hesíodo não o caracterize como rei porque ele nunca chegou a exercer a realeza de fato, já que morreu em Troia, sem poder assim herdar o reino de Ftia de seu pai Peleu.

Desse modo, tais epítetos, recorrentes na *Ilíada* (ῥηξήνορα, *Il.* 7.228; 13.324; 16.146; 16.575; e θυμολέοντα, *Il.* 5.539 e 7.228), remetem à sua função enquanto guerreiro.

Por fim, temos Ágrio, Latino e Telégono (*Th.* 1013-1014), aos quais Hesíodo se refere por meio dos versos “quanto a eles, mui longe, no recesso das sacras ilhas,/ a todos os esplêndidos **regiam** [ἄνασσον]” (*Th.* 1015-1016), o que aponta para a função de rei exercida pelos três heróis. De fato, West (1997, p. 433-436) reporta que os três são relacionados à fundação e ao reinado do povo latino.

Concluindo, o que a caracterização de todos esses homens, tanto pais quanto filhos, permite ver é que estão no horizonte de Hesíodo três grandes funções, isto é, a de fundadores, reis e guerreiros. Sendo assim, dado o restrito uso do termo ἥρωες, que como vimos se mostra mais formular que distintivo, concluo que, na *Teogonia*, os chamados heróis são definidos como fruto da união entre imortais e mortais e, sobretudo, como homens que cumprem uma ou mais funções em um contexto social maior. Essas funções parecem permear também, como veremos, tanto a construção do *Catálogo* quanto o mito das cinco raças presente nos *Erga*.

2. *Catálogo das Mulheres*

O *Catálogo das Mulheres*, que na Antiguidade era considerado como a continuação da *Teogonia* (HUNTER, 2005, p. 1), relata os enlaces entre deuses e mulheres mortais das quais nascem filhos que integrarão a chamada linhagem dos heróis e também filhas que darão à luz novos heróis. Embora possamos chamá-los de tal modo a partir da definição de Nagy, o termo ἥρωες, assim como na *Teogonia*, não é comum no *Catálogo*. Nos cento e oitenta e quatro fragmentos que o integram, apenas oito ocorrências do termo são atestadas. Antes de discutilas, no entanto, convém analisarmos o proêmio da obra:

Νῦν δὲ γυναικῶν ἱφῦλον αἰείσατε, ἠδυέπειαι
 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδεις, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο,
 αἳ τότε ἄρισται ἔσαν [καὶ κάλλισται κατὰ γαῖαν
 μίτρας τ' ἀλλύσαντο διὰ χρυσέην τ' Ἀφροδίτην
 μισγόμεναι θεοῖσιν]

Agora, a **tribo das mulheres** cantai, Musas Olímpias
 de doce fala, filhas de Zeus porta-égide,
elas que um dia foram as mais nobres [e belas na terra
 e **afrouxaram as cintas** p[or obra da áurea Afrodite
unindo-se [ao]s deuses ...
 (Hes. fr. 1.1-5)

Nesses primeiros versos do poema, cujo início (fr. 1.1-2) converge com o término da *Teogonia* (*Th.* 1021-1022)⁸, é anunciado o tema do poema, isto é, as mulheres que se uniram aos deuses. Com exceção da provável influência de Afrodite (fr. 1.4)⁹, não sabemos qual foi a motivação desses enlaces. No entanto, os versos seguintes explicitam o contexto:

ξυναὶ γὰρ τότε δαιῖτες ἔσαν, ξυνοὶ δὲ θόωκοι
ἀθανάτοις τε θειοῖσι καταθνητοῖς τ' ἀνθρώποις·
οὐδ' ἄρα ἰσαίωνες οἱ
ἄνδρες ἤδὲ γυναῖκες εἰ

**Pois comunais eram então os banquetes, e comunais os conselhos
entre os deuses imortais e os homens mortais;
mas não igual o tempo de vida ...
homens e mulheres ...
(Hes. fr. 1.6-9)**

Esses versos revelam que o período em que a linhagem dos heróis foi gerada ainda é marcado pela proximidade entre deuses e homens. Tal proximidade é marcada de diferentes formas na poesia hexamétrica arcaica. Há, por exemplo, o mito de Prometeu na *Teogonia* (*Th.* 535-564), segundo o qual, antes do ardil do deus e de sua disputa com Zeus, homens e deuses compartilhavam banquetes. Embora o mito não especifique que homens são esses e nem os divida em linhagens, Clay sugere que eles se assemelham aos da linhagem de bronze, uma vez que “possuíam o fogo, que utilizavam para guerra, e armaduras, o que os tornavam uma ameaça aos deuses” (CLAY, 2003, p. 126). Já nos *Erga*, em que uma outra versão do mito prometeico é atestada, Clay sugere a existência de “uma era de ouro antes e uma era de sofrimento e labuta pós-prometeica depois” (*ibid*, p. 126). Outro exemplo é a caracterização dos feácios na *Odisseia* (5.35), que apresenta também uma proximidade que, segundo Christian Werner, “é mais acentuada que aquela usual entre heróis e deuses” (WERNER, 2018, p. 102). No *Catálogo*, enfim, a linhagem dos heróis, embora próxima dos deuses, é mortal – e nisto temos uma primeira marca distintiva do que sejam os heróis –, algo que é marcado pelo uso de “καταθνητοῖς τ' ἀνθρώποις” e de “οὐδ' ἄρα ἰσαίωνες” (fr. 1.7-8), já que há a possibilidade de que o adjetivo composto explicita uma ressalva acerca do limite que distingue uma categoria da outra¹⁰.

⁸ Essa convergência deriva da concepção da antiguidade de que o *Catálogo* seria a continuação da *Teogonia*, mas a questão ainda é debatida na filologia moderna.

⁹ A influência de Afrodite se deve à fórmula διὰ χρυσέην Ἀφροδίτην, cuja importância no contexto da linhagem dos heróis discute Oliveira (2019).

¹⁰ Segundo Hirschberger (2004, p. 167), há seis suposições acerca de quais categorias são contrapostas nesse oitavo verso do próemio, podendo ser elas: 1) homens a mulheres; 2) deuses a humanos; 3) heróis aos humanos de hoje; 4) heróis a outros humanos coevos; 5) heróis que

A segunda marca distintiva dessa linhagem se destaca alguns versos adiante:

τάων ἔσπετε μ[οι] γενεῆν τε καὶ ἀγλαὰ τέκνα,
 ὅσσ[αι]ς δὴ παρέλ[εκτο] πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε
 ὀπιερμιαίνων τὰ ἰπρῶτα γένος κυδρῶν βασιλῆων

A linhagem] delas dissei-m[e e também sua esplêndida prole,
 todas com que]m se deit[ou o pai de homens e de deuses
 semeando por primeiro a linhagem dos gloriosos reis
 (Hes. fr. 1.14-16)

Semeada por Zeus, o “pai de homens e de deuses” (fr. 1.15)¹¹, essa linhagem é caracterizada, numa passagem não corrompida do fragmento, como “linhagem dos gloriosos reis” (fr. 1.16).

Nesse ponto, se aceitarmos, como Hirschberger, Most e outros, a reconstrução de Lobel, me parece significativa a fórmula atribuída a Zeus pelo poeta. Conforme apontam Graziosi e Haubold, na tradição hexamétrica ela “expressa a supremacia de Zeus em termos genealógicos”, de modo que o “poder de Zeus é intimamente conectado a seu papel enquanto pai” (GRAZIOSI & HAUBOLD, 2013, p. 98). Eles ressaltam que não está em jogo a literalidade do termo “pai”, isto é, ele não implica que o deus seja de fato ancestral de todos os homens, mas que dele provém “uma enorme árvore genealógica que inclui deuses e homens mas, deixando de lado pouquíssimas e explicáveis exceções, não inclui mulheres” (*ibid*, p. 99)¹². Tão maior é essa distância entre os sexos se lembrarmos da distinção do uso do termo ἦρως, que só se aplica a figuras masculinas, nunca a femininas.

Além de mortais próximos aos deuses, esses homens do sexo masculino também são reis. De fato, o que se expressa nesses dois versos é o conteúdo tradicional de διοτρεφής, διογενής e διόγνητος, epítetos de heróis na poesia hexamétrica arcaica (HIRSCHBERGER, 2004, p. 169). Isso converge com parte do que se concluiu a respeito da *Teogonia*, na qual além da função de guerreiros e fundadores, os homens exercem também a função de rei.

Vejamos agora como é usado o termo ἦρως nos fragmentos supérstites do *Catálogo*:

A ela¹³, Aquelôo de belas correntes] uniu-se em amor

permaneceram jovens e fortes a outros que morreram cedo e subitamente de morte violenta; e 6) os próprios heróis, em termos de longevidade.

¹¹ Sendo este o suplemento mais aceito; cf. Hirschberger (2004, p. 169).

¹² Como notam os autores, na fórmula em questão, o termo para “homens” é ἄνδρες, e não ἄνθρωποι ou βρότοι, mais inclusivos quanto a gênero.

¹³ Perimede, filha de Éolo e Enarete.

nos alt]os aposentos
] do rei
[ele que] habitava
r[i]co em reban[hos
...
moça ...
do ...
[e] ela, [depois de] engravidar
e a ela [
para o herói [saqueia-]cid[ades ...
Quanto a Hipodamas, à moça de muito-atrante feição
levou [para] o soante pa[lácio.
E ela, depo[is de] engravidar, [gerou o **brav]o pastor de povos,
Antímaco, [como filho, caro] aos deuses [ven]turosos.
(Hes. fr. 10.35-48)**

Nesse fragmento, Perimede, filha de Éolo e Enarete, depois de se envolver com o rio Aquelôo, se casa e gera prole. A crermos na proximidade entre as linhagens apresentadas pelo *Catálogo* e pela *Biblioteca* de Pseudo-Apolodoro sugerida por Reinhold Merkelbach em sua edição dos fragmentos hesiódicos (CINGANO, 2005, p. 120), essa prole seria composta por Hipodamas e Orestes (*Bibl.* 1.7.3), cujas descendências são apresentadas pelos versos 45-49 e 38-44, respectivamente (HIRSCHBERGER, 2004, p. 169).

Nessa passagem, consta a expressão nominal no dativo “para o herói saqueia-cidades” (ἥρωϊ πτο[λιπόρθωι; fr. 10.45). Não sabemos o contexto desse verso e nem a que herói o poeta se refere. Contudo, além de ser caracterizado como ἥρωως, ele recebe o epíteto πτολιπόρθος, que recorre tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia* caracterizando Aquiles, Odisseu e também outros heróis¹⁴. Já vimos, analisando a *Teogonia*, que a maioria dos heróis são fundadores, guerreiros ou reis, sem que essas três funções sejam mutuamente excludentes. O proêmio do *Catálogo* enfatiza os heróis como reis. Nesse sentido, a associação do “herói saqueia-cidades” com o saque de cidades por meio de um epíteto que caracteriza dois dos grandes heróis da épica homérica acaba por vinculá-lo à função de guerreiro, ou seja, à prática da guerra, da qual resultam saques. No entanto, assim como na *Teogonia*, o uso de ἥρωως aqui não parece ter caráter distintivo, mas, dada a natureza fragmentária da passagem, que impede a identificação de quem seja esse herói, não é possível avançar a questão. A sequência do relato, no entanto, parece ser ilustrativa.

O filho de Hipodamas, Antímaco, é caracterizado como “bravo pastor de povos” (μεγαλήτο]ρα ποιμένα λαῶν; fr. 10.48) e “caro aos venturosos deuses”

¹⁴ Aquiles: cf. *Il.* 8.372, 15.77, 21.550 e 24.108. Odisseu: cf. *Il.* 2.278, 10.363; *Od.* 8.3, 14.447, 16.442, 18.356, 22.283 e 24.119. Outros: cf. *Il.* 2.728, 5.333, 20.384.

(φίλον μακ]άρεσσι θεοῖσιν; fr. 10.49). Assim como ele, dois outros personagens masculinos, cuja caracterização os associa à função de rei, são apresentados no *Catálogo* por meio das mesmas fórmulas:

De Timandra fez Equemo sua viçosa esposa,
 ele que toda a Teg[eia e Arcádia] de muitos rebanhos
reg[eu], rico, [**caro aos venturosos d]eu[s]es**;
 ela para ele Laódoco, **b[ravo past]or de povos**,
 g]er[ou, subjuga]da por obra] da áurea Af[rodite (...)
 (Hes. fr. 19.31-35)

Nesse fragmento, Equemo é caracterizado como rei por meio do verbo ἀνάσσω (“regeu”, ἦνασ[σε; fr. 19.33) e também como “caro aos venturosos deuses” (φίλος μακάρεσσι θεοῖσιν; fr. 19.33). Seu filho, Laódoco, assim como Antímaco, é caracterizado por meio da fórmula μεγαλήτορα ποιμένα λαῶν (“bravo pastor de povos”; fr. 19.34) e, embora não seja ele próprio um rei, a sua ascendência indica, assim como no caso de Aquiles discutido acima, a possibilidade de que ele possa vir a sê-lo. O fato de ποιμένα λαῶν não ser antecedido por um adjetivo como μεγαλήτορα nem na *Ilíada* nem na *Odisseia*, pode apontar para certa ênfase que o poeta do *Catálogo* dê a figuras caracterizadas como tais. Seja como for, Antímaco é relacionado ao mesmo tempo à função de rei e à de guerreiro.

Essa relação vale também para o fragmento 41, no qual os filhos de Copreu – portanto netos de Orcômenos, herói epônimo da cidade – com uma das filhas de Lêucon¹⁵ são caracterizados um, como ἦρωσ, e o outro, como μεγάθυμος: “Ela lhe gerou no palácio filhos **símeis aos deuses** [θεοείκελα],/o **herói** [ἦρωα]Argino e o **valente** [μεγάθυμον] Hipocles” (Hes. fr. 41.32-33).

A ocorrência seguinte do termo ἦρωσ está relacionada indiretamente a Meleagro, filho de Alteia e Ares: “**Ninguém** [οὔτέ τις] na lacrimosa **guerra** [πολέμωι] mata-homens/ousava confrontar o potente Meleagro ao vê-lo,/nenhum **dos homens heróis** [ἀνδρῶν ἡρώων], uma vez que ele almejasse combater” (Hes. fr. 22.9-11). Em nenhuma das passagens que analisei até agora, o termo ἦρωσ havia constado no plural, o que nessa passagem parece apontar para uma conceitualização do que seja o herói: primeiro, o contexto é a “lacrimosa guerra mata-homens” (πολέμωι φθισήνω]ρι δακρυόε]ντι; fr. 22.9); segundo, “heróis” (ἡρώων; fr. 22.10) diz respeito à totalidade dos homens que dela participam. Sendo assim, vemos aqui que o ἦρωσ parece se distinguir e se definir quando referido no plural enquanto coletivo, circunscrevendo assim não só uma

¹⁵ O fragmento não permite identificar qual das três filhas de Leucon se casa com Copreu; são elas: Pisidice, Euipe e uma cujo nome começa com Hiper-, cf. Hes. fr. 41.10.

das funções de seus membros como possivelmente, se a associarmos ao relato dos *Erga*, a linhagem à qual eles pertencem.

Algo similar ocorre no fragmento que se refere à Guerra de Tebas: "...s]epultamento de Édipo muita-aflição/ ...] em[penhado] no conflito pela riqueza [/ ... **os heróis]s dânaos [ἦρωες Δαναοί] , servos de Ares"** (Hes. fr. 136.4-6). Que esse fragmento diga respeito à Guerra de Tebas fica evidente na menção à morte de Édipo e também ao conflito pelo seu rebanho (fr. 136.4-5), algo que é apresentado por Hesíodo também nos *Erga*: "E a eles guerra danosa e prélio terrível,/a uns sob **Tebas sete-portões**, na terra cadmeia,/ destruiu, **ao combaterem pelos rebanhos de Édipo [...]**" (Hes. *Op.* 161-163). Mais notório é ser essa, junto à Guerra de Troia, uma das guerras responsáveis pelo fim da linhagem dos heróis, algo que discutirei adiante. Basta por ora notar que, assim como no caso do fragmento de Meleagro, aqui no fragmento 136 o termo ἦρωες ganha sentido só quando aplicado no plural para se referir a um coletivo, contrariamente à sua ocorrência no singular versos adiante (fr. 136.13) para caracterizar um dos filhos de Electrião e Lisídice.

Um outro grupo de fragmentos traz mais explicitamente uma nova dimensão ao universo dos heróis, a do casamento ou, melhor, a do cortejo à noiva. No primeiro desses fragmentos relata-se que: "Pois ele¹⁶ **cortejou [μνᾶτο]** [pelo] seu irm[ão], o **herói [ἦρωι]** Biante,/e realizou a desejável **bo[da [γάμον]** ... /bois de curvos chifres, e como prêmio im[pecável **recebeu a moça [δέξατο κόυρη]**" (Hes. fr. 35.5-7). Todos os nascimentos que apresentei anteriormente resultaram de eventuais enlacs entre mulheres e deuses ou de enlacs conjugais, de sorte que esse é o primeiro fragmento a apresentar a prática do cortejo em si associada ao termo ἦρωες. Como já vimos, o seu uso no singular não evoca, de modo geral, nenhuma especificidade acerca da caracterização daqueles a quem é atribuído senão sua função. No entanto, chama a atenção a relação entre essa linhagem e o cortejo que leva ao casamento, sobretudo porque é justamente de um casamento assim que terá início o fim da linhagem dos heróis, aquele entre Helena e Menelau, contexto ao qual um outro fragmento se relaciona, também no contexto do cortejo: "De Atenas, cortejou o filho de P[eteu, Menesteu,/ [...] oferecendo o máximo, pois não esperava que algum/ **dentre todos os heróis [πάντων ἠρώων]** fosse melhor em posses e ofertas" (Hes. fr. 154e.43, 48-49).

Esse fragmento é situado pelos editores no quinto e último livro do *Catálogo*, no qual predomina o catálogo de pretendentes de Helena. Vindos de diferentes partes da Hélade, cada um dos pretendentes oferta presentes à noiva visando conquistar sua mão em casamento. É como coletivo que esses pretendentes são referidos nesse fragmento e é como conjunto também que esses

¹⁶ Melampo.

mesmos homens deverão se mobilizar para promover a Guerra de Troia a fim de reaver Helena, impelidos pelo juramento demandado por Tíndaro:

πάν]τας δὲ μνηστῆρ[ας] ἀπ[ή]τεεν ὄρκια πιστά,
ὀ]μνύμεναί τ' ἐκέλευσ[ε] και [...]π.. ἄρασθαί
σπονδῆι, μή τιν' ἔτ' ἄλλον [ἄ]νευ ἔθεν ἄλλα πένεσθαί
ἀμφὶ γάμωι κούρης εὐ[ω]λ[ένο]υ· ὃσ δέ κεν ἀνδρῶν
αὐτὸς ἔλοιτο βίηι, νέμεσίν τ' ἀπ[ο]θεῖτο και αἰδῶ,
τὸν μέτα πάντας ἀνωγεν ἀολλέας ὀρμηθῆνα[ι
ποινῆν τεισομένους. τοὶ δ' ἀπτερέως ἐπίθον[το
ἐλπόμενοι τελείειν πάντες γάμον·

de [to]dos os pretendente[es] ex[ig]ia juramento leal,
que [j]urassem ele ordenava e que ... fizessem votos
com libação de que ninguém [s]enão ele se ocuparia
das bodas da moça d[e] belos [b]r[acho]s: **qualquer homem
que a tomasse à força e que neglig[i]genciasse indignação
e respeito,**
**a esse ele mandaria que todos juntos perseguisse[m
para pena infligir.** E eles rápido obedecer[am,
todos na expectativa de granjear a boda.
(Hes. fr. 155.78-75)

367

Com base nesses fragmentos, vemos então que as núpcias são algo comum na vida dos heróis, algo que se aplica tanto ao fim do *Catálogo*, que aponta para o princípio da Guerra de Troia em virtude do rapto de Helena, como também à poesia épica homérica, na qual os principais conflitos decorrem de disputas por mulheres, como Criseida, Briseida, Penélope e, novamente e sobretudo, Helena. Conforme aponta Ettore Cingano (2005, p. 126), há na poesia épica uma relação entre o tema da competição pelas núpcias e as consequências fatais que acompanham os pretendentes vencidos. Nesse sentido, não há no *Catálogo* nenhuma consequência para aqueles que não conquistam a mão de Helena senão a própria Guerra de Troia e tudo o que dela decorre (*ibid.*, p. 126). Sendo assim, podemos entender que, no catálogo de pretendentes de Helena, o tema das núpcias aponta para um entendimento do ἦρωσ enquanto membro de um coletivo que caminha para o seu próprio fim.

Um último fragmento no qual o termo ocorre, em uma construção bastante similar à presente no proêmio da *Ilíada* (1.3-4), parece endossar essa ideia: “**e m]uitas cabeças ao Hades o bronze enviar[ia, / de [ho]mens heróis [ἀνδρῶν ἠρώων]** em batalha tombados” (Hes. fr. 155.118-119). Nele consta o resultado do plano de Zeus de promover uma guerra com a intenção de dar fim à linhagem dos heróis.

Sendo assim, no *Catálogo*, além de também caracterizados pelas funções de guerreiro e de rei, os heróis estão fadados a morrer em batalha, algo que é

marcado também na passagem dos *Erga* acerca da linhagem dos heróis, como veremos a seguir.

3. *Trabalhos e Dias*

Nos *Erga*, o termo ἥρωες não ocorre senão duas vezes e em formas no plural, ambas no chamado mito das cinco linhagens, de modo que para bem entendermos o lugar dos heróis entre elas é preciso ter em vista o que seja esse mito.

Nomeadas a partir de metais, as outras quatro linhagens são apresentadas numa ordem que parte do mais para o menos valioso – começando do ouro, seguindo até o bronze e depois, na sequência da linhagem dos heróis, o ferro –, o que, em outras versões (gregas ou não) do mito, representa a decadência das linhagens. No entanto, análises mais detidas já demonstraram não ser essa a questão, sobretudo pela caracterização que as linhagens recebem: o que o mito apresenta são as fases do desenvolvimento da vida humana representadas por essas linhagens, desde seu princípio até o estágio atual, a partir do qual ela pode ter continuidade ou ser totalmente destruída pelos deuses (CLAY, 2003, p. 84; KOENEN, 1994, p. 7).

Nesse sentido, a linhagem dos heróis, que é apresentada como sucessora da linhagem de bronze e antecessora da linhagem de ferro, insere-se em um contexto paradigmático, sobretudo porque é durante sua existência que a Justiça (Δίκη) adentra o mundo dos homens, permitindo que a linhagem se desenvolva de modo a ser caracterizada como mais justa e melhor do que sua antecessora (CLAY, 2003, p. 83): “Zeus Cronida produziu, **mais justa e melhor** [δικαιότερον καὶ ἄρειον],/a **divina espécie de varões heróis** [ἀνδρῶν ἡρώων θεῖον γένος], esses chamados/ semideuses [ἡμίθεοι], a geração anterior sobre a terra infinda” (Hes. *Op.* 156-160).

Caracterizados como mais justos e melhores, os heróis são também chamados de semideuses (ἡμίθεοι; *Op.* 160). Esse termo, que ocorre uma única vez na épica homérica (*Il.* 12.23), pertence sobretudo às tradições poéticas cosmo- e antropogônicas, nas quais se insere a poesia hesiódica, apontando para a origem dos heróis no envolvimento entre deuses e mortais (NAGY 2017, p. 4, 37-38, 46-47). Nesse sentido, Clay nota que “a geração de heróis requer intervenção contínua dos deuses de modo a preservar a sua natureza miscigenada” (CLAY, 2003, p. 93).

Antonio Orlando Dourado-Lopes (2016, p. 259), apesar de reconhecer tais características como algo expresso pelo termo, faz uma ressalva, propondo que o emprego de ἡμίθεος não se adequa bem à caracterização dos semideuses enquanto linhagem (γένος), e sugere que seus descendentes não seriam também ἡμίθεοι. Conforme sua perspectiva, embora todos os homens que participam das

guerras de Tebas e de Troia sejam ἥρωες, nem todos são ἡμίθεοι. Assim, Dourado-Lopes afirma mesmo que “Hesíodo se limita a dizer, cautelosamente, que eles [ἥρωες] são assim [ἡμίθεοι] chamados” (*ibid.*, p. 259). Ser chamado, aqui, traduz o verbo καλέομαι (*Op.* 159), que, de acordo com Dourado-Lopes, seria usado pelo poeta ou para evitar se comprometer com a ideia de miscigenação entre deuses e homens, ainda que se refira a uma relação à qual os heróis apelam constantemente, ou para indicar que o termo é “um modo alternativo, secundário e menos adequado de se chamar os *heróis*” (DOURADO-LOPES, 2016, p. 266; grifo no original).

Tais proposições, no entanto, mostram-se discutíveis. Primeiro, a distinção entre ἡμίθεοι e ἥρωες enquanto tipos diferentes de mortais não me parece aplicável. Isso porque ela aponta para uma leitura (baseada em uma fragmentária passagem do *Catálogo*¹⁷) que concebe, no processo que leva ao fim da linhagem dos heróis, justamente a existência de homens comuns, não descendentes dos deuses, em contraste com a de semideuses. No entanto, como bem propõe José González (2010, p. 377) a esse respeito, se há algum tipo de distinção genealógica possível, ela diz respeito não a dois tipos de mortais, mas ao grau de distância de um mortal em relação a um ancestral divino seu. Já no que tange à reserva do poeta em chamar heróis de “semideuses”, o uso do verbo καλέομαι parece antes reforçar a relevância da denominação ao invés de apontar para sua inadequação: este verbo é constantemente utilizado em contextos em que é bem o fato de “ser chamado” que confirma o *status* de veracidade de uma afirmação. Tal é o caso, por exemplo, na *Ilíada* (18.365-366), onde Hera, afirmando perante Zeus ser a melhor das deusas, sustenta sua colocação dizendo “porque de tua esposa/ sou chamada [κέκλημαι]”. Sendo assim, todos os homens que participaram das referidas guerras são não só ἥρωες como também ἡμίθεοι.

Quanto às implicações do uso de ἡμίθεοι, Nagy (2017, p. 49-50) ressalta que o termo, embora relacione os heróis aos deuses uma vez que deles são descendentes, não implica em imortalidade inerente, sendo antes a natureza mortal que vigora entre eles. Seu uso aponta sobretudo para a morte e esquecimento ao qual essa linhagem está fadada, algo que pode ser transposto, resultando em imortalização, após os heróis experienciarem a morte (*ibid.*, p. 46-47, 52). No contexto da poesia épica homérica, essa imortalização se dá em termos de κλέος (glória), que pode decorrer da morte, como no caso de Aquiles, ou de uma grande façanha, como no caso de Odisseu, para quem o νόστος (retorno) equivale ao κλέος (*ibid.* p. 31, 36). No contexto dos *Erga*, no entanto, a imortalização dos heróis se dará por intermédio de Zeus, que os alocará na Ilha dos Venturosos (*Op.* 166-172), sem que haja menção direta ao κλέος, que no

¹⁷ Cf. Hes. fr. 155.94-105. Discuto essa passagem mais detidamente em Oliveira Pinto (2020, pp. 83-91).

entanto pode ser inferido pelos eventos mencionados, isto é, as guerras, e mesmo pela referência a personagens renomados como Édipo e Helena.

Já vimos, ao discutir o *Catálogo*, que Zeus pretende dar fim à linhagem dos heróis e que para isso ele planeja suscitar uma guerra sobre a terra. Embora possamos entender pelos fragmentos do *Catálogo* que a guerra decisiva seja a de Troia, nos *Erga*, tanto ela quanto a Guerra de Tebas são ditas responsáveis pelo fim da linhagem:

E a eles **guerra danosa** [πόλεμός τε κακός] e prélio terrível,
a uns sob **Tebas sete-portões** [ἑπταπύλῳ Θήβῃ], na terra cadmeia,
destruiu, ao combaterem pelos rebanhos de Édipo,
a outros, **nas naus** [ἐν νήεσσιν], sobre o grande abismo do mar,
levando **a Troia** [ἔς Τροίην] por conta de Helena bela-coma.
(Hes. *Op.* 161-165)

Além da justiça e da guerra, dois outros elementos caracterizam a linhagem nessa passagem: a existência de cidades e a prática de navegação. A existência de cidades, que são aqui representadas por Tebas e Troia (*Op.* 162, 165), talvez possa ser pensada como elemento inerente à própria função do rei, que aponte nas seções a respeito da *Teogonia* e do *Catálogo*, isto é, a função do rei não é possível senão em cidades. Conforme afirma Clay, o seu surgimento implica a “vida comum e a organização social” (CLAY, 2003, p. 92-93) e também a navegação, aqui manifesta como meio de transporte até Troia (*Op.* 164-165), além da agricultura: essas atividades se relacionam ao exercício de “domesticar a inata violência humana que marcou as duas linhagens anteriores” (*ibid.*, p. 93), isto é, a de prata e a de bronze.

No que tange à existência de cidades, uma passagem dos *Erga* parece paradigmática, já que exemplifica de que maneiras elas podem se desenvolver a depender da forma como são administradas pelos reis – trata-se do chamado mito das duas cidades (*Op.* 225-247). Caracterizada pela justiça de seu rei que “juízos [δίκας] dão” (*Op.* 225), a cidade justa “viceja, nela as gentes florescem/ [...] e nunca [οὐδέ ποτ'] a eles/ destina **guerra aflitiva** [ἀργαλέον πόλεμον] Zeus ampla-visão” (*Op.* 227-229) e seus habitantes “vicejam com coisas boas direto: **para os barcos/ não vão** [οὐδ' ἐπὶ νηῶν/ νίσονται], e fruto produz o solo dá-trigo” (*Op.* 236-237). Já a cidade injusta, embora o apelo final do mito se destine aos reis, é caracterizada pela ação de seus indivíduos:

A quem importa nociva **violência** [ὑβρις] e feitos terríveis,
a eles justiça destina o Cronida, Zeus ampla-visão.
Amiúde até urbe inteira lucra com um **mau varão** [κακοῦ ἀνδρός],
um que ofensa comete e arma iniquidades.
Sobre eles, do céu o Cronida envia grande desgraça,

fome e peste, e as gentes perecem;
 as mulheres não parem e as fazendas fenecem
 pelo plano de Zeus Olímpico. E outra vez
 destrói seu amplo **exército** [στρατὸν] ou sua **muralha** [τείχος]
 ou de suas **naus** [νάες] o Cronida se vinga no mar.
 (Hes. *Op.* 238-247)

Na cidade injusta, portanto, uma única ação injusta que tenha sido perpetrada por um cidadão se torna um flagelo para todos, resultando na decadência física da cidade e na necessidade da prática da guerra e da navegação.

Como nota Werner (2014, p. 45), o mito apresenta uma polaridade entre δίκη (justiça) e ὑβρις/βίη (desmedida/violência), sendo que essas duas se manifestam sobretudo em termos de πόλεμος (guerra). A justiça é um princípio que favorece e estrutura uma comunidade, enquanto que a guerra a destrói, algo que Werner (*ibid.*, p. 47) aponta ser justamente o que se dá com a linhagem dos heróis. Nesse sentido, é distintivo que as formas como Zeus pune a cidade injusta sejam justamente a destruição do exército e/ou das muralhas da cidade ou mesmo das naus (*Op.* 245-247), situações que caracterizam as guerras de Tebas e de Troia nos versos 161-165, apresentados anteriormente.

371

Um outro paralelo interessante de se observar, embora não explicitado nos *Erga*, é aquele entre “o mau varão, um que ofensa comete e arma iniquidades” (*Op.* 240-241) e a figura de Páris: é justamente a ofensa à hospitalidade de Menelau, decorrente do rapto de Helena, que levará à violação das muralhas de Troia e à destruição de seu exército. Chama a atenção, no entanto, que os versos 164-165 falem daqueles que morreram “nas naus, sobre o grande abismo do mar” como sendo os que foram a Troia “por conta de Helena bela-coma”, o que nos permite inferir que não só os troianos serão flagelados, como também os aqueus. Nesse sentido, Werner (2014, p. 48) nota que não parece estar no horizonte dos *Erga* a ideia de uma guerra justa, ainda que na tradição mitopoética a Guerra de Troia seja por vezes vista como uma forma de punição à injustiça cometida por Páris¹⁸.

Sendo assim, visto que o mito das duas cidades pode ser relacionado justamente ao período em que vigora a linhagem dos heróis, é possível concluir que, no contexto dos *Erga*, os heróis, integralmente referidos no mito das cinco linhagens como coletivo pelo termo ἦρωες no plural, são um grupo de homens, que descendem em algum grau dos deuses, algo marcado pelo qualificativo ἡμίθεοι, e cujas atividades principais são a regência das cidades e também sua proteção por meio de guerras, das quais decorrerá também o seu fim. No entanto, diferente das linhagens anteriores, há entre eles a justiça, seja como princípio

¹⁸ Cf. Hes. fr. 19.19-20 e também A. *Ag.* 40-67, 104-145, onde a expedição é colocada em termos de punição, mas ainda assim passível de crítica.

social, seja como divindade, algo que pode favorecê-los, caso a respeitem, ou, do contrário, prejudicá-los e acarretar seu fim.

Conclusão

Conforme demonstrei, não é possível caracterizar o herói enquanto indivíduo no contexto da poesia hesiódica senão pelas funções que pode exercer, isto é, a de fundador, rei e guerreiro. No entanto, ao tentar defini-lo, revelou-se que o termo ἥρωες abarca um coletivo de homens caracterizados como mais justos que a linhagem que os precedeu e como mortais, ainda que sejam descendentes dos deuses em algum grau, algo marcado pelo termo ἡμίθεοι. Além disso, vivendo em cidades, suas principais práticas tendem a ser, de acordo com o contexto, a agricultura e a pecuária, mas também a navegação e a guerra, as quais apontam justamente para a destruição dessa linhagem.

REFERÊNCIAS

CINGANO, Ettore. A catalogue within a catalogue: Helen's suitors in the Hesiodic *Catalogue of Women* (frr. 196–204) In: HUNTER, Richard (org.) **The Hesiodic Catalogue of Women: constructions and reconstructions**. New York: Cambridge University Press, 2005, pp. 118-152.

CLAY, Jenny S. Daimôn In: FINKELBERG, Margalit. **The Homer Encyclopedia**. 3 vols. Malden & Oxford: Wiley-Blackwell, 2011, p . 191-192.

CLAY, Jenny S. **Hesiod's Cosmos**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DOURADO-LOPES, Antonio Orlando. A destruição do muro aqueu no canto XII da *Ilíada*: questões e interpretações. **Clássica**, vol. 29, n. 1, 2016, pp. 233-272.

FARNELL, Lewis R. **Greek Hero Cults and Ideas of Imortality**. Oxford: Clarendon Press, 1921.

FAULKNER, Andrew. **The Homeric Hymn to Aphrodite: introduction, text, and commentary**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

FRIEDLÄNDER, Paul. **Herakles: Sagengeschichtliche Untersuchungen**. Berlin: Weidmann, 1907.

GONZÁLEZ, José M. “The *Catalogue of Women* and the end of the Heroic Age (Hesiod fr. 204.94-103 M-W)”. **Transactions of the American Philological Association**, vol. 140, n. 2, 2010, pp. 375-422.

GRAZIOSI, Barbara; HAULBOLD, Johannes. **The Resonance of Epic**. London: Bloomsbury, [2005] 2013.

HAUBOLD, Johannes. Heracles in the Hesiodic *Catalogue of Women*. In: HUNTER, Richard (org.) **The Hesiodic Catalogue of Women: constructions and reconstructions**. New York: Cambridge University Press, 2005, pp. 85-94.

HIRSCHBERGER, Martina. **Gynaikōn Katalogos und Megalai Ēhoiai**. Leipzig: K. G. Saur München, 2004.

HUNTER, Richard (org.) **The Hesiodic Catalogue of Women: constructions and reconstructions**. New York: Cambridge University Press, 2005.

373

KELLY, Adrian. Tradição na épica grega arcaica. **Letras Clássicas**, n. 14, 2010, pp. 3-20.

KOENEN, Ludwig. Greece, the Near East, and Egypt: cyclic destruction in Hesiod and the Catalogue of Women. **Transactions of the American Philological Association**, n. 124, 1994, pp. 1-34.

KONING, Hugo. Helen, Herakles, and the end of the heroes. In: TSAGALIS, C. (org.) **Poetry in fragments: Studies on the Hesiodic corpus and its afterlife**. Berlin: De Gruyter, 2017, pp. 99-114.

MOST, Glenn W. **Hesiod: The Shield; Catalogue of Women; Other Fragments**. London: Harvard University Press, 2007.

MOST, Glenn W. **Hesiod: Theogony; Works and Days; Testimonia**. London: Harvard University Press, 2006.

NAGY, Gregory. **O herói épico**. Trad. Félix Jácome Neto. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.

OLIVEIRA, Juarez. ‘Áurea Afrodite’ e a ordem cósmica de Zeus na poesia hesiódica. **Codex**, vol. 7, n. 2, 2019, pp. 69-80.

OLIVEIRA PINTO, Juarez Carlos de. **O Catálogo das Mulheres hesiódico e o fim da linhagem dos heróis no epos grego arcaico**. Dissertação de mestrado em Letras Clássicas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020. 117 p.

WERNER, Christian. **Memórias da Guerra de Troia: a performance do passado épico na Odisseia de Homero**. São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume, 2018.

WERNER, Christian. Futuro e passado da linhagem de ferro em *Trabalhos e dias*: o caso da guerra justa. **Clássica**, v. 27, n. 1, 2014, pp. 37-53.

WERNER, Christian. **Hesíodo: Teogonia**. São Paulo: Hedra, 2013a.

WERNER, Christian. **Hesíodo: Trabalhos e Dias**. São Paulo: Hedra, 2013b.

WEST, Martin L. **Hesiod, Theogony**: edited with prolegomena and commentary. Oxford: Oxford University Press, [1966] 1997.

ZANON, Camila A. **Onde vivem os monstros: criaturas prodigiosas na poesia de Homero e Hesíodo**. São Paulo: Humanitas, 2018.

Data de envio: 29/09/2020
Data de aprovação: 06/11/2020
Data de publicação: 21/12/2020

The introduction of the moral psychology in the *ergon* argument

Angelo Antonio Pires de Oliveira

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

angeloantoniopiresdeoliveira@gmail.com

ABSTRACT: In this paper, I discuss in detail one of the first conclusions drawn by Aristotle in the *ergon* argument. The paper provides an in-depth approach to *Nicomachean Ethics'* lines 1098a3-4, where one reads: “λείπεται δὴ πρακτικὴ τις τοῦ λόγου ἔχοντος”. I divide the discussion into two parts. In the first part, I put under scrutiny how one should take the word “πρακτικὴ” and argue that one should avoid taking this word as meaning “practical” in the passage. I will argue in favor of taking it as meaning “active”. The exegetical inconvenience of taking “πρακτικὴ” as meaning “practical” is the fact that it restricts the results achieved in the *ergon* argument by excluding the possibility of contemplation being considered a *eudaimon* life. In the second part, I discuss the expression “λόγου ἔχον” and provide some arguments to take it as preliminarily introducing the criterion of division of the virtues that will be spelled out in *EN* I.13 so that the λόγου-ἔχον part of the soul here also makes reference to the virtue of the non-rational part, i.e., virtue of character. I offer a deflationary view by showing that the moral psychology is developed in *EN* I.7 within the limits imposed by the *ergon* argument.

Keywords: *ergon* argument; moral psychology; virtues; Aristotle; *Nicomachean Ethics*.

A introdução da psicologia moral no argumento do *ergon*

RESUMO: Neste artigo, eu discuto em detalhes uma das primeiras conclusões apresentadas por Aristóteles no argumento do *ergon*. O artigo traz uma discussão pormenorizada da afirmação “λείπεται δὴ πρακτικὴ τις τοῦ λόγου ἔχοντος” nas linhas 1098a3-4 da *Ética a Nicômaco*. Eu divido a discussão em duas partes. Na primeira parte, eu coloco em discussão como se deve entender a palavra “πρακτικὴ” e argumento que se deve evitar tomá-la como significando “prática”. Eu argumentarei em favor de entendê-la como significando “ativa”. O inconveniente exegético de tomar “πρακτικὴ” com o significado de “prática” é

que tal leitura restringe os resultados alcançados no argumento do *ergon* ao excluir a possibilidade de a vida contemplativa ser considerada uma vida *eudaimon*. Na segunda parte, eu discuto a expressão “λόγον ἔχον” e forneço alguns argumentos para entender a expressão como preliminarmente introduzindo o critério de divisão de virtudes que será apresentado em *EN* I.13 de modo que a expressão “λόγον ἔχον” na passagem discutida deve ser entendida como também fazendo referência à virtude da parte não-racional da alma, a saber, à virtude do caráter. Eu apresento uma interpretação deflacionária, argumentando que a psicologia moral é desenvolvida em *EN* I.7 tendo em vista os interesses argumentativos do argumento do *ergon*.

Palavras-chave: argumento do *ergon*; psicologia moral; virtudes; Aristóteles; *Ética a Nicômaco*.

Introduction

In the *ergon* argument, one of the first conclusions drawn by Aristotle is that the proper activity of the human being consists in the exercise of the part of the soul that has reason. In the Greek language, he formulates his point in the following way: *λείπεται δὴ πρακτικὴ τις τοῦ λόγον ἔχοντος*. In this paper, I intend to offer a detailed discussion of this phrase. In order to do so, I will divide the phrase into two parts. Firstly, I will discuss what Aristotle meant with “πρακτικὴ τις”, for it is not completely clear how this expression is to be taken. I will argue against the possibility of seeing in this expression an exclusive reference to the practical life in opposition to a life devoted to contemplation. If “πρακτικὴ” is understood in the sense of “practical”, two irreconcilable views on *eudaimonia* seem to be held by Aristotle within the *EN*. In *EN X.6-8*, he flatly affirms that contemplation is a *eudaimon* life. However, if the *ergon* argument is interpreted in a restrictive way so that the human proper activity (and, by consequence, happiness) consists exclusively in the kind of activity involved in the practical life, the results attained in *EN X.6.8* would be in disagreement with what was established in *EN I.7*. I will argue in favor of a view that advocates a broader meaning to the word “πρακτικὴ” by taking it as meaning “active” in the passage. This option has the advantage of reconciling the two supposedly opposing views. At the second moment, my attention will be focused on the expression “τοῦ λόγον ἔχοντος”. I will argue in favor of the view that takes one of the ways of being said “λόγον ἔχον” as already introducing the kind of rationality proper to the virtue of character in *EN I.13*. Against Fortenbaugh, I will defend the claim that the part of the soul that is characterized as obedient to reason in *EN I.7* should not be understood as being part of the rational part of the soul that is rational strictly speaking.

377

1. *EN I.7: the moral psychology vocabulary*

The *ergon* argument is considerably built around Aristotle’s moral psychology. The argument is put forward as an attempt to provide a preliminary account of the concept of *eudaimonia*, which constitutes Aristotle’s leading investigative interest in *EN I* and which will see the end of its investigation only in *EN X.6-8*. The moral psychology that emerges in *EN I.7* needs to be adequately grasped because it is a prelude of the classification of virtues in *EN I.13* and a correct construal of the passage plays a decisive role in providing a proper characterization of the virtues of character and of thought.

The *ergon* argument starts out by introducing the idea of the proper activity of the human being (*τὸ ἔργον τοῦ ἀνθρώπου*) (*EN 1097b24-25*). In what follows, Aristotle illustrates his point by saying that the crafts (*EN 1097b25-26*

and 1097b28-29) and the animal organs (EN 1097b30-31) have their own proper activity. And, in such cases, the good and the doing well (τάγαθόν καὶ τὸ εὖ) of these things reside in the excellent performance of their proper activity (EN 1097b27-28). This last argumentative step is developed further in EN 1098a7-12 (see also EN 1106a15-24). That said, Aristotle proceeds with the task of finding out what is precisely the proper activity of the human being (EN 1097b33). The investigation proceeds in the following way:

T1 (i) τὸ μὲν γὰρ ζῆν κοινὸν εἶναι φαίνεται καὶ τοῖς φυτοῖς, ζητεῖται δὲ τὸ ἴδιον. ἀφοριστέον ἄρα τὴν τε θρεπτικὴν καὶ τὴν αὐξητικὴν ζωὴν. ἐπομένη δὲ αἰσθητικὴ τις ἂν εἴη, φαίνεται δὲ καὶ αὐτὴ κοινὴ καὶ ἵππων καὶ βοῶν καὶ παντὶ ζώῳ. λείπεται δὲ πρακτικὴ τις τοῦ λόγον ἔχοντος: **(ii)** τούτου δὲ τὸ μὲν ὡς ἐπιπειθὲς λόγῳ, τὸ δ' ὡς ἔχον καὶ διανοούμενον. διττῶς δὲ καὶ ταύτης λεγομένης τὴν κατ' ἐνέργειαν θετέον: κυριώτερον γὰρ αὕτη δοκεῖ λέγεσθαι. **(iii)** εἰ δ' ἐστὶν ἔργον ἀνθρώπου ψυχῆς ἐνέργεια κατὰ λόγον ἢ μὴ ἄνευ λόγου [...] (EN 1097b34-1098a8).

(i) For being alive is obviously shared by plants too, and we are looking for what is peculiar to human beings. In that case we must divide off the kind of life that consists in taking in nutriment and growing. Next to consider would be some sort of life of perception, but this too is evidently shared, by horses, oxen, and every other animal. There remains an active/practical life of what possesses reason; **(ii)** and of this, one part 'possesses reason' in so far as it is obedient to reason, while the other possesses it in so far as it actually has it, and itself thinks. Since this life, too, is spoken of in two ways, we must posit the life in the sense of activity; for this seems to be the more proper sense. **(iii)** Now if the function of man is an activity of soul based on reason or not without reason [...] ¹

In the whole step **T1.i**, Aristotle discriminates the different *kinds of life* in order to find out the proper activity of human beings. As life is shared by natural beings at distinct levels², his efforts will be concentrated in establishing what kind

¹ All the translations of EN's passages were taken from Broadie and Rowe (2002). I made some changes in the translations when I considered that it had philosophical implications. The Greek text is from Bywater's edition (1894).

² What Aristotle means by "kinds of lives" is made clear in some passages from *De Anima*: "by 'life' we mean that which has through itself nourishment, growth, and decay" (ζωὴν δὲ λέγομεν τὴν δι' αὐτοῦ τροφήν τε καὶ αὐξήσιν καὶ φθίσιν) (*De Anima* 412a13-15, Shield's translation) and "but living is spoken of in several ways. And should even one of these belong to something, we say that it is alive: reason, perception, motion and rest with respect to place, and further the motion in relation to nourishment, decay, and growth" (πλεοναχῶς δὲ τοῦ ζῆν λεγομένου, κἂν ἓν τι τούτων ἐνυπάρχη

of life is proper to human beings. With this purpose in mind, he rules out the life of nutrition (θρεπτική ζωή) and growth (αύξητική ζωή), which are plainly shared even by plants. In what follows, he does the same concerning the life of perception (αἰσθητική ζωή), which, in spite of not being shared by plants, is shared by animals and, in reason of that, cannot be classified as a proper feature of human beings. After this argumentative move, Aristotle is left with a rational kind of life: an active/practical life of what possesses reason. In the formulation in Greek: λείπεται δὴ πρακτική τις τοῦ λόγον ἔχοντος. Aristotle's phrasing is quite puzzling and has given rise to some pressing exegetical questions, as I show in the following sections. The conclusion attained by him is compactly formulated. In what follows, I would like to argue that the details of the last sentence of the passage T1.i are fleshed out in the passage T1.ii, in other words, the latter passage should be taken as making explicit the results achieved in the former one.

What is, I think, hardly open to disagreement among the interpreters is that the word “ζωή” is implicit in the line 1098a3 in the expression “πρακτική τις”, as well as in the line 1098a2 in the expression “αἰσθητική τις”. The word is employed in the line 1098a1 and, then, taken for granted in the sequence of the passage³. The agreement, however, ends here and there are plenty of divergences in the interpretation of the details.

379

2. The Greek Adjective “πρακτική” in line 1098a2: a controversy

The meaning of the word “πρακτική” in the line 1098a3 is a matter of dispute and has been a cause for controversy. If the Greek adjective is roughly transliterated into English, one obtains the word “practical”, a word tends to be easily associated with the idea of actions. This association should not be taken for granted, however. As I intend to show, this word has a broader meaning, which should not be restricted to the idea of actions and ultimately of moral actions.

In his translation, Rowe (2002) opts to render the passage in the following way “a practical sort of life of what possesses reason”. In his French translation, Tricot (2007) suggests a solution similar to Rowe's: “une certaine vie pratique de la partie rationnelle de l'âme”. Although the word “practical” is not present in Crisp's translation (2000), he renders the text in such a way that the kernel of the passage is built around the idea of action: “a life, concerned in some way with action”. Similarly, Irwin (1999) translates “some sort of life of action of the [part of the soul] that has reason”. The problem of associating the Greek word

μόνον, ζῆν αὐτό φαμεν, οἷον νοῦς, αἴσθησις, κίνησις καὶ στάσις ἢ κατὰ τόπον, ἔτι κίνησις ἢ κατὰ τροφήν καὶ φθίσις τε καὶ αὔξεισις) (*De Anima* 413a22-25, Shield's translation).

³ All the translations consulted read the passage in that way: Gauthier and Jolif (1958), Irwin (1999), Crisp (2000), Broadie and Rowe (2002), Ross revised by Lesley Brown (2009). In the same vein, Stewart's (1892, p. 99), Burnet's (1900, p. 35), and Joachim's (1951, p. 51) comments.

“πρακτική” with the English words “action” and “practical” (or “pratique” in French) is the disconcerting implication that these options carry to the *ergon* argument. If one assumes that at this point Aristotle’s intention is to restrict the human *ergon* to the life of action, i.e., the kind of practical life implied in the moral life, there will be the difficulty to reconcile this result with the conclusion reached in *EN X.7*, according to which human happiness (εὐδαιμονία) also consists in contemplation. Given this scenario, it becomes clear that the translations quoted end up inconveniently constraining the reading of *EN I.7* and make it clash with the conclusions about εὐδαιμονία drawn in *EN X.7*⁴.

Even though the Greek word “πρακτική” and its cognates are undeniably linked to the idea of action in a strict sense, I mean, in the sense of moral action (a couple of pieces of textual evidence for this view: *EN* 1140b21, 1141b17, 1143b24, 1143b27, 1144a11-12, 1146a8, and 1152a9), I would like to argue for a different meaning to this word in *EN I.7*. I will side with those translators who prefer to translate “πρακτική” as “active” (Burnet 1900, p. 35, Joachim 1951, p. 51, Gauthier and Jolif 1958, p. 15, and 1959, p. 56 (“active” in French), and Ross revised by Lesley 2009, p. 11). For Burnet, Gauthier, and Jolif, the word does not rule out the activity involved in contemplation and should be taken in a broad sense which includes θεωρία. The general idea conveyed by the translation “active” is that the part possessing reason must be regularly exercised, so that one may safely say that reason has an active life, in contrast to an inactive life. In such a reading, the association of the word “πρακτική” to the notion of moral actions is weakened, but it is not completely dismissed. An active life of the part possessing reason also involves the exercise of reason in the practical sphere, but the practical rationality is no longer the primary focus of the argument. Trying to keep the translation of “πρακτική” as “action”, Stewart paraphrases the passage in the following way: “a life consisting in the action of the rational part” (1892, p. 99). The idea behind Stewart’s translation is acutely akin to the one imparted by “active”: the proper activity of human beings consists in the *action* of their reason, in other words, in an *active* life of reason. An additional point to be made is that, in the entry “πρακτικός, ἢ, ὄν”, *Liddell & Scott* (9th edn. 1996, p. 1458) lists “active” and also “effective” as possible translations.

One of the advantages of taking “πρακτική” as having the meaning of “active” is that, by doing so, Aristotle does not commit himself to a specific sort of rational activity at this moment of the *EN*. And that is a good exegetical

⁴ Lawrence uses the following translation of the passage: “a practical life of the part having reason”, and it leads him to the same set of questions as I am advancing. He proposes a very sketchy construal of the passage to address the questions. According to him, the sense of action involved in the passage is strongly related to the idea of rational choice (προαίρεσις), for not even gods make rational decisions in the sense that human beings do, and, even when humans beings contemplate, it may be done based on a decision (Lawrence 2001, p. 459). In his view, Aristotle singles out a feature that is proper to human beings and so finds the kind of feature demanded by the *ergon* argument.

outcome, for, had he argued otherwise, he would be advancing more than the occasion allows. The inquiry is at the very beginning and Aristotle is still in need of investigating adequately the notion of virtue, something which is done from *EN* I.13 to VI.13, when the virtues of character and of thought are put under scrutiny. Moreover, Aristotle himself points out that the *ergon* argument plays the role of providing a sketchy delimitation of εὐδαιμονία (*EN* 1098a20-23). Consequently, it should come as no surprise that its results are formulated at a general level and that its details will be spelled out later in the sequence of the investigation. Additionally, this translation does not clash with the philosophical conclusion drawn in *EN* X. 6-8, which establishes that the life of contemplation is also a *eudaimon* life.

In order to dispel the objection that “πρακτική” is *invariably* related only to moral actions, let me quote a passage from Aristotle’s *Politics*:

T2 ἀλλ’ εἰ ταῦτα λέγεται καλῶς καὶ τὴν εὐδαιμονίαν εὐπραγίαν θετέον, καὶ κοινῇ πάσης πόλεως ἂν εἴη καὶ καθ’ ἕκαστον ἄριστος βίος ὁ πρακτικός. ἀλλὰ τὸν πρακτικὸν οὐκ ἀναγκαῖον εἶναι πρὸς ἑτέρους, καθάπερ οἴονται τινες, οὐδὲ τὰς διανοίας εἶναι μόνας ταύτας πρακτικάς, τὰς τῶν ἀποβαινόντων χάριν γιγνομένας ἐκ τοῦ πράττειν, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον τὰς αὐτοτελεῖς καὶ τὰς αὐτῶν ἕνεκεν θεωρίας καὶ διανοήσεις: ἡ γὰρ εὐπραξία τέλος, ὥστε καὶ πρᾶξις τις (*Politics* 1325b14-21).

If this is well said, and we should assume that *eudaimonia* is good activity, then the active life is best both collectively for the whole city and also for each individual. But it is not necessary for the active life to be one lived in relation to others, as some believe, nor are those thoughts alone active which we have in order to get results from action; much more active are those contemplations and thoughts that are complete in themselves and for their own sake. For good action is the end, and therefore a certain kind of action is also the end (Kraut’s translation).

In this passage, both the life of actions and the life of contemplation, which is described as “contemplations and thoughts that are complete in themselves and for their own sake”, are openly recognized as πρακτικοί βίοι. The passage is very enlightening in relation to *EN* I.7. First, it gives to the Greek adjective “πρακτικός” the meaning for which I have argued, encompassing θεωρία, and, by this reason, settles the question about whether “πρακτική” in *EN* I.7 must be

necessarily associated to moral actions⁵. Given the textual evidence quoted, the answer to this question is clearly negative. Second, Aristotle emphasizes that both contemplation and moral action have as their goals a successful performance (εὐπραξία). By doing so, Aristotle endorses the claim that εὐδαιμονία consists in the excellent *performance* of such activities, a point assumed in outline at the very start of the passage just quoted when he says: τὴν εὐδαιμονίαν εὐπραγίαν θετέον. Thus, it is reasonable to argue that what is at stake in 1098a3 in the *EN* is an attempt to emphasize, with the Greek adjective “πρακτική”, that the human *ergon* consists in the *exercise* of reason and *not* only in its possession. It is not enough to possess reason, but, in order to be *eudaimon*, it is necessary to make it active through its use. I think that a decisive argument in favor of that point is provided in the step **T1.ii**.

In step **T1.ii**, Aristotle claims that the life of the λόγον-ἔχον part is said in two ways (*EN* 1098a5) – even though he presents only one of them – and then lays down which one he is arguing for (*EN* 1098a6). In my view, what Aristotle is doing is an attempt to emphasize and state clearer what was previously expressed by the use of the adjective “πρακτική”: the life of the λόγον-ἔχον part, he adds, is said in the sense of *activity* (κατ’ ἐνέργειαν). As Aristotle does not say which opposition he had in mind, one of the options is to assume that the opposition intended was between activity (ἐνέργεια) and disposition (ἔξις). Gauthier and Jolif (1959, p. 57-58), as well as Stewart (1892, p. 99-100) and Burnet (1900, p. 35), take the passage in that way. Such an approach is backed up by a passage taken from the chapter that comes right after the *ergon* argument:

T3 τοῖς μὲν οὖν λέγουσι τὴν ἀρετὴν ἢ ἀρετὴν τινα συνωδός ἐστιν ὁ λόγος: ταύτης γὰρ ἐστὶν ἢ κατ’ αὐτὴν ἐνέργεια. διαφέρει δὲ ἴσως οὐ μικρὸν ἐν κτήσει ἢ χρήσει τὸ ἄριστον ὑπολαμβάνειν, καὶ ἐν ἔξει ἢ ἐν ἐνέργειᾳ. τὴν μὲν γὰρ ἔξιν ἐνδέχεται μηδὲν ἀγαθὸν ἀποτελεῖν ὑπάρχουσιν, οἷον τῶ καθεύδοντι ἢ καὶ ἄλλως πῶς ἐξηρηγκότι, τὴν δ’ ἐνέργειαν οὐχ οἷόν τε: πράξει γὰρ ἐξ ἀνάγκης, καὶ εὖ πράξει. ὥσπερ δ’ Ὀλυμπίασιν οὐχ οἱ κάλλιστοι καὶ ἰσχυρότατοι στεφανοῦνται ἀλλ’ οἱ ἀγωνιζόμενοι (τούτων γὰρ τινες νικῶσιν), οὕτω καὶ τῶν ἐν τῶ βίῳ καλῶν καὶ ἀγαθῶν οἱ πράττοντες ὀρθῶς ἐπήβολοι γίνονται (*EN* 1098b33-1099a7).

Well, our account is in harmony with those who say that *eudaimonia* is virtue, or some form of virtue; for ‘activity in accordance with

⁵ An important remark to be made is that what my interpretation tries to avoid is the association of the Greek word “πρακτική” with the sense of the word “practical” in the English language that excludes (or that, at least, is not obviously related to) a life of thought, i.e., a contemplative life. If “practical” is taken in the loose sense of activity, someone may eventually say that the life of contemplation is practical because it involves the activity (or action) of contemplation. I’m indebted to one of the anonymous referee for calling my attention to this point.

virtue' belongs to virtue. But perhaps it makes no little difference whether we suppose the chief good to be located in the possession of virtue, or in its use, i.e. in a disposition or in a form of activity. For it is possible for the disposition to be present and yet to produce nothing good, as for example in the case of the person who is asleep, or in some other way rendered inactive, but the same will not hold of the activity: the person will necessarily be doing something, and will do (it) well. Just as at the Olympic Games it is not the finest and the strongest that are crowned but those who compete (for the winners come from among these), so too in life it is the doers that become achievers of fine and good things – and rightly so.

In this passage, Aristotle advances the claim that εὐδαιμονία is not to be found in mere virtuous disposition but in the virtuous activity. In Aristotle's own terms, not in ἔξις but in ἐνέργεια. This passage lends support to the interpretation according to which Aristotle had in mind the opposition between ἔξις and ἐνέργεια when he affirmed that the life of the λόγον-ἔχον part is said in two ways. Disposition (ἔξις) is a fully-fledged concept in the *EN*, which is developed in book II. In a general description, it means a highly developed disposition that enables its possessor to do something in a certain way. If one endorses this opposition, the underlying idea in the passage will be that, provided that the person intends to achieve *eudaimonia*, he cannot just have a virtuous disposition (in this case a good disposition related to the λόγον-ἔχον part of the soul) and then not put it to use. The acquired disposition needs to be exercised. Another possibility, which also fits the context, is to suppose that the opposition is between ἐνέργεια and δύναμις, as Irwin's translation suggests (1999). In this case, the point is similar to the previous one, at least in its general lines: given that an individual intends to have *eudaimonia*, reason cannot be idle, I mean, it cannot be just an available capacity, it must be exercised. Regardless of the option chosen, my main point holds in both scenarios: the expression “κατ' ἐνέργειαν” plays the role of making explicit what was previously given by the word “πρακτική”⁶.

⁶ One of the possible translations listed by *Liddell & Scott* (9th edn. 1996, p. 1458) to the word “πρακτική” is “effective”. Even though I opted to argue in favor of “active” as a more appropriate translation, I would not discard the possibility that “effective” also captures some aspects of what is at stake in the passage. It might be perfectly the case that with “πρακτική” Aristotle also intended to introduce the claim that reason should deliver an efficient performance, I mean, a performance that is effective in attaining its aims, be it either practical or theoretical. The occurrence of “πρακτική” in *EN* I.7 seems to encode this meaning as well. This is a meaning that is at play in the definition of *phronesis* (*EN* 1141b21-22). The occurrence of “πρακτική” in the definition of *phronesis* is designed to indicate that *phronesis* performs effectively its task of carrying out what is good for human beings. I'm grateful to Lucas Angioni for calling my attention to this aspect of the word “πρακτική”. For Angioni's comments about some uses of “πρακτικός” in *EN* VI, see Angioni 2011, p. 306, 312-313, and 324-325.

3. The Two Meanings of “τοῦ λόγον ἔχοντος”

In explaining his use of the Greek expression “τοῦ λόγον ἔχοντος” in *EN* I.7, Aristotle starts out by putting flesh on the bones of his moral psychology. In *EN* I.7, Aristotle states only briefly what he means by the expression “τοῦ λόγον ἔχοντος”. The brief remark is fully developed in *EN* I.13 when the classification of the virtues is officially set forth.

The division of the part possessing reason in *EN* I.7 is quite puzzling. Aristotle divides the part called “λόγον ἔχον” into two. One of them is said to be “λόγον ἔχον” insofar as it is obedient to reason and the other insofar as it possesses reason and exercises thought. That division unavoidably reminds us of the division proposed in *EN* I.13:

T4 τὸ δ' ἐπιθυμητικὸν καὶ ὅλως ὀρεκτικὸν μετέχει πῶς, ἢ κατήκοόν ἐστιν αὐτοῦ καὶ πειθαρχικόν: οὕτω δὴ καὶ τοῦ πατρὸς καὶ τῶν φίλων φαμέν ἔχειν λόγον, καὶ οὐχ ὥσπερ τῶν μαθηματικῶν. ὅτι δὲ πείθεται πῶς ὑπὸ λόγου τὸ ἄλογον, μὴνύει καὶ ἡ νοουθήτησις καὶ πᾶσα ἐπιτίμησις τε καὶ παράκλησις. εἰ δὲ χρῆ καὶ τοῦτο φάναι λόγον ἔχειν, διττὸν ἔσται καὶ τὸ λόγον ἔχον, τὸ μὲν κυρίως καὶ ἐν αὐτῷ, τὸ δ' ὥσπερ τοῦ πατρὸς ἀκουστικόν τι (*EN* 1102b30-1103a3, highlights are mine).

The appetitive and in generally desiring part does participate in it [reason] in a way, i.e. *in so far as it is capable of listening to it and obeying it*: it is the way one is reasonable when one takes account of advice from one's father or loved ones, not when one has an account of things, as for example in mathematics. That the non-rational is in a way persuaded by reason is indicated by our practice of admonishing people, and all the different forms in which we reprimand and encourage them. If one should call this too 'possessing reason', then the aspect of the soul that possesses reason will also be double in nature: *one element of it will have it in the proper sense and in itself, another as something capable of listening as if to one's father*.

In that chapter, Aristotle identifies the obedient part of the soul with the appetitive-and-in-generally-desiring part, which is firstly classified as non-rational and then, a couple of lines later, as being rational to some extent. A sneaking suspicion that one may well have after comparing passages from *EN* I.7 and *EN* I.13 in their entirety is the following: is one allowed to identify the

obedient part, that is, the appetitive-and-in-generally-desiring part, in *EN* I.13 with the perceptive one introduced in *EN* I.7? As pieces of textual evidence for that, some passages from the *De Anima* where Aristotle defends the view that the presence of perception implies the presence of appetite can be quoted:

T5 καὶ γὰρ αἴσθησιν ἐκάτερον τῶν μερῶν ἔχει καὶ κίνησιν τὴν κατὰ τόπον, εἰ δ' αἴσθησιν, καὶ φαντασίαν καὶ ὄρεξιν· ὅπου μὲν γὰρ αἴσθησις, καὶ λύπη τε καὶ ἡδονή, ὅπου δὲ ταῦτα, ἐξ ἀνάγκης καὶ ἐπιθυμία (*De Anima* 413b21-24).

for each of the parts has perception and motion with respect to place, and if perception, then also imagination and desire; for wherever there is perception, there is also both pain and pleasure; and wherever these are, of necessity there is appetite as well (Shield's translation).

T6 ὑπάρχει δὲ τοῖς μὲν φυτοῖς τὸ θρεπτικὸν μόνον, ἑτέροις δὲ τοῦτό τε καὶ τὸ αἰσθητικόν. εἰ δὲ τὸ αἰσθητικόν, καὶ τὸ ὀρεκτικόν [...] τὰ δὲ ζῶα πάντ' ἔχουσι μίαν γε τῶν αἰσθήσεων, τὴν ἀφήν· ᾧ δ' αἴσθησις ὑπάρχει, τούτῳ ἡδονή τε καὶ λύπη καὶ τὸ ἡδύ τε καὶ λυπηρόν, οἷς δὲ ταῦτα, καὶ ἡ ἐπιθυμία· τοῦ γὰρ ἡδέος ὄρεξις αὕτη (*De Anima* 414a32-b5).

The nutritive faculty alone belongs to plants; both this and the perceptual faculty belong to others. But if the perceptual faculty, then also the desiderative faculty [...] And all animals have at least one kind of perception, touch. And that to which perception belongs, to this belongs also both pleasure and pain, as well as both the pleasurable and the painful; and to those things to which these belong also belongs appetite, since appetite is a desire for what is pleasurable (Shield's translation).

In these passages, Aristotle argues that the presence of perception implies the presence of appetite, establishing a close connexion between these two capacities. Given this textual evidence and, moreover, considering that the appetitive-and-in-generally-desiring part of the soul in *EN* I.13 can be hardly identified with the nutritive and vegetative part – which is dismissed out of hand as having nothing to do with human virtue⁷ – and much less with the rational

⁷ On two occasions, the nutritive and vegetative part is said to have no importance to the ethical investigation: “[...] and we should leave the nutritive aspect of the soul to one side, since it appears by nature devoid of any share in human excellence” ([...] καὶ τὸ θρεπτικὸν ἐατέον, ἐπειδὴ τῆς ἀνθρωπικῆς ὀρετῆς ἄμοιρον πέφυκεν) (*EN* I.13 1102b11-12) and “of the fourth part of the soul, the nutritive, there

part strictly speaking in the context of the threefold division of the soul proposed in *EN* I.7, the reader may well be led to infer that *EN* I.13's obedient part was surreptitiously introduced as the perceptive part in the function argument⁸. If that reading is in order, an important exegetical problem arises. Before saying that the human *ergon* consists of an active life of the *λόγον-ἔχον* part, Aristotle flatly ruled out the life of nutrition, growth, and *also perception* as candidates to that position. So the inclusion of this part of the soul on second thoughts as taking part in the human function in *EN*. 13 might sound unlikely.

Aristotle's argumentative moves in *EN* I.7 lead Fortenbaugh to argue that the division proposed in lines 1098a4-5 "runs within the biological faculty of thought" (Fortenbaugh 2006, p. 62, see also p. 125, footnote 22). One reason put forward by him to support his view is that emotions involve beliefs (for instance, the belief that there is a danger or that one suffers injustice), and beliefs belong to the biological faculty of thought⁹. In his view, had Aristotle identified the obedient part, responsible for the emotions (as it is made clear in *EN* II), with the perceptive soul, it would have been philosophically questionable. Fortenbaugh grounds his position by assuming that Aristotle is moving within the framework of his biological psychology in the first part of the *ergon* argument, which allows the reader to assume that the *λόγον-ἔχον* part of the soul is to be taken as the biological faculty of thought, within which then a further division is drawn (Fortenbaugh 2006, p. 67). In Fortenbaugh's own words, "the obedient part of the bipartite soul is cognitive and therefore has a place within the biological faculty of thought" and "the sphere of moral virtue is cognitive and therefore overlaps the biological faculty of thought" (Fortenbaugh 2006, p. 67).

is no excellence of a relevant sort; for there is nothing the doing or not doing of which depends on it" (τοῦ δὲ τετάρτου μορίου τῆς ψυχῆς οὐκ ἔστιν ἀρετὴ τοιαύτη, τοῦ θρεπτικοῦ: οὐδὲν γὰρ ἐπ' αὐτῷ πράττειν ἢ μὴ πράττειν) (*EN* VI.12 1144a9-11).

⁸ A strategy to associate the obedient part of the soul presented in *EN* I.13 with the perceptive soul presented in *EN* I.7 is insinuated by Fortenbaugh and then dismissed out of hand: "More than a century ago, Bernays recognized that lines 1103a1-3 are a supplement. His explanation is instructive: Earlier in 1.7 1098a4, the obedient element in the soul was attributed to the *λόγον ἔχον*. Therefore, at the end of 1.13, Aristotle thinks himself constrained to add that this attribution is also permissible. The reference to 1098a4 is important, for here too the passionate part of the soul is brought within the *λόγον ἔχον*, and here too the inclusion is unexpected, so that as I see it, neither in 1.7 nor in 1.13 is a gloss to be suspected. Rather, Aristotle has written both passages with a definite purpose in mind. He wants to make clear how the bipartite psychology of ethical theory relates to the biological psychology of the *De Anima*. In the early passage, clarification is certainly helpful and perhaps necessary. For Aristotle has used the psychology of the *De Anima* to determine the function of man. This use of the psychology of the *De Anima* could be misleading, so that a listener (or reader) might confuse bipartition with the biological psychology, i.e., he might believe that the divisions of the two psychologies coincide and that the obedient part of the bipartite soul is identical with the biological faculty of sensation. For that reason, Aristotle has added a note, making clear that the division of bipartition runs within the biological faculty of thought; that the obedient part of the bipartite soul and the biological faculty of sensation are not identical" (Fortenbaugh 2006, p. 61-62)

⁹ Passages presented by Fortenbaugh to justify the need of beliefs in the emotions are the followings: *EN* III.6 1115a9, *Rhetoric*. 1382a21-22, 1378a30-33, and 1380b17-18.

Before addressing Fortenbaugh's arguments, one needs to take a step back and take a careful look at how the expression "λόγον ἔχον" is employed in the *EN*. There is compelling evidence that Aristotle does not take this expression as having the same meaning throughout the *EN*. The term has its subtleties, which, in my view, rely in large measure on contextual issues. There are two occurrences of the expression "λόγον ἔχον" that represent a glaring example of the meaning shift. Whereas in *EN* I.13 Aristotle seems to allow that the appetitive-and-in-generally-desiderative part of the soul be *somehow* described as "λόγον ἔχον" (*EN* 1103a2-3), clearly adopting a broad meaning to the expression, the same expression is unexpectedly employed in *EN* VI.2 in a narrow sense in which only the properly rational parts are included. The broad meaning disappears in that chapter and the expression "λόγον ἔχον" encodes only the parts of the soul called "ἐπιστημονικόν" and "λογιστικόν". As a result, one observes a meaning shift that invites the interpreter to be careful when comparing passages. For this reason, a contextual sensitivity is important to grasp what is at play in *EN* I.7.

Back to *EN* I.7. It seems to me that the features assigned to the λόγον-ἔχον parts of the soul in lines 1098a4-5 are valuable clues that shed some light on how the expression "λόγον ἔχον" can be understood, even though at the end of the day the result delivered may not be as promising as we would expect. The descriptions might be reasonably taken as an effort made by Aristotle to discriminate the two parts called rational by assigning to each of them features that differentiate one from the other and that apply either for one or for the other, but not for both jointly. To put it another way, the features ascribed to each part has as its primary intention drawing a clear line of delimitation to each of them by means of *exclusive* features. In this view, what Aristotle does here is to contrast and oppose two ways of being said "λόγον ἔχον". One way to be said "λόγον ἔχον" is as being obedient to reason (ὡς ἐπιπειθὲς λόγῳ). Here Aristotle employs a metaphorical language that will be enriched throughout *EN* I.13. The other way to be said "λόγον ἔχον" is as having reason and exercising thought (ὡς ἔχον καὶ διανοούμενον). If one assumes that the latter features are *exclusive* to the second way of being said "λόγον ἔχον" (just as the former feature, that is, being obedient to reason, is proper to the first), it is plausible to take the passage as having the underlying idea that the features that belong to the first way of being said "λόγον ἔχον" should not be ascribed to the second one and also the other way around, a position that receives exegetical support from *EN* I.13, especially when one compares the parallels between that chapter and *EN* I.7. For instance, as Aristotle classifies the obedient part of the soul with a non-rational part of the soul (ἄλογος) in *EN* I.13, this may be arguably seen as evidence to deny to it the possibility of being described as "ὡς ἔχον [λόγον] καὶ διανοούμενον" and,

consequently, of being taken as having reason for itself, I mean, as having the power of exercising reasoning and language.

I admit that saying that someone or something has reason (λόγον ἔχον) due to being obedient to reason is perhaps a philosophically unsound way to say it. Nonetheless, for the time being, it is more advisable to take Aristotle at his word, especially because the division proposed by him is only outlined in *EN* I.7 and a lengthy treatment is provided later in chapter 13. Despite that, I think it is worth noticing that Aristotle arguably employs in *EN* I.7 a broad sense of the expression “λόγον ἔχον”, which cannot be accommodated within the biological faculty of thought, as Fortenbaugh in some way proposed, without severe difficulties. It seems that only the second characterization might be appropriately said to resemble the biological faculty of thought or even to be the biological faculty of thought. The first characterization is rational only in an extended and broad sense and apparently is a characterization proper to Aristotle’s moral psychology. That characterization will appear again later in *EN* I.13 and its details will be spelled out. So I opt to take the passage as it stands in the Aristotelian text and, additionally, assume that the obedient part does not have reason properly speaking and does not exercise thought because both attributes belong exclusively to the part that is rational in the strict sense.

One last point: when it comes to the identification of the obedient part with the perceptive part of the soul, although this hypothesis may be speculated based on the textual support of some passages from *De Anima*, Aristotle, to the best of my knowledge, never claimed that explicitly in the *EN*. What we know with certainty is that the non-rational part whose good condition constitutes virtue of character is identified with the appetitive-and-in-generally-desiring part of the soul, which is influenced by reason. As far as the textual evidence in the *EN* is concerned, we need not take a step further and associate this part of the soul with the perceptive one in the threefold division found in *EN* I.7.

In step **T1.iii**, Aristotle proceeds by saying that the human *ergon* is an activity based on reason or not without reason (ἐνέργεια κατὰ λόγον ἢ μὴ ἄνευ λόγου). In my reading, the Greek word “ἢ” can be taken as proposing an adjustment to the expression “ἐνέργεια κατὰ λόγον” for not capturing precisely the results previously achieved, because, as I have tried to show, there is one part of the λόγον-ἔχον part that does not possess reason in the strict sense but that, even so, maintains some interplay with reason. If my reading is correct, Aristotle cannot commit himself to the claim that the human *ergon* is *exclusively* an activity of reason, for the previous results achieved compel him to state that the human *ergon* is an activity that cannot be performed without reason. This new formulation is in tune with the posterior inclusion in *EN* I.13 of the exercise of

virtues of character, which are, at least partially, non-rational¹⁰, among the activities that promote *eudaimonia*. The second formulation makes room for the inclusion of the appetitive-and-in-generally-desiring part of the soul in the human *ergon*, posing a challenge to Fortenbaugh's reading. If the twofold λόγον-ἔχον division had been drawn within the rational part strictly speaking, Aristotle would not have had to add the expression "ἢ μὴ ἄνευ λόγου". The formulation "ἐνέργεια κατὰ λόγον" would have been a perfect fit for summing up his results.

4. Concluding Remarks

The reading I have advanced is deflationary and I think that it harmonizes with the purpose of the investigation led by Aristotle in *EN* I.7. My main point in defending a deflationary reading is that the examined passages do not have the aim of setting out the details of Aristotle's moral psychology. To put it differently, the moral psychology is not within *EN* I.7's investigative focus. Moral psychology plays a role in this chapter within the limits imposed by the *ergon* argument. So the construal of the passage is restrained by some caveats. The details of moral psychology are fleshed out in *EN* I.13, which is definitely a chapter that should take pride of place in any attempt at fully understanding Aristotle's moral psychology¹¹.

389

BIBLIOGRAPHY

ANGIONI, L. *Phronesis e Virtude do Caráter em Aristóteles, Comentários a Ética a Nicômaco VI. Dissertatio* [34], p. 303-345, 2011.

BROADIE, S. and ROWE, C. *Aristotle: Nicomachean Ethics*. New York: Oxford University Press, 2002.

¹⁰ In the secondary literature, it is not an uncontroversial claim to say that virtue of character is a good disposition of a non-rational part of the soul. Some interpreters have claimed that virtue of character is to be conceived as being partially rational in the strict sense. For the view that virtue of character is partially rational in this way, see Irwin 1975, p. 576, Engberg-Pedersen 1983, p. 169, and Lorenz 2009. For a defense of the claim that virtue of character is non-rational, see Moss 2011, p. 207-220, and 2012, p. 163-174, Oliveira 2017, 20-47.

¹¹ Previous versions of this text were delivered to audiences in sessions of the following research groups: Metaphysics, Science, and Dialectic in Aristotle (MEZA) in Campinas, Brazil, and Munich School of Ancient Philosophy (MUSAΦ) in Munich, Germany. I'm deeply thankful to all those who gave contributions by discussing my claims: Lucas Angioni, Peter Adamson, Roberto Grasso, Fernando Mendonça, Gustavo B. Ferreira, Charles Teixeira, Davi H. Bastos, and Alexander Lamprakis. I thank Masako Toyoda for her suggestions to improve my English. I'm deeply indebted to the two anonymous referees for providing me with insightful, fruitful, and helpful comments and suggestions.

BYWATER, I. **Aristotelis: *Ethica Nicomachea***. New York: Oxford University Press, 1894.

BURNET, J. **The *Ethics of Aristotle***. London: Methuen & Co, 1900.

CRISP, R. **Aristotle: *Nicomachean Ethics***. Translated and Edited. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

ENGBERG-PEDERSEN, T. **Aristotle's Theory of Moral Insight**. New York: Oxford University Press, 1983.

FORTENBAUGH, W. W. **Aristotle's Practical Side On His Psychology, Ethics, Politics And Rhetoric**. Leiden/Boston: Brill, 2006.

GAUTHIER, R. A.; JOLIF, J. Y. ***L'Éthique à Nicomaque***: introduction, traduction et commentaire. Tome I, Introduction et Traduction. Louvain: Publications Universitaires de Louvain; BéatriceNauwelaerts, 1958.

GAUTHIER, R. A.; JOLIF, J. Y. ***L'Éthique à Nicomaque***: introduction, traduction et commentaire. Tome II, Commentaire, Première Partie, Livres V-X. Louvain: Publications Universitaires de Louvain; BéatriceNauwelaerts, 1959.

INWOOD, B. (ed.). **Oxford Studies in Ancient Philosophy**. Vol. XXXVII, 2009.

IRWIN, T. H. Aristotle on Reason, Desire, and Virtue. **The Journal of Philosophy**, Vol. 72, No. 17, Seventy-Second Annual Meeting of the American Philosophical Association Eastern Division, p. 567-578, 1975.

IRWIN, T. H. **Aristotle: *Nicomachean Ethics***. Indianapolis: Hackett, 1999.

JOACHIM, H. **Aristotle: *The Nicomachean Ethics***. Oxford: Oxford University Press, 1951.

KRAUT, R. **Aristotle: *Politics* Books VII and VIII**. Translated with a Commentary. Clarendon Aristotle Series. Oxford: Clarendon Press, 1997.

LAWRENCE, G. The Function of the Function Argument. **Ancient Philosophy** 21, p. 445-475, 2001.

LIDDELL, H. G. and SCOTT, R. **Greek-English Lexicon**. Ninth Edition Revised Supplement. Clarendon Press: Oxford, 1996.

LORENZ, H. **Virtue of Character in Aristotle's *Nicomachean Ethics***. Oxford Studies in Ancient Philosophy. Vol. XXXVII, 2009.

MOSS, J. "Virtue Makes the Goal Right": Virtue and *Phronesis* in Aristotle's *Ethics*. **Phronesis**, 56, p. 204-261, 2011.

MOSS, J. **Aristotle on the Apparent Good: perception, phantasia, thought, and desire**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

OLIVEIRA, A. A. P. de. **Virtude do Caráter e *Phronesis* na *Ethica Nicomachea***. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/330304>

ROSS, W.D. **Aristotelis: *De Anima***. Oxford: Oxford University Press, 1956.

ROSS, W.D. **Aristotelis: *Politica***. Oxford: Oxford University Press, 1957.

ROSS, W.D. **Aristotelis: *Ars Rhetorica***. Oxford: Oxford University Press, 1959.

ROSS, W. D. **Aristotle: *Nicomachean Ethics***. Revised with an Introduction and Notes by Lesley Brown. Oxford: Oxford University Press, 2009.

SHIELDS, C. **Aristotle: *De Anima***. Translated with an Introduction and Commentary. Oxford: Clarendon Press, 2016.

STEWART, J. A. **Notes on the *Nicomachean Ethics* of Aristotle, Vol. I**. Oxford: Clarendon Press, 1892.

TRICOT, J. **Aristote: *Éthique à Nicomaque***. Introduction, Traduction, Notes et Index. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2007.

**Da boca suja à mente poluída: a carta de Cícero a Peto
(*Ad Fam.* 9.22)**

Lucas Consolin Dezotti
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
lucascdz@gmail.com

RESUMO: Este trabalho apresenta uma tradução anotada da carta de Cícero a Lúcio Papíneo Peto (*Ad Fam.* IX, 22). Nela Cícero disserta sobre a natureza e a origem da obscenidade expressa pela linguagem, recorrendo a exemplos práticos para demonstrar que o caráter obsceno de qualquer expressão linguística não se deve nem à natureza da coisa referida, nem à natureza da palavra pronunciada, e sim à atitude interpretativa do ouvinte. A tradução foi feita a partir do texto latino editado por Shackleton-Bailey (1977), acompanhado de notas explicativas para os exemplos utilizados por Cícero.

Palavras-chave: Cícero; obscenidade; cacofonia; *uerecundia*.

392

**Le caractère obscène des expressions linguistiques : la lettre de
Cicéron a Paeto (*Ad Fam.* 9.22)**

RÉSUMÉ: Ce travail de recherche présente une traduction annotée de la lettre de Cicéron à L. Papinius Paeto (*Ad Fam.* IX, 22), dans laquelle Cicéron aborde la nature et l'origine de l'effet obscène exprimée par le langage. Il utilise des exemples pratiques pour démontrer que le caractère obscène de quelques expressions linguistiques ne relève pas de la nature de la chose référée ni de la nature des mots prononcés, mais de l'interprétation des auditeurs. Notre traduction a été faite sur l'édition de Shackleton-Bailey (1977), avec notes explicatives.

Mots-clés: Cicéron ; obscène ; cacophonie ; *uerecundi*



Introdução

Quando se busca compreender as concepções antigas sobre a linguagem, um recurso comum são as grandes obras de retórica do período clássico e os tratados de gramática dos períodos tardios. Mas, além dessas obras específicas sobre o assunto, é possível encontrar informações dispersas, porém não menos importantes, em obras de outra natureza. Esse é o caso da carta de Cícero a Lúcio Papírio Peto, tradicionalmente catalogada como a 22^a do livro IX das *Epistulae ad Familiares*.

Motivado pelo uso de uma palavra de baixo calão por Peto em carta anterior, Cícero responde com uma dissertação sobre o efeito de obscenidade expresso pela linguagem, a partir de duas noções antagônicas de adequação linguística: a “decência” (*uerecundia*), recomendada pela Academia platônica; e a “propriedade” (*proprietas*), recomendada pela doutrina estoica. Com base na análise de exemplos de uso, Cícero argumenta que o caráter obsceno de certas expressões linguísticas não se deve nem à natureza da coisa referida, nem à natureza da palavra pronunciada: o ouvinte é o responsável pela interpretação obscena.

A tradução a seguir foi feita com base no texto latino editado por Shackleton-Bailey (1977) e está acompanhada de comentários explicativos destinados a aproximar o leitor brasileiro desse antigo testemunho sobre a linguagem obscena.

393

1. Texto Latino

INTER 46 ET 44(?) INCERTO

CICERO PAETO

[1] *Amo uerecundiam! – tu potius libertatem loquendi. atqui hoc Zenoni placuit, homini mehercule acuto, etsi Academiae nostrae cum eo magna rixa est. sed, ut dico, placet Stoicis suo quamque rem nomine appellare. sic enim disserunt, nihil esse obscenum, nihil turpe dictu; nam, si quod sit in obscenitate flagitium, id aut in re esse aut in uerbo; nihil esse tertium. in re non est. itaque non modo in comoediis res ipsa narratur (ut ille in Demiurgo “modo forte” – nosti canticum, meministi Roscium – “ita me destituit nudum”: totus est sermo uerbis tectus, re impudentior) sed etiam in tragoediis. quid est enim illud “quae mulier una” – quid, inquam, est – “usurpat duplex cubile”? quid “huius ꝑfereit hic cubile inire est ausus”? quid est “uirginem me quondam inuitam per uim uiolat Iuppiter”? bene “uiolat”; atqui idem significat, sed alterum nemo tulisset. uides igitur, cum eadem res sit, quia uerba non sint, nihil uideri turpe. ergo in re non est.*

[2] *Multo minus in uerbis. si enim quod uerbo significatur id turpe non est, uerbum, quod significat, turpe esse non potest. "anum" appellas alieno nomine; cur non suo potius? si turpe est, ne alieno quidem; si non est, suo potius. caudam antiqui "penem" uocabant, ex quo est propter similitudinem "penicillus"; at hodie penis est in obscenis. at uero Piso ille Frugi in annalibus suis queritur adulescentis "peni deditos" esse. quod tu in epistula appellas suo nomine ille tectius "penem"; sed quia multi, factum est tam obscenum quam id uerbum quo tu usus es. quid quod uulgo dicitur "cum nos te uoluimus conuenire"? num obscenum est? memini in senatu disertum consularem ita eloqui: "hanc culpam maiorem an illam dicam?" potuit obscenius? "non", inquis; "non enim ita sensit". non ergo in uerbo est. docui autem in re non esse; nusquam igitur est.*

[3] *"Liberis dare operam" quam honeste dicitur; etiam patres rogant filios. eius operae nomen non audent dicere. Socraten fidibus docuit nobilissimus fidicen; is Connus uocitatus est. num id obscenum putas? cum loquimur "terni", nihil flagiti dicimus; at cum "bini", obscenum est? "Graecis quidem" inquires. nihil est ergo in uerbo, quoniam et ego Graece scio et tamen tibi dico "bini", idque tu facis quasi ego Graece non Latine dixerim. "ruta" et "menta" recte utrumque. uolo mentam pusillam ita appellare ut "rutulam": non licet. belle "tectoriola". dic ergo etiam "pauimenta" isto modo: non potes. uiden igitur nihil esse nisi ineptias, turpitudinem nec in uerbo esse nec in re, itaque nusquam esse?*

[4] *Igitur in uerbis honestis obscena ponimus. quid enim? non honestum uerbum est "diuisio"? at inest obscenum; cui respondet "intercapedo". num haec ergo obscena sunt? nos autem ridicule: si dicimus "ille patrem strangulauit", honorem non praefamur; sin de Aurelia aliquid aut Lollia, honos praefandus est. et quidem iam etiam non obscena uerba pro obscenis sunt. "battuit", inquit: impudenter; "depsit": multo impudentius. atqui neutrum est obscenum. stultorum plena sunt omnia. "testes" uerbum honestissimum in iudicio, alio loco non nimis. et honesti "colei Lanuuini", Cliternini non honesti. quid <quod> ipsa res modo honesta, modo turpis? suppedit, flagitium est; iam erit nudus in balneo, non reprehendes.*

Habes scholam Stoicam: ὁ σοφὸς εὐθυρρημονήσει. quam multa ex uno uerbo tuo! te aduersus me omnia audere gratum est; ego seruo et seruabo (sic enim adsueui) Platonis uerecundiam. itaque tectis uerbis ea ad te scripsi quae apertissimis agunt Stoici. sed illi etiam crepitus aiunt aequae liberos ac ructus esse oportere. honorem igitur Kalendis Martiis.

Tu me diliges et ualebis.

2. Tradução

Local incerto, entre 46 e 44 a.C.¹

¹ NT: Segundo Otto E. Schmidt, é provável que esta carta tenha sido escrita em junho ou julho de 45 a.C., uma vez que "a argumentação é semelhante àquela exposta nos *Academica* II e no *De finibus*, entre outros, no sentido da oposição entre acadêmicos e estoicos" (SCHMIDT, 1893, p. 364).

CÍCERO [SAÚDA] PETO

[1] Prezo muito a decência, já você, a liberdade de falar. Quem gostava era Zenão², homem agudo, sem dúvida, embora nossa Academia tenha uma grande rixa com ele... enfim, como eu dizia, os estoicos é que gostam de chamar cada coisa por seu nome.³ E assim argumentam que nada é obsceno, nada é torpe de dizer. Ora, se a obscenidade provoca um certo escândalo, ou ele reside na matéria ou na palavra; não há terceira opção.

Na matéria não é, pois não só nas comédias essa matéria é mencionada (como no *Demiurgo*⁴ – “modo forte...” – você conhece a canção, lembra do Róscio⁵ – “ita me destituit nudum”⁶ – toda a fala foi encoberta por palavras, sendo bem indecente na matéria), mas também nas tragédias, pois o que seria aquele: “quae mulier una...” – aqui é o ponto – “usurpat duplex cubile?”⁷? E este: “huius Pherei hic cubile inire est ausus?”⁸. E este então: “uirginem me quondam inuitam per uim uiolat Iuppiter”⁹ – uiolat (“abusa”) fica bem e significa o mesmo; já a outra palavra ninguém aceitaria.¹⁰ Assim, você vê que, embora a matéria seja a mesma, só porque as palavras não são, nada parece torpe. Logo, não está na matéria.

[2] Muito menos nas palavras. Pois se o que a palavra representa não é torpe, a palavra que o representa não pode ser torpe. Você chama o *anus* por um nome que não é dele. Por que não preferir o dele? Se é torpe, não adianta usar outro; se não é, melhor o dele.¹¹

Os antigos chamavam a cauda de *penis*, daí, por semelhança, o pincel; mas hoje *penis* está entre as obscenas. É fato que o famoso Pisão Fruge se queixa em seus *Anuários* que os jovens são “escravos do pênis”. O que você chama em

² NT: Zenão de Cítio, fundador da escola estoica.

³ NT: Referência à virtude estoica da “propriedade” na linguagem (em grego, πρέπον).

⁴ NT: Nome de uma comédia de Turpílio, séc. II a.C. (MAGALLÓN GARCIA, 2008).

⁵ NT: Referência a Quinto Róscio Galo, ator de comédias contemporâneo de Cícero (MAGALLÓN GARCIA, 2008).

⁶ NT: “Logo agora...ela me deixou assim pelado”; a canção (*canticum*) era um monólogo cantado, em oposição ao *diuerbium*; aqui corresponde provavelmente ao solilóquio de um jovem que foi “depenado” pela meretriz (WILLIAMS, 1960, p. 266); em português, um duplo sentido semelhante poderia ser obtido com “ela me deixou *duro* desse jeito”.

⁷ NT: “Uma única mulher...que usufrui de dois leitos”, provavelmente um trecho da *Clitemnestra* de Ácio, em que Electra reprova o comportamento sexual de sua mãe (WILLIAMS, 1960, p. 267).

⁸ NT: “Ele ousou penetrar no leito de Feres”, referência eufemística para o ato sexual; o verbo latino utilizado (*inire*, “penetrar”) enfatiza a obscenidade.

⁹ NT: “Júpiter usa a força para abusar de mim, ainda virgem, contra minha vontade”, provavelmente um verso da *Antíope* de Pacúvio (WILLIAMS, 1960, p. 267).

¹⁰ NT: A “outra palavra” é certamente o verbo *futuere* (“foder”), forma vulgar usada normalmente para se referir ao ato sexual entre homem e mulher, da perspectiva masculina (ADAMS, 1982).

¹¹ NT: Em latim, *anus* significa “argola”, usado metaforicamente para evitar o nome *culus* (“cu”).

tua carta pelo nome, ele chama mais disfarçadamente de “pênis”. Porém, como muitos usaram, já se tornou tão obscena quanto a palavra que você usou.¹²

E aquilo que é dito pelo povo, *cum nos te uoluimus conuenire*, também é obsceno? Lembro-me de um cônsul eloquente que falou assim no senado: *hanc culpam maiorem an illam dicam?* Poderia ser mais obsceno? “Não”, você responde, “pois não foi isso que ele pensou”.¹³ Logo, não está na palavra. E já mostrei que não está na matéria. Portanto, não está em lugar nenhum.

[3] *Liberis dare operam* (“esforçar-se para ter filhos”), como soa digno! E então os pais pedem aos filhos: o nome desse esforço não ousam dizer.¹⁴

Um lírico muito ilustre ensinou Sócrates a tocar lira: chamava-se Cono. Você acha isso obsceno? Quando falamos *terni*, não dizemos nada de escandaloso; mas se falamos *bini*, é obsceno. “Para os gregos, no caso”, você vai dizer. Então nada disso está na palavra, já que eu também sei grego e mesmo assim digo *bini* a você, e é você que age como se eu tivesse falado grego, não latim.¹⁵

Ruta e *menta* estão ambas corretas. Quero falar “menta pequena” como falo *rutula*, não pode. *Tectoriola* é bonito; tente dizer *pauimenta* desse modo: não dá. Percebe então que não há nada além de bobagens, que a torpeza não está nem na palavra nem na matéria, e assim não está em lugar nenhum?¹⁶

[4] Portanto, somos nós que colocamos coisas obscenas em palavras dignas. Como assim? *Diuisio*, não é uma palavra digna? Mas dentro dela há uma obscenidade, que *intercapedo* também tem.¹⁷ Por isso essas palavras seriam obscenas? Já nós, que ridículo: se falamos *ille patrem strangulauit* “aquele estrangulou o pai”, não dizemos “com todo o respeito”; já se falamos isso de

¹² NT: Em latim, pincel é *penicillum*, diminutivo de *penis*; desta vez, o uso abusivo da metáfora fez perder o eufemismo; a propósito, é desta passagem que se infere que Peto teria usado a palavra *mentula* (“caralho”) em carta anterior.

¹³ NT: Nota-se aqui o cacófato produzido pelo encontro de vocábulos. No primeiro caso, a sequência *cum nos* soaria como *cunnus* (“buceta”), como o próprio Cícero explica alhures (cf. *Orator*, 154); no segundo, *illam dicam* soaria como *landica* (“clitóris”), vocábulo que aparece em poemas eróticos (e.g. *Priapea* 78). Na suposta reação de Peto (“não foi o que ele pensou”) encontra-se a primeira referência à responsabilidade do ouvinte na interpretação obscena, algo que Quintiliano vai atribuir a todo cacófato: “considero que a culpa não é de quem escreve, mas de quem lê” (*QUINT. Inst.* VIII, 3, 45).

¹⁴ NT: O nome vulgar do “esforço para fazer filhos”, em latim, é *futuëre* (cf. acima, n. 10).

¹⁵ NT: No primeiro caso, o nome grego “Cono” devia soar como *cunnus* (cf. acima, n. 13). No segundo, o vocábulo latino *bini* devia soar como uma forma de βινεῖν (“foder”), igualmente vulgar. Note-se novamente a responsabilização do ouvinte pela interpretação obscena, desta vez com caráter bilíngue.

¹⁶ NT: Cícero lança mão da analogia, ao aplicar o sufixo de diminutivo (-*ula*) sobre dois pares de palavras dentro de um contexto estável: duas plantas aromáticas (*ruta*, “arruda”; *menta*, “menta”) e dois termos ligados à edificação (*tectorium*, “cobertura”; *pauimentum* “calçada”). Se *rutula* e *tectoriola* não criam problemas, *mentula* e *pauimentula* soariam nitidamente obscenas (cf. acima, n. 12).

¹⁷ NT: Este argumento se baseia num processo de segmentação: a palavra *diuisio* contém um segmento que remete à palavra *uisium* (“cheiro podre”), no que se assemelha a *intercapedo*, cujo segmento *pedo* pode ser lido como verbo (“peidar”).

Aurélia ou Lólia, temos que dizer.¹⁸ E sem dúvida também há palavras não obscenas usadas como obscenas. Um diz *battuit* (“furou”): indecente; outro *depsit* (“deu no couro”): muito mais indecente. Entretanto, nenhuma das duas é obscena.¹⁹

Tudo está repleto de tolices. A palavra *testes* é muito digna no tribunal, mas nem tanto em outro lugar.²⁰ Os sacos em Lanúvio são dignos, em Clitérnia não.²¹ Como pode a mesma coisa ser ora digna, ora torpe? Ele peida, é um escândalo; se estiver pelado no banheiro, você não vai repreender.²² Você tem escola estoíca: “o sábio falará de modo simples e direto”.²³

Quanta coisa de uma única palavra tua! Me agrada tua ousadia para comigo. Eu preservo e vou continuar preservando a decência de Platão, pois assim me acostumei. Por isso escrevi a você com palavras disfarçadas o que os estoicos fazem usando as mais explícitas. Mas eles também dizem ser conveniente que peidos e arrotos sejam igualmente livres. O respeito, portanto, nas calendas de março.

Continue gostando de mim, e fique bem.

REFERÊNCIAS

397

ADAMS, James N. **The Latin sexual vocabulary**. London: Duckworth, 1982.

KEIL, Heinrich. **Grammatici Latini**. 8 vols. Hildesheim: Georg Olms, 1961.

LIDDLE, Henry G.; SCOTT, Robert; JONES, Henry S. **A Greek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

¹⁸ NT: Na primeira frase, *strangulare* é usado em sentido próprio, informando um parricídio; quando tem como objeto uma mulher, remete ao ato sexual, exigindo que o falante se expresse “com o perdão da palavra”. O ridículo a que Cícero se refere parece ser o fato de que o código social não exige essa atitude de um parricida. Em tempo: é possível que Aurélia seja a esposa de Catilina e Lólia, a esposa de Aulo Gabínio, amigo de Clódio; ambos eram inimigos políticos de Cícero.

¹⁹ NT: Dois verbos em que Cícero identifica sentido obsceno: *battuo* pode significar “manejar a espada”, daí a ideia de “furar”, potencialmente obscena em português; *depsit* é “curtir o couro”, de onde se extrai facilmente a expressão “dar no couro”, certamente obscena em português.

²⁰ NT: O argumento explora a homonímia da palavra *testes* (“testemunhas” e “testículos”). Ainda que Cícero aponte o contexto de fala como determinante do sentido, alguns séculos depois o gramático Sacerdote (KEIL, 1961, v. 6, p. 453) vai classificar como cacófato uma citação da oratória ciceroniana (*In Verrem*, II.2.139): *teneat iam sane meos testis Metellus* (“que Metelo tenha em mãos minhas testemunhas” – ou meus testículos?).

²¹ NT: Uma possível explicação para este argumento é dada por J. Uría Varela (*apud* MAGALLÓN GARCIA, 2008, p. 108, n. 184), com base em uma referência de Festo (157.12), de que os habitantes de Lanúvio chamam os testículos de *nebrundines*, e por isso *colei* não seriam obscenos, ao passo que, em Clitérnia, *coleus* (“saco”) teria o mesmo sentido que em português.

²² NT: A resposta para a ambiguidade, que serve de conclusão, relaciona a ideia de adequação com o contexto de uso, explicitando a dimensão ética que permeia toda a discussão.

²³ NT: Frase atribuída a Zenão (frg. 1.22, cf. LIDDLE; SCOTT; JONES, 1996, p. 716).

MAGALLÓN GARCÍA, Ana-Isabel. **Marco Tulio Cicerón**: Cartas a los familiares, vol. 2. Madrid: Editorial Gredos, 2008.

SCHMIDT, Otto Eduard. **Der Briefwechsel des M. Tullius Cicero von seinem Prokonsulat in Cilicien bis zu Caesars Ermordung**. Leipzig: Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1893. Disponível em: <https://archive.org/details/derbriefwechseld00schmuoft/page/364>. Acesso em: 30 set.2020.

SHACKLETON-BAILEY, David R. (ed.). **Cicero**: Epistulae ad Familiares. Cambridge, Cambridge University Press, 1977. Disponível em: <<https://latin.packhum.org/loc/474/56/175/80-93@1#175>>. Acesso em: 30 set.2020.

WILLIAMS, W. Glynn (trans.). **Cicero**: Letters to his friends. London: William Heinemann; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960.

**A contemplação da natureza e o sumo bem segundo Sêneca:
tradução comentada do prefácio do livro I das *Naturales
Quaestiones*¹**

Willamy Fernandes Gonçalves
Mestrando em Letras Clássicas
Universidade de São Paulo (USP)
willamyfernandes@gmail.com

RESUMO: A despeito da ideia amplamente difundida de que os estoicos romanos teriam deixado de lado física e lógica e se dedicado em caráter praticamente exclusivo ao terceiro elemento da tríade estoica, a ética, conhecemos diversos títulos de Sêneca relacionados ao estudo da natureza, a física. Esses estudos abarcam temas ligados a diversas áreas de estudos, como biologia, geologia e cosmologia. Também permeiam toda a vida do filósofo, desde a sua juventude até sua velhice. Por fim, as *Naturales Quaestiones* são o tratado mais longo de Sêneca e sua obra mais longa, se excetuarmos a coletânea de cartas a Lucílio. No prefácio que ora traduzimos, Sêneca expõe sua visão acerca da importância do estudo da natureza e, longe de considerá-lo secundário, argumenta que se trata do sumo bem da vida humana, sem o qual mesmo uma vida perfeitamente ética deixa de ter valor.

399

Palavras-chave: Sêneca; natureza; ética; sumo bem.

**The contemplation of nature and ultimate good according to
Seneca: a commented translation of the preface to book I of
*Naturales Quaestiones***

ABSTRACT: Despite the widespread idea that the Roman Stoics would have left aside physics and logic and devoted themselves almost exclusively to the third element of the Stoic triad, ethics, we know several Seneca's titles related to the study of nature, physics. These studies cover topics related to several areas of

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. O autor agradece igualmente ao prof. Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa (USP), atencioso leitor das primeiras versões do texto traduzido, e aos dois pareceristas anônimos, cujos apontamentos foram de fundamental importância para a versão final ora publicada.



study, such as biology, geology and cosmology. They also permeate the philosopher's entire life, from his youth to his old age. Finally, the *Naturales Quaestiones* are Seneca's longest treatise and his longest work if we exclude the collection of letters to Lucilius. In the preface here translated, Seneca sets out his view on the importance of the study of nature and, far from considering it secondary, argues that it is the ultimate good of human life, without which even a perfectly ethical life is worthless.

Keywords: Seneca; nature; ethics; ultimate good.

Introdução

O aspecto menos conhecido da filosofia de Sêneca (c. 2 a. C - 65 d. C.) é provavelmente sua obra voltada para o estudo da natureza. Não obstante, conhecemos uma série de títulos e fragmentos do estoico romano devotados a temas que atribuiríamos hoje a áreas como antropologia, geografia, geologia, biologia e cosmologia. São obras monográficas de que conhecemos apenas os títulos e escassos fragmentos, como as monografias *De motu terrarum* (“Sobre os terremotos”), *De lapidum natura* (“Sobre a natureza das pedras”), *De piscium natura* (“Sobre a natureza dos peixes”), *De situ Indiae* (“Sobre a Índia”), *De situ et sacris Aegyptiorum* (“Sobre a terra e os costumes sagrados dos egípcios”), escritos “provavelmente de juventude” (CITRONI et alii, 2006, p. 724). Já em idade madura, durante seu exílio na Córsega (41-49), o filósofo encerra a carta consolatória que escreveu à sua mãe Hélvia com as seguintes palavras:

Qualem me cogites accipe: laetum et alacrem uelut optimis rebus. Sunt enim optima, quoniam animus omnis occupationis expers operibus suis uacat et modo se leuioribus studiis oblectat, modo ad considerandam suam uniuersique naturam ueri auidus insurgit. Terras primum situmque earum quaerit, deinde condicionem circumfusi maris cursusque eius alternos et recursus; tunc quidquid inter caelum terrasque plenum formidinis interiacet perspicit et hoc tonitribus fulminibus uentorum flatibus ac nimborum niuisque et grandinis iactu tumultuosum spatium; tum peragratis humilioribus ad summa perrumpit et pulcherrimo diuinorum spectaculo fruitur, aeternitatis suae memor in omne quod fuit futurumque est uadit omnibus saeculis.

Fica sabendo como debes imaginar-me: feliz e alegre como se as circunstâncias fossem as melhores. Realmente, elas são ótimas, porque meu espírito, livre de qualquer preocupação, entrega-se aos seus estudos prediletos e, ora se deleita com estudos mais leves, ora, ávido de verdade, se eleva para contemplar sua natureza e a do universo. Examina antes a terra e sua posição, depois o regime do mar que a circunda e as alternâncias da baixa e da alta maré; em seguida, observa o que se interpõe entre o céu e a terra, cheio de terríveis fenômenos e este espaço perturbado pelos trovões, raios, sopros dos ventos e das nuvens, pela precipitação de neve e de granizo; finalmente, exploradas as zonas mais baixas, irrompe até o topo do céu e goza do magnífico espetáculo das coisas divinas: lembrado da sua eternidade, caminha para tudo o que foi e para tudo o que há de ser, ao longo de todos os séculos. (*Ad Heluam*, 20, 2)².

O trecho parece anunciar o início dos trabalhos que culminaram na sua obra maior sobre a natureza, as *Naturales Quaestiones* (“Investigações sobre a natureza”) que, contudo, só seria levada a cabo nos anos finais de sua vida, quando o filósofo, já *senex* (*NQ*, III, *praef.* 1-2), procurava se distanciar das obrigações da corte para, mais uma vez, se dedicar aos estudos da natureza (*De otio*, III). Tudo isso leva Díaz (2013, l. 735-736)³ a concluir que:

Hoje, contudo, é difícil sustentar a ideia de um Sêneca leigo em questões científicas. Ao contrário, há razões para supor

² Tradução de Cleonice Furtado de Mendonça van Raij (1992).

³ Trata-se de um livro digital. Por isso, utilizamos como referência a localização em vez de página.

que as *NQ*, embora compostas nos últimos anos da vida de Sêneca, representam a culminância de uma vida de estudos e leituras, dedicada às ciências da natureza.⁴

Duas questões importantes emergem da leitura do prefácio aqui traduzido. A primeira delas é a discrepância entre a avaliação da posteridade a respeito do valor das *Naturales Quaestiones* no interior da obra do Sêneca, e a avaliação do próprio Sêneca. Por um lado, em harmonia com a concepção amplamente disseminada de que os estoicos romanos teriam se concentrado na ética em detrimento da física e da lógica, os outros dois elementos da tríade estoica, as *Naturales Quaestiones* recebem pouca atenção por parte de classicistas, sendo pouco estudadas, tendo tratamento reduzido ou nulo nos manuais de literatura latina⁵ e, por fim, sendo provavelmente uma das obras menos traduzidas de Sêneca: até onde pudemos averiguar, esta é a primeira tradução, mesmo parcial, da obra para a língua portuguesa⁶. Por outro lado, o próprio Sêneca argumenta longamente, aqui como no prefácio do livro III⁷, que esta é sua obra mais importante.

Um dos aspectos mais marcantes da argumentação de Sêneca neste prefácio é que, na contramão da noção, normalmente atribuída aos estoicos⁸, de que a virtude seria condição suficiente para a felicidade, aqui, de forma ainda mais explícita do que em outros trechos em que fala do estudo da natureza⁹, vemos Sêneca subordinar a ética à física. Mais do que mero ponto de partida para a definição do que é virtude e de um modelo ao qual devemos nos adaptar (*naturam sequi*), a contemplação da natureza erige-se também como ponto de chegada. Se, por um lado, o estudo da natureza é valorizado apenas na medida em que nos auxilia a alcançar uma vida virtuosa, por sua vez, o importante trabalho de livrar-nos dos vícios é apenas a necessária preparação para a

⁴ Tradução nossa: “Hoy, sin embargo, resulta difícil sostener la idea de un Séneca lego en cuestiones científicas. Antes al contrario, hay razones para suponer que las *NQ*, aun compuestas en los últimos años de la vida de Séneca, suponen la culminación de una vida de estudios y lecturas, dedicada a las ciencias de la naturaleza”.

⁵ Cardoso (2013, p. 177), por exemplo, apenas menciona sua existência e a resume em uma frase: “uma exposição do sistema físico do mundo, conforme a concepção estoica”.

⁶ Vale mencionar que alguns sinais de mudança podem ser percebidos nessas primeiras décadas do séc. XXI. Algra (2013, p. 175), por exemplo, nos alerta que “apesar do clichê que afirma que o estoicismo tardio só trata de ética, os testemunhos que chegaram até nós referentes às práticas escolares, aos hábitos de leitura e aos interesses pessoais dos estoicos dos primeiros séculos da nossa era mostram que a física sempre foi considerada uma parte importante da filosofia”.

⁷ Hine (1996, p. XXII-XXV) argumenta que aquele que nos chegou nos manuscritos como livro III seria originalmente o primeiro livro da obra.

⁸ Diógenes Laércio (VII, 127-128) atribui essa concepção a Zenão e Crisipo. Já no mundo romano, Cícero atribui essa noção sobretudo a Crisipo (*Paradoxa Stoicorum*, 2). Posteriormente, a atribui novamente aos estoicos nos livros III e IV de *De Finibus*, onde tenta refutá-la, e, por fim, dedica-se a ela no livro V das *Tusculanae disputationes*, dessa vez argumentando em seu favor.

⁹ Veja-se *Naturales Quaestiones*, III, praef., *Epistulae Morales* 65, 15ss. e os já citados *De Otio*, III e *Ad Heluiam*, 20, 2.

adequada contemplação da natureza e, através desta, para a comunhão com a divindade, que seria, esta sim, o *summum bonum* da vida humana.

1. Texto latino¹⁰

1. *Quantum inter philosophiam interest, Lucili uirorum optime, et ceteras artes, tantum interesse existimo in ipsa philosophia inter illam partem quae ad homines et hanc quae ad deos pertinet. altior est haec et animosior; multum permisit sibi; non fuit oculis contenta: maius esse quiddam suspicata est ac pulchrius quod extra conspecto natura possuisset.*

2. *denique tantum inter duas interest quantum inter deum et hominem: altera docet quid in terris agendum sit, altera quid agatur in caelo; altera errores nostros discutit et lumen admouet quo discernantur ambigua uitae, altera multum supra hanc in qua uolutamur calignem excedit, et e tenebris ereptos perducit illo unde lucet.*

3. *Equidem tunc rerum naturae gratias ago cum illam non ab hac parte uideo qua publica est, sed cum secretiora eius intraui, cum disco quae uniuersi materia sit, quis auctor aut custos, quid sit deus, totus in se tendat an et ad nos aliquando respiciat, faciat cotidie aliquid an semel fecerit, pars mundi sit an mundus, liceat illi hodieque decernere et ex lege factorum aliquid derogare, an maiestatis deminutio sit et confessio erroris mutanda fecisse. <sed> necesse est eadem placere ei cui nisi optima placere non possunt, nec ob hoc minus liber est ac potens; ipse est enim necessitas sua.*

4. *nisi ad haec admitterer, non fuerat operae pretium nasci. quid enim erat cur in numero uiuentium me positum esse gauderem? an ut cibos et potiones percolarem? ut hoc corpus causarium ac fluidum, periturumque nisi subinde suppletur, farcirem, et uiuerem aegri minister? ut mortem timerem, cui uni nascimur? detrahe hoc inaestimabile bonum: non est uita tanti ut sudem, ut aestuem.*

5. *O quam contempta res est homo nisi supra humana surrexerit! quamdiu cum adfectibus conluctamur, quid magnifici facimus, etiamsi superiores sumus? portenta uincimus: quid est cur suspiciamus nosmet ipsos quia dissimiles deterrimis sumus? non uideo quare sibi placeat qui robustior est in ualetudinario:*

6. *multum interest inter uires et bonam ualetudinem. effugisti uitia animi? non est tibi frons ficta, nec in alienam uoluntatem sermo compositus, nec cor inuolutum, nec auaritia quae quidquid omnibus abstulit sibi ipsi neget, nec luxuria pecuniam turpiter perdens quam turpius reparet, nec ambitio quae te ad dignitatem nisi per indigna non ducet? nihil adhuc consecutus es: multa effugisti, te nondum. Virtus enim ista quam adfectamus magna est non quia per se beatum est malo caruisse, sed quia animum laxat et praeparat ad cognitionem caelestium, dignumque efficit qui in consortium <cum> deo ueniat.*

7. *tunc consummatum habet plenumque bonum sortis humanae cum calcato omni malo petit altum et in interiorem naturae sinum uenit. tunc iuuat inter ipsa sidera*

¹⁰ Utilizamos aqui o texto conforme estabelecido por Hine (1996).

uagantem diuitum pauimenta ridere et totam cum auro suo terram, non illo tantum dico quod egressit et signandum monetae dedit. sed illo quod in occulto seruat posterorum auaritia.

8. *non potest ante contemnere porticus et lacunaria ebore fulgentia et tonsiles siluas et deriuata in domos flumina quam totum circuit mundum, et terrarum orbem superne despiciens angustum ac magna ex parte opertum mari, etiam ea qua extat late squalidum et aut ustum aut ringentem, sibi ipse dixit: 'hoc est illud punctum quod inter tot gentes ferro et igne diuiditur!'*

9. *O quam ridiculi sunt mortalium termini! ultra Histrum Dacus non exeat, imperium Haemo Thraces includant, Parthis obstet Euphrates, Danuuus Sarmatica ac Romana distermine, Rhenus Germaniae modum faciat, Pyrenaeus medium inter Gallias et Hispanias iugum extollat, inter Aegyptum et Aethiops harenarum inculta uastitas iaceat.*

10. *si quis formicis det intellectum hominis, nonne et illae unam aream in multas prouincias diuident? cum te in illa uere magna sustuleris, quotiens uidebis exercitus subrectis ire uexillis et, quasi magnum aliquid agatur, equitem modo extrema cingentem, modo ulteriora explorantem, modo a lateribus adfusum, libebit dicere 'it nigrum campis agmen.' formicarum iste discursus est in angusto laborantium. quid illis et uobis interest nisi exigui mensura corpusculi?*

11. *punctum est istud in quo nauigatis, in quo bellatis, in quo regna disponitis, minima etiam cum illis utrimque oceanus occurrit. Sursum ingentia spatia sunt, in quorum possessionem animus admittitur, <s>ed ita, si secum minimum ex corpore tulit, si sordidum omne deterisit et expeditus leuisque ac se contentus emicuit.*

12. *cum illa tetigit, alitur, crescit, uelut uinculis liberatus in originem redit, et hoc habet argumentum diuinitatis suae quod illum diuina delectant, nec ut alienis sed ut suis interest. nam secure spectat occasus siderum atque ortus et tam diuersas concordantium uias; obseruat ubi quaeque stella primum terris lumen ostendat, ubi columnen eius [summum cursus] sit, quousque descendat. curiosus spectator excutit singula et quaerit. quidni quaerat? scit illa ad se pertinere.*

13. *Tunc contemnit domicilii prioris angustias. quantum est enim quod ab ultimis litoribus Hispaniae usque an Indos iacet? paucissimorum dierum spatium, si nauem suus ferat uentus. at illa regio caelestis per triginta annos uelocissimo sideri uiam praestat nusquam resistenti sed aequaliter cito. illic demum discit quod diu quaesit, illic incipit deum nosse. quid est deus? mens uniuersi. quid est deus? quod uides totum et quod non uides totum. sic demum magnitudo illi sua redditur, qua nihil maius cogitari potest, si solus est omnia, si opus suum et intra et extra tenet.*

14. *Quid ergo interest inter naturam dei et nostram? nostri melior pars animus est, in illo nulla pars extra animum est. totus est ratio, cum interim tantus error mortalia tenet ut hoc quo neque formosius est quicquam nec dispositius nec in proposito constantius existiment homines fortuitum et casu uolubile, ideoque tumultuosum, inter fulmina nubes tempestates et cetera quibus terrae ac terris uicina pulsantur.*

15. *nec haec intra uulgum dementia est, sed sapientiam quoque professos contingit. sunt qui putent ipsis animum esse et quidem prouidum, dispensantem singula et sua et aliena, hoc autem uniuersum, in quo nos quoque sumus, experts consilii auferri temeritate quadam, aut natura nesciente quid faciat.*

16. *quanti aestimas ista cognoscere et rebus terminos ponere, quantum deus possit, materiam ipse sibi formet an data utatur, utrum utro prius sit, materiae superuenerit ratio an materia rationi, deus quidquid uult efficiat an <in> multis rebus illum tractanda destituant, <ut> et a magno artifice praue multa formantur, non quia cessat ars, sed quia id in quo exercetur saepe inobsequens arti est?*

17. *haec inspicere, haec discere, his incubare, nonne transilire est mortalitatem suam et in meliorem transcribi sortem? ‘quid tibi’ inquis ‘ista proderunt?’ si nihil aliud, hoc certe: sciam omnia angusta esse mensus deum.*

2. Tradução

1. Lucílio, melhor dos homens¹¹, quanto há entre a filosofia e as outras artes¹², é quanto estimo haver, no interior da própria filosofia, entre aquela parte

¹¹ Esse vocativo com que Sêneca se refere a Lucílio aqui parece importante, uma vez que o genitivo plural delimita o alcance do superlativo elogioso: primeiro, Sêneca limita o âmbito da comparação (os homens), por último, alça Lucílio à posição mais elevada dentro desse âmbito restrito. A ordem das palavras também destaca *uir*, que será logo a seguir contrastado com *deus*. Sêneca salienta que mesmo o que há de melhor entre os homens ainda não se compara à parte da natureza de que ele vai tratar, aos deuses. Não mantivemos a ordem usada por Sêneca para não dificultar a leitura, porém, também evitamos traduções mais livres, como “excellent man” (HINE, 2010, p. 136) ou “ottimo Lucilio” (PARRONI, 2008, p. 9), que perdem a ideia de comparação dentro de um campo delimitado. Essa estrutura de elogio restrito é a própria base da construção argumentativa de todo o prefácio: ser o melhor entre os homens é como ser o menos doente entre os enfermos de um hospital (v. parágrafo 5, abaixo).

¹² Hine (2010, p. 136) traduz “between philosophy and **other areas**”, Díaz (2013, l. 9191), “entre la filosofía y las **ciencias**” e Parroni (2008, p. 9), “fra la filosofia e le **altre discipline**” (destaques nossos). O termo *ars*, correlato latino para o grego τέχνη, salienta o aspecto da ação, o pôr em prática um conhecimento que não seja meramente teórico, mas também a competência preexistente que possibilita a ação adequada. Por essa razão, evitamos acomodar o discurso de Sêneca à divisão contemporânea das disciplinas, em que a filosofia é tomada como disciplina eminentemente teórica. Sêneca debruça-se mais detidamente sobre os tipos de *artes* nas *Ep.* 87 e 88. Ali, o filósofo expõe uma hierarquia das *artes* em que aquelas relacionadas a trabalhos manuais, como a arte do cozinheiro, do condutor de navios e mesmo do médico (*Ep.* 87, 17), assim como as artes do pintor, do escultor, do marmorista e do lutador (*Ep.* 88, 18), ocupam o posto mais baixo, ao passo que as artes liberais ocupam o posto mais elevado abaixo da filosofia. Vale acrescentar um breve comentário sobre a tradução de *interest*. Seria possível traduzi-lo de forma mais simples por “difere”, entretanto, optamos por manter a metáfora espacial característica de Sêneca ao longo desse prefácio não só na repetição de *interest* em *quid illis et nobis interest* (par. 10) e *quid ergo interest inter naturam dei et nostram?* (par. 14), mas também em *multum interest inter uires et bonam ualetudinem* (par. 6). Ademais, “difere” é um termo mais neutro, isento de um juízo de valor, ao passo em que *interest* coloca um dos termos comparados como algo mais avançado ou mais elevado do que o outro.

pertinente aos homens¹³ e esta, pertinente aos deuses¹⁴. Esta última é mais elevada e mais ousada¹⁵; permitiu-se¹⁶ algo grande¹⁷. Não se contentou com os olhos: suspeitou haver algo maior e mais belo que a natureza possuísse além do que é visível.

2. Em suma, há tanto entre as duas quanto entre deus e homem¹⁸: uma ensina o que se deva fazer nas terras¹⁹; a outra, o que ocorra no céu; uma dissipa nossos erros e aporta luz com a qual sejam discernidas as coisas ambíguas da vida; a outra [nos] retira [para] muito acima desse nevoeiro espesso no qual somos revolvidos²⁰ e, das trevas arrebatados, [nos] conduz até a [própria] fonte da luz²¹.

3. Por isso, então, agradeço à natureza das coisas quando a vejo não desde aquela parte que é pública²², mas quando penetrei seus aspectos mais secretos, quando aprendo qual é a matéria do universo, quem o [seu] autor ou guardião,

¹³ Isto é, a ética, ou seja, grande parte da obra em prosa de Sêneca. A *Ep.* 89 é toda dedicada à explicação da divisão da filosofia estoica em três partes “a ética, a física e a lógica. A primeira forma o caráter, a segunda estuda a natureza, a terceira estuda o valor dos vocábulos, a estrutura do discurso e as formas de argumentação” (*Ep.* 89, 9). Todas as citações das *Epistulae Morales* são feitas aqui a partir da tradução de José A. Segurado e Campos (2004).

¹⁴ Isto é, a física. Conforme resume Algra (2013, p. 189), “pode-se afirmar que a teologia era a parte mais importante da física estoica e mesmo de toda a filosofia estoica. Mesmo os tratados estoicos exclusivamente consagrados à vida boa deviam ser baseados no esboço de uma visão geral do mundo, e essa forma ‘atenuada’ de física era globalmente limitada às questões teológicas: a exposição da ordem providencial e da afinidade entre o espírito do homem virtuoso e deus”.

¹⁵ *Animosior*: mais corajosa, mais aventureira.

¹⁶ *Permisit* (*per + mittere*): a muito se aventurou, não se restringiu, permitiu-se ir além dos olhos.

¹⁷ O adjetivo *multum* está no singular: “se permitiu uma coisa grande!”. Não confundir com “muitas coisas” (*multa*).

¹⁸ Entre um deus e um homem ou entre o deus e o homem. A inexistência de artigo em latim deixa ambígua a construção. Num mundo politeísta, os estoicos falam de um deus único que, porém, não deve ser confundido com o Deus da tradição judaico-cristã. Imitamos aqui Merckel (2012, p. 5), que evita essa ambiguidade traduzindo as referências de Sêneca ao *deus* estoico, quando inequívocas, para o francês “le dieu”, contrastando assim tanto com “un dieu”, que se refere a um deus do panteão clássico, quanto com “Dieu” (com inicial maiúscula e sem artigo) que, na tradição Ocidental, normalmente se refere ao Deus da tradição judaico-cristã.

¹⁹ O plural de Sêneca pode se referir de modo genérico ao conjunto das pátrias, de modo que poderia simplesmente ser traduzido como “terra”, designando o planeta conhecido como um todo, em oposição ao *caelum*. Com efeito, essa foi a opção tradutória de Parroni (2008, p. 9, *terra*), Hine (2010, p. 136, *Earth*) e Díaz (2013, l. 9195, *tierra*). Porém, para dar esse mesmo sentido singular/coletivo, Sêneca poderia usar *orbis terrarum* (como de fato, fará um pouco adiante, no parágrafo 8), de modo que a opção por “terras” parece salientar uma pluralidade de costumes (*νόμος*) em contraste com a unidade na natureza (*φύσις*). Cf. *Ep.* 90, 3, em que Sêneca aponta como uma das consequências dos estudos da filosofia e da natureza a percepção de que, a despeito da aparente diversidade entre povos e classes, “a condição humana é a mesma para todos”.

²⁰ A ordem das palavras somada à deliberada omissão da preposição (*ad* ou, mais provavelmente, *in*) gera uma ambiguidade sintática, porém, os dois sentidos convergem: inicialmente pensamos que *multum supra... caliginem* é apostro para *altera* e diz o lugar onde ela está. Mas quando chega o verbo no fim da frase percebemos que se trata do lugar para onde ela leva. Porém, parece que ambas as interpretações são válidas e ela nos leva “para junto de si” (*ad*) e “para dentro de si” (*in*).

²¹ Literalmente, “até ali donde reluz”, “até [o lugar] donde vem a luz”.

²² O latim *publica* poderia ser aqui traduzido por “comum” ou “banal”. Optamos, contudo, por seu cognato português por entender que seria relevante manter a oposição entre *publica* e *secretiora* presente no original.

o que é o deus, se [ele] se debruça inteiramente sobre si mesmo ou se de vez em quando também a nós lança um olhar, se faz cada dia alguma coisa ou se fez [de] uma só vez, se é parte do mundo ou o [próprio] mundo, se lhe é lícito ainda hoje decretar [algo novo] e derrogar alguma coisa da lei dos fados, ou se seria uma diminuição de [sua] majestade e uma confissão de erro ter feito coisa que haveria de ser mudada. <Porém>, é necessário que a mesma coisa agrade [sempre] àquele a quem nada senão o melhor pode agradar, nem por isso é menos livre ou, sequer²³, menos poderoso, pois ele próprio é a sua necessidade²⁴.

4. Se eu não tivesse acesso a estas coisas, não teria valido a pena nascer, pois que motivo haveria para que me alegrasse de ter sido posto no número dos vivos? Acaso para que filtrasse comidas e bebidas?²⁵ Para encher este corpo inconsistente e efêmero e [sempre] na iminência de perecer se não for repetidamente suplementado, para viver, enfim, como serviçal de um doente? Para temer a morte como única coisa para qual nascemos?²⁶ Subtrai esse inestimável bem, e a vida já não valerá o suficiente para que eu sue e me alvoroce.

5. Ah! Quão desprezível coisa é o homem se não se ergue acima das coisas humanas! Enquanto lutamos com nossas paixões²⁷, o que fazemos de magnífico,

²³ As conjunções aditivas *ac/atque* e *et* são sinônimas, porém, há uma importante diferença no fato de que *ac/atque* é mais enfático. Uma boa forma de ilustrar a importância dessa diferença é tomarmos o célebre Catulo V, 1: *uiuamus, mea lesbia, atque amemus*. Podemos traduzir esse *atque* simplesmente por “e”, de modo que teríamos “viver” e “amar” meramente como duas ações concomitantes no mesmo nível. Contudo, assim perderíamos todo o efeito poético do verso, que consiste no fato de que Catulo acrescenta “amar” como um nível a mais, que vai além do mero “viver” e é um aprofundamento deste, de modo que temos uma gradação: “vivamos, minha Lésbia... mais do que isso, amemos!”. Do mesmo modo, aqui, ao usar *ac* e não meramente *et* (*nec ob hoc minus liber est ac potens*), Sêneca previne que o leitor pense: “Menos livre não, mas apenas menos poderoso”. Ela dá mais um nível de profundidade à negação e afirma que não, nem sequer menos poderoso ele se torna por causa disso.

²⁴ *Necessitas*. A sua lei. A sua lógica.

²⁵ Cf. em Hesíodo (*Teogonia*, 26) o vocativo usado pelas musas para dirigir-se ao poeta mortal: “Pastores rústicos, infâmias vis, ventres somente” (tradução de Christian Werner, 2013).

²⁶ *Uni*: adjetivo modificando “morte”. O *topos* da morte única para todos e niveladora da condição dos mortais é frequente em Sêneca e na literatura latina em geral; cf. *Ep.* 91, 16; *Ad Marciam*, 20, 12; *De ira*, III, 43, 1; *Troades*, 434; *NQ*, II, 59, 4. Tosi (1996, p. 291) menciona também Claudiano (*De raptu Proserpinae*, II, 302), Plauto (*Trinumus*, 491-494) e Horácio (*Odes*, I, 4, 13ss., II, 3, 21-24; II, 18, 32-36). Acrescente-se ainda Catulo, V, 6. A tradução “temer a morte como” entende que a sequência introduz um predicativo do objeto. Outra possibilidade seria que se trata de um aposto predicativo, e teríamos algo como: “para temer a morte, a única coisa para a qual nascemos?”. As duas interpretações são bastante diferentes, uma vez que a primeira pressupõe erro em crer que a morte seja a única coisa para a qual nascemos, ao passo que a segunda pressupõe apenas que é erro temê-la, admitindo-se que ela seja a única coisa para a qual nascemos. Independentemente de Sêneca, como estoico, ter uma concepção definida sobre a morte, seu discurso sobre ela deixa frequentemente a questão em aberto. Cf. por exemplo as palavras de encerramento da *Ep.* 65: “O que é a morte? Ou é termo ou é passagem. Não receio chegar ao termo, pois ficarei no mesmo estado de quem nunca nasceu; também não receio a passagem, pois em lugar algum estarei tão limitado quanto aqui!”. A essa passagem, Segurado Campos (2004) apõe a seguinte nota: “Não deverá ver-se aqui uma indecisão de Sêneca ou um mal entendido ecletismo, mas apenas a obediência a um princípio da pedagogia estoica que, desde Crisipo, aconselhava a não contrariar frontalmente as convicções prévias dos discípulos, mas antes a, partindo desta e reinterpretando-as, levá-las gradualmente às posições da Escola”.

²⁷ *Quamdiu cum adfectibus conluctamur*.

ainda que nos mostremos superiores? Vencemos monstros: que motivo há para que nos admiremos a nós mesmos²⁸ [apenas] por sermos diferentes dos piores? Não vejo nenhuma razão para que se compraza de si mesmo aquele que é o mais robusto num hospital²⁹.

6. Há um abismo entre vigor e boa saúde. Escapaste dos vícios da alma? Não tens rosto fingido, nem tua conversa é regulada de acordo com a vontade alheia? Nem carregas um coração dissimulado ou avareza que negue a si mesma o que quer que tolha a todos? Nem intemperança³⁰ que perde dinheiro torpemente e o recupera de modo ainda mais torpe? Nem tens ambição que te conduza às honrarias apenas através de coisas desonrosas? Até aqui, ainda não conseguiste nada. Escapaste de muitas coisas, mas de ti mesmo, ainda não. Pois esta tal virtude a que aspiramos³¹ é engrandecida não porque é³² um bem em si chegar a carecer³³ de males, mas porque expande [*laxat*] e prepara o espírito para o conhecimento das coisas celestes, e o torna digno de que chegue à comunhão <com> o deus.

7. [Só] então, quando, calcado todo mal, busca as alturas e chega ao seio íntimo da natureza, tem plenamente realizado o sumo bem do destino humano. Então, vagando entre os próprios astros, agrada-lhe rir dos pavimentos dos ricos e de toda a terra com seu ouro, e não me refiro apenas ao ouro que [a terra] trouxe para fora e entregou para a cunhagem de moedas³⁴, mas [também] àquele que, oculto, ela guarda para a avareza dos pósteros.

8. [O espírito] é incapaz de desprezar os pórticos e tetos reluzentes de marfim, os bosques podados e os rios desviados para dentro das propriedades privadas antes que tenha circundado o cosmo e, olhando do alto a Terra, (diminuta e, ademais, em sua maior parte coberta pelo mar e, mesmo na parte que aparece [acima do mar], largamente esquelética, ou abrasada pelo calor ou enrijecida pelo frio), tenha dito a si mesmo: ‘é isto aquele ponto que entre tantos povos a ferro e fogo é dividido!’³⁵

²⁸ O pronome está duplamente enfatizado com a partícula *-met* e com o pronome adjetivo *ipsos*.

²⁹ O trecho faz eco ao vocativo com que Sêneca se dirige a Lucílio: *uirorum optime* (dentre os os homens, o melhor, *NQ* I, praef. 1).

³⁰ O latim *luxuria* poderia ser traduzido por seu cognato português “luxúria”. Entretanto, tendo em vista que o termo português sofreu especialização semântica, passando a referir-se quase sempre a excessos especificamente no âmbito sexual, optamos por traduzi-lo por “intemperança”, termo mais genérico que abarca excessos (luxos) em diversas áreas da vida.

³¹ Cognato de *adfectibus*, usado no parágrafo anterior.

³² Pelo uso do modo indicativo, Sêneca indica concordar que seja um bem em si carecer de males. O que ele nega é que seja essa a razão por que ela seja tão engrandecida.

³³ O infinitivo perfectum salienta a ação de livrar-se dos males, a passagem de um estado (com males) para outro (sem males). Traduzi-lo meramente por nosso infinitivo (presente) seria perder esse sema da ação, da busca ativa (*adfectamus*) e dar a entender um estado natural de falta de males.

³⁴ Literalmente, “deu à cunhagem [local onde se cunha] para ser estampado” (*signandum monetae dedit*).

³⁵ A longa estrutura parentética está presente no original.

9. Ah, quão ridículas são as fronteiras dos mortais! Que um dácio não saia para além do Istro, que os trácios encerrem com o Hemo o seu império, que aos partos o Eufrates seja barreira, que o Danúbio seja o limite entre o [território] sarmático e o romano, que o Reno dê termo à Germânia, que os Pireneus ergam seus cumes no meio entre Gálias e Hispânicas, que entre Egito e Etiópia estenda-se uma vastidão inculca de areias...

10. Se alguém der às formigas o intelecto do ser humano, também elas não dividirão um metro quadrado em muitas províncias?³⁶ Quando tu tiveres te elevado àquelas coisas verdadeiramente grandes, quantas vezes vires um exército marchar com bandeiras erguidas e um soldado da cavalaria ora rodeando a retaguarda, ora explorando [o caminho] à frente, ora espalhar-se pelos flancos, como se se tratasse de algo grandioso, te agrada dizer 'vai pelos campos o negro esquadrão'³⁷. Esta é a deambulação de laboriosas formigas em limites estreitos. Que há entre elas e vós além da medida do exíguo corpinho?

11. Um ponto! é um ponto isto em que navegais³⁸, em que guerreais, em que dispondes reinos, minúsculos mesmo quando de um e outro lado o oceano lhes encontra. Acima, há espaços ingentes na possessão dos quais o espírito é admitido, mas apenas na condição de que carregue consigo o mínimo do corpo, apenas se limpou toda sujeira e surgiu brilhante, desimpedido e leve e, além disso, contente consigo.

12. Quando alcançou aquelas coisas, alimenta-se, cresce, como que liberto das correntes, retorna à origem, e tem esse argumento para a sua divindade: que as coisas divinas o deleitam, e as observa não como alheias, mas como suas. Pois, estando livre de inquietações, assiste o ocaso e o nascimento dos astros e suas tão diversas vias de harmonização³⁹; observa onde cada estrela por primeiro revela sua luz às terras, onde é o cume dela, até onde desce. Espectador curioso, perscruta e investiga cada detalhe. Como não investigaria, [posto que] sabe que aquelas coisas lhe concernem?

13. É então que despreza as estreitezas de sua morada anterior. Pois quanto é que jaz desde os mais avançados litorais da Hispânia até, por exemplo, a Índia? O espaço de pouquíssimos dias, se um vento favorável conduzir o

³⁶ O *topos* do perspectivismo a partir da comparação entre homens e formigas aparece também na fábula 117 de Bábrio, cujo argumento implica que os homens estão para os deuses assim como as formigas estão para os homens.

³⁷ *Eneida* IV, 404. *Agmen* é o termo latino que designa especificamente o exército marchando em fila por uma estrada. No contexto desse hemistíquio citado, Virgílio compara os soldados troianos em marcha justamente a formigas e é por isso que Sêneca o cita aqui: "Pelos portões da cidade os vereis apressados correrem / como formigas no ponto em que um monte de trigo saqueiam, / quando do inverno mais perto e a seus paços escuros o levam: vai pelos campos o negro esquadrão carregando pilhagem" (*Eneida* IV, 401-404, tradução de Carlos Alberto Nunes, 2014).

³⁸ *Punctum*. Sêneca brinca com uma palavra latina que significa "mar": *pontus*.

³⁹ Literalmente, "as tão diversas rotas dos [astros] que se harmonizam".

navio⁴⁰. Por sua vez, aquela região celeste oferece uma jornada de trinta anos a um velocíssimo astro que nunca se detém, mas é uniformemente rápido. Ali finalmente aprende o que buscou por muito tempo. Ali começa a conhecer o deus. O que é o deus? A mente do universo. O que é o deus? Tudo o que vê e tudo o que não vê⁴¹. Assim, finalmente, sua grandeza lhe é devolvida, e nada pode ser imaginado maior do que ele, se sozinho é todas as coisas, se sustenta sua obra a partir de dentro e de fora.

14. O que há, portanto, entre a natureza do deus e a nossa? De nós, a melhor parte é o espírito: nele não há nenhuma parte além do espírito. Ele é todo razão, ao passo que, entretanto, um erro tão grande aprisiona as coisas dos mortais que as pessoas estimam que este [universo] (mais belo, mais ordenado e mais constante no propósito do que qualquer coisa particular) seja fortuito e volúvel ao acaso, e, por isso, tumultuoso, em meio a raios, nuvens, tempestades e outras coisas pelas quais as terras e as partes vizinhas a elas⁴² são fustigadas.

15. Tampouco essa demência se limita ao vulgo, mas toca também os que professam sabedoria. Há aqueles que julgam que eles mesmos têm um espírito, ainda mais, providente e capaz de administrar tanto as suas coisas como as alheias, que esse universo, porém, no qual também nós estamos, desprovido de plano seria arrastado por certa temeridade ou por uma natureza que não sabe o que faz.

16. Quanto vale para ti conhecer isto e determinar os limites das coisas: quanto pode o deus? se ele próprio cria a matéria ou faz uso de [matéria] dada? Qual dessas duas coisas é anterior à outra: a razão precede a matéria, ou a matéria [precede] a razão? O deus leva a cabo tudo quanto queira ou muitas coisas o desamparam as coisas que deve manejar, <assim como> muitas coisas são defeituosamente fabricadas mesmo por um grande artífice, não porque lhe falte arte⁴³, mas porque aquilo em que ela é exercida muitas vezes é arredio à arte?

17. Examinar⁴⁴ essas coisas, aprendê-las, meditar sobre elas, não é saltar por sobre sua mortalidade e ser transferido para uma sorte melhor? Dizes: “em que essas coisas te são proveitosas?”⁴⁵. Se em nenhuma outra coisa, nisso com certeza: mensurado o deus, saberei que tudo o mais é estreito.

⁴⁰ Como assinala Díaz (2013, l. 9863), este foi um dos trechos de autores clássicos que motivaram Cristóvão Colombo a buscar uma rota para as Índias pelo oeste.

⁴¹ Optamos por traduzir *totum* em sentido numeral: "tudo que". Contudo o termo também carrega um importante sentido de inteireza, "o todo", de modo que poderíamos igualmente traduzir o trecho como "o todo que vê e o todo que não vê", ou "o que vê como todo e o que não vê como todo".

⁴² Sêneca refere-se à atmosfera terrestre, onde ocorrem fenômenos meteorológicos.

⁴³ *Ars*. Veja-se a discussão sobre o termo na nota 9.

⁴⁴ O termo latino *inspicere* (*in* + *spicere**) traz a ideia de olhar para dentro, o que ecoa as palavras *intraui* e *secretiora*, usadas anteriormente (*NQ*, I, praef. 3) por Sêneca.

⁴⁵ Sêneca põe essa mesma pergunta retórica na boca de Lucílio em *Ep.* 65, 15, em que discute justamente a validade do estudo da física.

REFERÊNCIAS

ALGRA, Keimpe. Cosmologia e teologia. In: GOURINAT, J. B.; BARNES, J. (org.). **Ler os estoicos**. Tradução de Paulo S. R. C. Silva. São Paulo: Edições Loyola, 2013 [2009], p. 175-195.

CAMPOS, J. A. S. e. (trad.). **Sêneca. Cartas a Lucílio**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbankian, 2004.

CARDOSO, Z. de A. **A literatura latina**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CITRONI, M. et alii. **Literatura de Roma Antiga**. Tradução de Margarida Miranda e Isaías Hipólito. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2006.

DÍAZ, José Román Bravo (trad.). **Seneca. Cuestiones Naturales**. Introducción, traducción y notas de José-Román Bravo Díaz. Edição do Kindle. Madrid: Editorial Gredos, 2013.

HINE, Harry (ed.). **Lucius Annaeus Seneca. Opera. Naturalium Quaestionum Librei**. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Stuttgart und Leipzig: De Gruyter, 1996.

HINE, Harry (trad.). **Seneca. Natural Questions**. Translated by Harry Hine. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

MERCKEL, Cécile. **Seneca theologus: la religion d'un philosophe romain**. 2012. 553 f. Tese (Doutorado em Philologie classique) - Sciences de l' Antiquité, Université de Strasbourg, Strasbourg (França), 2012.

NUNES, Carlos Alberto. **Virgílio. Eneida**. Tradução. São Paulo: Ed. 34, 2014.

PARRONI, Piergiorgio (trad.). **Seneca. Ricerche sulla natura**. A cura di Piergiorgio Parroni. Milão: Mondadori, 2008.

RAIJ, C. F. de M. van. (trad.). **Sêneca. Cartas consolatórias**. Campinas: Pontes, 1992.

TOSI, Renzo. **Dicionário de Sentenças Latinas e Gregas**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

A contemplação da natureza e o sumo bem segundo Sêneca: tradução comentada do prefácio do livro I das *Naturales Quaestiones*

WERNER, Christian. **Hesíodo. Teogonia.** Organização e tradução do grego. São Paulo: Hedra, 2013.

Data de envio: 27/08/2020
Data de aprovação: 05/10/2020
Data de publicação: 21/12/2020