



classica

v. 33 n. 1 2020

revista brasileira de estudos clássicos

classica



v. 33
n. 1
2020

revista brasileira de estudos clássicos

clás
sica



SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS CLÁSSICOS

DIRETORIA SBEC (2020-2021)

Eleazar Magalhães Teixeira, UFC (Presidente de Honra)
Ana Maria César Pompeu, UFC (Presidente)
Charlene Martins Miotti, UFJF (Vice-Presidente)
Solange Maria Soares de Almeida, UFC (Secretária Geral)
Pauliane Targino da Silva Bruno, UEC (Secretária Adjunta)
Fernanda Cunha Sousa, UFJF (Tesoureira)
Joseane Mara Prezotto, UFC (Tesoureira Adjunta)

EDITORIA-CHEFE

Luisa Severo Buarque de Holanda (PUC-Rio)

EDITORIA-ADJUNTA

Charlene Martins Miotti (UFJF)

EDITORAS-ASSOCIADAS

Tatiana Oliveira Ribeiro (UFRJ)
Alice Bitencourt Haddad (UFF)

CONSELHO EDITORIAL

Charlene Martins Miotti, Presidente, UFJF (2020-2021)	José Geraldo Grillo, UNIFESP (2020-2024)
Alice Bitencourt Haddad, UFF (2020-2024)	Luisa Severo Buarque de Holanda, PUC-Rio (2020-2024)
Anderson Zalewski Vargas, UFRGS (2020-2024)	Márcia Severina Vasques, UFRN (2020-2024)
Christian Werner, USP (2020-2024)	Orlando Luiz de Araújo, UFC (2020-2024)
Fábio Faversoni, UFOP (2020-2024)	Paulo Martins, USP (2020-2024)
Gilberto da Silva Francisco, UNIFESP (2020-2024)	Pedro Ipiranga, UFPR (2020-2024)
Isabella Tardin Cardoso, UNICAMP (2020-2024)	Tatiana Oliveira Ribeiro, UFRJ (2020-2024)
Jacyntho Lins Brandão, UFMG (2020-2024)	Teodoro Rennó Assunção, UFMG (2020-2024)
José Amarante Santos Sobrinho, UFBA (2020-2024)	

CONSULTORES INTERNACIONAIS

Airton Brazil Pollini (Université de Haute Alsace, Mulhouse, França)
Aloys Winterling (Humboldt-Universität zu Berlin, Alemanha)
Ana María González de Tobia (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Anastasia Bakogianni (Massey University, Nova Zelândia)
Andreas Michalopoulos (National & Kapodistrian University of Athens, Grécia)
Barbara Graziosi (Durham University, Reino Unido)
Brooke A. Holmes (Princeton University, EUA)
Carlos Augusto Ribeiro Machado (University of Saint Andrews, Reino Unido)
Carlos Levy (Université Paris IV, França)
Catalina Balmaceda (Pontificia Universidad Católica de Chile)
Cécile Michel (Centre National de la Recherche Scientifique, França)
Daniel Rinaldi (Universidad de la República, Uruguai)
David Konstan (New York University, EUA)
Delfim Ferreira Leão (Universidade de Coimbra, Portugal)
Erica Angliker (University of London, Reino Unido)
Francisco de São José Oliveira (Universidade de Coimbra, Portugal)
Harry M. Hine (University of St Andrews, Reino Unido)
Ioannis Petropoulos (Democritean University of Thrace, Komotini, Grécia)
José Luís Lopes Brandão (Universidade de Coimbra, Portugal)
José Remesal Rodríguez (Universidad de Barcelona, Espanha)
Konstantinos P. Nikoloutsos (Saint Joseph's University, EUA)
Manuel Albaladejo Vivero (Universitat de València, Espanha)
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra, Portugal)
Maria Helena Trindade Lopes (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Martin Dinter (King's College London, Reino Unido)
Paulo Butti de Lima (Università degli Studi di Bari, Itália)
Philippe Rousseau (Université Lille 3, França)
Sergio Casali (Università di Roma II, Itália)
Silvia Milanezi (Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne, França)
Stefania Giombini (Universitat de Girona, Itália)

revista brasileira de estudos clássicos

clas sica



n. 33
n. 1
2020

CLASSICA. Revista Brasileira de Estudos Clássicos

[ISSN 0103-4316 / e-ISSN 2176-6436]

Caixa Postal 905, 30161-970, Belo Horizonte, MG, Brasil

<http://revista.classica.org.br> e-mail: revistaclassica@classica.org.br
publicada pela Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos desde 1988

Classica foi publicada anualmente de 1988 a 1991 e bienalmente de 1992 a 2005; em janeiro de 2006 a periodicidade tornou-se semestral.

A Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos não se responsabiliza pelas opiniões expressas pelos autores nem pelo uso indevido de quaisquer elementos presentes em artigos assinados.

É responsabilidade dos autores obter previamente as autorizações necessárias para a reprodução de imagens, trechos longos de obras publicadas e outros itens protegidos por copyright.

Informações sobre filiação à entidade e impressão de volumes sob demanda estão disponíveis no site da *Classica* (ISSN 2176-6436): <http://revista.classica.org.br>.

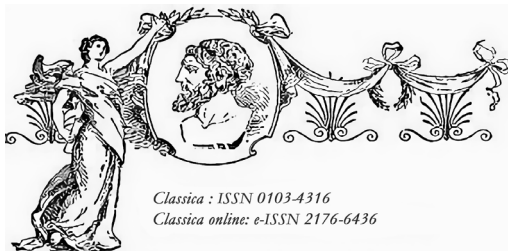
Indexada em *L'Année philologique*, França.
UC Impactum, Portugal.
CrossRef, EUA.
Diadorim/IBICT, Brasil.
Portal de Periódicos CAPES, Brasil.
Latindex 2.0, México.
REDIB, Espanha.
EZB - Elektronische Zeitschriftenbibliothek, Alemanha.
Sumários.org, Brasil.
InterClassica, Espanha.
DOAJ, Suécia.
Dialnet Plus, Espanha.
ERIH Plus, Noruega.
EBSCO, EUA.
Mir@abel, França.
Oasisbr, IBICT, Brasil.
OAJI, EUA.
MIAR, Espanha.

Abreviatura: **Classica (Brasil)**.

Diagramação: Alda Lopes

Classica : revista brasileira de estudos clássicos / Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos.
– v.1 (1988)-v.4 (1991) ; v.5 (1992)-v.18 (2005) ; v.19 (2006)- .
– Belo Horizonte : SBEC, 1988-2005 ; 2006-
Anual: 1988-1991 ; bical 1992-2005 ; semestral: 2006-
ISSN 0103-4316 / eISSN 2176-6436
I. Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos.

Classica está licenciada sob os termos da Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional



Artigos

- O coro, a musa e as estrelas: estudo do Fr. 5 Page de Álcman
The Chorus, the Muse and the Stars: a Study of Alcman Fr. 5 PMG
 Eduardo Henrik Aubert 11
- A *aemulatio* senequiana: o caso da tragédia *Agamêmnon*
The Senecan Aemulatio: the case of the tragedy Agamemnon
 Marco Aurélio Rodrigues 31
- In media barbaria, ille ego romanus vates*: etnografia e autoridade nos *Tristia*
 de Ovídio
In Media Barbaria, Ille Ego Romanus Vates: Ethnography and Authority in Ovid's
Tristia
 Cecília Marcela Ugartemendía 51

Dossiê

**Representações do guerreiro, do sábio e do soberano na
 narrativa: a figura de Alexandre e outros heróis da Antiguidade
 na literatura, na história, nas artes e no cinema**

- Apresentação
 Bernardo Brandão
 Pedro Ipiranga Júnior
 Renata Senna Garraffoni 71

Primeira parte**Ensaio sobre o *Romance de Alexandre***

- Alexandre: lugares comuns, personagem incomum
Alexander the Great: Commonplaces, Uncommon Character
 Jacyntho Lins Brandão 79
- The Flying King: the novelistic Alexander (Pseudo-Callisthenes 2.41) and the
 traditions of the Ancient Orient
O rei voador: o Alexandre romanesco (Pseudo-Calístenes 2.41) e as tradições do
Antigo Oriente
 Ioannis M. Konstantakos 105

Entre sábio e soberano: aspectos temáticos, diegéticos e composicionais no <i>Romance de Alexandre</i> <i>Between Wise and Sovereign: Thematic, Diegetic and Compositional Aspects in Alexander Romance</i> Pedro Ipiranga Júnior	139
--	-----

<i>Romance de Alexandre</i> : as implicações da sua “pseudoficcionalidade” na história do gênero <i>The Alexander Romance: the Implications of its “pseudofictionality” in the History of the Novel</i> Pedro Dolabela Chagas	161
--	-----

Segunda parte

A recepção da figura de Alexandre e a refiguração da Antiguidade Clássica

Mosaico de Alexandre na Casa do Fauno em Pompeia: ontem e hoje <i>Alexander Mosaic at the House of the Faun in Pompeii: yesterday and today</i> Renata Senna Garraffoni José Geraldo Costa Grillo	175
--	-----

Alexandre, o Grande, na <i>Alexandra</i> , de Licofron <i>Alexander the Great, in the Alexandra, by Lycophron</i> Roosevelt Rocha	193
---	-----

Antiguidades românticas: onde se encontram os guerreiros antigos e selvagens <i>Romantic Antiquities: where Ancient and Savage Warriors Meet Among Themselves</i> Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira Pedro Ipiranga Júnior	203
---	-----

Machado de Assis, leitor de Homero <i>Machado de Assis, Homer’s Reader</i> Edson Ferreira Martins	227
---	-----

Ligações perigosas? Alexandre e Aristóteles nos filmes de Modi, Rossen e Stone <i>Dangerous Liaisons? Alexander and Aristotle in the Films by Modi, Rossen and Stone</i> Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho	245
--	-----

Notas de Pesquisa

- Grupo de Pesquisa *Gêneros Poéticos na Grécia Antiga*: tradição e contexto:
Apresentação e um estudo de caso na *Odisseia*
*Research Group Poetic Genres in Ancient Greece: Tradition and Context: Overview
and a Case Study in the Odyssey*
Christian Werner 279
- Quando as Letras Clássicas encontram as Teorias da História: o PROAERA,
Programa de Estudos em Representações da Antiguidade
*When Classical Philology Meets the Theories of History: the PROAERA, Program of
Studies on Representations of Antiquity*
Henrique Cairus 289
- O Núcleo de Cultura Clássica e a Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos
The Nucleus of Classical Culture and the Brazilian Society of Classical Studies
Ana Maria César Pompeu 295
- Uma breve notícia sobre o *Laboratório de Estudos sobre o Império Romano* (LEIR)
A Short Report on the Laboratory for the Studies of the Roman Empire
Norberto Luiz Guarinello
Fábio Favversani 305

Traduções

- Sobre a Natureza*, de Parmênides de Eleia
Parmenides of Elea's On Nature
Pedro Barbieri 311
- Cícero, *Do Orador* 2.216-290
Cicero, On the Orator 2.216-290
Adriano Scatolin
Charlene Miotti 327

ARTIGOS

O CORO, A MUSA E AS ESTRELAS: ESTUDO DO FR. 5 PAGE DE ÁLCMAN

Eduardo Henrik Aubert*

Recebido em: 28/10/2019

Aprovado em: 12/02/2020

* Doutor em História, École des Hautes Études en Sciences Sociales; Doutor em Direito, Universidade de São Paulo; Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

eduardo.aubert@usp.br



RESUMO: Este artigo propõe-se a investigar o fr. 5 Page, de Álcman, frequentemente lido como se consistisse em uma cosmogonia arcaica. Por meio de um exame dos *lemmata* conservados, em diálogo com os demais fragmentos supérstites de Álcman e com o comentário em que os referidos *lemmata* estão inseridos, propomos uma nova interpretação do poema. O resultado é uma reaproximação entre essa composição e os partênios do poeta.

PALAVRAS-CHAVE: Álcman; mélica arcaica; partênios; cosmogonia.

*THE CHORUS, THE MUSE AND THE STARS:
A STUDY OF ALCMAN FR. 5 PMG*

ABSTRACT: This article seeks to investigate Alcman's fr. 5 PMG, often understood as an archaic cosmogony. Through a careful examination of the surviving *lemmata*, read in the context of Alcman's other extant fragments and of the commentary in which the *lemmata* are inserted, a new interpretation is put forward. As a result, fr. 5 PMG seems to fit in with Alcman's other *parthenia*.

KEYWORDS: Alcman; archaic lyric; *parthenia*; cosmogony.

1. OBSERVAÇÕES INTRODUTÓRIAS¹

1.1. BREVE HISTÓRICO DA INVESTIGAÇÃO

A publicação, em 1957, dos restos de comentário a poema de Álcman até então desconhecido (no fr. 2 do *P. Oxy.* 2390, depois fr. 5 Page e 81 Calame, datado de entre fins do século

¹ Agradeço aos Professores Paula da Cunha Corrêa, João Angelo Oliva Neto e Alexandre Pinheiro Hasegawa, bem como aos pareceristas anônimos, pela discussão de versões anteriores deste texto e pelas valiosas sugestões oferecidas.

I d.C. e começos do século seguinte, *n. Funghi*; Most, 1995, p. 5) atraiu vivo interesse, pois houve quem acreditasse tratar-se de antiquíssimo poema cosmogônico ou cosmológico: “uma cosmologia nova e muito estranha”, anota Page (1959, p. 21). Para Calame, o fragmento seria de tal importância, que “constitui certamente a maior surpresa reservada pela publicação dos papíros de Oxirrinco” (Calame, 1983, p. 437-8).

Embora fossem poucas as citações textuais de Álcman, o comentário permitiria uma apreensão, mesmo aproximada, de uma cosmologia poética arcaica a meio caminho entre o relato mítico e a especulação filosófica. Seria um poema “com o qual veio à luz um novo e inesperado elo de ligação entre a poesia e a filosofia” (Burkert, 1963, p. 827), “um fragmento de pensamento ‘pré-socrático’” (Janni, 1967, p. 193). Nele, veríamos “os primeiros raios do Iluminismo jônico” (Bowra, 1961, p. 26). Diversos trabalhos buscaram, então, reconstruir as linhas gerais da “cosmogonia de Álcman” (ex. West, 1963 e 1967).

Adotando postura mais pessimista, houve quem alertasse contra a euforia excessiva (já Page, 1959, p. 21), sugerindo forte descompasso entre o comentário e o poema. Penwill (1977), por exemplo, propôs que “o poema de que nosso comentário se ocupa não era absolutamente uma cosmogonia” (Penwill, 1974, p. 13).

Most (1987) dedicou artigo alentado a defender que não se trata de poema cosmogônico, mas de partênio como os demais (fr. 1 e 3 Page), com seção mítica inteiramente enviesada por terminologia filosófica, notadamente a teoria aristotélica das quatro causas, sendo o comentador “um alegorista físico” (Most, 1987, p. 9). Outras vozes anuíram (Davies, 1988, p. 15; Slatkin, 1991, p. 81-3), e Steiner (2003) chegou mesmo a propor tratar-se de alegorese que “usava o poema de Álcman para sustentar uma ideia pré-concebida a respeito da criação do mundo” (Steiner, 2003, p. 23), paráfrase de trabalho anterior em prosa que veiculava conteúdo estoico.

A visão pessimista não substituiu inteiramente o entusiasmo inicial (ex. Rangos, 2003, p. 84). No entanto, diante das apreensões opostas do poema de Álcman que estaria na base do comentário preservado, as obras de síntese hoje adotam posição cautelosa (Sorel, 1994, p. 50-1 e, mais sucintamente, Zimmermann, 2011, p. 184-5).

1.2. PONTOS DE PARTIDA

Embora as conclusões do presente estudo sejam bastante distintas, a argumentação se alinha com a premissa de Apicella, para quem “parece excessivo o pessimismo de quem sustenta que quase nada se possa extrair dele [fr. 5 Page]” (Apicella, 1979, p. 7). Afinal, a dificuldade de extrair do comentário a “cosmogonia” de Álcman não parece equivalente à impossibilidade de dele colher elementos significativos sobre o poema de Álcman, ainda que à margem e para além de um possível conteúdo cosmogônico. Para cumprir essa tarefa, convém introduzir algumas observações preliminares.

Sob a noção geral de que se estaria diante de um “poema cosmogônico”, não parece haver uma perspectiva uniforme sobre o tipo de composição com que estamos exatamente a lidar. Um poema cosmogônico seria aquele inteira e exclusivamente dedicado a uma cosmogonia? Ou seria composição que contém um relato cosmogônico ao lado de

outros conteúdos? Enfim, tratar-se-ia de poema que toca em elementos cosmogônicos sem necessariamente desenvolver uma cosmogonia, vale dizer, sem pretensão de desenvolver uma narrativa estruturada e bastante em si mesma?

No sentido da primeira hipótese, Janni pensa tratar-se de “composição poética cujo argumento era constituído por uma cosmogonia”, uma autêntica “cosmogonia espartana” arcaica (Janni, 1967, p. 191). A segunda hipótese parece vir afirmada por Rangos, para quem se estaria diante da “narrativa mítica de um partênio”, que “não precisa ser inteiramente determinada por ocasião de performance e cujo assunto não precisa necessariamente ostentar uma relação evidente com o coro das moças” (Rangos, 2003, p. 89); Álcman teria, assim, composto “algum tipo de cosmogonia” (Rangos, 2003, p. 90). Sustentando, enfim, de modo mais alinhado com a terceira hipótese, a possibilidade de haver elementos cosmogônicos sem que isso implique o desenvolvimento de uma cosmogonia, Treu lembra outros fragmentos de Álcman em que interesses paralelos se manifestam (notadamente, fr. 1, 20 e 61 Page, *v.* Treu, 1965, p. 85), e Penwill, comentando o fr. 20 Page, nota que Álcman indica “pelo menos um interesse ocasional nas origens da presente ordem do mundo” (Penwill, 1974, p. 14; ver ainda Ferrari, 2008, p. 34).

Ora, não parece haver dúvidas de que o poema em questão era um partênio, como o poema precedente no mesmo fragmento (fr. 5.2, col. I, 1-22 Page), provavelmente em um dos dois livros de partênios (Budelmann, 2018, p. 57) dentre os seis livros da edição alexandrina de Álcman (Zimmermann, 2011, p. 182). O próprio comentário, como afirma Calame, “indica explicitamente que o coro que executava esse canto era composto de Δύμα[]” (Calame, 1983, p. 442). A esse respeito, o papiro Oxy. 2389, também alcmânico, deixa claro que as Δύμα[] são meninas de determinado agrupamento social que realizam o canto coral (Harvey, 1967, p. 70): π[ολ]λάκις δὲ [Δ]υμαίν[ων παρθένοι ἀφί]κοντο ε[ίς] τὴν συ[ζ]ορεύσουσαι τ[αῖς] Πιτανάτισι.

Mas o que implica dizer que se trata de um partênio, para além de afirmar a performance por molas, referidas como παρθένοι (Calame, 1977, v. 2, p. 149-76)? Ademais, como isso poderia ajudar a entender o problema do conteúdo da composição de Álcman e do papel desempenhado, na economia do poema, pelas supostas referências cosmogônicas?

Calame adotou posição reticente sobre a existência de um gênero dos partênios, insistindo que o emprego da palavra grega παρθένων como substantivo é próprio da crítica poética alexandrina e posterior (Calame, 1977, v. 2, p. 152). O juízo, no entanto, talvez seja excessivamente severo. Puelma lembra que, em traços gerais, Álcman segue “um esquema construtivo que nos é suficientemente conhecido pelas odes de Píndaro e que claramente pertencem ao repertório fixo e ao inventário formal da poesia coral arcaica” (Puelma, 1977, p. 5-6). No núcleo da construção, reside a oposição entre “duas seções principais (mito – atualidade da performance coral)” (Puelma, 1977, p. 6).

Mais precisamente, recorda Zimmermann, os partênios de Álcman associam “os três fatores constitutivos da lírica coral: *mythos, gnome, kairos*” (Zimmermann, 2011, p. 183). No esquema de Puelma, as sentenças gnômicas têm função de transição; elas são “parte da conhecida técnica da lírica coral de transição da parte geral, introdutória, da canção coral,

para a parte específica ou, em outras palavras, da ‘canção sagrada’ à ‘canção profana’” (Puelma, 1977, p. 6).

Claramente, ademais, Álcman poderia iniciar um partênio com uma invocação às Musas, como se vê no fr. 3 Page, de modo que essas composições podem ser compreendidas como compostas por duas seções principais (mito e atualidade da performance), prefaciadas por versos invocatórios e mediadas por versos gnômicos (no mesmo sentido, Most, 1987, p. 5; Calame, 1983, p. 443). Trata-se, afinal, de modelo construtivo que não faz mais do que particularizar componentes basilares da mélica.

Nesse sentido, a crítica de Calame, tal qual formulada em 1977, precisa ser redimensionada. Talvez seja difícil achar o denominador comum, do ponto de vista do conteúdo, para todos os poemas que os alexandrinos quiseram chamar de partênios, em uma tradição que já se estendia, então, por vários séculos. Talvez seja ousado particularizar as características do partênio alcmânico para além do ligeiro esboço acima exposto. Contudo, essa simples esquematização é já um relevante enquadramento para uma primeira aproximação com o fr. 5 Page.

Um último *caueat* metodológico se impõe. Certamente, ao introduzir sua explicação do poema – opondo-se à tradição interpretativa já desenvolvida (τῶν λοιπῶν πειρασ) –, com a proposição de que Álcman, nesse poema, φυσ[ισολογεῖ] ou φυσ[ικός (έστι)], o comentador mostra estar inserido em uma tradição de interpretação alegórica, valendo-se de um “*terminus technicus* frequentemente atestado para esse tipo de alegorese naturalística dos mitos na poesia arcaica” (Funghi; Most, 1995, p. 7; ver ainda Apicella, 1979, p. 7, n. 2). Isto é, se o próprio comentador demonstra praticar modalidade de comentário propensa a desenvolver interpretações bastante remotas da letra do texto, é preciso no mínimo bastante cautela a respeito do que vem afirmado no comentário.

O reconhecimento de que o comentador imiscuiu suas ideias com as de Álcman não leva, contudo, à conclusão radical de que nada resta de Álcman. Afinal, não apenas o comentador identifica os *lemmata* do poema que está a comentar por meio de um signo específico, uma forquilha (por vezes, apenas um traço, v. col. 3, l. 3 e, talvez, l. 8), posta sob a linha em que consta o *lemma*, e de um espaçamento mais amplo entre *lemma* e comentário,² como a redação do comentário não é homogênea. Assim como φυσ[ισολογεῖ] ou φυσ[ικός (έστι)] são termos técnicos que indicam o procedimento da alegorese, outras formulações também permitem entrever, ao menos parcialmente, diferentes graus de distância entre comentário e texto original.

O comentador dialoga com a presença do texto, sem meramente parafraseá-lo, mas também sem obliterá-lo de todo. São as ideias que passamos a explorar, após submeter ao leitor o texto completo do fragmento e sua tradução.

² O papiro Oxy. 2390 pode ser consultado *on-line*. Disponível em: <http://www.papyrology.ox.ac.uk/POxy/>.

2. TEXTO E TRADUÇÃO³

col. 2	
<p>.α λίσσομαι τ[]ων μά- λιστα []υσας ὑπερ [] ατρος 24 τῆς τ[ὼν]ντίδων φυλ[ῆς]ρος (έστι) Δυμα[]τρα Δυμα[]έν δ]έ ταύ- τη τῆι ὠιδ[ῆι Ἀλ]κμάν φυσ[.....ε]κθη .[.]μεθα δ[]οκουντα η[] μετὰ τὰς 28 τῶν λοιπῶ[ν]ρας Γῆς [] Μούσα[ς] θυγατέρας ὡς Μίμνερμ[ος] τας ἐγε[⁴</p>	<p><i>Musa</i>]a, eu te imploro d[<i>entre os deu</i>]ses espe- cialmente; [<i>as Mu</i>]sas em nome d[<i>a filha</i>] da fam[ília] dos []tidas. (É) o [co]ro [<i>dos</i>] Dima[<i>nes</i>]. []tra Dima[<i>nes</i>]. <i>E n</i>]es- sa canç[ão, Á]l]cman [<i>trata da</i>] natureza. Ex- [<i>po</i>]remos as n[<i>asas</i>] [o]riniões depois das [<i>tenta</i>]tivas dos demai[s]. As Musa[<i>s fez</i>] da Terra filhas, como Mimnerm[<i>o estabeleceu</i>] sua genea[<i>logia</i>]</p>

suplementos col. 2:

- 22 σὲ uel τει Μῶ]σα Page; ὦ Μῶ]σα Barrett; λίσσομαι π[αντ]ῶν dub. Lobel, prob. Page 1962, retr. 1974, denuo Calame; λίσσομαι τ[ε] Barrett, λίσσομαι τ[ε] σι]ων West, Harvey; τ[ὼν] σι]ων Lasserre apud Calame
- 23 τὰς Μο]υσας Page; -]υσας' sicut partem lemmatis Barrett;] ματρός dub. Lobel, Barrett; θυ]γατρος Maehler, Harvey dub.
- 24 τ[ὼν Πιτα]ν<α>τίδων Page; τ[ὼν Εὐρωπῶ]ντίδων Barrett
- 24-25 φυλ[ῆς] δὲ ὁ χ]ορός (έστι) | Δύμ]α[ιναι, ὦν πά]τρα Δυμᾶ[νες. ἐν δ]έ Page; φυλ[ῆς] δὲ ὁ χ]ορός (έστι) | Δυμα[ίνης (vel Δυμά[νιδος] Barrett; φυλ[ικός] δὲ χο]ρός έστι Δυμα[ς] uel φυλ[έτας] δὲ χο]ρός... Harvey
- 26 φυσ[ισολογ(εῖ)] Page, Calame; φυσ[ισολογεῖ] Barrett; φυσ[ικός] έστι Harvey
- 26-27 ε]κθη]σ[ό]μεθα Page Barrett
- 27 δὲ [τὰ δ]οκουντα ἢ[μῖν μ]ετὰ Page Barrett Calame, Most-Funghi etc
- 28 τῶν λοιπῶ[ν] πει]ρας Page, Harvey, Most-Funghi; τῶν λοιπῶ[ν] ἐκφο]ράς Barrett; Γῆς [μὲν] Μούσα[ς] Page Calame; Γῆς [φ(ησι) τὰς] Μούσα[ς] Barrett
- 29 ὡς Μίμνερμ[ος] .]τὰς ἐγε[]νεαλόγησε. Page; ὡς Μίμνερμ[ος] αὐ]τὰς ἐγε[]νεαλόγησεν Barrett

col. 3	
<p>1 .v. πάντων... [] τις ἐκ δὲ τῶ π[] τέ]- 4 κμωρ ἐγένετο τ[] μο[.] ἐντεῦθεν ει .[] πόρον ἀπὸ τῆς πορ. [.] . [] ὡς γὰρ ἤρξατο ἡ ὕλη κατασκευα[σθῆναι]</p>	<p>de tudo... [Té- -tis E a partir do v[el]ho Póros, Técmor Té-] mor surgiu [<i>depois de Póros</i> então [<i>chamou</i>] de Póros a partir de <i>pór[imos] ?</i> Pois, quando a matéria começou a ser</p>

³ Reproduzo a edição de Römer, 2013, p. 60 e 63-4, com alterações e expansão dos suplementos. Estão marcadas em negrito as palavras do poema de Álcman comentadas no fragmento.

⁴ Cornelia Römer não levou em consideração as letras]τας ἐγε[em sua edição, nem sequer indicou a existência de letras aqui. No entanto, sua presença no papiro é certa. Ver a reprodução do fragmento, no endereço eletrônico indicado na nota 2, supra.

<p>8 ἐγένετ[ο] πόρος τις οἰονεὶ ἀρχή. λ[έγει] οὖν ὁ Ἀλκμάν τὴν ὕλην πάν[των τετα]- ραγμένην καὶ ἀπόητον. εἶτα [γενέ]- σθαι τινά φησιν τὸν κατασκευά[ζοντα]</p> <p>12 πάντα, εἶτα γενέσθαι [πό]ρον, το[ῦ δὲ πό]- ρου παρελθόντος ἐπακολουθῆ[σαι τέ]- κμωρ. καὶ (ἔστιν) ὁ μ[ὲν] πόρος οἶον ἀρχή, τὸ δὲ τέ- κμωρ οἰονεὶ τέλος. τῆς Θέτιδος γενο- μένης ἀρχὴ καὶ τέ[λ]ο[ς ταῦτα]</p> <p>16 πάντων ἐ- γένετο, καὶ τὰ μὲν πάντα [ὁμο]ίαν ἔχει τὴν φύσιν τῆ τοῦ χαλκοῦ ὕλη, ἡ δὲ Θέτις τ[ῆ] τοῦ τεχνίτου, ὁ δὲ πόρος καὶ τὸ τέ- κμωρ τῆ ἀρχῆ καὶ τῷ τέλει.</p> <p>20 πρέσγ[υς] δ(ἐ) ἀν(τί τοῦ) πρεσβύτης. καὶ τρίτος σκότος. διὰ τὸ μηδέπω μήτε ἥλιον μήτε σε- [λ]ήνην γεγονέναι ἀλλ' ἔτι ἀδιάκριτ[ο]ν (εἶναι)</p> <p>24 [τ]ὴν ὕλην. ἐγένοντο οὖν ὑπο .[.]. πό- ρος καὶ τέκμωρ καὶ σκότ[ος] .[.]. ἄμαρ τε καὶ σελάνα {καὶ τρίτον σκότος}. τας μαρμαρυγας. ἄμαρ οὐ ψιλῶς ἀλλὰ</p> <p>28 σὺν ἡλίῳ. τὸ μὲν πρότερον ἦν σκότος μό- νον, μετὰ δὲ ταῦτα διακριθέ[ντο]ς αὐτοῦ</p>	<p>organiza[da], certo Póros surgiu como se um começo. D[iz] assim Álcman que a matéria de tu[do era agg]- tada e informe. Então diz [ter surg-] ido algo que organiza tudo, depois ter surgido [Pó]ros, [e Pó-] ros estando presente, seguir[-se Té-] mor. E Póros (ἐ) como um começo, e Téc- mor como um fim. Tendo Tétis sur- gido, [esses] começo e fim sur- giram, e tudo tem semelhante a natureza à matéria do bronze, e Tétis à do artesão, Póros e Té- mor ao começo e ao fim. présygys no lugar de velho. E terceiro, a escuridão. Porque, até então, nem o Sol, nem a Lu- a haviam surgido, mas ainda (era) indistinta a matéria. Surgiram então por .[.]. Pó- ros e Técmor e a escuri[dão] .[.]. o dia e a Lua {e terceiro a escuridão}. as cintilações. O dia não sozinho, mas junto com o Sol. Pois se antes havia só a escuridão, depois disso, tendo ela sido distinta,</p>
--	---

suplementos col. 3:

- 2-3 Θέ]τις restituit Lobel
 3 ἐκ δὲ τῶ π[ρέσγυς West 1967; ἐκ δὲ τῶ π[ρέσγυς Πόρος | Τέκμωρ τε καὶ τρίτος σκότος West 1963
 3-4 τέ]κμωρ Lobel, ἐκ δὲ τῶ π[όρω τὸ τέκμωρ. τὸ δὲ τέ]κμωρ ἐγένετο τ[ῶι πόρωι ἀκόλουθον Page; ἐκ δὲ τῶ π[ρέσγυς Πόρος Τέκμωρ. West 1963 (v. 1967), Davies
 6 πορί[μο]υ [πάντων ἀρχῆς Page dubitanter, τῆς πορε[ίας (vel πορί[ας pro πορε[ίας) Ricciardelli
 7 κατασκευα[σθῆναι] Lobel
 8 λ[έγει Lobel
 9 πάν[των τετα Lobel
 9 πάν[των] Page
 9-10 τετα]ραγμένην Lobel
 11-13 suppl. Lobel
 16 ταῦτ]α Page, ἄμ]α Lobel dub.
 21 Καὶ τρίτος σκότος ex insequenti lemme (v. 26) hic perperam commentatorem posuisse censuit Page (1959), probante Barrett, sed explicavit Ricciardelli 1979; v. 26, ubi lemma perperam additum esse censuit Lobel probantibus fere omnibus
 24 -25 ὑπὸ τ[α]ῦτὸ Lobel dub.
 26 fort. <ἔωσ> τας μαρμαρυγας debuit: alioquin obscurum quomodo intellegi possit, Page
 26-27 τὰς μαρμαρυγὰς in textu Calame (comm. 451), sine accentu ceteri, vocem corruptam pro κάμαρυγας (sic) proposuit West 1963, 156 dubitanter
-

3. COMENTÁRIO

3.1.]α λίσσομαι τ[]ων μάλιστα

Como quer que se reconstruam exatamente as lacunas na l. 22 do primeiro *lemma* do comentário (a *coronis* na margem esquerda da coluna indica o começo de um novo poema), certo é que se trata de invocação à Musa (cf. texto e tradução, na seção 2, acima). Note-se que ela é invocada no singular, como nos fr. 14, 27 e 28 Page, e não no plural, como no fr. 3 Page. Diferentemente do fr. 27, no entanto, aqui não temos elementos para dizer se havia particularização de uma das Musas ou se Álcman invocava uma por todas, como o comentador dá a entender, por começar a explicação do *lemma* narrando como Álcman concebe as Musas (no plural).

Antes de embarcar na interpretação alegórica a que se propõe (ἐν δ]ὲ ταύτηι τῇ ωιδ]ῆι Ἀλκμᾶν φουσ[ισολογῆ]ι ou φουσ[ικὸς (ἔστι)], col. 2, ll. 25-26), o comentador dá relevante informação de performance (*supra*, item 1.2), indicando que Álcman invoca as Musas pelas moças Dimanes, que formavam um coro. É possível até que tratasse de uma moça em específico, de nome [-τρα] (Harvey, 1967, p. 72).

Na sequência do comentário ao *lemma*, após afirmar que apresentará suas próprias interpretações, o comentador insere dado adicional que não pode ser tomado por mera projeção de sua própria concepção do mundo. Ele afirma que Álcman fez das Musas filhas da Terra, como Mimnermo. A afirmação é confirmada pelo fr. 67 Page, que é um comentário de Diodoro Sículo (4.7.1): ὀλίγοι δὲ τῶν ποιητῶν, ἐν οἷς ἔστι καὶ Ἀλκμᾶν, θυγατέρας ἀνοφαίνονται

Οὐρανοῦ καὶ Γῆς. É possível que Diodoro Sículo tivesse em mente justamente o poema de que aqui se trata. Mas também não podemos ignorar a possibilidade de que o comentador (e, com ele, Diodoro Sículo) esteja se referindo a outro poema de Álcman, explicando a Musa deste poema por meio de outros textos do próprio poeta.

Contudo, o mesmo Álcman, no fr. 27 Page, havia tratado Calíope como *θυγατερ Διός* (assim também no fr. 28 Page), e, conforme lembra Page, “não se deve esperar que Álcman seja consistente de poema a poema e de ano a ano em suas alusões cosmológicas” (Page, 1959, p. 20). Uma leitura cuidadosa do *lemma* parece reforçar a hipótese de que a genealogia especial da Musa (ou das Musas sob o nome de uma) esteja presente aqui, pois, como quer que se completem as lacunas das linhas 22 e 23 da coluna 2, o sentido geral do *lemma* é o de colocar as Musas em uma posição especial diante dos demais deuses, quer se leia como *λίσσομαι τ[ε σι]ῶν μάλιστα* ou *λίσσομαι π[αντ]ῶν μάλιστα*.

A relevância de tratar as Musas como filhas da Terra (e de Urano, fr. 67 Page) sem dúvida levanta a possibilidade de que Álcman estivesse a preparar, já na invocação, elemento que, de um modo ou de outro, poderia ressoar em um relato cosmogônico. É a posição de Apicella, para quem, “como filhas de Γῆ, as Musas se colocam entre as divindades muito antigas, apropriadas para ser invocadas no início de uma cosmogonia” (Apicella, 1979, p. 9; no mesmo sentido, Fränkel, 1975, p. 254). Retomaremos o ponto adiante, na seção 3.2.

3.2. ἐκ δὲ τῷ π[

Os dois *lemmata* em cujos comentários se encontram os principais elementos que deram azo às mais diversas especulações sobre o conteúdo cosmogônico ou cosmológico do poema de Álcman (aqui itens 2.2 e 2.3), são, no entanto, muito reduzidos, razão pela qual os estudiosos tiveram que se haver praticamente só com o texto do comentador. A menos que se entenda, o que parece possível, que o *lemma* de que aqui se trata se estendesse da linha 3 à 4 da coluna 3.

Afinal, essa porção do papiro está demasiado mal preservada, mas, a se ter em conta restituições como a de Page (*ἐκ δὲ τῷ π[όρω τὸ τέκνον. τὸ δὲ τῆ]κνον ἐγένετο τ[ῶι πόρωι ἀκόλουθον*), a repetição imediata, em outras palavras, do que acaba de ser dito, com mera explicitação de que o *ἐκ δὲ* seguido de dativo corresponde semanticamente a *ἐγένετο*, seria evidentemente a do comentador que retoma o texto, explicitando seu sentido literal, para, na sequência, lançar um voo interpretativo mais ousado. Mas devemos reconhecer que o texto está em muito mau estado para permitir uma reconstrução dos *ipsissima verba* do poema.

É possível também que houvesse um *lemma* na col. 3, l. 8, cujo início contém um traço que, apesar de não ter forma de forquilha, é formalmente idêntico ao que está sob a l. 3 da mesma coluna, justamente aquele em que se encontra o (início de) *lemma* *ἐκ δὲ τῷ π[*. Parece haver um espaço após *ἀρχή*, e os vestígios de um signo reconhecido como *λ* e já integrado como *λ[έγει]* por Lobel poderiam na verdade conter um *lemma* do poema. Aqui também, infelizmente, não há material suficiente para uma especulação bem fundada, mas a probabilidade de que havia mais elementos de *lemmata* do que os editores vêm sugerindo parece muito concreta.

Note-se ainda que não sabemos precisar quantos versos haveria entre a invocação e esta seção do poema, pois a quantidade de texto perdida na parte superior da coluna 3 não pode ser estimada. De todo modo, certamente a narrativa em que o *lemma* em questão se insere já estava iniciada, ou não se justificaria o uso do δè.

Estamos, seja como for, em plena narrativa, e, mais especificamente, na seção mítica do poema: “a especulação cosmogônica ocupa ostensivamente, depois da invocação às Musas, o lugar do mito” (Calame, 1983, p. 442).

Essa seção do texto, que contém um relato cosmogônico que, conforme vimos (*supra*, item 3.1), atçou sobremaneira o interesse dos estudiosos, pode ser metodologicamente separada da narrativa original de Álcman, que só vemos hoje *quasi per speculum*. Nesses termos, devemos a West a seguinte esquematização sucinta de seu conteúdo (cf. texto e tradução, na seção 2, acima), dando conta de tudo o que é narrado até o fim do comentário tal qual nos alcançou:

1. O estado original do mundo é uma massa confusa, informe. 2. A deusa Tétis vem à existência. Ela desempenha algum tipo de papel demiúrgico. 3. Póros e Técmor aparecem e, com eles, a Escuridão. O que Póros representa ainda é algo obscuro, mas Técmor, “marca de limite”, “signo”, é reconhecível como um princípio de diferenciação. 4. Agora que a diferenciação existe, a Escuridão é seguida pela luz em suas múltiplas formas: a Luz do Dia, a Lua e as estrelas. Nesse ponto, o papiro termina. (West, 1967, p. 2).

O consenso termina quando se trata de, passando por detrás do véu do comentário, entrever o conteúdo do poema de Álcman. Pensamos que as diferentes abordagens, por mais diversas no detalhe que sejam, podem ser agrupadas em três posições.

Para uns, já vimos (p.ex: Bowra, 1961; Calame, 1983; West, 1963 e 1967), o comentário seria *grosso modo* fiel ao poema, que teria meramente adicionado uma terminologia de sabor filosófico. O descompasso entre o esquema do comentador e o relato do poema é apenas parcial (e superficial), porque o exegeta “queria conferir um esquema conceitual bem definido a um poema que pode muito bem ter sido cosmogônico, mas não era nem aristotélico nem estoico” (Rangos, 2003, p. 95).

Uma segunda posição (Burkert, 1963; Fränkel, 1975) entende que o poema lidava com princípios abstratos, que foram densificados, ou mesmo figurativizados e narrativizados, no comentário. Assim, Fränkel acredita que πόρος e τέκμων são uma variante do par πόρος e αἴσα, que aparece no fr. 1 Page (l. 13 e 14, integradas pelo escólio), espelhando uma “especulação filosófica altamente abstrata” (Fränkel, 1975, p. 164) e designando dois “princípios básicos”, que são a “possibilidade aberta” (*offene Möglichkeit*) e a “determinação vinculante” (*bindende Festlegung*) (Fränkel, 1975, p. 164 e 253). Como explicita Burkert em resenha à obra de Fränkel, o comentador teria transformado uma oposição básica de dois princípios extremamente abstratos em “apenas um elo de um todo formado por múltiplos graus que o comentador compreende como uma cosmogonia” (Burkert, 1963, p. 827). De certo modo, haveria a redução de uma *cosmologia* abstrata, no original, a uma *cosmogonia* mais concreta, no comentário.

Parece que enveredam pelo mesmo sentido os que defendem que o comentador interpretou Tétis como uma deusa, concretizando o que, no original, era a ideia abstrata de θέσις (West, 1963, p. 154-5; Hirokawa, 1972; “corporificação de um princípio”, para Treu, 1965, p. 86; sobre o ponto, Apicella, 1979, p. 12, n. 21 e Calame, 1983, p. 445-7). Penwill inclusive invoca o uso da forma verbal ἔθηκε no início do fr. 20 Page, que designa a criação das estações, como indicativo de que, nesse contexto de exposição da origem do mundo, θέσις “teria sido usado no sentido básico de ‘ação de dispor” (Penwill, 1974, p. 28).

Note-se, de passagem, que a associação promovida pelo comentador entre πόρος e ἀρχή, de um lado, e τέκμων e τέλος, de outro, (col. 3, ll. 14-15) não merece a pecha de evidente imposição, sobre Álcman, de noções que lhe são estranhas, como querem, por exemplo, Funghi e Most (1995, p. 13). Afinal, nos v. 13-14 do fr. 1 Page, com base nos signos visíveis e na glosa marginal, é possível entender que o poema dissesse algo como κράτησε γῆν ἄϊσα παντῶν / καὶ Πόρος] γεραῖτατοι; nos v. 83-84 do mesmo, Álcman afirmou, em dicção gnômica, que σῶν γὰρ ἄνα / καὶ τέλος. Como se vê, as noções aludidas pelo comentador ou estavam textualmente presentes no fr. 1 (certamente τέλος, provavelmente πόρος) ou podem ser remetidas a termos de valor semântico próximo (ἄνα relativamente a ἀρχή). Assim, mais prudente é dizer, sobretudo em função da perda da γνώμη, que possíveis reverberações dessa natureza fogem ao alcance.

Enfim, uma terceira posição, oposta à segunda, entende que o comentador tratou conteúdos míticos concretos e os rarefez, aproximando-os tanto quanto possível de uma narrativa de causalidade abstrata. Aqui a imaginação dos comentadores (modernos) mostrou-se prodigiosa. Muitas das especulações se demoram justamente sobre a figura de Tétis, que presidiria a uma cosmogonia demiúrgica, inovadora relativamente à *Teogonia* de Hesíodo. Para West, o poema conteria uma “cosmogonia aquática” (West, 1967, p. 3), com relevantes nexos com as cosmogonias orientais (West, 1967, p. 5-7; 1971, p. 206-8). Desenvolvendo a sugestão, Rangos entende que a referência a πρέσγ[υς] no *lemma* seguinte (*infra*, item 3.3) não é a Póros, mas a Proteu. Haveria “ampla evidência de cultos do Velho do Mar, de sua filha Tétis e das Nereidas na Lacônia” (Rangos, 2003, p. 103), resultando em uma “nova cosmogonia, inspirada pela tradição épica, mas significativamente divergente dela” (Rangos, 2003, p. 103). A abstração produzida pelo comentador seria tamanha, na visão de Most, que o verdadeiro mito subjacente, a história de Tétis e Peleu, um mito de violência erótica, teria quase inteiramente desaparecido (Most, 1987, p. 10 et *passim*: Funghi; Most, 1995, p. 6-7).

Evidentemente, estamos muito distantes de poder dar resposta definitiva a essas questões, mas pensamos que uma linha de interpretação merece ser tida por mais promissora que as demais, por buscar alinhar mais estreitamente os restos do mito do fr. 5 Page ao que mais restou de Álcman e a uma investigação, tão pouco anacrônica quanto possível, dos termos πόρος e τέκμων, que certamente constavam do original, já que o comentador chega a buscar explicar a etimologia de πόρος, col. 3, l. 6 (πόρον ἀπὸ τῆς πορ. [...]), a que τέκμων vem estreitamente associado. Já a presença de θέσις ou Θέτις no texto original parece menos certa, seja já pela possibilidade das duas interpretações aludidas *supra*, seja ainda pela ausência de traços seguros de que o termo esteja contido em um dos *lemmata* do comentário.

Devemos a Penwill uma cuidadosa investigação lexical diacrônica dos termos *πόρος* e *τέκμων* e, conforme já vimos, *θέσις*. Com relação ao primeiro termo, o autor conclui que o sentido possível de *πόρος* é concreto, de passagem, caminho, buraco, e mais especificamente (com apoio no fr. 484 Nauck de Eurípidēs) de que *πόρος* é “o ‘vão’ ou a ‘passagem’ que hoje existe entre o Céu e a Terra” (Penwill, 1979, p. 20). O argumento se coaduna com o fato de que o escoliasta do fr. 1 Page associa *πόρος* ao *χάος* de Hesíodo (ὅτι τὸν Πόρον εἶρηκε τὸν αὐτὸν τῶι ὑπὸ τοῦ Ἡσιόδου(ν) μεμυθολογημένωι Χάει), e o *χάος* hesiódico designa precisamente esse espaço, ao menos na tradição interpretativa estabelecida à época do escoliasta em torno da *Teogonia* (Penwill, 1979, p. 33, n. 34; para ampla discussão da linha interpretativa de que *χάος* é o “espaço entre o Céu e a Terra”, ver West (1966, p. 192-3).

A se aceitar essa interpretação de *πόρος*, a relação com a genealogia da(s) Musa(s) a partir de Urano e Gaia ganha relevo, e a invocação se entretetece estreitamente com o mito do *partênio*.

Para *τέκμων*, Penwill identifica dois sentidos antigos, ambos igualmente possíveis em Álcman, um que corresponde a “signo”, mas que reputa “bastante sem sentido” (Penwill, 1979, p. 23), e outro que seria uma espécie de “poder determinativo”, analogamente à *αἴσα* do fr. 1 Page, que entende ser o significado no passo em comento (Penwill, 1979, p. 23-4). Entretanto, o primeiro sentido foi indevidamente rejeitado por Penwill, sob a crença de que os dois pares – *πόρος* e *τέκμων* e *πόρος* e *αἴσα* – deveriam ser equivalentes. Quem mais de perto feriu o ponto, pensamos, foi Vernant, que lembra que Aratos de Soles chama as Plêiades – as estrelas que têm destaque no fr. 1 Page, l. 60 – de *ἑπταπόροι*, e que o *Ateneu* explica, a seu respeito, que οἷς δὴ τεκμαίρονται τὰ περὶ τὴν ζωὴν οἱ ἄνθρωποι· λέγω δὲ τὰς πελειάδας (11.489e, destacamos).

Fundando-se nessas premissas, pensamos que Gloria Ferrari tem razão ao entender que *πόρος* e *τέκμων* têm uma relação de interdependência: “a lógica ligando *poros*, ‘o caminho’, e *tekmor* é complementar: *tekmor* é um marco fixo ao longo do caminho” (Ferrari, 2008, p. 35). Mais especificamente:

Ambas as palavras são usadas na descrição dos fenômenos astrais, *poros* para designar a jornada diária do Sol e da Lua, e as estrelas fixas, *tekmor*, para as estrelas como signos no Céu. O único caminho envolvido na alternância da noite e do dia é aquele marcado pelas estrelas fixas, ao longo das quais viajam o Sol e a Lua. (Ferrari, 2008, p. 35).

Assim, o espaço entre o Céu e a Terra (*πόρος*), espaço na conjugação do qual nasceu a Musa, ou nasceram as Musas (*supra*, 3.1), seria associado a um referencial fixo no Céu (*τέκμων*), as estrelas em geral ou mesmo as Plêiades em particular. Como veremos abaixo (item 3.5), essa interpretação é bastante sugestiva para o contexto de performance (o espaço presente na Terra) e, logo, para a seção que se ocupa do *καίρος* no poema que está na base do fr. 5 Page.

3.3. πρέσγ[υς]

O *lemma* πρέσγ[υς] (col. 3, l. 20) apenas dá margem a um brevíssimo comentário a explicar que se trata de sinônimo de πρεσβύτης, indicando, assim, que aquela é forma rara (v. *LJ* Suppl., 257).

O termo foi majoritariamente associado pelos comentadores à caracterização de αἶσα e πόρος como γεραιάτοι, no v. 14 do fr. 1 Page, pelo que, afirmou-se, πρέσγ[υς] deveria qualificar πόρος no fr. 5 Page (Page, 1959, p. 20; Barrett, 1961, p. 689; Calame, 1983, p. 449). Rangos pensou tratar-se de uma alusão a Proteu, como Velho do Mar (Rangos, 2003, p. 104; ver *supra*, 3.2). Pode-se acrescentar, no sentido da posição majoritária, de que πρέσγ[υς] se refere a πόρος, que, talvez justamente por isso, o comentador tenha identificado πόρος com ἀρχή, em sua leitura cosmogônica do poema, logo antes do *lemma* (col. 3, ll. 14 e 20). No entanto, há pouco material para sustentar uma especulação criteriosa.

O que chama a atenção, de todo modo, é o fato de que o *lemma* πρέσγ[υς] dá origem a um comentário meramente textual. Na col. 3, l. 21, o comentador não está dedicado a apenas e meramente plasmar sua própria visão no poema de Álcman. Indício de que, conforme afirmamos, o texto original não vai inteiramente obliterado por um comentário dele desconectado; o comentador negocia com ele ao longo da exegese.

3.4. καὶ τρίτος σκότος

O *lemma* καὶ τρίτος σκότος (col. 3, l. 21), emendado ou não para καὶ τρίτον σκότος (Page, 1959, p. 20; Barrett, 1961, p. 689-90, n. 5), levanta uma dificuldade específica, qual seja, o fato de aparecer primeiramente isolado na col. 3, l. 21, e depois inserido no *lemma* seguinte, na col. 3, l. 26. A dificuldade é incrementada pelo fato de o comentador indicar, no comentário à primeira ocorrência, que a escuridão é terceira, depois de πόρος e τέκμων (col. 3, ll. 24-25), o que se choca com o *lemma* seguinte, que insere σκότος como τρίτον depois de ἄμάρ τε καὶ σελάνα (col. 3, l. 26). Afinal, quais seriam os antecedentes que fazem de σκότος um terceiro?

A solução, em geral, é a de entender que uma das ocorrências é desacertada. Page imaginara que a segunda deveria ser preservada, pois ela traria o *lemma* em seu contexto, indicando que o que ocorreu em terceiro foi “juntar a escuridão à companhia congênita da luz da Lua e da luz do dia” (Page, 1959, p. 20). O primeiro *lemma* e seu comentário derivariam de especulação do comentador, que “tira a escuridão de contexto em uma associação cosmogônica com *poros* e *tecmor*” (Page, 1959, p. 20). Há também posição isolada de Rangos, para quem se trata de duas citações do poema, e “a escuridão mencionada aqui [l. 26] é diferente da escuridão mencionada antes [l. 21]” (Rangos, 2003, p. 105).

Para a maioria dos estudiosos, no entanto, σκότος se associa a πόρος e τέκμων (West, 1963, p. 156; Apicella, 1979, p. 25, propondo a correção, na l. 26, para Ἄλιος; Pereira, 1983-1984, p. 22-3). No entender de Calame, substanciando a alegação, σκότος “apenas pode se associar, do ponto de vista do pensamento cosmogônico arcaico, a um estado primordial” (Calame, 1983, p. 449). O estudioso lembra o fr. 130, 8 de Píndaro (ἄπειρον... σκότον), em que σκότος aparece qualificado por um cognato de πόρος, de sentido privativo, para indicar que se

trata de um “estado de indiferenciação inicial”, que aparece, em Álcman, “ao lado de *poros* e de *tecmor*” (Calame, 1983, p. 449). Parece até, a se ter em conta o final do comentário do *lemma* (col. 3, ll. 24-25: πόρος καὶ τέκμων καὶ σκότ[ος]), bastante possível que τρίτος não designasse uma ordem de aparecimento cósmico da escuridão, no seio de uma cosmogonia, mas apenas um terceiro discursivo, sem supor necessariamente hierarquia, de natureza cronológica ou outra, entre πόρος, τέκμων e σκότος.

Assim, pensamos, se há passagem a ser obelizada, deve ser ἄμῶρ τε καὶ σελάνα ἢ καὶ τρίτον σκότος† (ver *infra*, 3.5), não devido a alguma cosmogonia subjacente ao texto de Álcman, mas porque o próprio comentário a esse *lemma* diz que, antes do dia, havia a escuridão, sozinha (col. 3, ll. 28-29, ἄμῶρ οὐ ψιλῶς ἀλλὰ σὺν ἡλίῳ. τὸ μὲν πρότερον ἦν σκότος μόνον). Logo, a explicação estaria em direto confronto com o *lemma* que visa a explicar (o dia viria depois da escuridão, e não antes dela).

A forte dúvida sobre a inserção de καὶ τρίτον σκότος na l. 26 retira evidentemente a possibilidade de entender esses termos em um contexto um pouco mais amplo de texto original alcmaniano. Contudo, a presença da palavra σκότος no texto é certa, independentemente de sua posição exata e também do que quisesse dizer, em seu contexto de origem, καὶ τρίτος e/ou καὶ τρίτον. Nesse sentido, e levando em consideração a importância conferida às estrelas fixas no céu, talvez as Plêiades (ver *supra*, 3.2), ganha relevo a menção à noite (νυκτὸς μελαινας, no fr. 90 Page) sobre a qual se erguem as Plêiades, como a estrela Sírio, no fr. 1 Page, v. 60-63 (sobre essa difícil passagem, v. Budelmann, 2018, p. 75-6): ταὶ Πεληάδες γὰρ ἄμιν / ... /νύκτα δι ἄμβροσίαν ἄτε σήριον / ἄστρον.

Lendo esses versos, Gloria Ferrari propôs que “o pano de fundo para a performance do *Partheneion* é o céu noturno, animado pela dança das estrelas” (Ferrari, 2008, p. 89). Assim, σκότος, em contexto de menção a fenômenos astrais, e notadamente às estrelas, está a remeter a um conjunto de motivos recorrentes nos partênios alcmanianos, notadamente à relação entre a escuridão do céu noturno e os diversos fenômenos de movimentação luminosa nesse céu. Lembre-se que o partênio do fr. 1 Page inicia a seção relativa à performance com Agidó invocando o Sol para brilhar: ἄλιον, ὄνπερ ἄμιν / Αἰγιδὼ μαρτύρεται / φαίνεν (v. 41-3). Isso, como anota Kyriakos Tsantsanoglou, justamente porque “a invocação é feita durante a noite (62 νύκτα δι ἄμβροσίαν)” (Tsantsanoglou, 2012, p. 39).

No contexto de uma leitura do fr. 5 Page que se apoie, em primeiro lugar, nos próprios fragmentos alcmanianos, a recorrência temática é evidente e muito significativa. O último *lemma* conservado no fragmento permite referendar essa hipótese e expandi-la.

3.5. ἄμῶρ τε καὶ σελάνα {καὶ τρίτον σκότος}. τας μαρμαρυγας.

O primeiro ponto relevante aqui é o de estabelecer o conteúdo preciso do *lemma*. Já discutimos o problema de καὶ τρίτον σκότος (*supra*, item 3.4). Resta, no entanto, a parte final, τας μαρμαρυγας. Em suas edições, Lobel, Page e Römer relegaram a expressão ao comentário, excluindo-a do texto alcmaniano. Já Barrett, no entanto, sem desenvolver, apontava que deveria fazer parte do *lemma* (Barrett, 1961, p. 689), seguido depois de outros estudiosos que o incluíram devido ao uso do termo ser restrito a textos poéticos (Funghi; Most, 1995,

p. 13; Rangos, 2003, p. 105). A dificuldade parece estar no fato de haver um espaço, no papiro, antes de *τας μαρμαρυγας*, como, em geral, entre o *lemma* e o comentário, ao longo do fragmento (Barrett, 1961, p. 689). No entanto, há também um espaço entre *τας μαρμαρυγας* e a próxima palavra, *ἄμάρ*, que retoma, comentando-a, a primeira palavra do *lemma*. Pensamos ter razão, no caso, Apicella, para quem o espaço antes de *τας μαρμαρυγας* “corresponde aos nossos três pontos”, de sorte que temos “a indicação abreviada de uma citação algo longa, depois comentada de forma particularizada” (Apicella, 1979, p. 26, n. 122).

Admitido que se trata de um *lemma* longo, que salta algumas palavras entre *σελάνα* e *τας μαρμαρυγας*, tendo se conservado apenas o começo do comentário correspondente, que vai discorrendo sobre *ἄμάρ* quando se interrompe bruscamente na col. 3, l. 29, não temos como determinar exatamente o conteúdo do texto.

No entanto, a referência a *τας μαρμαρυγας* é de primeira importância. Em artigo relevante, Debrunner determinou o sentido de *μαρμαρυγή*, em Homero e nos hinos homéricos, como “movimento rápido” (Debrunner, 1907, p. 243), e depois, em Platão, como “brilho” (Debrunner, 1907, p. 243). Chantraine avançou, indicando tratar-se de um “substantivo de derivação expressiva [a partir do verbo *μαρμαίρω*]”, que designa “cintilação”, especialmente causada por um movimento vivo” (Chantraine, 2009, p. 667). Mais recentemente, anuíram Beekes e Van Beek: “cintilação, faíscas’, de movimentos rápidos, etc.” (Beekes; van Beek, 2010, p. 906). Nordheider, com maior acume, faz o substantivo derivar de *μαρμαρύζω*, designando um “brilho, cintilação múltipla” (Nordheider, 1993, p. 36), construindo-se, na épica, com os pés como complemento genitivo plural (*ποδῶν*), aplicando-se aos “dançarinos em (rápido) movimento” (Nordheider, 1993, p. 36) e pondo “o componente de movimento visivelmente em primeiro plano” (Nordheider, 1993, p. 36).

Antes de Álcman, a palavra aparece apenas na *Odisseia* (8.265) e no *Hino homérico a Apolo* (203). No primeiro caso, trata-se da dança dos jovens rapazes feácios que acompanham o aedo Demódoco, de modo a maravilhar Odisseu com a *μαρμαρυγή* de seus pés: *μαρμαρυγὰς θεῖτο ποδῶν, θαύμαζε δὲ θυμῷ* (*Od.* 8.265). No segundo caso, trata-se das danças dos deuses, entre os quais Apolo, que toca a lira e brilha, com cintilação dos pés: *μαρμαρυγαί τε ποδῶν* (*H. Ap.* 203). Uma dança coruscante divina também no primeiro caso, não apenas pela proximidade geral entre os feácios e os deuses, mas especificamente pela expressa menção ao *χορὸν θεῖον* (*Od.* 8.264) como espaço da cintilação produzida pela dança.

Os poucos comentadores que se ocuparam de *τας μαρμαρυγας* no fr. 5 Page destacaram em geral o sentido simples de cintilação. Para Apicella, trata-se de termo “muito apropriado à primeira aparição da luz” (Apicella, 1979, p. 26). Para Pereira, seria referência às estrelas (Pereira, 1983-1984, p. 19). Para Rangos, designaria o Sol (Rangos, 2003, p. 105; anuindo, Ferrari, 2008, p. 34-5, n. 33). Most parece ter isoladamente notado que as duas primeiras ocorrências do vocábulo são aplicadas “à cintilação dos pés dos dançarinos do coro” (Most, 1987, p. 15). Mais que isso, destacou a importância dessa menção especificamente nos partênios:

A notável frequência e proeminência das comparações e outras alusões ao Sol e às estrelas nos partênios de Álcman, especialmente nas seções que descrevem o coro e referindo-se a atividades rituais, pode sugerir que as referências aos corpos celestes era uma convenção genérica em tais poemas (Most, 1987, p. 16).

O destaque dado ao brilho das dançarinas no fr. 1 Page é bastante revelador para o ponto que estamos a ferir, pondo-se a luz (τὸ φῶς, v. 40) de Agidó como primeiro objeto nomeado do canto; ademais, “a superioridade da líder do coro é expressa em termos de metais precisos, como nos versos 53-55 e em termos de luz e radiância” (Ferrari, 2008, p. 78). O partênio do fr. 3 Page tem ainda, na descrição da dança de Astiomeloisa (v. 66-70), uma relevante associação entre luminosidade (como a de uma estrela brilhante ou do ouro) e pés longos (se é isso que ταναός de fato significa aqui): [ὦ] τις αἰγλά[ει]ντος ἀστήρ / ὠρανῶ διαιπετής / ἢ χρύσιον ἔρνος ἢ ἀπαλό[ν ψιλ]ον / . . .]ν /]. διέβα ταναοῖς πο[σί] (fr. 3 Page, v. 66-70, destacamos).

O uso de τας μαρμαρυγας em um poeta homerizante como Álcman (Bowra, 1961, p. 21-3), que trata, sistematicamente, em seus partênios, de performances de dança, evocando, vez após outra, o brilho e a luminosidade das dançarinas, não poderia deixar de remeter, pensamos, aos passos homéricos. Mais que isso, τας μαρμαρυγας alude também, necessariamente, ao principal modelo da dança coral, que é a dança cósmica das estrelas, dança cintilante por excelência, e certamente mesmo por paradigma. Nos termos de Budelmann, “o texto de Álcman abre repetidamente um panorama cósmico, e assim remete à conexão entre os coros e as estrelas no imaginário grego, tematizada na imagem do coro das estrelas” (Budelmann, 2018, p. 59). Afinal, para os gregos, “as estrelas não são objetos inanimados, mas seres vivos, ativos” (Fraenkel, 1962, p. 5). O ponto central da análise de Gloria Ferrari sobre o fr. 1 Page, afinal, é que “a dança-canto é uma mimese dramática” (Ferrari, 2008, p. 109) a representar a dança cósmica das estrelas: “o coro do partênio assume o papel de dançarinas arquetípicas, no caso um coro de estrelas” (Ferrari, 2008, p. 17).

Mais que mera representação até, o partênio realiza o ideal do καιρός, essencial à mélica coral, ao conectar o presente da performance (dança do coro) ao presente absoluto cósmico (dança das estrelas). Lembre-se do espaço da coruscância em *Od.* 8.264: χορὸν θεῖον. Essa conexão, o *kairos*, atua como “uma força centrípeta que atrai tudo para o presente absoluto da ode”, para retomar palavras de Mullen sobre outra subespécie da mélica (Mullen, 1982, p. 27); o plano das estrelas e o plano das dançarinas se conjugam “em um momento único em que passado, presente e futuro se encontram” (Pavlou, 2007, p. 3). Ainda nos termos de Ferrari, relativamente ao fr. 1 Page, mas que, pensamos, se aplica perfeitamente ao fr. 5 Page, “a canção chama a atenção para a distância entre o ‘aqui’ da dança do coro e o ‘lá’ da dança das estrelas” (Ferrari, 2008, p. 114). Assim, quer τας μαρμαρυγας constasse, no fr. 5 Page, ainda na seção mítica do partênio, quer já se estendesse para a seção ritual, é expressão vocacionada por excelência a relacionar uma narrativa mítica que, de algum modo, lidava com as estrelas no céu (*supra*, itens 3.2 e 3.4) à performance ritual do partênio. Estivesse onde estivesse, τας μαρμαρυγας desenha a ponte semântica fundamental entre as duas seções principais da composição.

As referências ao dia e à Lua (fr. 57 Page), embora com contexto mais rarefeito, apontam igualmente para fenômenos luminosos que se apresentam no céu e contrastam com a escuridão. Pense-se, por exemplo, no fr. 34 Voigt de Safo, em que o brilho da Lua obscurece o das estrelas (ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν / ἄψ ἀπυκρόπτοισι φάεινον εἶδος / ὄπποτα πλήθεισα μάλιστα λάμπη / γᾶν / ... / ἀργυρία). O comentador explicita o laço entre o dia e o Sol, que, conforme vimos (*supra*, item 3.2), é objeto da invocação de Agidó no fr. 1 Page, v. 41-43. Diante disso, pode-se até mesmo questionar se a inserção de καὶ τρίτον σκότος entre σελάνα e τας μαρμαρυγας deve ser mesmo reputada um erro do comentador. Não poderia se tratar antes de elemento sabidamente descontínuo, mas cujo contraste com os fenômenos luminosos o comentário se propunha a destacar, sob o viés particular de uma cosmogonia? Afinal, o que se vê justamente antes do fim do fragmento, é o dia distinguindo-se da preexistente escuridão.

4. CONCLUSÕES

A análise precedente buscou discutir o controverso fr. 5 Page de Álcman apoiando-se sobretudo nas relações entre os *lemmata* conservados e, de um lado, os outros fragmentos supérstites de Álcman (especialmente os partênios mais completos, fr. 1 e 3 Page) e, de outro, o comentário do fr. 5, compreendido não em bloco, mas como constituído de camadas mais próximas e mais distantes da composição original – distâncias relativas que, propusemos, podem ser constatadas no texto. Ao termo desse empreendimento, julgamos possível sintetizar a imagem geral obtida, embora irremediavelmente difusa diante da riqueza que, podemos apenas imaginar, atraiu tanto interesse dos exegetas antigos.

O poema em questão era um partênio composto para as jovens Dimanes. Na primeira seção (invocação), o poeta invocava a(s) Musa(s) como filha(s) da Terra (e do Céu). Essa invocação estava intimamente relacionada com a segunda seção do partênio (mito), em que se cantavam as estrelas (τέκμων), possivelmente as Pléiades (ἐπιπρόροι), que se estabeleceram (θέσις) no firmamento quando Céu e Terra se separaram (πόρος). Afinal, as Musas resultam da conjunção (que pressupõe a separação) entre Céu e Terra. Seja antes (como antecipação) ou depois da terceira seção (sentença(s) gnômica(s), sem traços evidentes preservados), isto é, na quarta seção (performance ritual do coro), as estrelas vinham relacionadas à performance coral, e mais particularmente seu brilho no Céu era posto em correlação com o brilho dos pés coruscantes das jovens Dimanes na Terra, enquanto desenvolviam a dança do partênio (τας μαρμαρυγας).

Uma última hipótese talvez mereça ser enunciada defronte a esse resumo, que naturalmente simplifica argumentos complexos: não seriam as Musas, com sua genealogia particularmente significativa, relevantes como espécies de intermediários rituais entre o Céu, inatingível a não ser pela mimese ritual, e a Terra? No fr. 1 Page, a seção gnômica inserida entre o primeiro e o segundo mito advertia contra as tentativas de franquear esse espaço, censurando aquele que pretendia voar ao Céu ou se casar com Afrodite, e mencionava as Χάριτες como aquelas que legitimamente frequentavam a casa de Zeus: μή τις ἀνθ]ρώπων ἐς ὠρανὸν ποτήσθω / μηδὲ πη]ρήτω γαμῆν τὰν Ἀφροδίταν / Κυπρίαν F]άν[α]σσαν ἦ τιν' / ἢ παῖδα Πόρκω

/ εινάλιω. Χάριτες δὲ Διὸς δόμον / ἀμφιέπου]σιν ἐρογλεφάροι (fr. 1 Page, v. 16-21). Como notou Budelmann, o sentido geral da passagem é o de “injunções genéricas contra buscar algo que os humanos não devem buscar” (Budelmann, 2018, p. 68).

Ora, há, na mélica, uma íntima relação entre as Χάριτες e as Musas, que são invocadas conjuntamente por Safo (fr. 103 e 128 Voigt), Píndaro (N. 4.1-8), Baquilides (19.1-8 Maehler) e Teógnis (fr. 15 West) e levam Estesícoro a se propor a cantar as canções das Χάριτες (fr. 173 Davies; Finglass) (Verdenius, 1987, p. 104; Davies; Finglass, 2014, p. 495). Entre os precedentes anteriores a Álcman, conta-se, além da *Teogonia*, em que as Χάριτες habitam perto das Musas (v. 64), o episódio do *Hino homérico a Apolo* a que já se fez referência (ver item 3.5, *supra*), em que as Musas cantam (v. 189-190), e as Χάριτες dançam (v. 194-196). Ora, dada a forte homologia entre Musas e Χάριτες, bem como a importância destas em seção gnômica do fr. 1 Page de Álcman, não se poderia pensar que, no fr. 5, a importância estrutural das Musas (invocação, seção mítica e, possivelmente, a própria seção ritual, a se ter em conta o par μαρμαρυγή/μαρμαρυγας a unir o hino a Apolo a nosso fragmento) se revelasse também na seção gnômica hoje perdida? Parece que a possibilidade é bastante concreta.

Ainda que seja impossível alegar certeza sobre esse pormenor, o relato mítico que envolve a separação do Céu e da Terra é o relato mítico da própria gênese das Musas, e, se não é dado ao homem ir ao Céu (μή τις ἀνθρώπων ἐς ὠρανὸν ποτήσθω, fr. 1 Page, v. 61), é próprio das Musas promover essa intermediação, a que as vocaciona sua própria genealogia. Elas mesmas dançam em um coro brilhante, lembra Hesíodo (λαίραοι τε χοροὶ, *Tb.* 63). Nesse sentido, talvez seja possível adensar o esquema da polaridade Céu-dança das estrelas/Terra-dança do coro, introduzindo as Musas como um elemento mediador, a possibilitar o καιρός ritual.

REFERÊNCIAS

- APICELLA, Gabriella Ricciardelli. La cosmogonia di Alcmane. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, new series, n. 3, p. 7-27, 1979.
- BARRETT, W. S. The Oxyrhynchus Papyri. Part 24 by E. Lobel, C. H. Roberts, E. G. Turner and J. W. Barns. *Gnomon*, v. 33, n. 7, p. 682-92, 1961.
- BEEKES, Robert; VAN BEEK, Lucien. *Etymological dictionary of Greek*. Leiden: Brill, 2010. 2 v.
- BOWRA, C. M. *Greek lyric poetry: from Alcman to Simonides*. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press, 1961.
- BUDELMANN, Felix (ed.). *Greek lyric: a selection*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- BURKERT, Walter. Review of *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts* by Hermann Fränkel. *Gnomon*, v. 35, n. 8, p. 827-8, Dec. 1963.

- CALAME, Claude. *Alcman: introduction, texte critique, témoignages, traduction et commentaire*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1983.
- CALAME, Claude. *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*. Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1977. 2 v.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 2009.
- DAVIES, Malcolm. "Ere the world began to be": description by negation in cosmogonic literature. *Prometheus. Rivista di Studi Classici*, n. 14, p. 15-24, 1988.
- DAVIES, Malcolm; FINGLASS, P. J. *Stesichorus: the poems*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- DEBRUNNER, A. Zu den konsonantischen *jo*-Präsentien im Griechischen. *Indogermanische Forschungen*, n. 21, p. 18-98; 201-276, 1907.
- FERRARI, Gloria. *Alcman and the cosmos of Sparta*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- FRAENKEL, Eduard (ed.). *Aeschylus: Agamemnon*. Oxford: Clarendon Press, 1962. v. 2.
- FRÄNKEL, Hermann. *Early Greek poetry and philosophy: a history of Greek epic, lyric, and prose to the middle of the fifth century*. Trad. Moses Hadas & James Willis. Oxford: Basil Blackwell, 1975.
- FUNGHI, M. S.; MOST, G. W. Commentarium in Alcmanem, edizione e commento. In: ACCADEMIA TOSCANA DI SCIENZE E LETTERE "LA COLOMBARIA". *Corpus dei Papiri Filosofici Greci e Latini: testi e lessico nei papiri di cultura greca e latina*. Firenze: Olschki, 1995. v. 3, p. 3-13.
- GARZYA, Antonio. *Studi sulla lirica greca: da Alcmane al primo impero*. Messina: G. D'Anna, 1963.
- GENTILI, Bruno. *Poetry and its public in ancient Greece: from Homer to the fifth century*. Trad. A. Thomas Cole. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.
- GENTILI, Bruno; CATENACCI, Carmine. *Polinnia: poesia greca arcaica*. 3. ed. Messina/Firenze: D'Anna, 2007.
- HARVEY, F. D. Oxyrhynchus Papyrus 2390 and early Spartan history. *The Journal of Hellenic Studies*, n. 87, p. 62-73, 1967.
- HIROKAWA, Yoichi. Alcman as one of the forerunners of philosophical cosmogonists. *Journal of Classical Studies*, n. 20, p. 40-8, 1972.
- JANNI, Pietro. Interpretazioni di Alcman. *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, v. 40, n. 2, p. 180-5, 1962.
- JANNI, Pietro. Nuovi studi alcmanei. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n. 4, p. 188-93, 1967.

- KOUSOULINI, Vasiliki. Archilochus and Lycambes, Alcman's 5 *PMGF* and Pindar's fr. 122 S-M: examples of manipulation of lyric poems by ancient writers and commentators. *Rosetta*, n. 12, p. 60-84, 2012.
- MOST, Glenn W. Alcman's 'cosmogonic' fragment (fr. 5 Page, 81 Calame). *The Classical Quarterly*, New series, v. 37, n. 1, p. 1-19, 1987.
- MULLEN, William. *Choreia: Pindar and dance*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- NORDHEIDER, H. W. μαρμαρυγή. In: MEIER-BRÜGGER, Michael (ed.). *Lexikon des frü griechischen Epos: 15. Lieferung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993, p. 36.
- PAGE, D. L. Review of Oxyrhynchus Papyri XXIV. *The Classical Review*, New series, v. 9, n. 1, p. 15-23, Mar. 1959.
- PAVLOU, Maria. *Time in Pindar*. 2007. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Faculty of Arts, Department of Classics and Ancient History, University of Bristol, 2007.
- PENWILL, John L. Alcman's cosmogony. *Apeiron*, v. 8, n. 2, p. 13-39, 1974.
- PEREIRA, P. A. T. da Silva. A cosmogonia em Álcman e a gênese da filosofia. *Euphrosyne: Revista de Filologia Clássica*, nova série, n. 12, p. 9-29, 1983-1984.
- PUELMA, Mario. Die Selbstbeschreibung des Chores in Alkmans grossem Partheneion-Fragment. *Museum Helveticum*, n. 34, p. 1-55, 1977.
- RANGOS, Spyridon. Alcman's cosmology revisited. *Classica et Mediaevalia. Revue Danoise de Philologie et d'Histoire*, n. 54 p. 81-112, 2003.
- RÖMER, Cornelia. *Commentaria et lexica graeca in papyris reperta: pars I, commentaria et lexica in auctores, col. 1, fasc. 2.1, Alcman*. Berlin: De Gruyter, 2013.
- SEGAL, Charles. Archaic choral lyric. In: EASTERLING, P. E.; KNOX, Bernard M. W. (ed.). *The Cambridge History of Classical Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. v. 1, p. 165-201.
- SLATKIN, Laura M. *The power of Thetis: allusion and interpretation in the Iliad*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- SOREL, Reynal. *Les cosmogonies grecques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- STEINER, Charlotte J. Allegoresis and Alcman's "cosmogony": P. Pxy XXIV 2390 (Fr. 5 Page-Davies). *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, n. 142, p. 21-30, 2003.
- TREU, M. Licht und Leuchtendes in der archaischen griechischen Poesie. *Studium Generale*, v. 18, n. 2, p. 83-97, 1965.
- TSANTSANOGLOU, Kyriakos. *Of Golden Manes and Silvery Faces: the Partheneion 1 of Alcman*. Berlin: De Gruyter, 2012.
- VERDENIUS, W. J. *Commentary on Pindar*. Leiden: Brill, 1987. v. 1.

VERNANT, Jean-Pierre. Les ruses de l'intelligence: la métis des grecs. In: _____. *Oeuvres: religions, rationalités, politique*. Paris: Seuil, 2007, p. 987-1077.

WEST, M. L. Alcman and Pythagoras. *The Classical Quarterly*, v. 17, n. 1, p. 1-15, May 1967.

WEST, M. L. Alcmanica. *The Classical Quarterly*, New series, v. 15, n. 2, p. 188-202, Nov. 1965.

WEST, M. L. *Early Greek Philosophy and the Orient*. Oxford: Clarendon Press, 1971.

WEST, M. L. (ed.). *Hesiod: Theogony*. Oxford: Clarendon Press, 1966.

WEST, M. L. Three presocratic cosmologies. *The Classical Quarterly*, New series, v. 13, n. 2, p. 154-76, Nov. 1963.

ZIMMERMANN, Bernhard (ed.). *Handbuch der griechischen Literatur der Antike: erster Band, die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*. München: C. H. Beck, 2011.

A AEMULATIO SENEQUIANA: O CASO DA TRAGÉDIA AGAMÊMNON

Marco Aurélio Rodrigues*

Recebido em: 16/07/2018

Aprovado em: 26/11/2019

* Professor Adjunto, curso de Licenciatura em Letras-Português, Campus Santana, Universidade Federal do Amapá.

rodriguesaqu@gmail.com



RESUMO: Apresentado em 458 a.C, o drama esquiliano *Agamêmnon* faz parte da trilogia *Oresteia*, obra aclamada em toda a Antiguidade e que serviu de parâmetro para muitos autores posteriores. Já a tragédia homônima de Sêneca foi escrita entre os anos de 40 e 65 d.C., e chegou até a modernidade com intrigantes questões de composição. O presente artigo dedica-se a analisar algumas passagens que correspondem a um diálogo direto entre a tradição grega e a romana a partir do conceito de emulação (*aemulatio*). Para os críticos antigos, não bastava que o autor realizasse a imitação (*imitatio*) de uma obra. O literato deveria tentar se igualar a seu predecessor. Dessa forma, embora muitos estudiosos questionem as fontes de inspiração do autor romano e outros refutem ter Sêneca emulado a tragédia de Ésquilo, pretende-se mostrar que há inúmeros elementos que merecem atenção e que aproximam os dois dramas.

PALAVRAS-CHAVE: *Agamêmnon*; tragédia; Ésquilo; Sêneca; *aemulatio*.

THE SENECAN AEMULATIO: THE CASE OF THE TRAGEDY AGAMEMNON

ABSTRACT: The Aeschylean drama *Agamemnon*, first performed in 458 BC, is part of the trilogy *Oresteia*, an acclaimed work in the entire Antiquity Period and that has served as a paradigm for many later authors. On the other hand, Seneca's homonymous tragedy was written between the years of 40 and 65 AD, and, although it was specially elaborated for recitations, it came to the modernity with intriguing issues on its composition. This paper focuses on analyzing some passages that correspond to a direct dialogue between the Greek and the Roman traditions, based on the concept of emulation (*aemulatio*). For ancient critics, it was not enough that an author performed the imitation (*imitatio*) of a play; he should also



try to equal his predecessor. Therefore, although many scholars question the Roman author's sources of inspiration and others refute that Seneca emulated the tragedy of Aeschylus, we intend to show that there are countless elements worth of attention and that connect both dramas.

KEYWORDS: *Agamemnon*; tragedy; Aeschylus; Seneca; *aemulatio*.

INTRODUÇÃO

A possibilidade de analisar uma produção de Ésquilo datada de 458 a.C.¹ junto com a tragédia de Lúcio Aneu Sêneca escrita entre 40 a 65 d.C.,² comparando os elementos que as tornam grandes clássicos da Literatura mundial e olhando para suas similitudes e discrepâncias, é de grande valia para entender os movimentos que fazem com que essas obras não vejam esgotadas as suas possibilidades de interpretações, por melhores e mais amplos que sejam os estudos dedicados a elas. A permanência em ambas de uma estrutura que remonta às análises de Aristóteles, elaboradas por volta de 320 a.C., demonstra o quanto o gênero dramático tem uma fórmula aclamada ao longo dos séculos. Mesmo quando inovações são aplicadas e novas formas de conceber o drama passam a vigorar, não é possível desvinculá-las do *modus operandi* básico proposto na Antiguidade. Dessa forma, os romanos parecem conceber o teatro de forma semelhante ao modelo grego,³ em muitos casos apenas modificando o mito ou transformando a ação de um pensamento que se alinhasse com mais clareza às necessidades da urbe. Se por um lado Aristóteles (*Poética*, 1449b24-28), analisando as tragédias gregas, fala sobre a imitação (μίμησις) como o princípio que define o valor dedicado à encenação, Marco Túlio Cícero, em 45 a.C., retomará a questão (*Cic. Tusc.* 4.8) e, em sua definição, aliará o conceito de *imitatio* ao de *aemulatio*. Assim sendo, a cultura romana retomará os elementos que eram caros ao universo literário grego e os aprimorará, da mesma forma que também desenvolverá novos gêneros, em uma cultura que legou ao mundo ocidental as bases de uma tradição que perdura há mais de dois mil anos.

De acordo com Martins (2009, p. 25), os gêneros só evoluíram porque os romanos entendiam a classificação aristotélica e respeitavam as mais diversas divisões, aprimorando as classes literárias de acordo com os próprios grupos aos quais pertenciam.

¹ A data para *Agamemnon*, de Ésquilo, acompanha a informação transmitida por Page (1972).

² A data para *Agamemnon*, de Sêneca, acompanha a informação transmitida por Zwierlein (1999).

³ A esse respeito, é interessante o trabalho de Erasmo (2004), no qual o autor discute exatamente a ideia amplamente aceita no século XX, de Beare (1964), de que a tragédia senequiana estaria ligada à tragédia grega. Para Erasmo (2004, p. XI), a tragédia romana desenvolve uma teatralidade própria, em um estilo que remonta particularmente a cultura romana.

Assim, se a *imitatio* torna-se uma forma de retomar a produção dos predecessores, apenas imitá-los não era o bastante. Era preciso igualar o trabalho em uma espécie de homenagem e prova da competência do autor: a esse processo dá-se o nome de *aemulatio*. Dessa forma, *imitatio* e *aemulatio* tornam-se fórmulas para os autores latinos. Sobre o assunto discorre Martins (2009, p. 27):

Esses processos semelhantes de composição é que permitiam ao público discernir se um poeta e/ou um prosador era melhor do que outro e se um autor tinha se valido adequadamente dos mecanismos e processos de composição, a que se deu o nome de *ars* (arte), isto é, aferir seu *ingenium*, sua habilidade técnica inata.

Assim, se não é preciso provar à modernidade o *ingenium* de autores como Sêneca, visto que a própria tradição reconheceu a arte do poeta, cabe ao estudioso demonstrar quais elementos colocam Sêneca em tal posição, bem como de que forma, no caso deste trabalho, a *aemulatio* (emulação) da obra esquiliana torna-se evidente no drama do autor latino.

SÊNECA, EURÍPIDES, ÉSQUILO

Quando Sêneca compôs seu *Agamémnon*, Ésquilo já estava morto há quase meio milênio. No entanto, graças à trajetória percorrida pelo texto literário na Antiguidade, os romanos tiveram acesso às obras trágicas dos gregos, e é certo que Sêneca teve ao menos algum contato com a trilogia esquiliana para a composição de seu *Agamémnon*.

Ainda assim, a questão das fontes de inspiração das tragédias de Sêneca é controversa. Entre os especialistas, não há consenso sobre as semelhanças entre o *Agamémnon* latino e o texto de seu predecessor helênico. Aliás, é muito provável que Sêneca não tivesse apenas a obra de Ésquilo como fonte, já que tragédias como *Electra*, de Sófocles, *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, e outros sete dramas do mesmo período também fizeram uso da mesma temática mítica. Ainda assim, é preciso notar que, mesmo que muitos estudiosos defendam ter sido Eurípides o autor que inspirou o tragediógrafo latino,⁴ não se devem esquecer as palavras de Aélion (1983, p. 399), para quem as peças de Eurípides estão diretamente relacionadas à obra de Ésquilo:

Ele [Eurípides] é o herdeiro de Ésquilo, porque, como ele, quis utilizar os velhos mitos como fonte de reflexão sobre a condição humana. Nossas análises mostraram, é verdade, que sua reflexão se desenvolve em uma direção diferente da de Ésquilo. Eurípides não é o poeta de uma verdade, ele não chega a encontrar o que dá sentido à vida humana. Mas ele não se resigna a permanecer na ignorância e na escuridão.⁵

⁴ Vide Star (2017).

⁵ As traduções presentes no artigo, exceto quando devidamente referenciadas, são de minha autoria.

Portanto, mesmo que parte da tradição coloque Eurípides como a fonte de inspiração para os autores latinos, as tragédias dos dois helenos acabam por dialogar em alguma instância e, assim, o drama esquiliano estaria em todo caso próximo da obra de Sêneca.

A TRAGÉDIA *AGAMÊMNON* DE ÉSQUILO

Agamêmnon – que junto com as peças *Coéforas* e *Eumênides* forma a trilogia conhecida como *Oresteia* –, foi apresentada em 458 a.C., tendo ganhado o primeiro prêmio do festival e o último da carreira de Ésquilo, que veio a falecer em 456 a.C. É na tragédia sobre a vida do rei argivo e grande vencedor de Troia que se pode ter a certeza do vínculo que Ésquilo mantinha com a tradição. Trata-se da tragédia em que o homem mais se submete ao acaso, impossibilitado de agir em causa própria, pois sua mácula advém de um espaço e tempo anteriores a sua própria existência.

A tragédia de Ésquilo começa com um vigia desolado que espera notícias do fim da guerra de Troia. Quando recebe o alerta e o comunica ao restante do palácio, o coro passa, então, a se manifestar sobre os acontecimentos anteriores e a guerra que durou dez anos. As palavras do coro lembram que o poder supremo de Zeus é o responsável pelo controle da imperfeição humana e pela aprendizagem que lhe é imposta (*Ag.* v. 174-5). Através das palavras dos cidadãos, é expressa uma lição que marca de forma crucial toda a *Oresteia*, pois o *πάθει μάθος*, “aprendizado pelo sofrimento” (*Ag.* v. 177), ecoará por toda a trilogia e é uma das chaves essenciais para a compreensão de toda a saga dos Atridas.

Em seguida, aparece Clitemnestra e, através de um interessante diálogo do coro, é possível perceber que a rainha não demonstra aos cidadãos suas intenções. Trata-se de uma rainha comovida com o retorno do marido, apreensiva pelas resoluções da guerra, ao mesmo tempo em que apresenta uma frieza no trato com os anciãos, aspecto que aponta para uma insegurança pelos acontecimentos do porvir.

Assim, até que o arauto entre em cena (*Ag.* v. 503), o coro e Clitemnestra intercalam uma ode justificando os motivos que levaram à derrocada de Troia. Por isso, entidades como Zeus e as Erínias são citadas como aquelas que levam a Justiça para Ílio. O que pode ser compreendido até mesmo como uma ironia, visto que a peça recordará o tempo todo a Justiça de Zeus e a necessidade de purificação familiar. Além disso, as Erínias são as entidades que rodeiam os Atridas há tempos e cobrarão os assassinatos consanguíneos.

O arauto narra sua própria experiência como aquele que é o transmissor de mau agouro, pois é o emissário das notícias ruins sobre as calamidades que atingem os homens. O mensageiro nesse passo ganha destaque e, de fato, cumpre um papel que se tornaria comum na tragédia grega: o de portador das notícias que geram um revés na trama, pois a ele cabe trazer à cena mensagens que, ou por convenção não poderiam ser mostradas ao público (mortes, por exemplo) ou, ainda, constituem relatos passados e de guerra. A fala do mensageiro desperta também um lado sombrio acerca da vitória dos gregos contra os troianos. Em consequência, o segundo estásimo começa com uma lembrança por parte do coro da história de Páris e Helena. É a partir do verso 810 que *Agamêmnon* aparece em

cena. O comandante argivo fala sobre a vitória e sobre o comedimento que é próprio do rei vencedor, principalmente daquele que havia aprendido lições valiosas com as intrigas ao longo da guerra de Troia. A partir deste ponto, um diálogo com Clitemnestra demonstra uma cumplicidade entre o casal que somente reforça o caráter perverso da mulher de Agamêmnon que, inclusive, parece benévola com a concubina do marido, a profetisa Cassandra.

Cassandra, antes de entrar no palácio, pressente seu destino e clama pelo auxílio de Apolo. Sendo assim, ela apontará os erros cometidos na casa dos Atridas, pois a chegada de Agamêmnon apenas encobria uma falsa comemoração de vitória, fato que deixa os anciãos assustados e receosos com os próximos acontecimentos.

As palavras de Cassandra precedem e aumentam a expectativa do que esperava por Agamêmnon dentro do palácio. Quando aceita sua condição e seu destino, a profetisa de Apolo também se entrega à morte e logo se ouvem os lamentos do rei. Ao sair do palácio, Clitemnestra já argumenta sobre seus atos, a justiça realizada em nome de Ifigênia e as entidades que a protegem por seu feito.

Egisto, por fim, aparece nos momentos finais da tragédia e seu discurso também é repleto de argumentos que justificam uma justiça antiga, uma reparação por atos cometidos pelo pai de Agamêmnon. Vale observar que as palavras de Clitemnestra nos momentos finais da tragédia reforçam a lição do πάθει μάθος, pois garantem à rainha um direito de reparação, justificando que o rei tinha apenas recebido a lição pelos atos errôneos cometidos ao longo da vida.

A TRAGÉDIA AGAMÉMNON DE SÊNECA

De data incerta, acredita-se que *Agamêmnon*, de Sêneca, tenha sido escrita entre os anos 40 a 65 d.C. A tragédia também lida com os acontecimentos que antecedem o retorno do rei argivo à casa. Trata-se de um drama que, com uma configuração diferente daquela dada por Ésquilo, recria com maestria os momentos finais do vitorioso comandante argivo, aliando uma história tradicional a um novo pensamento vigente em Roma. A esse respeito, como pontua Vieira (2008, p. 157), por mais que as tragédias tenham sido uma forma de experimentação do prosador Sêneca, elas são expressões de um conteúdo literário vigoroso da época do principado de Nero.

A tragédia, logo no prólogo, apresenta o espectro de Tiestes, pai de Egisto, que recorda a maldição que recai sobre a família dos Atridas, inclusive retrata a figura de Agamêmnon, *rex ille regum* “o famoso rei dos reis” (Sen. *Ag.* v. 39), anunciando sua chegada e a morte planejada por Clitemnestra. O coro de argivas, em seguida, aponta para os crimes que são cometidos no palácio e a incerteza dos próximos acontecimentos.

No segundo ato, em um diálogo tenso entre Clitemnestra e a ama, a rainha fala explicitamente dos seus planos de assassinato e é aconselhada pela criada a desistir de seus objetivos. Não tarda a aparecer Egisto e insistir para que a rainha siga com seu projeto. O diálogo entre Egisto e Clitemnestra introduz um paralelo interessante e reforça o monólogo inicial de Tiestes:

O emprego desses paralelos no campo da elocução, gerando um eco das palavras de Tiestes nos dois monólogos de entrada, que abrem as duas cenas justapostas do segundo ato, produz efeito que sugere não a ocorrência de um mero desdobramento de cada personagem falando consigo mesma, porém, algo como uma sobreposição de personagens, ou seja, nessas palavras de Clitemnestra e Egisto, por efeito da relação intratextual, manifesta-se a presença do próprio Tiestes. (Lohner, 2009, p. 128)

Embora as palavras de Egisto reforcem o desejo de vingança de Tiestes, Clitemnestra ainda demonstra receio em concretizar o assassinato do próprio marido. Essa indecisão reforça o estoicismo⁶ de Sêneca, pois não se trata de uma mulher que tem medo de concretizar um ato, mas que reflete sobre as consequências dele. Assim, no terceiro ato, o encontro da rainha com o mensageiro Eurílates, que narra os acontecimentos da guerra e o retorno de Agamêmnon, reforça ainda mais um discurso que tende a promover a grandiloquência do rei e a morte de muitos heróis e, dessa forma, aumenta a dúvida da consorte em relação a seu objetivo.

A tradição⁷ costuma apontar a figura de Clitemnestra em Sêneca como potencialmente menor que aquela de Ésquilo. Trata-se de uma rainha que titubeia com frequência em seu objetivo. Todavia, é preciso analisar a figura de Clitemnestra com cautela: embora ela passe a maior parte do drama em dúvida sobre seu ato, o modo com o qual Sêneca desenha o caráter dessa personagem denuncia a crescente de uma figura feminina que assume a responsabilidade pela morte do marido e, depois de concretizado o ato, tende a ir até as últimas consequências.

Cassandra, a profetisa e agora concubina do rei, trazida de Troia, entra acompanhada do coro de argivas e, em um estado de transe, prevê a morte de Agamêmnon, em um discurso repleto de metáforas que evocam o mundo animal.⁸ Após o transe da profetisa, Agamêmnon entra no palácio e Cassandra tenta alertá-lo sobre os planos da esposa. O quarto ato termina

⁶ De acordo com Veyne (2003, p. 32), a filosofia estoica se estabeleceu trezentos anos antes de Sêneca, dando continuidade a duas grandes ideias do pensamento grego: a questão da felicidade e o ideal do homem sábio. Para Sêneca, uma das grandes questões que envolve a busca da felicidade está intimamente ligada à moralidade. Assim, o homem sábio possui as qualidades de bom pai, bom esposo, bom cidadão e esses aspectos são tão importantes quanto uma busca pessoal pelo bom ou mau bem-estar. Sobre o estoicismo de Sêneca, é salutar, ainda, mencionar as palavras de Star (2017, p. 546), para quem o dramaturgo latino argumenta que as paixões devem ser erradicadas da alma humana e que o mundo é guiado pela benevolente providência divina.

⁷ Para uma melhor apreciação do assunto, vide Serrano (1981).

⁸ As metáforas são marcas contundentes da tragédia esquiliana. Como bem pontua Moreau (1985, p. 8), o uso da linguagem metafórica em Ésquilo potencializa a imagem mítica, dando maior vivacidade à própria ação do espetáculo. No caso das palavras de Cassandra, as metáforas do mundo animal, tanto em Ésquilo quanto em Sêneca, reforçam uma ideia de primitividade relacionada à violência e ao assassinio.

com o coro de mulheres argivas rememorando os feitos de Agamêmnon e as perdas sofridas pelo palácio dos Atridas ao longo do tempo.

No quinto ato, Cassandra descreve a morte de Agamêmnon e, imediatamente, Electra pede a Estrófilo que leve seu irmão Orestes para longe do palácio. A rainha Clitemnestra, determinada em seu plano, agora promete vingança contra a própria filha e a ameaça de morte. No entanto, Egisto, ao perceber que a morte não amedronta Electra, convence a rainha a aprisioná-la e a tratá-la como escrava em seu próprio lar. Por fim, Clitemnestra condena Cassandra e assim termina a peça.

A AEMULATIO SENEQUIANA

Um estudioso do texto literário, principalmente quando pertencente a uma tradição muito distante, como acontece no âmbito dos Estudos Clássicos, depara-se sempre com a questão da “intenção” do autor. Ao falar em *aemulatio*, é necessário que o estudioso realize uma pesquisa comparada entre obras e, provavelmente, incorra no erro de realizar especulações dedutivas sobre os objetos de estudo. Acerca da “intenção”, Compagnon (2006, p. 53) ressalta o dualismo existente nos estudos modernos entre o pensamento e a linguagem e, por mais que exista a crítica para o estudo de uma suposta “intenção do autor”, o problema não parece ter sido resolvido.

Desde a Antiguidade, a questão da “intenção do autor” esteve intimamente ligada aos modos de composição. A cultura romana, herdeira de uma tradição helênica, tratou desde o início de refletir acerca dos modelos e gêneros, procurando ampliar a reflexão iniciada por seus antecessores. Assim, termos como *voluntas*, *actio*, *imitatio*, *aemulatio*, *comparatio*, *fides*, *vertere*, *interpretis*⁹ etc. pertencem a um grupo de conceitos utilizados pelos latinos para discutir os mais variados aspectos da composição literária.

Quando Cícero descreve a “emulação” em *Discussões Tusculanas*, o orador pretende apontar a origem do conceito e justificá-lo dentro do universo da composição literária. Assim, ele explica:

aemulatio autem dupliciter illa quidem dicitur, ut et in laude et in vitio nomen hoc sit; nam et imitatio virtutis aemulatio dicitur – sed ea nihil hoc loco utimur; est enim laudis –, et est aemulatio aegritudo, si eo quod concupierit alius potiatur, ipse careat. (Cic. *Tusc.* IV.8)

Contudo, o que se chama emulação tem duplo sentido: esse termo se aplica tanto a um mérito quanto a uma falha; uma vez que também a imitação da virtude é chamada emulação – mas dessa não se ocupa: ela é louvável –, e a emulação nociva, que é sentida por alguém que almeja algo obtido por outro.

⁹ Embora esses conceitos pertençam a campos semânticos que se comuniquem, mas que não são exatamente os mesmos, convém uma análise pormenorizada de cada um deles para compreender suas especificidades de aplicação. Assim, as noções citadas são apresentadas e esmiuçadas em diversos trabalhos, como os de Achcar (1994), Furlan (2001), Vieira (2006) e Martins (2009).

De acordo com Cícero, trata-se de uma forma de o autor, ao retomar obras célebres, homenagear seu predecessor, obviamente inserindo seu próprio estilo e pensamento, mas nunca deixando de lado a essência visitada na obra de partida. No entanto, é importante lembrar que o cuidado que os autores têm em falar sobre o conceito está intimamente ligado à sua origem grega. A palavra *aemulatio* remonta ao vocábulo grego ζήλωσις, que Liddell e Scott (1996, p. 802) apresentam através de uma passagem de Tucídides – ζήλωσει τῶν βαρβάρων (Th. I.132), “emulará dos bárbaros” –, em que o sentido se refere ao ato de imitar aspectos da tradição bárbara que sejam benéficos aos próprios gregos. Essa definição, no entanto, não é a única, tendo a palavra, por extensão de significado, um sentido negativo ligado à “inveja”, “maledicência” (emulação nociva), que também chegou aos romanos. Tal significado é atestado, por exemplo, no *Oxford Dictionary of Latin* (1985, p. 64), que refere a passagem de *Discussões Tusculanas* (I.43), de Cícero, na qual o autor escreve:

[...] quod iis aemulemur, qui ea habeant quae nos habere cupiamus, profecto beati erimus, cum corporibus relictis et cupiditatum et aemulationum erimus expertes; [...].

[...] porque emularíamos aqueles que tenham aquilo que nós desejamos, seguramente seríamos felizes, quando, após abandonarmos nossos corpos, estivermos livres tanto do desejo quanto da emulação; [...].

A passagem presente no dicionário remete à citação de Cícero que discute o sentido negativo do termo. Assim, acompanhando o primeiro significado grego, para os latinos a palavra também poderia representar uma *unfriendly rivalry*, “rivalidade hostil”. Dessa forma, pode-se compreender o motivo de os pensadores clássicos sempre enfatizarem o lugar de uso e o sentido assumido por *aemulatio* no âmbito da discussão literária. Sobre esse tema, é importante lembrar as palavras de Quintiliano (Quint. X.II.4: “ante omnia igitur imitatio per se ipsa non sufficit” / “a própria imitação, pois, antes de tudo, por si só não é suficiente”), para quem a emulação se torna fundamental, pois não bastava a um autor apenas realizar uma imitação (*imitatio*), visto que tal ação não contempla a construção de uma nova obra literária.

Assim, como bem acrescenta Achcar (1994, p. 29), imitar um antecessor não basta na tessitura literária, mas é preciso que ocorra a emulação, ao menos a tentativa de igualar seu predecessor, pois tal ato “corresponde a uma exigência de originalidade”. Portanto, a emulação torna-se uma necessidade para uma composição elevada. Agora, definida a importância da *aemulatio* e sua função na criação literária, outra questão apresenta-se: a comparação entre as obras. Nessa linha de raciocínio, mesmo que autores no início do século XX não negassem a influência de Ésquilo na obra de Sêneca, indicando inclusive uma “influência clara de Ésquilo” (Tarrant, 1976, p. 10), por outro lado, Hermann (1924, p. 324), dentre eles, ressalta que conhecer o texto de Sêneca não pressupõe o conhecimento do drama helênico:

As únicas partes das peças de Ésquilo que encontram um paralelo em Sêneca são a chegada de um arauto com a notícia das tempestades e uma cena em que Cassandra prenuncia o assassinato de Agamêmnon

e de si mesma; mesmo aqui a similaridade da situação é pesadamente superada pela diversidade de conteúdo e tratamento. Nada na peça de Sêneca requer conhecimento direto de Ésquilo.

Corroborando a posição de Hermann e realizando um exaustivo estudo acerca das fontes, Cardoso (2005, p. 44) conclui que elas foram as mais diversas, sem deixar a tragédia ática de lado, mas, claramente, imprimindo em seus textos uma originalidade que se tornaria própria do autor romano.

Com efeito, a organização estrutural da tragédia de Sêneca difere consideravelmente da obra de Ésquilo. No entanto, é preciso recordar que as peças de Sêneca, como afirmam alguns estudiosos, teriam sido escritas para leituras, como acrescenta Lohner (2009, p. 8), o que acarreta uma nova disposição e outras soluções cênicas:

O abandono do teatro e a preferência pelas salas de recitação acarretaram, no texto teatral, menor consideração dos expedientes relativos ao espetáculo e, em contrapartida, maior do uso dos recursos da linguagem para retratar, no caso das tragédias, a patologia passional e seus efeitos externos e para dar brilho à argumentação retórica, fatores que garantiram a manutenção do interesse pelo gênero trágico e mesmo sua revivescência, especialmente nos círculos aristocráticos.

Dessa forma, deve-se mencionar, por exemplo, a diferença existente entre os dois coros das tragédias. No drama de Ésquilo, são os anciãos de Argos que se fazem presentes e o tempo todo revelam um desespero, reflexo da tensão da cidade pelas notícias da guerra. Por outro lado, na peça de Sêneca, são as mulheres argivas que dão voz ao pensamento social, inserindo ponderação em uma situação que já é escancarada desde os primeiros versos.

É interessante lembrar que o *Agamêmnon* de Ésquilo é a primeira parte de uma trilogia, da qual as outras duas tragédias são compostas por dois coros femininos, tanto *Coéforas* como *Eumênides*. Com exceção de *Eumênides*, que possui o coro formado pelas Erínias, personagens centrais da trama, tanto em *Agamêmnon* quanto em *Coéforas* os coros exercem pouca influência no desenrolar dos acontecimentos. Assim, na realidade, as tragédias apresentam dois coros que possuem unicamente a função de comentar os acontecimentos e explorar as ações das personagens centrais. O mesmo ocorre na peça de Sêneca, em que o coro não representa uma voz significativa nas ações das personagens, mas apenas trata de comentar os acontecimentos.

Entretanto, tanto em Ésquilo quanto em Sêneca, há dois cantos corais que compõem um importante paralelo, tratando-se respectivamente do hino a Zeus (*Aes. Ag.* 160-83) e da ode aos deuses (*Sen. Ag.* 310-407). De um lado, tem-se na obra de Ésquilo a exaltação do pai dos deuses e a glória de sua soberania, de outro, a ode de Sêneca evoca todo o Olimpo, ressaltando as qualidades dos deuses que auxiliam os homens nas dificuldades.

No hino a Zeus, ao chamar Zeus de *τριακτής*, “vencedor” (*Aes. Ag.* 171), o coro alude a sua vitória contra o pai Cronos que, por sua vez, havia destronado Urano. De acordo com Athanassakis (2004, p. 47), esses passos mostram duas entidades que foram sacrificadas por

mulheres em favor de um novo reinado. Logo, é possível pensar que a remissão às origens de Zeus não seja tão gratuita, mas faça também uma referência ao próprio Agamêmnon, detentor do poder de Argos e que, em breve, seria um governante caído diante do poder de uma mulher.

A ode de Sêneca não fala de um deus específico, e nem traz uma lição como *πάθει μάθος*, “o aprendizado pelo sofrimento”, mas, conforme afirma Lloyd-Jones (1983, p. 87), as lições transmitidas por Ésquilo evidenciam que o preceito não está necessariamente relacionado ao próprio autor do ato, mas seria uma espécie de ensinamento universal da justiça divina como prova de que, em algum momento, algum membro de uma família envolvida em uma transgressão poderia sofrer as consequências. Reporta-se, assim, a um comedimento do homem em relação ao pai dos deuses, exatamente o mesmo tipo de medida adotada por Sêneca, com seu Júpiter, em um crescente para chegar à seguinte conclusão:

Tuque ante omnis, pater ac rector
fulmine pollens,
cuius nutu simul extremi
tremuere poli,
generis nostri, Iuppiter, auctor,
cape dona libens
abausque tuam non degenerem
respice prolem.

E tu, acima de todos, pai e senhor
detentor do raio,
aquele a cujo aceno de cabeça, os dois polos extremos
tremeram simultaneamente,
de nossa raça, Júpiter, criador,
com prazer aceita os dons
e olha como patriarca tua prole
para que que não se corrompa.
(Sen. *Ag.* 382-8)

Depois de lidar com algumas questões do coro, alguns outros aspectos estruturais também merecem atenção. Não passa despercebida, por exemplo, a inclusão do espectro de Tiestes no prólogo da tragédia de Sêneca. No entanto, não se trata de uma inovação senequiana, pois Ésquilo, em *Persas* (472 a.C.), já havia inserido o fantasma de Dario para maior efeito dramático. Sendo assim, a presença de Tiestes apenas confirma uma tendência da tragédia de evocar entidades que não pertençam ao mundo terreno e são detentoras de informações universais.

Todavia, o arauto presente na peça de Ésquilo também é um personagem que, por sua condição de vigia e atento às informações externas ao palácio, detém uma superioridade em relação às outras personagens. Assim, não é para menos que, tanto em uma tragédia quanto na outra, ambas as figuras sejam detentoras das angústias da espera para a concretização dos acontecimentos vindouros:

ἄστρον κάτοιδα νυκτέρων ὀμήγυριν
καὶ τοὺς φέροντας χειμα καὶ θέρος βροτοῖς
λαμπροὺς δυνάστας, ἐμπρέποντας αἰθέρι
ἀστέρας, ὅταν φθίνωσιν ἀντολαῖς τε τῶν·

Conheci muito bem a companhia dos astros da noite
e o verão e o inverno deslocando os focos luzentes
para os homens, distinguindo as estrelas
no céu, sempre que se deitam ou levantam.
(Aes. *Ag.* 4-7)

Sed cur repente noctis aestivae uices
hiberna longa spatia producunt mora,
aut quid cadentes detinet stellas polo?
Phoebum moramur: redde iam mundo diem.

Mas por qual razão sem explicação noites de verão sucessivas
e longos invernos duram muito tempo,
o que sustenta no polo as estrelas que caem?
Detenhamos Febo. Devolve o dia ao mundo.
(Sen. *Ag.* 52-6)

Assim como na tragédia de *Ésquilo*, o primeiro ato em *Sêneca* torna-se emblemático da necessidade de situar o espectador na trama. Todavia, diferentemente do que acontece em *Ésquilo*, a presença da figura de *Egisto* quebra uma expectativa da narrativa, visto que a própria rainha, desde sua primeira aparição, deixa claras as suas intenções em relação ao rei. Tal inserção, que representa outro fôlego para a narrativa é, por sua vez, causada por um efeito reverso em *Ésquilo*: a dissimulação de *Clitemnestra*. Embora, em uma tragédia, a rainha explicita seus planos e, em outra, ela questione a validade do ato, comparando sua união a *Egisto* com a vinda de *Cassandra*, a dissimulação ou transparência acabam por colocar as personagens em um mesmo patamar, discutindo a posição feminina diante do marido que governa:

ΚΛΥΤΑΙΜΗΣΤΡΑ

[...]

γυναικὶ τούτου φέγγος ἦδιον δρακεῖν,
ἀπὸ στρατείας ἄνδρα σώσαντος θεοῦ
πύλας ἀνοῖξαι; [...]

CLITEMNESTRA

[...]

À mulher é doce ver a glória do marido,
depois da expedição e abrir as portas ao homem
quando salvo pelo deus? [...]

(Aes. *Ag.* 602-4)

CLYTEMESTRA

nec coniugem hoc respicere nec dominam decet.
 lex alia solio est, alia priuato in toro.
 Quid, quod seueras ferre me leges uiro
 non patitur animus turpis admissi memor?

CLITEMNESTRA

Nem à cônjuge nem à senhora é apropriado olhar para trás.
 Há uma lei para o trono, há outra para o leito particular.
 E por que meu orgulho, consciente da falta que infligi,
 não suporta que eu imponha leis rígidas a meu marido?
 (Sen. *Ag.* 263-6)

A despeito de que a tragédia de Ésquilo apresente uma Clitemnestra dissimulada, o que as passagens mostram é que elas estão em consonância com a discussão sobre a posição da mulher diante do retorno do marido. Se por um lado, em Ésquilo, a rainha fala sobre sua função diante do homem que volta da guerra, em Sêneca, por sua vez, ela questiona seu papel e hesita em aceitar o destino de Agamêmnon. O interessante na passagem reside no fato de que, por mais que façam uso de argumentos semelhantes, os dois autores delinham suas Clitemnestras de formas diferentes, pois em Ésquilo evidencia-se o caráter vingativo da esposa de Agamêmnon, enquanto em Sêneca, conhece-se uma mulher que relativiza, inclusive, a chegada da concubina.

O terceiro ato da tragédia de Sêneca apresenta Eurílates dialogando com Clitemnestra. Mesmo não nomeado, o que era comum na tragédia de Ésquilo, o mensageiro também se apresenta à rainha com notícias da guerra. Nesse trecho, Lohner (2009, p. 183) afirmará, categoricamente, que as fontes de Sêneca teriam sido autores posteriores a Ésquilo, visto que o heleno não narra a tempestade¹⁰ que assolou a tropa no retorno para a casa. Entretanto, vale ressaltar que há dois aspectos que aproximam as duas passagens: primeiramente, um questionamento sobre o destino de Menelau:

ΧΟΡΟΣ

[...]
 σὺ δ' εἰπέ, κῆρυξ, Μενέλεων δὲ πεύθομαι.
 εἰ νόστιμός τε καὶ σεσωσμένος πάλιν
 ἦκει σὺν ὑμῖν, τῆσδε γῆς φίλον κράτος.

CORO

[...]
 Diz, mensageiro, conte-me sobre Menelau.
 Se ele está salvo, retornou e
 está convosco, desta terra o amado governante.
 (Aes. *Ag.* 617-9)

¹⁰ Aqui é importante notar que, embora Ésquilo não narre a tempestade, ela pertencia ao mito e já havia sido citada em outra tragédia anterior a Sêneca, dessa vez de Eurípedes. Em *Helena* (412 a.C.), entre os versos 125 e 130, o diálogo entre Teucro e Helena remete às tempestades em alto-mar.

CLYTEMESTRA

[...]

tu pande vivat coniugis frater mei
et pande teneat quas soror sedes mea.

CLITEMNESTRA

[...]

Tu, revela se o irmão de meu marido vive
e revela onde minha irmã reside.

(Sen. *Ag.* 404-5)

Na tragédia de Ésquilo, é o coro que cumpre o papel de questionar sobre a vida de Menelau, o que, em Sêneca, torna-se justificado por uma preocupação de Clitemnestra com o destino de sua irmã Helena. No entanto, o que chama a atenção nos dois passos é a importância dada à notícia sobre o irmão de Agamêmnon em meio a informações que tendem a se concentrar na volta do consorte de Argos. Trata-se de um mesmo argumento utilizado pelos dois autores para, na realidade, falarem sobre as naus que se perderam no mar.

Todavia, há ainda um paralelismo maior, que requer atenção, nos diálogos dos mensageiros nas duas obras. Trata-se de um mesmo comportamento de retidão que faz com que eles acabem por realizar um mesmo discurso:

ΚΗΡΥΞ

εὐφημον ἤμαρ οὐ πρόπει κακαγγέλω
γλώσση μιαίνειν· χωρὶς ἢ τιμὴ θεῶν.
ὅταν δ' ἀπευκτὰ πῆματ' ἄγγελος πόλει
στυγνῶ προσώπῳ πτωσίμου στρατοῦ φέρῃ, [...]

MENSAGEIRO

Não é auspicioso em dia propício declarar
notícia ruim. Cada honra aos deuses em partes.
Sempre que o mensageiro traz o semblante sombrio
para a cidade com notícias ruins do exército caído, [...]
(Aes. *Ag.* 636-9)

EVRYBATES

Acerba fatu poscis, infaustum iubes
miscere laeto nuntium, refugit loqui
mens aegra tantis atque inhorrescit malis.

EURÍBATES

Pedes que eu fale de coisas amargas, mandas-me misturar notícia
infeliz a uma feliz. Mas recusa minha mente perturbada
a falar e toda estremece de tantas desgraças.
(Sen. *Ag.* 416-8)

Não é só a integridade que faz os mensageiros serem polidos em relação a seus discursos, mas uma tendência greco-romana de não alimentar o mau-agouro através do cuidado com o que se profere (*ἀγγέλλω*, ‘declarar, portar uma notícia’, que é apresentado como ‘κακάγγελος’, ‘portar notícia ruim’, e por *‘fatu’*, ‘proferir, falar’, em latim), justamente em um momento de notícias felizes; porém, mais do que isso, é o resultado de uma emulação de discurso pelas palavras de um personagem nomeado, papel este que, em *Ésquilo*, possui grande importância para a peripécia narrativa.

De acordo com Barret (2002, p. 13), além da função de informar ou advertir sobre algum acontecimento, o mensageiro traz consigo uma espécie de quebra no ritmo da narrativa, e sua linguagem é marcadamente diferente da linguagem dos outros personagens. Em *Agamêmnon* de *Ésquilo*, especificamente, um mensageiro não nomeado representa uma figura que, muito provavelmente, não era própria do mito e teria sido inserida pelo autor com a função de transmitir informações que revertam ou confirmem o *status quo*.

A presença de Cassandra em ambas as tragédias também é uma intrigante inserção dos dois autores, cuja análise revela construções bem próximas e com um objetivo comum: aumentar a tensão dramática, visto que a profetisa é quem consegue transitar para além de onde os personagens ordinários conseguem ir. O transe que ocorre nas duas tragédias leva a concubina a trazer à tona inúmeras referências selvagens, mesclando metáforas de animais aos atos proferidos pelos homens. Dessa forma, pode-se apreender passagens como:

ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ

ἄ ἄ, ἰδοὺ ἰδοῦ, ἄπεχε τῆς βοῦς
τὸν ταῦρον· ἐν πέπλοισι
μελαγκέρωι λαβοῦσα μηχανήματι
τύπτει· πίτνει δ’ <ἐν> ἐνύδρωι τεύχει.
δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω.

CASSANDRA

Ai, ai, afasta o touro
da vaca! No tapete
os chifres negros segurando pelo manto
abate. Afunda no reservatório envolto em água
Narro a sorte do arдил na banheira.
(Aes. *Ag.* 1125-9)

CASSANDRA

[...]
At ille, ut altis hispidus siluis aper
cum casse uinctus temptat egressus tamen
artatque motu uinclae et in cassum furit, [...]

CASSANDRA

[...]

Mas ele, como um hirsuto javali na mata cerrada,
quando preso na rede tenta porém fugir,

E com o movimento aperta os nós e se enfurece em vão, [...]

(Sen. *Ag.* 892-4)

Ao longo dos séculos, a literatura mostrou que a figura animal sempre foi uma forma convincente de metáfora. A partir de Homero, a tradição ocidental registra uma quantidade infindável de relações entre homens e animais. Acerca desse assunto, Durand (2002, p.70) faz a seguinte asserção:

O animal apresenta-se como um abstrato espontâneo, o objeto de uma assimilação simbólica, como mostra a universalidade e a pluralidade da sua presença tanto numa consciência civilizada como na mentalidade primitiva. A Linguística comparada notou também, desde há muito tempo, que a repartição de substantivos se faz primitivamente segundo as categorias do animado e do inanimado. O Bestiário, portanto, parece solidamente instalado na língua, na mentalidade coletiva e na fantasia individual.

Sendo assim, pode-se pensar que o ato criminoso é um reflexo de sensações primitivas, de um afastamento da consciência racional. Obviamente, é preciso levar em consideração que o transe frenético, próprio do caráter profético e oracular, é registrado desde a Antiguidade, principalmente aqueles ligados ao culto a Dioniso (Baco), como um devaneio em que o homem perde sua capacidade de discernimento e o próprio controle sobre a razão. No entanto, é curioso pensar que, especificamente nesse momento das duas tragédias, os autores façam uso de metáforas animais para exporem os vaticínios de Cassandra, e muito embora as figuras sejam diferentes (boi e vaca em Ésquilo, javali em Sêneca), a ideia de uma presa fácil, de um animal encurralado, demonstra a semelhança dos procedimentos dos autores.

Por fim, os dois dramas terminam de formas bem diferentes, mas com sutilezas que os aproximam. Na tragédia de Ésquilo, por se tratar de uma trilogia da qual *Agamémnon* é a primeira parte, a personagem de Electra só aparecerá em *Coéforas*, tragédia na qual a irmã de Orestes é a mulher amargurada pelo crime da mãe e escrava no próprio palácio. Em Sêneca, embora a filha de Agamémnon trate logo de mandar o irmão embora, mostrando sua atitude e descontentamento com os atos da mãe, o que a aproxima da figura construída por Ésquilo, sua presença em cena parece apenas reforçar a motivação destruidora de Clitemnestra que, após aceitar seu destino, torna-se uma voraz predadora de seus inimigos, não poupando nem mesmo os próprios filhos.

No entanto, apaziguada por Egisto – o que chama a atenção, haja vista que ele demonstra uma piedade que não existiu em toda a tragédia –, Clitemnestra é convencida pelo amante a tratar a filha como cativa em seu próprio lar. A esse respeito, não se pode negar a

força da personagem de Electra que, certamente, Sêneca conhecia pela tradição. Ainda na tragédia ática, os três tragediógrafos lidaram com essa figura contraditória, marcada pela revolta e desejo de vingança em nome do pai.

Como recorda Conacher (1967, p. 204), Eurípides e Sófocles ter-se-iam empenhado na construção dessa personagem, devido à importância que Electra assume na tradição de condutora da vingança contra a mãe:

Eurípides, como Sófocles e por razões semelhantes, deve ter certeza de que a maior atenção está centrada apenas em Electra. Em uma peça onde a caracterização individual e a motivação são fundamentais, apenas um dos dois filhos matricidas pode ser de real importância; o que vemos ou ouvimos do outro deve, de alguma forma, contribuir para a nossa compreensão do caráter central.

Dessa forma, Electra não é apresentada de forma gratuita por Sêneca, há uma razão para que a personagem esteja ali naquele momento, pois é ela, no contexto mítico, que domina a situação. O diálogo final entre Cassandra e Clitemnestra é o ensejo para o ouvinte compreender que aquela narrativa não findava ali:

CLYTEMESTRA

Furiosa, morere.

CASSANDRA

Veniet et uobis furor.

CLITEMNESTRA

Morre, sua louca!

CASSANDRA

A vós também virá uma loucura.

(Sen. *Ag.* 1011-2)

O jogo criado por Sêneca com as palavras *furor* e *furiosus* (traduzidas, respectivamente, como loucura e louca) remetem justamente às *Furiae* (Fúrias), entidades punidoras dos crimes consanguíneos e que se apresentam como fundamentais nas tragédias seguintes da *Oresteia*. Além disso, é impossível deixar de registrar a fala do mensageiro, cuja presença em Ésquilo parece ecoar no drama senequiano:

ΚΗΡΥΞ [...]

τοιῶνδε μέντοι πημάτων σεσαγμένον

πρέπει λέγειν παιᾶνα τόνδ' Ἐρινύων

MENSAGEIRO

Então, oprimido por estas calamidades

convém que ele recite este peã das Fúrias.

(Aes. *Ag.* 644-5)

CONCLUSÃO

O presente artigo procurou propor alguns apontamentos a fim de mostrar que, apesar de a tradição não chegar a uma conclusão efetiva sobre as fontes que propiciaram a Sêneca compor sua tragédia sobre o fim da vida de Agamêmnon, não são poucos os indícios que podem ser fornecidos sobre uma possível emulação senequiana da tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo.

Ao discorrer sobre as duas tragédias com a brevidade que este artigo exige, a intenção foi justamente demonstrar algumas das diferentes estruturas que compõem os dramas, apontar os aspectos que as aproximam ou as distanciam e, assim, poder discutir as questões que são pertinentes ao conceito de *aemulatio*. A esse respeito, vale ressaltar que, embora sejam vários os autores que citam o uso de *imitatio* e *aemulatio* como reflexões do trabalho de composição literária, trata-se de noções que são exploradas pela tradição com enfoques diferentes, quer seja pela discussão acerca dos modelos literários, quer seja por análises muito específicas do uso dos conceitos.

É por essa razão que, ao analisar alguns traços da emulação senequiana, cuidou-se de registrar elementos que, de fato, estabelecem uma relação entre os dois textos, não apenas apontando semelhanças na narrativa mítica, mas salientando personagens, símbolos e falas que também aproximam as duas obras. Sendo assim, convém salientar que a marca esquiliana permaneceu viva na tragédia do autor latino, o que significa que, para Sêneca, por via direta ou indireta, tendo ou não Ésquilo como sua fonte primária de inspiração, a própria tradição já havia realizado esse feito que ele faz ecoar em seu *Agamêmnon*.

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum*: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: USP, 1994.
- AÉLION, R. *Eurípide, héritier d'Eschyle*. Paris: Les Belles Lettres, 1983. t. 1-2.
- AESCHYLI *Septem quae supersunt tragoediae*. Edidit Denys Page. New York: Oxford University Press, 1972.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 4 ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Introd. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. grego e latim Jaime Bruna. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ARISTOTELIS *De Arte Poetica Liber*. Edidit R. Kassel. England: Oxford, 1968.
- BARRET, J. *Staged narrative: poetics and the messenger in Greek tragedy*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- BEARE, W. *The Roman Stage*. 3rd ed. London: Methuen, 1968.

- BRANDÃO, J. de S. *Mitologia Grega*. 22 ed. Petrópolis: Vozes, 2010. v. 1.
- BURKERT, W. *Antigos cultos de mistério*. Tradução de D. Bottman. São Paulo: EDUSP, 1991.
- CARDOSO, Z. de A. *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005.
- CICERO, M. *Tullius Cicero: Tusculanae Disputationes*. Edited by M. Pohlenz. Leipzig: Teubner, 1918.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Histoire des mots. Paris: Klincksieck, 2009.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- CONACHER, D. J. *Euripidean drama: myth, theme and structure*. Toronto: University of Toronto Press, 1967.
- DOWDEN, K. *Os usos da mitologia grega*. Tradução de Cid Knipel Moreira. Campinas: Papirus, 1994.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ERASMO, M. *Roman tragedy: theatre and theatricality*. Austin: University of Texas Press, 2004.
- ERNOU, A; MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 2001.
- ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Introdução, tradução e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- EURIPIDIS *Fabulae*. Edidit J. Diggle. New York: Oxford University Press, 1994. t. 3.
- FURLAN, M. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente. I – Os romanos. *Cadernos de Tradução*, v. 2, n. 8, p. 11-28, 2001.
- GLARE, P. G. W. *Oxford Dictionary of Latin*. New York: Oxford at the Clarendon Press, 1986.
- HERMANN, L. *Le théâtre de Sénèque*. Paris: Les Belles Lettres, 1924.
- HESIOD. *Theogony, Works and Days, Shield*. 2nd ed. Translation, introduction and notes by Apostolos N. Athanassakis. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2004.
- HESÍODO. *Teogonia. A origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- LIDDELL, H. G; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- LLOYD-JONES, H. *The justice of Zeus*. 2nd ed. California: University of California Press, 1983.

- LONGINUS. *Longinus, On the Sublime*. Edited by William Rhys Roberts. Cambridge: Cambridge University Press, 1907.
- MARTINS, P. *Literatura latina*. Curitiba: Iesde Brasil, 2009.
- MOREAU, A. *Eschyle: la violence et le chaos*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- QUINTILIAN. *The Instituto Oratoria of Quintilian*. With an English translation. Edited by Harold Edgeworth Butler. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1922.
- RODON, E. Parole d'ira e parole d'amore nei personaggi femminili delle tragedie di Seneca. *Dioniso*, v. 52, p. 47-54, 1981.
- SENECA. *Agamemnon*. Cambridge Classical texts and commentaries by R. J. Tarrant. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- SÊNECA. *Agamémnon*. Introdução, tradução e notas de José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Globo, 2009.
- SENECA. L. *Annaei Senecae tragoediae*. Recognovit Otto Zwierlein. New York: Oxford University Press, 1999.
- SERRANO, D. de P. Caracterización de Clitemnestra y Agamenón de Esquilo a Séneca. *Myrtia*, v. 18, 2003, p. 105-27.
- STAR, C. Euripides and Senecan drama. In: MCCLURE, L. K. (ed.). *A companion to Euripides*. London: Wiley-Blackwell, 2017.
- VEYNE, P. *Seneca: the life of a stoic*. Translated by David Sullivan. New York: Routledge, 2003.
- VICKERS, B. *Towards Greek tragedy. Drama, myth, society*. New York: Longman, 1973.
- VIEIRA, B. G. *Agamémnon*. Introdução, tradução e notas de José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Globo, 2009.
- VIEIRA, B. G. Cícero e seu projeto tradutório. *Caliope: Presença Clássica*, v. 15, p. 23-35, 2006.

**IN MEDIA BARBARIA, ILLE EGO ROMANUS
VATES: ETNOGRAFIA E AUTORIDADE
NOS TRISTIA DE OVÍDIO**

Cecília Marcela Ugartemendia^{1*}

Recebido em: 25/07/2019
Aprovado em: 12/12/2019

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

cecilia.7u@usp.br



RESUMO: Durante seu exílio em Tomos, Ovídio escuda-se na ideia de declínio poético e linguístico, causado pela hostilidade do entorno. A adversidade do lugar em que deve cumprir a *relegatio* é o argumento para justificar a queda na qualidade de sua produção poética. Neste trabalho, propomos analisar aspectos da descrição etnográfica e geográfica apresentada por Ovídio nos *Tristia* 3.10 e 5.7, com o objetivo de adicionar mais elementos à longa tradição de estudos dedicados a demonstrar que a ideia de declínio é mais um artifício retórico na construção da *persona relegata*. Para tanto, a discussão será delimitada pela construção do eu poético como autoridade no tratamento do sofrimento do exílio. Em primeiro lugar, são analisados trechos de *Tr.* 3.10, dedicados à descrição etnográfica e geográfica da Cítia, na qual se destaca o manejo da sintaxe mimética. Em seguida, oferecemos diferentes observações sobre a já muito comentada intertextualidade entre esta epístola e a descrição da Cítia oferecida por Virgílio em *Geórgicas* 3.349-83, destacando que as diferenças entre uma e outra descrição atendem à construção da autoridade de Ovídio como exilado, inclusive ao se arrogar o “direito de corrigir” o poeta anterior. Em segundo lugar, buscamos comprovar que, em *Tr.* 5.7, Ovídio *relegatus* continua a se construir como autoridade, reivindicando, no meio de sua aparente barbarização, seu lugar como grande *Romanus vates*.

PALAVRAS-CHAVE: *Tristia*; Ovídio; etnografia; autoridade poética.

IN MEDIA BARBARIA, ILLE EGO ROMANUS VATES:
ETHNOGRAPHY AND AUTHORITY IN OVID'S TRISTIA

¹ A autora está sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa e é bolsista FAPESP, a quem agradece pelo apoio financeiro para esta pesquisa.



ABSTRACT: During his exile in Tomis, Ovid shields himself in the pose of poetic and linguistic decline, caused by the hostility of the environment. The adversity of the place where he must undergo the *relegatio* is an argument to justify his poetic production depreciation. The aim of this work is to analyze some aspects of the ethnographic and geographic depiction presented by Ovid in *Tristia* 3.10 e 5.7, in order to add more arguments to the long tradition of studies destined to prove that the pose of poetic decline is just another rhetoric means used in the construction of the *persona relegata*. We center the discussion in the construction of the poetic ego's authority on the treatment of the exile sufferings. Firstly, we analyze passages from *Tr.* 3.10, destined to the ethnographic and geographic depiction of Scythia, in which the domain of the mimetic syntax is underscored. Then, we offer some remarks on the already well commented intertextuality between this epistle and Vergil's *Georgics* 3.349-83, stressing that differences between one and the other are due to the construction of Ovid's authority as exile, having even the right to correct the previous poet. Secondly, we seek to prove that, in *Tr.* 5.7, Ovid *relegatus* continues to build his image as an authority, claiming, in the middle of his supposed barbarization, his place as great *Romanus vates*.

KEYWORDS: *Tristia*; Ovid; ethnography; poetic authority.

INTRODUÇÃO

Ovídio, exilado em Tomos desde 8 d.C., dedica seu tempo à produção de duas obras (*i.a.*) epistolares, os *Tristia* e as *Epistulae ex Ponto*, que versam sobre o lamento por sua condição de *relegatus* e sobre sua defesa pessoal ante os *duo crimina*, ambas causas de sua condenação: *carmen et error* (*Tr.* 2.207).² Nesses poemas, comumente catalogados como obras a respeito do exílio ovidiano,³ o poeta escreve sobre sua experiência como

² Há consenso em entender que o *carmen* teria sido a *Ars amatoria*, a qual iria contra as leis augustanas que buscavam preservar o matrimônio e a família. Sobre o *error* muito se especula, mas pouco se sabe. Segundo a hipótese mais comentada, Ovídio viu algo que não deveria ter visto. Isso se sustenta textualmente mediante referência direta a esse fato (*Tr.* 2.103-10) e diversos paralelismos estabelecidos pelo próprio Ovídio entre sua situação e personagens míticas que sofreram um castigo justamente por ter visto o que não deviam, como, por exemplo, Acteão (*Tr.* 2.103-10). Qual seria o *error* que levou o poeta ao exílio continua a representar para a crítica um problema difícil de elucidar. Não há registro histórico nem menção mais específica no próprio *corpus* ovidiano. Inclusive, houve interpretação de *carmen et error* como uma hendíade, que poderia ser lido como “o erro do poema” (Thibault, 1964, p. 36-7 *apud* Ingleheart, 2006, p. 64; Nagle, 1995, p. 3).

³ Williams (1996) defende que *Ibis* deve ser lida também como um dos poemas que trata do exílio. Isso porque seria um ataque que revelaria o estado psicológico do poeta, que sucumbe à melancolia e se mostra, às vezes, como maníaco depressivo (p. 112-33). Williams chega a esta conclusão após rejeitar, no primeiro capítulo do estudo, a importância que tiveram a obra de Calímaco e outras obras helenísticas do mesmo gênero na elaboração do *Ibis*. A posição de Williams sobre a influência helenística é discutível. Porém, o mais extravagante é se tratar de leitura psiquiátrica (nem ao menos psicológica, como bem aponta Helzle, 1997), finalizando com o diagnóstico de Ovídio como depressivo e paranoico (Williams, 1996, p. 125). Parece-nos que uma abordagem como essa não evita a leitura

relegatus e a dor pela separação da família, dos amigos e, sobretudo, de Roma. O sofrimento do poeta vê-se exacerbado: Ovídio é relegado a uma terra bárbara sem a possibilidade de comunicar-se por meio de sua poesia. Recorrendo de forma permanente à hipérbole, o poeta descreve a adversidade da situação em que se encontra. Por exemplo, embora as próprias condições climáticas da viagem que o levam a sua rejeição já pretendam afastá-lo de seu labor, ele sempre ousa continuar a escrever (*Tr.* 1.11.41-2: *improba pugnāt hiems indignaturque quod ausim / scribere...⁴ / “o duro inverno luta e se indigna porque ousou escrever...”*),⁵ desafiando as circunstâncias.

Por sua condição de exilado e pelo fato de que esse castigo aconteça numa terra em que o latim não é a língua principal, Ovídio é reduzido à condição de rejeição cultural. Essa condição o priva do poder de fala no âmbito da sociedade romana, mas também fora dela, já que tampouco lhe é possível se comunicar na língua de seus hóspedes: os gets. Dessa forma, a escrita, *i.e.*, sua poesia, passa a ganhar um lugar primordial como meio de comunicação. Para fazer-se ouvir – ou, no caso, ser lido – desde as margens do império, o poeta deve estar dotado da necessária autoridade, e é precisamente o que ele consegue com sua poesia. Ovídio passa de um *relegatus* sem poder de fala a alguém que obtém para si e para sua obra o *status* de referência como modelo de exilado e como modelo de uma poética do exílio.

Na criação da *persona* exilada por antonomásia, Ovídio configura um *relegatus* que perde não apenas o direito de viver em sua cidade, mas também a própria fala. O domínio da língua latina, intrínseca ao fazer poético ovidiano, sofre tanto quanto o poeta, principalmente por conta da barbárie que caracteriza seu inapelável lugar de *relegatio*. Para colocar no centro do que Claassen (1988, p. 168) chamou “o mito do exílio”⁶ um *poeta relegatus*, Ovídio deve

autobiografista do poema, além de desdenhar a tradição poética na qual está inscrito Ovídio já desde o próprio título da obra (o poema invectivo de Calímaco, do qual não sobrevive nenhum fragmento, leva também o nome *Ibis*). Martin (2004, p. 9), por sua vez, admite a leitura de Williams. Segundo a autora, no entanto, isso não mudaria o fato de que o tema do poema não é propriamente o exílio, mas sim a perseguição de um inimigo por meio de vitupérios.

⁴ Para o texto latino dos *Tristia*, seguimos a edição de Luck (1967). Para *Epistulae ex Ponto*, André (1977).

⁵ Todas as traduções do latim para o português são nossas.

⁶ “Se se conclui que as obras do exílio são estilisticamente a culminação de uma carreira singularmente frutífera de um talentoso poeta, então segue-se que o *poeta*, em sua particular e estilizada descrição do *exsul*, assumiu o papel de *vates*, o cantor de verdade poética atemporal. Esta “verdade poética” encontra-se na esfera transcendental de um mito existencial: o *mito do exílio*. Isto é algo diferente de dizer que o exílio de Ovídio é fictício. Ele converteu o exílio de um aristocrata romano a uma cidade Greco-trácia nos anos finais do regime de Augusto em um estado heroico.” (“If one concludes that the exilic works are stylistically the culmination of the singularly fruitful career of a talented poet, then it follows that the *poeta*, in his particular, stylized depiction of the *exsul*, has assumed the role of *vates*, the singer of timeless poetic truth. This “poetic truth” lies in the transcendental sphere of an existential myth: *the myth of exile*. This is something different from saying that Ovid’s exile is fictitious. He has converted the exile of a Roman aristocrat, to a Graeco-Thracian city during the closing years of Augustus’ regime, into a heroic state.” Claassen, 1988, p. 168). Ver também Claassen (1999, p. 68-72). Todas as traduções dos textos em línguas modernas para o português são nossas.

também recriar as condições geográficas em que se encontra, que determinam por si as condições de produção da poesia no exílio, os temas, a atitude do poeta diante da adversidade e – como ele argumentará – a própria qualidade da poesia. Em seguida, serão analisados dois poemas pertencentes aos *Tristia* em que Ovídio delinea a etnografia e a geografia tomitanas, responsáveis pelo conteúdo da novidade poética que representa em sua *oeuvre* a poesia do exílio. Ao analisar o discurso sobre a etnografia e a geografia do lugar designado para cumprir o castigo, vemos como Ovídio, ao opor-se às pessoas e aos costumes do seu novo lar, constrói sua autoridade como cidadão romano e como poeta.

A “POSE DO DECLÍNIO POÉTICO”

Tristia 3.10 e 5.7, por sua temática etnográfica, podem ilustrar a influência de Tomos tanto no tipo de poesia ali produzida como na qualidade dela. Nestas epístolas Ovídio descreve o lugar em que está exilado e o povo com quem é forçado a conviver. O lugar e seus habitantes são inapropriados como fonte de inspiração poética, o que alteraria a virtude compositiva do vate. O lamento pela adversidade do lugar do exílio reflete-se, segundo o poeta, em uma poesia de inferior qualidade.⁷ Williams chamou a queixa constante sobre a inferioridade de sua poesia de “pose de declínio poético” (Williams, 1994, p. 50),⁸ a qual seria parte do jogo de simulação próprio do poeta em seu papel como exilado exemplar. O lamento pela qualidade da poesia é mais uma ferramenta retórica para a manifestação da dor pela *relegatio*.

Helzle interpreta essa postura de declínio como decorosa com o tema e a monotonia que o lugar de seu exílio implica: “O princípio de *to prepon* finalmente explica a monotonia da matéria de Ovídio nos *Tristia* e nas *Epistula ex Ponto*, que tem sido criticada com frequência. Se a vida em Tomos é monótona, a poesia do exílio necessariamente deve refletir esta monotonia” (Helzle, 1989, p. 17).⁹ Ou seja, para o autor haveria determinação geográfica sobre a qualidade da poesia de Ovídio. Claassen, por sua vez, arrisca defender que a afirmação da inferioridade da poesia do exílio feita pelos estudiosos da obra surge, na verdade, a partir de uma afirmação do próprio poeta:

A tradição calimaquiiana da *recusatio*, que apresenta uma visão ostensivamente difamatória dos próprios logros literários de um poeta, particularmente nos gêneros “menores” da elegia e a lírica, é subjacente à ostensivamente negativa autocrítica da obra do exílio. O orgulho concomitante e contraditório em seus logros e a confiança em sua Musa oferecem mais um apoio à ainda frequente opinião

⁷ A inferioridade de sua qualidade poética e linguística é tema já amplamente estudado, especialmente em Nagle (1980, p. 139-41) e Williams (1994, p. 50), *i.a.*

⁸ “Ovid’s pose of poetic decline”.

⁹ “The principle of *to prepon* finally explains the monotony of Ovid’s subject matter in the *Tristia* and *Ex ponto* which has often been criticized. If life in Tomi is monotonous the exile-poetry necessarily has to reflect this monotony”.

crítica de que “tal como o poeta pensou que estes poemas são ruins, eles *devem* ser inferiores e decadentes” (Claassen, 1988, p. 167).¹⁰

Casali, por outro lado, propõe instigante leitura da postura de declínio como justificativa pela mudança do tema de suas elegias:

Deve surgir uma dúvida – a dúvida de que Ovídio possa estar inventando pretextos ante seu leitor modelo não pelos erros alegados de sua *ars* e *ingenium*, senão que ele esteja inventando pretextos, em forma bastante perigosa, por outra coisa. [...] Na minha opinião, então, quando Ovídio se desculpa com o leitor pela feia compleição de sua poesia do exílio, ele se desculpa pelo que em verdade é uma das mais novas características dessa poesia: ele se desculpa pelo fato de estar coagido a escrever versos lisonjeiros (Casali, 1997, p. 89).¹¹

A pose de declínio seria, segundo Casali, uma forma de reconhecer a submissão forçada a escrever um tipo de poesia que não lhe é próprio, e com o qual tampouco comunga.

O artifício da “pose de declínio” como algo meramente fictício é desvelado mediante a análise dos poemas, que revelam destreza na composição poética. As duas epístolas analisadas a continuação servem como exemplo disso. Por um lado, a descrição etnográfica apresentada em *Tr.* 3.10 e 5.7 desborda em tropos e figuras que jogam com a sintaxe e semântica do texto. Além disso, mediante a descrição do lugar, Ovídio trabalha sua própria autoridade poética, fundamental no processo de construção da *persona* que é centro do mito do exílio.

Começaremos nossa análise com *Tr.* 3.10, primeira longa descrição do território tomitano, a partir da qual será destacada a destreza demonstrada por Ovídio no manejo da sintaxe mimética, por meio da análise dos trechos dedicados à descrição etnográfica e geográfica da Cítia. Logo, discutiremos a forma como o autor real opera a construção do eu poético como autoridade no tratamento do sofrimento do exílio. Ademais, buscaremos comprovar que em *Tr.* 5.7 – epístola fortemente ligada à anterior pela temática etnográfica – Ovídio *relegatus* continua a se construir como autoridade e destaca, apesar de sua aparente barbarização, seu lugar como *vates* romano.

¹⁰ “The Callimachean tradition of *recusatio*, presenting an ostensibly denigratory view of a poet’s own literary achievement, particularly in the ‘lesser’ elegiac and lyrical genres, lies behind the ostensibly negative self-criticism of the exilic oeuvre. The poet’s concomitant and contradictory pride in his achievement and reliance on his Muse offers a further counter to the still frequently held critical opinion that ‘as even the poet thought these poems bad, they *must* be inferior and decadent’”.

¹¹ “A doubt must arise – the doubt that Ovid may be making excuses before his model reader not for the alleged defects of his *ars* and *ingenium*, but that he may be making excuses, in a rather dangerous way, for something else. [...] In my view, then, when Ovid apologizes to the reader for the ugly complexion of his exilic poetry, he apologizes for what in reality is one of the newer features of that poetry: he apologizes for the fact that he is constrained to write flattering verse”.

Tr. 3.10: IN MEDIA VIVERE BARBARIA

Tr. 3.10 é a primeira grande descrição do lugar em que se deu a *relegatio* de Ovídio. O poema foi composto durante o primeiro ano em Tomos (o segundo, desde que o poeta deixou Roma rumo ao exílio). A paisagem tomitana e o estilo de vida do lugar são colocados em oposição à vida na *Vrbs*. Os três primeiros dísticos do poema dizem respeito à pretensão do poeta ao escrever seus versos, sobre o porquê de sua constante queixa e sobre o declínio de seu *ingenium*:

Siquis adhuc istic meminit Nasonis adepti,
 et superest sine me nomen in Vrbe meum,
 suppositum stellis numquam tangentibus aequor
 me sciat in media vivere barbaria.
 Sauromatae cingunt, fera gens, Bessique Getaque, 5
 quam non ingenio nomina digna meo! (Tr. 3.10.1-6)

Se, ali, alguém ainda se lembra de Nasão, arrebatado,
 e sobrevive, sem mim, meu nome na Urbe,
 que saiba que vivo em meio aos bárbaros,
 colocado sob as estrelas que nunca tocam o mar.
 Rodeiam-me os sármatas, povo feroz, e os bessos e os getas; 5
 quão indignos nomes para meu talento!

Tomos está localizada próxima à Cítia Menor, a atual Bósnia, Croácia e parte da Romênia. Como apontado por Claassen, porém, Ovídio joga com a confusão entre a área norte – *Scythia Maior*, atual Ucrânia e Bielorrússia, ao norte do Mar de Azov (Lago Maeotis) – e *Scythia Minor*.¹² Desta forma, ao aludir apenas à “Cítia”, o lugar do exílio aparece como mais afastado ainda do que realmente estava. Este é um dos pontos criticados pelos defensores da ficcionalidade: a falta de exatidão na descrição da localização e mistura de topônimos e dos nomes das tribos que ali habitavam: getas, trácios, bessos, dácios, sármatas etc. A falta de rigor corresponde ao ponto de vista do romano que fala sobre o Norte, nomeando questões que se aproximam ao senso comum sobre o local e não precisamente buscam a exatidão dos fatos. Ovídio utiliza o campo semântico do Norte e sua representação poética para oferecer uma descrição que parte da oposição de Tomos com Roma. É o que se comprova,

¹² Claassen (1999, p. 191): “Ovídio explora a confusão geral na literatura antiga entre a área norte, Scythia Maior (ou propriamente Cítia), situada em Ucrânia e Bielorrússia, ao norte do Mar de Azov (Lago Maeotis), e Scythia Minor, ou Moesia, a atual Bósnia e Croácia e parte de Romênia. Na literatura romana, os selvagens habitantes de Moesia eram usualmente chamados Daci. Ovídio sempre usa o termo poético (grego) Getae (como em Virgílio e Horácio).” “Ovid exploits the general confusion in ancient literature between the northern area, Scythia Maior (or Scythia proper), situated in Ukraine or Belarus, north of the Sea of Azov (Lake Maeotis), and Scythia Minor, or Moesia, today’s Bosnia and Croatia and parts of Roumania. In Roman literature, the savage inhabitants of Moesia were usually called Daci. Ovid always uses the poetic (Greek) term Getae (as in Vergil and Horace).”

por exemplo, já no começo de *Tr.* 3.10, citado *supra*, na descrição da localização do poeta em terra bárbara no norte do império (3.10.4-5: *suppositum stellis nunquam tangentibus aequor / me sciat in media vivere barbaria*), sob as constelações da Ursa Maior e Menor. O local contrapõe-se a *ístic*, v. 1, Roma, em que o poeta espera ainda ser lembrado apesar de relegado. O poeta pode estar fora de Roma, mas Roma não está fora do poeta.

Desde o livro primeiro dos *Tristia*¹³ é destacada a barbárie peculiar ao lugar do exílio. Esta caracterização não é novidade para o leitor contemporâneo do poeta, embora tenha particular importância nesta epístola. Ao fazer uma leitura diacrônica das cartas, a *Tr.* 3.10 segue a particular vinculação da origem do nome de Tomos (*Tr.* 3.9.2: “*inhumanae nomen barbariae*”¹⁴ / “nome de inumana barbárie”) com o violento episódio do assassinato de Absirto por parte da sua irmã, Medeia, descrito em *Tr.* 3.9. O germe de violência e barbárie está, portanto, na própria etimologia do topônimo e na relevância da personagem de Medeia e sua condição de bárbara, como personagem principal em parte do mito fundacional tomitano.

Os assim chamados povos selvagens e a bárbara terra em que vivem são apontados como causa da decadência do seu *ingenium* (v. 4-7). Todavia, já no v. 3 há mostra da sintaxe mimética ovidiana, que permite “experimentar, mais do que apenas saber, o que autor quer dizer” (Stanford, 1967 *apud* Lateiner, 1990, p. 205)¹⁵ e que contradiz a pose de declínio poético do exilado. A palavra *media* encontra-se no meio do verso em que o poeta reclama viver no meio dos bárbaros (*me sciat in media vivere barbaria*), e o verbo *vivere* é inserido no meio do sintagma nominal da construção preposicional (*in media vivere barbaria*).

Seguindo a declarada falta de matéria para sua inspiração, começa a mais exaustiva descrição da paisagem danubiana e de Tomos apresentada até esse momento nos *Tristia*. Essa descrição, no entanto, é familiar para seu público, uma vez que retoma a digressão sobre a Cítia feita por Virgílio em *Geórgicas* 3.349-83. A *persona* ovidiana outorga a essa descrição uma maior carga patética, conforme o objetivo a atingir: o desenvolvimento de uma *persona* exiliada por antonomásia.¹⁶ Em *Lands and people in Roman poetry*, Richard Thomas (1982) demonstra que a literatura romana segue a linha da prosa etnográfica grega. Em seu estudo, propõe uma série de elementos que compõem a tradição da descrição etnográfica: 1) a geografia física da área, 2) o clima, 3) a agricultura, recursos minerais etc., 4) origem e características dos habitantes, e 5) a organização política, social e militar (Thomas, 1982, p. 1). Tal qual demonstrado por Thomas, a descrição da Cítia feita por Virgílio nas *Geórgicas*

¹³ Ver *Tr.* 1.10.31.

¹⁴ O nome refere-se ao grego τέμνω, “cortar, machucar”.

¹⁵ “Experience, rather than just know, what [an author] means”.

¹⁶ Concordamos com a seguinte afirmação de Claassen (1999, p. 190): “a maior parte dos detalhes físicos dados por Ovídio sobre seu lugar de exílio não pode ser tomada como um exagero que apenas precisa ser atenuado para ser aceitável como informação geográfica e etnográfica. Esses detalhes são propositadamente fantásticos e têm pouca, se é que têm alguma, relação com a realidade física.” “The major parts of the physical details Ovid gives about his place of exile cannot be taken as exaggeration which merely needs toning down in order to be acceptable as geographical or ethnographic information. These details are purposely fantastic and have little if any relation to physical reality”.

abrange todos os pontos. Já a descrição ovidiana do local não faz parte do objeto de estudo do autor. Aplicando o esquema por ele proposto, pode-se comprovar que Ovídio também dá conta de todos esses elementos listados, o que caracterizaria suas linhas como propriamente etnográficas. Reproduzimos em seguida o esquema apresentado por Thomas, no qual indica a dependência de *G.3.339-83* em relação à tradição etnográfica (Thomas, 1982, p. 37), e adicionamos a informação correspondente a *Tr. 3.10*, resultado do nosso relevamento:

CATEGORIA	CÍTIA VIRGILIANA ¹⁷ (<i>G. 3.349-383</i>)	CÍTIA OVIDIANA (<i>Tr. 3.10</i>)
Geografia física	v. 349-51	v. 7-8, 27-8
Clima	v. 352-3	v. 9-18, 25-6, 29-34, 37-53
Agricultura e recursos	v. 354-9	v. 67-75
Habitantes	v. 376-83	v. 5
Organização e características sociais	v. 360-80	v. 19-24, 54-66

Como se pode observar a partir do esquema, a severidade do clima acentuada por Ovídio constrói uma cenografia inclemente e opressiva para o habitat, que determina as condições de vida dos habitantes. Mas a principal diferença entre uma descrição e outra encontra-se no fato de que Ovídio encontra-se, sim, presencialmente no lugar a descrever. Contudo, há distanciamento por parte do exilado dos habitantes daquele lugar de que não faz parte. Ele é um romano cujos valores e tradições são opostos aos deste povo.

Esse distanciamento se percebe na descrição, por exemplo, das vestimentas dos getas. O frio é inclemente para todos, porém são eles, e não Ovídio, os que se cobrem com peles (*Tr. 3.10.19*:¹⁸ “*pellibus et sutis arcent mala frigora braxis*”/ “previnem-se dos danos frios com peles e calças cosidas”), prendas características dos bárbaros, segundo a perspectiva romana. Também ao descrever o avanço do inimigo (*Tr. 3.10.51-66*), o eu poético é mero espectador da devastação e das terríveis consequências para os habitantes: “*diffugiunt alii*”/ “outros fogem” (v. 57); “*pars agitur [...] capta*”/ “uma parte é conduzida [...] cativa” (v. 61); “*pars cadit [...] confixa sagittis*”/ “uma parte cai [...] atravessada pelas flechas” (v. 63); “*tum quoque, cum pax est, trepidant*”/ “inclusive então quando há paz, tremem” (v. 67); “*nec quisquam [...] sulcat humum*”/ “e ninguém [...] ara a terra” (v. 68). Da mesma forma em que ele é testemunha, poderia sê-lo o romano que está a ler sua epístola, caso tivesse a oportunidade (*aspiceret*, v. 75). Tanto ele como seu leitor são outros frente a esses bárbaros, mesmo que, tempos mais tarde, esta diferença pareça se diluir.

Tanto em uma como em outra descrição repetem-se as mesmas qualidades e traços peculiares dos habitantes do lugar, retratados por Virgílio como “*gens effrena virum*”/ “etnia indômita de homens” (*G. 3.382*). Porém, por não ser mera digressão, mas o tema central do

¹⁷ Reproduzimos apenas o número dos versos e não parte dos versos, como faz Thomas.

¹⁸ A descrição da roupa repete-se também em *Tr. 4.6.47*; *5.7.49* e *10.33-4*, sempre de modo pejorativo.

poema, a caracterização ovidiana é abundante em detalhes, embora nas partes coincidentes haja algumas pequenas diferenças. Por exemplo, em G. 3.356, Virgílio descreve a força e persistência do vento apenas com quatro palavras: “semper spirantes frigora Cauri”/ “sempre Coros soprando frios”. Por sua vez, Ovídio dedica à força dos ventos um dístico:

Tantaque commoti vis est Aquilonis, ut altas
aequet humo turres tectaque rapta ferat. (Tr. 3.10.17-8)

E tanta é a força do desencadeado Aquilão que deita à terra as altas torres e destelha os telhados.¹⁹

A descrição da ferocidade do vento é acompanhada pela aliteração do som sibilante que se repete ao longo do segundo hemistíquio do verso 17. Além disso, sua força transborda o verso no encavalgamento, que arrasa as torres e telhados do verso seguinte, e cuja derrubada é acentuada pela aliteração do /s/ e o /t/. A divergência com o verso virgiliano está no tipo de vento que arrosta a região: ao passo que Ovídio menciona o Aquilão, vento do nordeste, Virgílio menciona os Coros, ventos do noroeste. Isso pode ser interpretado como pequena correção introduzida pelo poeta exilado, que experimenta em primeira pessoa a adversidade climática do lugar.

Como mencionado *supra*, mesmo que a localização do Ponto seja em Moesia, Ovídio distingue continuamente seu lugar de *relegatio* como a Cítia, mais distante e exótica. Porém, Claassen (1990, p. 195) nota que Virgílio localizava a Cítia ao norte do mar de Azov, ao passo que Ovídio a localiza ao sudoeste, perto de Moesia, um lugar real (mesmo que sua descrição física continue sendo imaginária), melhorando a geografia do poeta anterior. Desse modo, Ovídio explora sua qualidade de exilado e sua capacidade para oferecer informação apropriada por ser testemunha direta. Ser exilado, ao fim das contas, confere-lhe autoridade para corrigir a reconhecida descrição anterior.

Na metade da descrição, após relatar a inclemência do frio que congela o rio, o poeta reconhece o incrível do relato e, portanto, afirma “vix equidem credar”/ “de fato, dificilmente acreditarão em mim” (v. 35). Daí que, para continuar, destaque a relevância de ser testemunha ocular daquilo que é relatado, o que funciona como elemento que confere validade.²⁰ Diferentemente de Virgílio, que aponta apenas o congelamento dos rios e a passagem de carros por sobre as águas (G. 3.360-2), Ovídio desenvolve um longo trecho de alto conteúdo hiperbólico (Tr. 3.10.25-50). É notável neste trecho o manejo da língua na seleção lexical. Em vinte e cinco versos dedicados ao congelamento das águas, o poeta utiliza onze substantivos diferentes para se referir ao campo semântico de “água”: *rivus* (v. 25), *lacus* (v. 26), *aqua* (v. 26, 30, 38, 42, 48), *amis* (v. 27), *fretum* (v. 28), *Hister* (v. 29), *mare* (v. 30), *unda* (v. 33, 40), *pontus* (v. 37), *aequor* (v. 39), *fluctus* (v. 46). Segundo relata o exilado, o

¹⁹ Tradução proposta por Pedro Baroni Schmidt (a quem muito agradecemos), que busca manter a aliteração assinalada.

²⁰ Da mesma forma, na *História da Guerra do Peloponeso*, Tucídides reconhece que seu caráter de exilado lhe permitiu observar pessoalmente os acontecimentos que relata (5.26.5).

frio congela não apenas os rios, mas também o próprio mar (*Tr.* 3.10.37: “vidimus ingentem glacie consistere pontum”/ “vi o ingente mar congelar-se”). Por ser uma situação pouco crível, Ovídio deve apoiar a veracidade de sua descrição com referências à vista e a outros sentidos que o colocam como testemunha de primeira mão: *vidimus...* (v. 37), *nec vidisse sat est, ... calcavimus ...* (v. 39), *vidimus* (v. 49). Mais tarde, em *Pont.* 4.7, escrita ao menos dois anos depois de *Tr.* 3.10 (talvez até quatro anos depois, segundo Helzle, 1989, p. 156-7), o poeta exilado tem a possibilidade de ratificar a descrição geográfica do Ponto ao ter agora uma segunda testemunha ocular que pode corroborar o dito: o prefeito romano Júlio Vestal. Novamente, para destacar o incrível da paisagem, Ovídio recorre ao sentido da vista, desta vez a de Vestal, com a tríplice anáfora *ipse vides* (*Pont.* 4.7.7, 8, 9) e *aspicis* (*Pont.* 4.7.11). O apoio de semelhante testemunha acaba, na última referência feita pelo exilado à paisagem danubiana, de validá-lo como autoridade para dizer sobre o tema.

Em *Tr.* 3.10.41-2 o poeta ilustra o congelamento do mar fazendo referência à impossibilidade que Leandro tivesse tido para nadar por essas águas congeladas, o que teria evitado sua morte por afogamento:

Si tibi tale fretum quondam, Leandre, fuisset,
non foret angustae mors tua crimen aquae. (*Tr.* 3.10.41-2)

Se tu, Leandro, em outro tempo, tivesses tido tal mar, tua morte não teria sido crime de um estreito.

Logo após, reforça o absurdo da situação ao contar que os golfinhos não podem pular na água porque está congelada. No entanto, na sintaxe, Ovídio consegue, mediante o domínio da arte poética, o que na natureza agressiva do Ponto seria impossível, e há um salto na proposição ao verso seguinte. Assim, o poeta faz os golfinhos pularem, ao menos, de verso a verso, no encavalamento do v. 43 ao 44: “Tum neque se pandi possunt delphines in auras/ tolere.”/ “Então nem mesmo os curvos golfinhos podem se elevar pelo ar” (*Tr.* 3.10.43-4). No final da epístola, nos versos 73-4, repete-se a referência a uma personagem da poesia amatória ao tratar sobre a infertilidade da terra:

Poma negat regio, nec haberet Acontius, in quo
scriberet hic dominae verba legenda suae. (*Tr.* 3.10.73-4)

A região nega os frutos e neste lugar Acôncio não teria em quê escrever as palavras que deviam ser lidas por sua amada.

Tanto Leandro como Acôncio são personagens de poesia amatória²¹ e das elegias de Ovídio, se consideramos legítima a autoria das chamadas “*Heroïdes* duplas”. Todavia, essas

²¹ Se bem não há testemunhas sobre outros tratamentos de Leandro e sua amada Hero anteriores às *Heroïdes* 18 e 19 – com exceção de uma breve passagem nas *Geórgicas*, de Virgílio (3.258-63) –, supõe-se que a história desses amantes tenha sido bem conhecida na época em que Ovídio escreve seus *Tristia*, provavelmente, a partir da poesia helenística (Rosati, 1996, p. 11). Já a história de Acôncio e Cidipe, também de tradição helenística, encontra-se atestada em Calímaco, *Aitia*, 3, fr. 67-75.

personagens e suas histórias de amor não têm lugar na poesia do exílio. Nestes versos, Ovídio demonstra a impossibilidade do tratamento do tema (Evans, 1975, p. 4), contrastando a temática adotada em suas elegias amorosas com a nova realidade imposta pela situação que atravessa e o local em que está. Desta forma, fica demonstrada a necessidade de mudança no conteúdo poético e, por conseguinte, da *persona* de sua poesia.

Assim, vimos que Ovídio em *Tr.* 3.10 utiliza termos e formas já conhecidas pelo público para descrever a paisagem distante e estranha que habita, alternando entre relato e reflexão poética (Holzberg, 1998, p. 178). Aquela paisagem virgiliana já conhecida é reelaborada, permeada pela visão do exilado como testemunha ocular. Para o *relegatus*, a relação intertextual com as *Geórgicas* funciona como argumento de autoridade e contribui para arrogar à sua própria descrição autoridade, dotada de detalhes hiperbólicos que agregam efeito patético. Concordamos com Claassen que o retrato feito pelo poeta do lugar de exílio é literário e que Ovídio insere sua descrição numa tradição poética que trata sobre a topografia deste lugar (Claassen, 1999, p. 191; também Holzberg, 2006, p. 56). Mas o que interessa aqui é o porquê. Essa inserção na tradição poética é necessária para a construção da autoridade da *persona* do poeta exilado, ao se ver descreditada por sua condição de *relegata*. Além disso, ele não apenas se insere numa tradição, mas também traz novos dados que lhe são conhecidos graças à condição de exilado. Neste ponto, Ovídio explora sua desgraça para torná-la uma vantagem que lhe confere autoridade. O *poeta exsul* está habilitado para descrever com propriedade o local em que se encontra e postula-se como autoridade para falar sobre a experiência no exílio, fim último destas epístolas.

Tr. 5.7: ILLE EGO ROMANUS VATES

Diferentemente de *Tr.* 3.10, *Tr.* 5.7 é aberto com um explícito endereçamento epistolar, embora não se conheçam nem o destinatário nem a data de composição. Novamente, encontra-se uma caracterização da Cítia mais pertinente com a tradição poética do que com a descrição dos fatos. Nestes versos, a descrição etnográfica ganha mais peso do que a geográfica, e com ela também a oposição entre civilização e barbárie.

Tomos, como mencionado *supra*, tem uma origem grega e está dominada pelos *male pacatae Getae* (v. 12). Neste ponto, pode-se interpretar uma afronta à ideia da *Pax augusta*, uma vez que, assim como apontado em *Tr.* 3.10, os habitantes dessas regiões não vivem em paz. Apesar de que em *Tr.* 3.10 o inimigo era externo, em *Tr.* 5.7 a barbárie encontra-se *intra muros*. Os sármatas e getas percorrem a cidade armados e com flechas envenenadas (v. 15-6). Além disso, a descrição da imagem externa desse povo já não se limita ao rosto hirsuto e à vestimenta (v. 18, 49), dando-se ênfase a seu rosto selvagem (*vox fera, trux vultum*, v. 17) e a sua animalização (*Tr.* 5.7.45-6: “sive homines [specto] vix sunt homines hoc nomine digni, / quamque lupi, saevae plus feritatis habent”/ “ou se observo os homens, os homens mal são dignos deste nome e têm mais de cruel ferocidade do que os lobos”). Rodeado por tais pessoas, Ovídio passa o tempo dedicado a seus estudos (v. 39, 65-8). Da mesma forma em que, em *Tr.* 3.10, Leandro e Acôncio representavam *exempla* às avessas para este tipo de poesia, em *Tr.* 5.7 o poeta esclarece que nos novos versos escritos não haverá lugar para a

poesia amatória: “Vivit in his heu nunc, lusorum oblitus amorum!”/ “Ó, vive entre estes agora, esquecido de teus amores brincalhões!” (Tr. 5.7.21). Três versos antes há indício do porquê do abandono do tipo de poesia que o ocupava antigamente: os homens em Tomos não aparam seus cabelos²² (Tr. 5.7.18: “non coma, non ulla barba resecta manu”/ “nem os cabelos, nem a barba rasurada por mão alguma”), ignorando a recomendação do *praeceptor amoris* na *Ars* 1.518: “sit coma, sit trita barba resecta manu”/ “que os cabelos, que a barba seja rasurada por mão experiente”. A clara alusão autotextual – realçada não apenas pelo tema, mas também pelo paralelismo da construção sintática – ratifica que ele não se esqueceu de sua própria poesia (Williams, 1994, 20). Porém, essa poesia sofre uma transformação, uma metamorfose (mais uma no repertório ovidiano), que dá lugar ao lamento pelo exílio.

O poeta declara que não se preocupa em perseguir renome, embora seja grato por manter viva sua lembrança entre os romanos:

Non tamen ingratum est, quodcumque oblivia nostri
impedit et profugi nomen in ora refert. (Tr. 5.7(b). 29-30)

Todavia, não é desagradável qualquer coisa que impede o esquecimento de mim e coloca na boca o nome de um exilado.

Nec tamen, ut lauder vigilo cure futuri
nominis, utilius quod latuisset, ago. (Tr. 5.7(b). 37-8)

Todavia, não me mantenho acordado para ser louvado, nem me preocupo com um nome futuro o qual seria mais útil se ficasse oculto.

Percebe-se uma mudança de posição do *relegatus* a respeito de anos atrás, quando no começo de Tr. 3.10 (v. 1-6, citados *supra*) ele ressalta o próprio nome (Nasão) e escreve explicitamente informando sobre seu paradeiro e condição, buscando assim informar seus leitores sobre ele. Esta mudança de postura frente à procura da *fama* do poeta foi analisada por Michalopoulos (2016), que encontra nos livros quarto e quinto dos *Tristia* – últimos dois da coletânea – a “tendência de rejeitar a *fama* como uma meta de composição poética e mudança do objetivo do fazer poético, que agora é se distrair de suas circunstâncias” (Michalopoulos, 2016, p. 84), como se vê em Tr. 5.7.65-8.

Seria possível fazer uma ressalva em relação a esta última observação. Tanto na pose de declínio do poeta como na construção da identidade poética da *persona* exilada há uma coerência no desenvolvimento do caráter do exilado proporcional à passagem do tempo e, portanto, ao aumento da desesperança do poeta. Essa mudança de objetivo não deveria ser lida apenas como uma forma “para buscar consolo em suas adversidades e não como um meio de receber glória” (Michalopoulos, 2016, p. 94), mas como parte do desenvolvimento do caráter da *persona* exilada. No fim das contas, ele continua a enviar poemas a Roma, com vistas a perpetuar o nome dele, sua fama e importância como poeta. A Urbe não perde seu lugar primordial no fazer poético ovidiano, e o poeta mantém com ela uma relação necessária.

²² Sobre o cabelo como um *tópos* elegíaco, ver em particular Burkowski (2012).

Sendo Roma o espaço em que Ovídio pretende exercer sua autoridade, será sempre Roma o centro cultural capaz de autorizar sua produção poética.

Em *Tr.* 5.7.55-60, Ovídio uma vez mais se queixa de que sua qualidade poética se vê danificada pelo novo entorno. A diferença com *Tr.* 3.10 está em que sua desesperança foi consolidada pela passagem do tempo e os traços bárbaros do seu entorno começam a se refletir na sua poesia. Antes desta epístola, em *Tr.* 3.14.33-50 já se lamenta a incipiente perda do latim:

Dicere saepe aliquid conanti – turpe fateri –
verba mihi desunt dedidicique loqui. (*Tr.* 3.14.46)

Amiúde, ao tentar dizer algo – vergonhoso reconhecê-lo! – me faltam as palavras e desaprendi a falar.

Afirmações similares encontram-se também em outras epístolas do exílio, inclusive em *Tr.* 5.7:

Sarmatico cogor plurima more loqui
et pudet et fateor, iam desuetudine longa
vix subeunt ipsi verba Latina mihi. (*Tr.* 5.7.56-8)

Sou forçado a falar muitas coisas em língua sarmática e me envergonho e o confesso, já que pela longa falta de uso a mim mesmo mal me brotam palavras em latim.

Ipse mihi videor iam dedidicisse Latine:
nam dedici Getice Sarmaticeque loqui. (*Tr.* 5.12.57-8)

Parece-me que eu mesmo já desaprendi o latim: pois aprendi a falar gético e sarmático.

Nam dedici Getice Sarmaticeque loqui. (*Pont.* 3.2.40)

Pois aprendi a falar gético e sarmático.

Sobre a afirmação de *Tr.* 3.14, Trevizam e Avellar apontam:

Diante de ambiente tão hostil, também Nasão se barbariza. Cercado pelas línguas dos povos da região, o eu-poético parece ter transferidas para si as características deles, a ponto de descrever-se como bárbaro. Nasão afirma ter desaprendido o latim e ter-se tornado falante de gético, ter perdido as habilidades poéticas e não mais escrever versos de qualidade, como se as propriedades do lugar inculto em que vive tivessem determinado seu novo caráter. Deste modo, diante da rude ambiência de exílio, o eu-poético torna-se também ele um “outro” (Trevizam; Avellar, 2016, p. 120).

O *relegatus*, com efeito, assume que suas habilidades poéticas sofrem pela adversidade enfrentada e, portanto, começa a esquecer o latim. Embora em *Tr.* 3.14.46 o poeta afirme ter desaprendido o latim, na maioria das vezes ele não admite ter desaprendido completamente sua língua materna, mas não a utilizar com frequência, o que pode se deduzir a partir dos advérbios e verbos que utiliza para manifestar a queixa (*Tr.* 3.14.45: *saepe*, *Tr.* 5.7.58: *vix*; *Tr.* 5.12.57: *videor*). Inclusive, no momento em que afirma estar começando a desaprender o latim, confirma sua habilidade poética ao construir um dístico cuja cacofonia imitativa o som bárbaro que o rodeia: **dedidicique loqui** (*Tr.* 3.14.46), **Sarmatico cogor** (*Tr.* 5.7.56), **dedidicisse Latine: nam dedici Getice Sarmaticeque loqui**. (*Tr.* 5.12.57-8). A sagacidade ovidiana se manifesta nestas linhas, na medida em que, na construção de sua exemplaridade, Ovídio constrói também versos modelos, já que funcionam como *exemplum* do processo que está a descrever.

O exercício praticado por Ovídio para não perder o uso de sua língua, segundo ele conta em *Tr.* 5.7.64, é falar consigo mesmo e assim reavivar palavras quase em desuso. Consequentemente, não asseveraríamos a barbarização do poeta. A *persona relegata* não se tornaria um “outro”, como afirmam os autores agora citados, simplesmente porque ela já era um “outro” para os gets. Ele é um romano, e essa diferenciação mantém-se nos poemas, em parte, por meio do distanciamento mencionado *supra*. A barbarização não é confirmada, mas sim o medo de se barbarizar (*Tr.* 3.14.49-50: “crede mihi, *timeo* ne Sintia mixta Latinis / inque meis scriptis Pontica verba legas / “acredita em mim, *temo* que leias em meus escritos palavras sântias e pônticas misturadas com latinas”), por estar forçado a falar outra língua (“sarmatico *cogor* plurima more loqui” / “*son* forçado a falar muitas coisas em língua sarmática”, *Tr.* 5.7.56). Isso agrega carga patética à caracterização do exilado. Se essa *persona* cuja autoridade está a se erigir fosse representada como bárbara, o poeta cairia numa contradição. Ovídio quer ser acreditado, quer ser lido e respeitado em Roma, quer ter a autoridade que merece para falar sobre o exílio e suas consequências – inclusive linguísticas. Uma pessoa barbarizada perderia a empatia com o público alvo das epístolas. Prova dessa autoridade ovidiana é a criação a partir de sua poética do *tópos* da perda da linguagem em situação adversa. Sêneca, por exemplo, em *De Consolatione ad Polybium* 18.9, “culpa por sua perda da capacidade de falar fluente e aceitavelmente latim ao exílio, da mesma maneira como Ovídio o faz em 3.14” (Natoli, 2017, p. 82).²³ Natoli, ao analisar o trecho mencionado de Sêneca, cita a acertada observação de Hinds. Este autor nota que Sêneca está na Córsega e não nos confins do Império, como Ovídio. Portanto, sua afirmação seria pelo menos exagerada (Hinds, 2011, p. 62 *apud* Natoli, 2017, p. 82). A partir disso Natoli conclui, e nos alinhamos a essa posição, que o retrato apresentado por Sêneca sobre o sofrimento linguístico no exílio responde ao *tópos* criado por Ovídio (Natoli, 2017, p. 82).

²³ “[...] blames his loss of ability to speak fluent and acceptable Latin on his exilic location in the same manner in which Ovid had done in *Tristia* 3. 14”.

A importância como poeta e como autoridade poética para falar sobre o exílio, ademais, é acentuada por Ovídio ao se referir a si mesmo como *vates*. Sobre o uso de *vates* em lugar de *poeta* nos poemas do exílio, Galasso afirma:

Na obra composta durante seu exílio, o termo [*vates*] é utilizado em certos contextos particulares, amiúde oficiais, em parte também porque Ovídio estava buscando garantir para si mesmo uma função e uma claramente definida posição como poeta. Este é o uso de Virgílio ou também, em certos aspectos, de Horácio, em que *vates* se torna uma expressão da dignidade e da função civil da poesia. [...] O que é notável para Ovídio é o contraste com suas primeiras produções, que se caracterizavam pelo uso desta palavra em trechos frívolos (Galasso, 2014, p. 194, n. 1).²⁴

Em sua interpretação de *Tr.* 1.3, epístola em que Ovídio descreve a última noite em Roma antes de partir a Tomos, Claassen (2009, p. 174) explica que há um ponto de separação entre duas etapas da vida de Ovídio, seu passado e seu presente. Natoli expande este raciocínio e entende que o livro I dos *Tristia* descreve, na travessia do exílio, sua metamorfose de loquaz *vates* a um *exul* sem poder de fala (Natoli, 2017, p. 84). Essa metamorfose, porém, não se sustenta ao longo da poesia do exílio. Mais ainda, é na qualidade de *vates* que Ovídio apoia sua autoridade para continuar a escrever poesia. Este lugar de autoridade dado pela condição de *vates*, dirá mais tarde o próprio Ovídio, é justificado pela matéria da poesia, que trata sobre os *gentis Iuleae nomina sancta* (*Pont.* 1.1.46). Depois da declaração do assunto, o poeta continua dizendo:

Vaticinor moneoque: locum date sacra ferenti;
non mihi, sed magno poscitur ille deo. (*Pont.* 1.1.47-8)

Vaticino e advirto: dai lugar a quem carrega coisas sagradas; ele o requer não para mim, mas para um grande deus.

Nesta primeira aparição do motivo do *vates* em *Ex Ponto*, Ovídio reclama para si a autoridade merecida ao usar o verbo *vaticinare*, que carrega o sentido religioso de dizer algo inspirado por uma divindade. O lugar de respeito que lhe corresponde, inclusive, é reclamado pelo próprio *princeps* (*ille*, v. 48). Nestes versos, a autoridade política de Augusto é utilizada como argumento para defender a autoridade poética de Ovídio.

²⁴ “In the work composed during his exile the term [*vates*] is utilized in certain particular, often official, context, partly also because Ovid was seeking to secure for himself a function and a clearly defined position as a poet. This is the use of Virgil or also, in certain respects, of Horace, in which *vates* becomes an expression of the dignity and civil function of poetry. [...] What is noteworthy for Ovid is the contrast with his early production, which was characterized by the use of this word in frivolous passages.” Ver também Commager (1962, p. 14-5) sobre a frivolidade do uso de *vates* nos poemas amatórios de Ovídio.

Em *Tr.* 5.7 Ovídio utiliza *vates* em duas oportunidades. Em primeiro lugar, no verso 22, em posição enfática ao final do primeiro hemistíquio do pentâmetro. Ovídio se refere a si mesmo como um *vates* em terra hostil. Haveria, no entanto, uma descontinuidade com sua obra anterior, como afirma no verso 21 (“*lusorum oblitus amorum*” / “esquecido dos amores brincalhões”). Contudo, essa ruptura seria aparente, já que a seguinte aparição de *vates* alude diretamente a sua obra anterior, mais precisamente aos *Amores*, como veremos logo a seguir.

A segunda ocorrência do termo é no verso 55: “*ille ego Romanus vates – ignoscite, Musae*” (“eu aquele vate romano – perdoem, Musas!”). Dado que *vates* costuma referir-se à sacralidade do poeta e a sua inspiração divina das Musas a quem o poeta rende culto, pode-se ler neste verso uma resposta a *Amores* 3.8.23: “*ille ego Musarum purus Phoebique sacerdos*” (“eu aquele puro sacerdote das Musas e de Febo”). A alusão é assinalada pela repetição do começo *ille ego* e pela referência às Musas. Ovídio recorda seu passado como *Musarum sacerdos*,²⁵ mas afirma uma continuação no labor poético. Mesmo com falhas e menor qualidade, continua se dedicando à poesia (*Tr.* 5.7.64-8). Continua sendo um *vates Romanus* (consagrado já desde *Met.* 15.879). Relegado a uma terra onde já não existe a língua grega (*Tr.* 5.7.51), e sem alguém que saiba falar latim (*Tr.* 5.7.54), *ille Romanus vates* é o último vestígio de civilização no meio da barbárie.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Jacques. *Epistulae ex Ponto (Pontiques)*. Texte établi et traduit par J. ANDRÉ. Paris: Les Belles Lettres, 1977.

BURKOWSKI, Jane M. C. *The symbolism and rhetoric of hair in Latin elegy*. Thesis (Doctor of Philosophy in Classical Languages and Literature) – DPhil in Classical Languages and Literature, University of Oxford, Oxford, 2012. Disponível em: <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:44e36b32-8c44-4dd0-8241-3206e40e67f9>. Acesso em: 22 mar. 2020.

CASALI, Sergio. Quarenti plura legendum: on the necessity of “reading more” in Ovid’s exile poetry. *Ramus*, v. 26, n. 1, p. 80-112, 1997.

CLAASSEN, Jo Marie. *Displaced persons: the literature of exile from Cicero to Boethius*. London: Duckworth, 1999.

CLAASSEN, Jo Marie. Ovid’s poems from exile: the creation of a myth and the triumph of poetry. *Antike und Abendland*, v. 2, n. 34, p. 158-69, 1988.

²⁵ O epíteto de *Musarum sacerdos* ganha ainda mais relevância pelo fato de que é assim que Horácio refere-se a si mesmo no começo das chamadas Odes romanas (*Carm.* 3.1.3). Este epíteto teria como propósito isolar as odes romanas do resto do *corpus* (Commager, 1962, p. 16), além de conferir grande peso e autoridade a seu pronunciamento como *vate* (Syndikus, 2010, p. 194).

- CLAASSEN, Jo Marie. Ovid's poetic Pontus. *Papers of the Leeds International Latin Seminar*, v. 6, p. 29-45, 1990.
- CLAASSEN, Jo Marie. *Tristia*. In: KNOX, P. (ed.). *A companion to Ovid*. London: Blackwell, 2009.
- COMMAGER, Steele. *The odes of Horace. A critical study*. Norman: The University of Oklahoma Press, 1962.
- EVANS, Harry B. Winter and warfare in Ovid's Tomis: (*Tristia* 3.10). *The Classical Journal*, v. 70, n. 3, p. 1-9, 1975.
- GALASSO, Luigi. The *Ars poetica* of Horace in Ovid's exile poetry. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 72, p. 193-205, 2014.
- HELZLE, Martin. Bryn Mawr Classical Review to Gareth Williams, *The curse of exile: a study of Ovid's Ibis*. *BMCR*, 1997. Disponível em: <https://bmcr.brynmawr.edu/1997/1997.07.05/>. Acesso em: 22 mar. 2020.
- HELZLE, Martin. *Publii Ovidii Nasonis Epistularum ex Ponto liber IV*. Hildesheim: Olms, 1989.
- HINDS, Stephen. Seneca's Ovidian Loci. *Studi Italiani di Filologia Classica*, quarta serie, v. 9, p. 5-63, 2011.
- HOLZBERG, Niklas. *Ovid: the poet and his work*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.
- INGLEHEART, Jennifer. Ovid, the error and the theme of sight in *Tristia* 2. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 56, p. 63-86, 2006.
- LATEINER, Donald. Mimetic syntax: metaphor from word order, especially in Ovid. *The American Journal of Philology*, v. 111, n. 2, p. 204-37, 1990.
- LUCK, G. P. (ed.). *Ovidius Naso, Tristia*. Heidelberg: Carl Winter, 1967. v. 1.
- MARTIN, Anna Julia. *Was ist exil? Ovids Tristia und Epistulae ex Ponto*. Hildesheim: Olms, 2001. (*Spudasmata*, 99).
- MICHALOPOULOS, Andreas. *Famaque cum domino fugit ab urbe suo: aspectos da fama na poesia de exílio de Ovídio*. *Codex*, v. 4, n. 1, p. 79-95, 2016.
DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v4i1.3336>
- NAGLE, Betty Rose. *Ovid's Fasti: Roman holidays*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- NAGLE, Betty Rose. *The poetics of exile: program and polemic in the Tristia and Epistulae ex Ponto of Ovid*. Bruxelas: Latomus, 1980. (Latomus, 170).
- NATOLI, Bartolo. *Silenced voices. The poetics of speech in Ovid*. Madison: The Wisconsin University Press, 2017.
- ROSATI, Gianpiero. *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistulae XVIII-XIX Leander Heroni - Hero Leandro*. Firenze: Le Monnier, 1996.

- SINDIKUS, Hans Peter. The Roman Odes. In: DAVIS, G. (ed.). *A companion to Horace*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.
- STANFORD, William Bedell. *The sound of Greek*. Cambridge: Cambridge University Press, 1967.
- THIBAUT, John C. *The mystery of Ovid's exile*. Berkeley: University of California Press, 1964.
- THOMAS, Richard. *Lands and people in Roman poetry: the ethnographical tradition*. Cambridge: Cambridge Philological Society, 1982.
- TREVIZAM, Matheus; AVELLAR, Julia. B. C. Os citas e a Cítia em *Geórgicas* 3.349-383 e em *Tristia* 3.10: permanência de parâmetros e intertextualidade. *Phaos*, v. 16, p. 105-23, 2016. <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/phaos/article/view/9437>
- WILLIAMS, Garreth. *Banished voices: readings in Ovid's exile poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- WILLIAMS, Garreth. *The curse of exile: a study of Ovid's Ibis*. Cambridge: Cambridge Philological Society, 1996.

DOSSIÊ
REPRESENTAÇÕES DO GUERREIRO,
DO SÁBIO E DO SOBERANO
NA NARRATIVA: A FIGURA
DE ALEXANDRE E OUTROS
HERÓIS DA ANTIGUIDADE NA
LITERATURA, NA HISTÓRIA,
NAS ARTES E NO CINEMA

APRESENTAÇÃO

REPRESENTAÇÕES DO GUERREIRO, DO SÁBIO E DO SOBERANO NA NARRATIVA: A FIGURA DE ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS DA ANTIGUIDADE NA LITERATURA, NA HISTÓRIA, NAS ARTES E NO CINEMA

Em dezembro de 2018, entre os dias 04 e 07, foi realizado o VIII Simpósio Antigos e Modernos: “Alexandre...Alexandre! Alexandre: aspectos do guerreiro, do sábio e do soberano na narrativa”. O tema central do evento concernia à figura de Alexandre, de maneira particular, e às representações do soberano, do sábio e do guerreiro na narrativa, de modo mais geral. A ideia central era discutir os aspectos biográficos, históricos e literários dessas representações na Modernidade e Antiguidade, tendo como perspectiva inicial a constituição da obra mais conhecida como *Romance de Alexandre*, e, de forma mais ampla, refletir sobre a recepção de Alexandre e de outras figuras míticas e históricas na história, na literatura e nas artes. Tendo como base alguns desses trabalhos apresentados no Simpósio de 2018, foram reunidos no presente dossiê diversos artigos segundo um duplo enquadramento: na primeira parte, trabalhos que tematizam, de forma mais centrada e direta, o *Romance de Alexandre*; na segunda parte, aqueles trabalhos cuja tônica recai sobre a recepção da cultura clássica, a partir da assimilação e retomada da figura do guerreiro, do sábio e do soberano em suas interrelações nos registros da literatura, da história, das artes e, mais especificamente, do cinema.

PRIMEIRA PARTE: ENSAIOS SOBRE O *ROMANCE DE ALEXANDRE*

Na primeira parte, incluem-se ensaios que versam, de maneira mais centrada, sobre o *Romance de Alexandre*. Abre, assim, este dossiê o artigo do professor Jacyntho Lins Brandão, cuja formulação acerca da função e do emprego dos lugares comuns em fontes diversificadas na Antiguidade é o foco principal para pensar as figurações de Alexandre nos períodos antigo e medieval, mormente a partir dos *konoî tópoi* mais emblemáticos do *Romance de Alexandre*. Comenta ele os lugares comuns nessa obra, em primeiro lugar, referentes à fisionomia de Alexandre e ao seu “travestismo” assimilando traços e atributos de deuses, em segundo lugar, relativamente à refiguração da fábula esópica, *Um astrólogo*, na cena da morte de Nectanebo, figurado aí como pai de Alexandre. A partir desse enquadramento inicial, o autor aduz como outro argumento de seu trabalho, no intuito de encontrar uma justificativa para a grande propagação do *Romance de Alexandre* e suas versões no Ocidente e no Oriente, avaliar a obra na qualidade de uma “narrativa persa”: a “biogeografia” de Alexandre refiguraria o sistema persa global de governo, nos moldes de um império tributário, que remontaria

até a produção suméria e acádia, a exemplo da saga de Gilgámesh. Dessa forma, as ações de Alexandre na narrativa, dentro de uma configuração específica do tempo e do espaço, constituiriam um tipo especial de cronótopo, cuja arqueologia o estudioso intenta traçar em seus contornos mais gerais. Tomando como exemplo de caso, ele analisa duas passagens do *Romance de Alexandre*: a descida de Alexandre no fundo do oceano e a sua subida nos ares, buscando esboçar um quadro de elementos comuns, apontando também as singularidades, que aparecem em obras de um grande espectro temporal: o poema acádio *Etana*, a *Epopéia de Gilgámesh*, *Atrabasis*, assim como relatos de origem judaica, como a *Gemara*, além de textos medievais diversos, entre outros.

Abordando um desses tópicos, a subida de Alexandre pelos ares, Ioannis Konstantakos faz uma série de aproximações com narrativas antigas e medievais (mas que remontariam a épocas bem mais anteriores), como, por exemplo, o conto iraniano relativo à saga de Kai Kāūs e a narrativa babilônica que tem como protagonista Nimrod. Segundo o argumento desenvolvido pelo autor, o voo de Alexandre seria, em seus traços gerais, devedor da configuração da história de Kai Kāūs, uma vez que compartilham traços definidores e característicos: o herói é levado ao ar dentro de algum tipo de artefato (bolsa suspensa numa espécie de jugo, cesta ou mesmo sentado num trono) puxado por aves de rapina que, no caso de Alexandre, são atraídas por um pedaço de carne na extremidade de uma longa lança, a partir de que o herói pode direcionar o voo para cima e para baixo. Em outro ciclo de tradições de tipo similar, o herói mesopotâmico Nimrod, mencionado no *Gênesis* como primeiro imperador da Babilônia e, posteriormente, conhecido por ter construído a Torre de Babel, encarna o personagem do rebelde que desafia o poder de Deus: em versões islâmicas medievais, Nimrod manda construir um caixote ou baú com uma portinhola para cima e outra para baixo, com lanças aí fincadas tendo pedaços de carne na ponta e abutres usados para fazer o voo. Konstantakos conclui como evidentes as similaridades entre essas versões orientais e a ascensão de Alexandre que, de um lado, assimilou seus traços de narrativas orientais sobre reis voadores, como a de Kai Kāūs e, de outro, influenciou as versões medievais, as quais utilizam o mesmo estratagema da isca como um expediente da máquina de voar.

No terceiro artigo, exploram-se as estratégias textuais que denunciam aspectos composicionais, diegéticos e temáticos recorrentes na narrativa. Pedro Ipiranga Júnior, consoante a isso, analisa diversas passagens do *Romance de Alexandre*, mais especificamente da recensão α , a partir de três expedientes narrativos: 1) a enunciação de algum princípio ético ou filosófico, dentro de uma ambientação cênica apotegmática; 2) sinais, oráculos, sinais, seguidos de decifração ou explicação; 3) comparação do personagem de Alexandre com deuses e heróis. A partir da montagem de um quadro de passagens referentes a esses três expedientes, ele chega à conclusão de que eles estariam interconectados em rede na narrativa, constituindo uma espécie peculiar de unidade narrativa, que subsistiria em meio às diversas alterações, assimilações e incorporações de partes diferentes em versões e adaptações subsequentes.

No quarto e último trabalho dessa primeira parte, Pedro Dolabela formula uma hipótese original e inovadora sobre o *Romance de Alexandre*: estaria subjacente ao texto um

princípio de “pseudoficcionalidade”, próprio de obras cujo estatuto oscila entre verdade e ficção, mas que prefigura e pressupõe a ficção mais plenamente patente em outros tipos do gênero romanesco. Além disso, ele advoga a tese (defendida em estudos mais recentes, a exemplo dos *scholars* partícipes da obra enciclopédica de Moretti sobre romance) da poligênese do gênero romanesco e, por conseguinte, se atém a uma concepção mais ampla de romance. Em sua conclusão, o autor declara que o status epistêmico de pseudoficcionalidade do *Romance de Alexandre* representou uma mediação importante para a “tradicionalização da ficção”, auxiliando os leitores a se acostumarem com um discurso paulatinamente mais ficcional e, assim, habituar a recepção às experimentações cada vez mais inovadoras das várias espécies romanescas.

SEGUNDA PARTE: A RECEPÇÃO DA FIGURA DE ALEXANDRE E A REFIGURAÇÃO DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

Nos ensaios da segunda parte, o esforço teórico dos especialistas se volta para a recepção numa dupla visada: por um lado, recepção das formas de refiguração de Alexandre; por outro, recepção relativa às representações de heróis, de soberanos e guerreiros, de autores clássicos e da própria noção de Antiguidade Clássica em seu estatuto de paradigma. O primeiro artigo, de Renata Senna Garraffoni e José Grillo, explicita a problemática concernente às formas de interpretação de imagens e textos, as metodologias diferenciadas utilizadas e os posicionamentos teóricos da crítica mais recente. Tomam como estudo de caso o Mosaico de Alexandre pertencente à Casa do Fauno em Pompeia. Os autores partem do debate sobre a figura de Alexandre inicialmente no contexto helênico, sua recepção no período romano-helenístico subsequente e posteriormente. Sua abordagem é pautada na linha de estudos sobre cultura material, no caso, sobre fontes materiais e escritos que interferiram na forma da fisionomia de Alexandre, bem como nas refigurações e idealizações de sua imagem, tendo como foco o Mosaico de Alexandre. Os dois estudiosos trazem à tona o estado da arte em relação a este último, analisando os modos de interpretação desde estudos do século XIX até as teorias e pesquisas mais recentes, explicitando o jogo complexo entre as diferentes formas simbólicas de lidar com a arte, assim como com as diversas facetas da história que sempre se mostraria fragmentada e sujeita a múltiplos enfoques.

No ensaio seguinte, “Alexandre, o Grande, na *Alexandra*, de Lícofron”, Roosevelt Rocha faz um comentário filológico e hermenêutico de uma passagem específica da obra *Alexandra* (um poema helenístico atribuído a Lícofron), os versos 1435-45, em que se mencionam as ações e desdobramentos do empreendimento de Alexandre. Trata-se, no caso, das predições de Cassandra, filha de Príamo, sobre os acontecimentos presentes, passados e futuros relativos a Troia e aos gregos. Alexandre é descrito como leão (e provavelmente a comparação com o lobo deva lhe ser atribuída); e é por intermédio de sua ação que os conflitos entre Europa e Ásia terão termo. Assim, o poema, provavelmente do século II a.C., salienta os atributos de Alexandre como pacificador, de grande guerreiro e conquistador, atributos esses já devedores da mitificação de sua figura.

Os dois ensaios seguintes tratam da recepção da Antiguidade Clássica no século XIX: o primeiro, sob as lentes de Ferdinand Denis, explicita uma concepção de Antiguidade utilizada como um termo de comparação para a produção literária e cultural de povos autóctones; o segundo, atendo-se à produção romanesca inicial de Machado de Assis, analisa os processos de imitação e emulação próprios da poética machadiana.

Por um lado, é certo que, como fica evidenciado pelos ensaios da primeira parte, a busca de conhecimento e saber é uma característica do *Romanço de Alexandre* que perpassa toda a narrativa em forma da exposição de máximas e de preceitos morais, mas que se revela mais claramente na seção em que o protagonista encontra, em sua aventura na Índia, sábios hindus que são chamados de brâmanes na obra. A eles, que dizem se ocupar da filosofia, dirige várias perguntas: “O que é mais forte: a morte ou a vida?”; “O que é maior: a terra ou o mar?” (*Romanço de Alexandre*, III, 5-9). A literatura sapiencial foi um gênero bastante apreciado na Antiguidade e na Idade Média, o que, entre muitos outros fatores, contribuiu para a difusão do *Romanço de Alexandre* e do *Romanço de Esopo*. Por outro lado, pode-se evocar o fato curioso de que, em 1832, Ferdinand Denis, por sua vez, publicava a obra *Le Brahme voyageur, ou la sagesse populaire de toutes les nations*, uma ficção romanesca em que um jovem brâmane viaja pelo mundo em busca de angariar experiência e de registrar ditos e máximas de todos os povos, com o intuito de adquirir uma sabedoria mais ampla e profunda. De uma forma peculiar, Denis parecia embarcar numa narrativa patentemente sapiencial e o protagonista da obra, Nara-Mouny, qual um novo Alexandre, partia em suas viagens por todo o mundo conhecido, em busca de conhecimento e sabedoria. Denis, por seu turno, durante o período de 1816 a 1819, também enveredava numa aventura no Novo Mundo para adquirir fortuna, cuja finalidade inicial seria atingir a região da Índia, mas acabara por se fixar no Brasil neste período. Frustradas suas ambições, ele seria forçado a voltar à França, a partir de que começaria a escrever suas obras sobre o Brasil e sobre as Américas, sendo reconhecido como brasilianista e americanista. Esse olhar de viajante, conquanto não tenha ele mais se aventurado por outras terras, caracteriza toda sua produção escrita: pelos livros, relatos de viagens, informantes e peregrinos, Ferdinand Denis empreende seu périplo pelo mundo, em que o personagem do brâmane viajante não deixa de ser uma espécie de *alter ego*, tal qual um Alexandre ao reverso, narrativa e romanescamente.

É essa figura invulgar que enseja a discussão no artigo assinado conjuntamente por Maria Edith Maroca Avelar Rivelli de Oliveira e Pedro Ipiranga Júnior: faz-se, num primeiro momento, uma apreciação do projeto elaborado pelo erudito francês Ferdinand Denis que diz respeito, de um lado, à concepção das antiguidades nacionais românticas e, de outro, à estratégia de comparação entre antigos e “selvagens” em vista de valorizar a produção cultural e literária do Brasil. Atribuindo aos selvagens e antigos a demonstração da existência de um instinto natural para a liberdade, segundo os parâmetros da teoria da historiografia liberal francesa em que estava inserido, Denis, segundo os autores, professa em suas obras este princípio norteador da condição de liberdade para todos os povos, o que o faz denunciar seguidamente o fenômeno da escravidão em sua época. Num segundo momento, são analisados diversos excertos de obras, tanto de um gênero de escrito mais historiográfico

Edson Martins, por sua vez, analisa a produção ficcional machadiana da década de 1870: *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878). Verifica, em vários trechos das obras, a forma de assimilação e refiguração de cenas e personagens dos poemas homéricos. O estudioso elenca as várias referências a autores da Antiguidade Clássica: Platão, Esopo, Aristófanes, Virgílio, Suetônio, Plutarco, César, Tertuliano, Agostinho, entre outros. Consoante a isso, a intertextualidade com a épica homérica, mormente com a *Iliada*, seria patente, tanto na forma da dinâmica narrativa e da ambientação cênica, como na construção de personagens, o que resulta não numa imitação servil de modelos clássicos, mas numa apropriação emuladora, que se afiguraria, segundo Martins, como um ritual da iniciação poética e literária do jovem Machado.

Por fim, no último arquivo deste dossiê, a tônica recai novamente sobre a figura de Alexandre, mais precisamente, sobre as representações de Aristóteles em sua relação pedagógica com Alexandre, enfocado, assim, na qualidade de discípulo. Tendo como corpus de análise os filmes: *Sikandar* (1941, Índia), de Sohrab Modi, *Alexandre o Grande* (1956), de Robert Rossen, e *Alexandre* (2004), de Oliver Stone, Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho desenvolve, num ensaio bastante ilustrativo e provocador, a constituição da imagem de Alexandre nestes filmes em sua associação e intrínseca relação com as atitudes e a forma de agir do filósofo. Em sua conclusão, a autora adverte que, embora seja inerente o perigo nas relações e aproximações entre história e ficção, bem como entre filosofia e política, ambas visadas nas relações entre Aristóteles e Alexandre, umas e outras devem ser discutidas, evidenciadas e avaliadas, como fontes de pesquisa e de uma contínua aprendizagem.

Gostaríamos de agradecer a todos os especialistas que aceitaram o convite para participar do presente dossiê, assim como às diversas unidades da Universidade Federal do Paraná que propiciaram os recursos e o apoio para a realização do “VIII Simpósio Antigos e Modernos”: o Departamento de Polonês, Alemão e Letras Clássicas, o Departamento de História, o Programa de Pós-Graduação em Letras, o Programa de Pós-Graduação em História e o Setor de Ciências Humanas da UFPR.

Bernardo Brandão,
Pedro Ipiranga Júnior,
Renata Senna Garraffoni,
os organizadores.

Primeira parte:
Ensaio sobre o *Romance de Alexandre*

ALEXANDRE: LUGARES COMUNS, PERSONAGEM INCOMUM

Jacyntho Lins Brandão*

* Professor Emérito,
Faculdade de Letras,
Universidade Federal
de Minas Gerais.

Recebido em: 06/03/2020

Aprovado em: 22/03/2020

linsbrandao@gmail.com



RESUMO: Este trabalho pretende oferecer uma visão geral de tradições relativas a Alexandre Magno, do ponto de vista do papel que nelas tem o uso de alguns lugares comuns aplicados a sua figura. O relato do Pseudo-Calístenes (recensão β) em *Vida de Alexandre* serve como ponto de partida para a análise de algumas tradições concernentes à natureza excepcional de Alexandre e sua apresentação como um rei culto e sábio.

PALAVRAS-CHAVE: Alexandre Magno; Pseudo-Calístenes; *Romance de Alexandre*; lugares comuns.

*ALEXANDER THE GREAT:
COMMONPLACES, UNCOMMON CHARACTER*

ABSTRACT: This paper aims to offer an overview of some traditions related to Alexander the Great, discussing the role of some common places applied to the figure of the king. Callisthenes' account in the *Life of Alexander* (recensio β) serves as a starting point for analyzing some traditions relating to Alexander's exceptional nature and his presentation as a learned and wise man.

KEYWORDS: Alexander the Great; Pseudo-Callisthenes; *Alexander Romance*; commonplaces.

Para Pedro Ipiranga Júnior

No romance de Ismail Kadaré intitulado *A filha de Agamêmnon & O sucessor*, composto por um díptico cuja primeira parte foi escrita em 1985, na Albânia, durante a ditadura, e a segunda em 2002-2003, quando o livro foi publicado na França,



conta-se o dilema de um arquiteto que sabe um terrível segredo capaz de elucidar um assassinato – a existência de uma porta secreta na casa do morto, por onde poderia ter passado o assassino –, mas sua esposa o faz jurar não falar jamais nisso, sequer “em lugares desertos, onde não exista viva alma”, lembrando-lhe a história do barbeiro do fidalgo, a qual ela “pôs-se a contar [...] em voz baixa, à maneira de quem entoia uma canção de ninar”:

Ele [o Arquiteto], com os olhos semicerrados, imaginava a planície deserta por onde vagara aluado o barbeiro, ao deixar a casa do fidalgo. O segredo que descobrira ao cortar os cabelos do cavaleiro era de um horror desmedido. E igualmente pavorosa fora a ameaça do senhor. Se contares a quem quer que seja o que viste em mim, pobre de ti, homem! Mas o barbeiro, à lembrança dos dois pequenos cornos na parte de baixo do crânio do freguês, sentia que o que vira era de tal monta que não conseguiria guardar consigo. Por isso, procurara em meio à desolada planície hiberna um lugar ainda mais ermo, onde pudesse dizê-lo em voz alta. Assim, chegara à beira de um poço abandonado, ao lado de uns caniços que o vento agitava, e ali, debruçado sobre o poço, dissera:

*O que sei
Sabe ninguém
Gjork Golem
Chifres tem.*

Mais tranquilo, seguira então para seu povoado, certo de que, agora que arrancara de si o segredo, este não mais o atormentaria, fosse na taverna, fosse em casa. Mas pouco mais tarde, um pastor, que passava pelo poço, parara e cortara um caniço, para dele fazer uma flauta. Talhara-a num instante, como sabem fazer os pastores, abriu-lhe sete furos e levava-a aos lábios para tocar, mas, para seu espanto, em vez da familiar melodia tinham soado as palavras:

*O que sei
Sabe ninguém
Gjork Golem
Chifres tem. (Kadaré, 2006, p. 125-7)*

Cito essa história com múltiplas intenções. A primeira delas, a mera constatação de como um enredo procedente da Antiguidade pode continuar ativo, no caso em tela, na tradição albanesa, o que o mero fato de constar de uma obra contemporânea, publicada no século XXI, garante. O primeiro registro de que dispomos da história envolvendo um barbeiro, o segredo contado num buraco e os caniços que o repetem, está nas *Metamorfoses* de Ovídio, com referência ao comportamento do rei Midas, quando de uma disputa musical entre Pã e Apolo. Segundo o poema,

Pã faz soar sua rústica flauta e, com seu rude canto,
 encanta Midas, ocasionalmente presente junto a si.
 A seguir, o sagrado Tmolos volta sua face para a face de Febo.
 [...]

Sua pose era de artista. Com seu hábil polegar,
 faz então vibrar as cordas. Fascinado com aquela suavidade,
 o Tmolos convida Pã a submeter a cana à cítara.

Todos concordaram com o juízo e a sentença
 do divino monte. Só Midas os contesta
 e os considera injustos. Não suporta Délio
 que aquelas fátuas orelhas mantenham a forma humana.
 Alonga-as e cobre-as de pele esbranquiçada,
 torna-as flexíveis na base e faz que possam mover-se.
 O resto mantém-se humano. Só nesta parte punido,
 assume orelhas de ronco burro. Ao querer escondê-las,
 Midas tenta, com grande pejo, cobrir as têmperas
 com um capuz vermelho. Mas, habituado a cortar-lhe os cabelos,
 quando crescidos, com uma lâmina, o servo tinha visto tudo.
 Ansioso por difundir tal fato, não ousando, embora,
 revelar a desonra vista, sem poder, também, guardar silêncio,
 afasta-se, abre na terra uma cova e, em voz baixa,
 num murmúrio, relata à terra escavada
 que tipo de orelhas vira a seu senhor. Com a terra tirada,
 cobre o som da sua voz e, tapado o buraco,
 parte em silêncio. Espesso tufo de trêmulas canas
 começa a brotar ali e, logo que, passado um ano,
 atinge a maturação, atraiçoa aquele que as semeou.
 De fato, agitado por um suave Austro,
 repete a palavra ouvida e denuncia as orelhas de seu senhor.¹

¹ Cf. *Metamorfoses*, 11, 157-93 (trad. Domingos Lucas Dias, a partir da edição de R. J. Tarrant): “Monte suo senior iudex consedit et aures/ liberat arboribus: quercu coma caerulea tantum/ cingitur, et pendent circum cava tempora glandes./ isque deum pecoris spectans ‘in iudice’ dixit/ ‘nulla mora est.’ calamis agrestibus insonat ille/ barbaricoque Midan (aderat nam forte canenti)/ carmine delenit; post hunc sacer ora retorsit/ Tmolus ad os Phoebi: uultum sua silua secuta est./ ille caput flauum lauro Parnaside uinctus/ uerrit humum Tyrio saturata murice palla/ distinctamque fidem gemmis et dentibus Indis/ sustinet a laeua, tenuit manus altera plectrum;/ artificis status ipse fuit. tum stamina docto/ pollice sollicitat, quorum dulcedine captus/ Pana iubet Tmolus citharae submittere cannas./ Iudicium sanctique placet sententia montis/ omnibus, arguitur tamen atque iniusta uocatur/ unius sermone Midae. nec Delius aures/ humanam stolidas patitur retinere figuram,/ sed trahit in spatium uillisque albensibus implet/ instabilesque imas facit et dat posse moueri./ cetera sunt hominis; partem damnatur in unam/ induiturque aures lente gradientis aselli./ [ille quidem celare cupit turpique pudore]/ tempora purpureis temptat relevare tiaris;/ sed solitus longos ferro resicare capillos/ uiderat hoc famulus, qui cum nec prodere uisum/ dedecus auderet; cupiens efferre sub auras,/ nec

Que Midas tenha adquirido orelhas de asno no mesmo contexto testemunha também Higino (“tal coração tendo para julgar, tais orelhas também tenhas”, diz-lhe Apolo),² sem que, contudo, se faça menção à ação do barbeiro, um trecho que se repete, por exemplo, no chamado *Romance de Tristão*, de Bérout (séc. XII), em que, em nova variante, sem que se diga por que o rei Marcos, da Cornualha, tem orelhas de cavalo, o segredo é contado pelo anão que o conhece a uma fossa e ouvido pelos três barões que são os vilões da história.³

Não são só as ocorrências, mas são sobretudo as diferenças entre diversas versões que conferem a esse trecho o estatuto de “lugar comum”. Isso constitui a segunda razão por ter eu aberto esta fala citando o romance de Ismail Kadaré: permitir-me esclarecer o que nomeio com essa expressão. Não tomo “lugar comum” de uma perspectiva depreciativa, como se fez muitas vezes, dos alexandrinos aos românticos, como se nomeasse nada mais que um contraposto sem valor da “originalidade”. Entendo, pelo contrário, que lugares comuns são aquilo que permite a uma cultura constituir-se enquanto tal, na qualidade de *tópoi* de circulação generalizada, que podem ser de todos porque de ninguém em particular, ou seja, tomo-os na condição de elementos de inteligibilidade que, na trama da cultura, por serem comuns, permitem a comunicação e o sentimento de pertença a uma mesma comunidade. Quando eles se perdem, esvai-se a possibilidade de comunicar-se e comunizar-se (se me é permitido o neologismo), os ruídos sobrepondo-se ao discurso.

Recordemos que “lugares comuns” (*κοινὸὶ τόποι/ loci communes*), como uma categoria discursiva, é um modo de dizer que remonta à Antiguidade grega. O primeiro registro da palavra *tópos* aplicado a um discurso encontra-se no *Elogio de Helena* de Isócrates, nomeando tanto formas de argumento erístico (seja como fato ou possibilidade, o que Aristóteles chamará de *tà koiná*), quanto o testemunho dos antigos, no caso em pauta, especificamente à opinião de Teseu sobre Helena (*Elogio de Helena* 4 e 38 respectivamente). Tanto na *Retórica*, quanto nos *Tópicos*, Aristóteles usa o conceito de *lugares comuns* (*κοινὸὶ τόποι*), fornecendo uma lista de vinte e oito a partir dos quais se podem formar entimemas (além do *tópos* do

posset reticere tamen, secedit humumque/ effodit et domini quales aspexerit aures,/ uoce refert parua terraeque immurmurat haustae;/ indiciumque suae uocis tellure regesta/ obruit et scrobibus tacitus discedit opertis./ creber harundinibus tremulis ibi surgere lucus/ coepit et, ut primum pleno maturuit anno,/ prodidit agricolam; leni nam motus ab Austro/ obruta uerba refert dominique coarguit aures.” Salvo indicação em contrário, todos os textos gregos e latinos são citados na edição da coleção Budé.

² Higino, 191: Midas rex Mygdonius filius Matris deae a Timolo arbiter sumptus eo tempore, quo Apollo cum Marsya vel Pane fistula certavit. Quod cum Timolus victoriam Apollini daret, Midas dixit Marsyae potius dandam. Tunc Apollo indignatus Midas dixit: “Quale cor in iudicando habuisti, tales et auriculas habebis.” Quibus auditis effecit, ut asininas haberet aures.

³ Bérout, 1315-34: “Para guardar segredo seu/ Sempre me teve por fiel./ Isso quereis, bem sei, ouvir,/ Mas não me quero desmentir./ Os três de vós levar-vos ousou/ Até ao Vau Aventuroso./ Existe lá branco espinheiro,/ Sob a raiz, um fosso inteiro:/ Dentro a cabeça vou botar,/ De fora me ouvireis falar:/ Segredo é, pois, o que direi,/ Isso confiou a mim o rei./ Os barões vêm ao espinheiro,/ Frocine na frente, primeiro./ Baixo era o anão, cabeça grande,/ Por isso assim o fosso expande/ E até as espáduas nele o põem:/ Ora escutai, nobres barões!/ Arbusto, a vós, não a vassalo:/ Tem Marco orelhas de cavalo.” (trad. Jacyntho Lins Brandão, 2020, p. 134-7).

mais e do menos, o da oposição, o da correlação, o da volta do dito contra quem disse, o da definição, o da divisão, o da indução, o da implausibilidade etc., *Retórica* 1397a-1401a). Conforme Grimaldi, “a partir do que diz Aristóteles, esses *tópoi* são princípios axiomáticos que oferecem ao rétor variados caminhos para fazer inferências, por *enthýmema* ou *parádeigma*, em qualquer assunto” (Grimaldi, 1980, p. 356). De acordo com os rétores gregos e latinos, a função do lugar comum num discurso é sobretudo a da amplificação, ou seja, justamente por sua capacidade de generalização pode ele reforçar o argumento que trata do particular. Em resumo, nos termos de Lausberg, “o *locus communis* é um pensamento infinito que é aplicado, como argumento ou ornamento, ao tratar-se uma *quaestio finita*” (Lausberg, 1993, p. 236).

A teologia definiu como *loci communes* as dez principais fontes de provas da fé, a saber: a escritura, a tradição, a autoridade da Igreja, as decisões dos concílios, a autoridade dos pontífices romanos, os padres da Igreja, os filósofos, os juristas, os historiadores e a razão natural. O que interessa sobretudo nessa configuração é o peso que nela adquire a tradição – o que já se encontrava em Isócrates, com relação à opinião de Teseu sobre Helena –, ou seja, o lugar comum deixa de restringir-se às proposições de caráter geral e validade universal (o que na lista se nomeia como a “razão natural”), para buscar sua principal autoridade no acúmulo de opiniões. Essa configuração está na base do conceito moderno de *lugar comum* no sentido do “pré-construído”, do “universo de referência” de que pode servir-se o escritor (Quet, 1978, p. 57), o que a retórica grecolatina classifica de preferência sob a rubrica de *paradeigmata/exempla*, os quais abrangem “anedotas históricas, sentenças e adágios, fábulas, oráculos e mesmo comparações”, recolhidos em obras “que o escritor pode consultar sem reportar-se às fontes primeiras” (Bompaire, 2000, p. 380-1).

Entendendo-se assim o “lugar comum” e justificando-se que se aplique tal conceito à história do barbeiro inconfidente, convém notar uma diferença na versão albanesa com relação à de Ovídio: havendo o segredo, o barbeiro e os caniços que o divulgam, não estão em causa orelhas de asno, mas “dois pequenos cornos na parte de baixo do crânio” do fidalgo – o que nos conduz à outra função que atribuo ao entrecho: a de prover-lhe uma situação, mais exatamente, um lugar. Conforme Michael Wood, no livro, publicado em 2001, com o título de *Nas pegadas de Alexandre, o Grande*, em que ele afirma ter feito o percurso do rei macedônio em suas campanhas pelo Oriente, a seguinte história é contada “por toda parte, da Turquia ao Cazaquistão”, envolvendo Iskander – que é a forma local do nome de Alexandre:

Iskander era realmente um demônio e tinha chifres. Mas seu cabelo era longo e ondulado e os chifres nunca eram vistos. Somente seus barbeiros sabiam. Mas ele temia que eles não pudessem guardar o segredo. Assim, matava-os quando o descobriam. Seu último barbeiro fingiu não notar e guardou o segredo. Então, como não podia suportar isso mais tempo e como não podia contar para ninguém, correu a um poço e disse para dentro do poço: Iskander tem chifres! Mas no fundo do poço havia caniços e eles ecoaram a história, até que ela deu volta ao mundo inteiro. (Wood, 2001 [1997])

Essa tradição oral ainda em curso na Ásia central – a de que Alexandre tinha chifres – parece de fato bastante difundida. Segundo Doufíkar-Aerts, há uma expressão usada por crianças, no nordeste da Anatólia, quando convencionam guardar entre si um segredo: perguntando a primeira “Zülkenderin boynuzu var?” – que significa “Zülkender (isto é, Alexandre) chifres tem?” – a outra deve responder: “boynuzu var” – “chifres tem”. Em versões da história na mesma região, Iskander/Zülkender ocultava os chifres usando um turbante (ou seja, como Midas escondia as orelhas de cavalo), o barbeiro conhecendo o segredo etc. (cf. Doufíkar-Aerts, 2012, p. 70). O fato de que Alexandre, com o nome *Dhu'l-qarnayn* (dois cornos), esteja numa sura do *Qur'an* (18, 83-98), prova o quanto essa tradição se prolonga no Oriente, neste caso a explicação para os dois chifres sendo dada pelo fato de que o rei havia atingido tanto o lugar onde o sol nasce, quanto onde se põe (cf. Zuwiyya, 2011, p. 74-5).

A tradição dos chifres de Alexandre aparece apenas alusivamente nas fontes literárias, mas tem uma pequena mas expressiva documentação iconográfica, procedente da época helenística, de que um exemplo é este tetrádracma mandado cunhar por Lisímaco, rei da Ásia Menor, da Trácia e da Macedônia a partir de 306 a.C. – antigo general, guarda-costas e um dos diádocos de Alexandre –, a moeda sendo, portanto, de entre 306 e 281 a.C., ano da morte de Lisímaco:



Embora o modelo iconográfico seja relativamente comum – os cabelos revoltos, o chifre e o diadema que passa sob o chifre –, é muito raro em escultura, o único exemplar conhecido sendo um mármore, procedente de Cartago ou Utica, na Tunísia (hoje no Nationalmuseet de Copenhagen), datado entre 250-300 d.C., cópia romana de um modelo mais antigo, em que se veem os dois chifres de carneiro laterais e, no centro, o local onde seriam encaixadas duas presas e a tromba de um elefante, traços que também integram a iconografia médio-asiática de Alexandre (cf. Fulinska, 2012, p. 393-4).

Na documentação literária, a informação mais direta sobre esse tema procede de Efipto Olíntio, que, acredita-se, se não foi contemporâneo de Alexandre, viveu em época próxima dele – alguns defendendo que se pudesse tratar do Efipto de Calcídia, que, conforme Arriano, foi deixado pelo rei como *epískopos* no Egito. Seja ele quem for, Ateneu informa que

Efipo diz que Alexandre envergava vestimentas sagradas nos banquetes: às vezes, de Amon, as vestes de púrpura, os calçados e chifres, como o deus; às vezes, também a de Ártemis, a qual sobre a armadura punha muitas vezes, tendo a *stílé* persa, mostrando sobre os ombros o arco e a lança; algumas vezes também como Hermes [...]; e muitas vezes ainda a pele de leão e a clava, como Hércules.

(Efipo Olíntio, fr. 3)

Assim, a representação de Alexandre com chifres poderia provir do travestismo do próprio rei como Amon – ou mesmo como Zeus-Amon, já que o resultado da confluência do deus grego com o líbio implicava justamente na imposição ao primeiro dos chifres de carneiro próprios do segundo.

A par do travestismo, toda efabulação relativa à filiação divina de Alexandre também justificaria tal representação. Conforme Plutarco, essa crença teve origem num mal-entendido, quando da visita do rei ao oráculo de Amon, na Líbia, uma vez que,

depois que Alexandre cruzou o deserto e chegou a seu destino, o profeta de Amon saudou-o da parte do deus como se ele fosse seu filho. [...] Sustentam alguns que o profeta, querendo saudá-lo em grego com uma palavra afetuosa, chamou-o *ô paidíon!* (ô filhinho!), mas, em sua pronúncia bárbara, substituiu o *-n* final por um *-s*: *ô paí Díós!* (ô filho de Zeus!). Acrescentam que Alexandre folgou muito com esse lapso, espalhando-se então o boato de que o deus o chamara efetivamente de “filho de Zeus”.

(*Vidas paralelas*, Alexandre 27, trad. Cardoso)

Parece que Alexandre tirava proveito da crença de que era filho de um deus – Zeus ou Amon, ou, mais exatamente, Zeus-Amon –, embora agindo de modo diverso em cada situação: é ainda Plutarco quem conta que ele “costumava ser altivo com os bárbaros e dava-lhes a impressão de estar absolutamente convicto de sua filiação divina”, sendo, com os gregos, “mais moderado e discreto”. Consta, inclusive, que, certa vez, “ferido por uma flecha e padecendo dores cruciantes, afirmou”, usando de um verso de Homero: “O que corre aqui, amigos, é sangue e não ‘o ícor que flui pelas veias dos deuses venerandos’” (Plutarco, *Vidas paralelas*, Alexandre 28; cf. Homero, *Iliada* 5, 340).

Ser julgado filho de um deus constitui um dos lugares comuns típicos na biografia de heróis da zona de convergência cultural do Mediterrâneo oriental – desde Gilgámesh, que era dois terços divino e um terço humano, sua mãe sendo uma deusa, a vaca selvagem Nínsun, até Aquiles, Eneias, Sarpédon e tantos outros da tradição grega e romana. O caso de Alexandre é análogo ao de Hércules – de quem, conforme Plutarco, ele descendia (*Vidas paralelas*, Alexandre 2) –, por contarem ambos com um pai humano, Filipe e Anfitrião, respectivamente, ora considerados não mais que putativos, ora tidos como verdadeiros, o que faz com que a filiação divina permaneça indecida.

É na *Vida de Alexandre* do Pseudo-Calístenes, do século V d.C.,⁴ a qual recolhe tradições anteriores, que essa temática ganha maior expansão e complexidade. Esse chamado “romance” tem especial importância por ter sido, sem dúvida, a origem e o principal difusor da “matéria de Alexandre” no Oriente e no Ocidente, a qual se registra da Islândia à China e da Rússia à Etiópia, dando origem mesmo a tradições antagônicas: para o Zoroastrismo do Irã, Alexandre era um cruel destruidor, seu nome, no Iraque, sendo ainda sinônimo de bicho-papão, enquanto na literatura persa ele é apresentado como um rei legítimo, sábio governante e explorador piedoso, os romances árabes dando-lhe o perfil de um profeta de Deus (o *Dbu'l-qarnayn*, ‘dois cornos’), do mesmo modo que nas literaturas europeias ele se apresenta como rei sábio e cristão, semelhante a Cristo e protetor da Cristandade (cf. Stoneman, 2012, *passim*; Zuwiyya, 2011, *passim*).

Parece que, na narrativa do Pseudo-Calístenes, o que se pretende é justificar que o herói ocupara legitimamente o trono dos faraós, de modo que, na disputa relativa à filiação, o autor atribui-lhe não dois pais – Filipe e Amon –, mas três – Filipe, Amon e Nectanebo. Este foi o último faraó do Egito, perito em artes mágicas, o qual, diante da iminente derrota para os persas, fugiu para Pela, capital da Macedônia, e seduziu Olímpia, esposa do rei Filipe. Como a rainha estivesse temerosa diante de uma profecia segundo a qual seu marido, Filipe, a desprezaria e se casaria com outra, Nectanebo lhe garante que “é preciso que você se una a um deus sobre a terra, que engravide dele, que dê à luz o seu filho e que o crie”, esse deus sendo “Amon, da Líbia” (Pseudo-Calístenes 4). Depois de fazer a rainha sonhar com o deus, a fim de que o reconhecesse,

Nectanebo trajou um velo de lã de carneiro delicadíssimo, com dois chifres nas têmporas, estes com aparência de ouro, um cetro de ébano, uma túnica branca e um manto translúcido com aparência de serpente. Entrou no quarto, e ali sobre a cama estava Olímpia, coberta. Ela o olhava com o canto dos olhos: ao vê-lo entrar, não teve medo, porque ele se parecia com o que tinha ela visto em sonho. Nectanebo se livrou do cetro, deitou na cama e se uniu a ela. E disse-lhe: Conserve-se, mulher! Você tem no seu ventre um menino que será seu vingador, rei de todo o mundo habitado e senhor do universo! (Pseudo-Calístenes 7, trad. Rabelo)

Assim, tanto Filipe, quanto Amon não passariam de pais putativos de Alexandre, o verdadeiro sendo Nectanebo, o qual, contudo, só o é em vista de seu disfarce – a tradição de que o próprio Alexandre costumava vestir-se com os chifres de Amon coincidindo com esse travestimento de origem. Ora, é essa origem incomum que justifica outros traços também fora do comum: embora não haja no Pseudo-Calístenes nenhuma alusão a chifres, assevera ele que “Alexandre não se parecia nem com Filipe, nem com sua mãe, Olímpia, nem com aquele que o engendrou”, mas, com “uma fisionomia própria, tinha forma humana, cabeleira

⁴ Os textos das recensões β e γ são datados entre os séculos V e VII d.C., enquanto a datação da recensão α , segundo a maior parte dos especialistas, situa-se por volta do século III d.C.

de leão, e os olhos eram de tons diferentes – tinha o direito escuro e o esquerdo claro”, bem como “os dentes eram afiados como as pontas dos das serpentes, e o seu ânimo se revelava como o do leão, era agudo e notório.” Mesmo que se trate de traços incomuns, representam uma reunião de lugares comuns heroicos, como os olhos de duas cores, atributo também do poeta mítico arcaico Tâmiris, referido na *Ilíada* por ter desafiado as Musas e tido por filho de uma ninfa ou mesmo de uma das Musas. Os lugares comuns repetem-se por ocasião do nascimento de Alexandre, envolvendo prodígios cósmicos: “Olímpia deu um mugido alto como o de uma vaca e pariu um menino dotado de boa sorte. Quando o menino parido desceu sobre a terra, vieram os trovões ribombando sucessivamente e a luz dos raios, como se todo o universo se agitasse” (Pseudo-Calístenes, 13).

Na impossibilidade de, aqui, resenhar todos os lugares comuns que se observam na vida de Alexandre, desejo deter-me num dos mais significativos, que se aplica à morte de seu pai, Nectanebo, quando o jovem príncipe tinha doze anos. Além do interesse de observar o percurso de um trecho narrativo cujo ponto de chegada antigo é a vida de Alexandre, ele nos permitirá temporalizar nossa consideração de como se lança mão dos lugares comuns – aplicados a personagens sempre incomuns –, confirmando-os em sua função de comunicação e ressignificando-os. Segundo o Pseudo-Calístenes,

dispondo sua tabuinha e as estrelas, [Nectanebo] pôe-se a investigar sobre a rainha, enquanto Alexandre estava junto deles. E Alexandre diz-lhe: – Profeta, não aparecem no céu esses astros de que você fala? – Claro que aparecem, filho! disse ele. E diz-lhe Alexandre: – Não consigo vê-los. E ele disse: – Sim, filho, você conseguirá quando ficar de noite. E de noite Nectanebo toma Alexandre e o conduz fora da cidade, a um lugar ermo e, olhando para o céu, mostrava a Alexandre as estrelas celestes. Alexandre, agarrando-lhe a mão, leva-o até um buraco e solta-o lá dentro. Ao cair, Nectanebo sofreu um terrível golpe na nuca e lhe disse: – Ai de mim, meu filho Alexandre, por que você resolveu fazer isso? E disse Alexandre: – Critique a você mesmo, astrólogo [*mathematiké*]! E ele falou: – Por quê, filho? Diz Alexandre: – Porque, não sabendo o que há na terra, você investiga o que há no céu.⁵

Esse episódio remete o leitor à fábula de Esopo intitulada *Um astrólogo*, em que também se encontram presentes o sábio que investiga os astros, o poço e uma personagem anônima:

⁵ *Romance de Alexandre*, recensão γ, 1, 14: θεις δὲ τὸν πίνακα καὶ τοὺς ἀστέρας σκέπτεται περὶ αὐτῆς, παρακαθημένου αὐτοῖς τοῦ Ἀλεξάνδρου· λέγει δὲ πρὸς αὐτὸν ὁ Ἀλέξανδρος· “προφήτα οὐ τοῖνυν οὗς λέγεις ἀστέρας ὧδε ἐν τῷ οὐρανῷ φαίνονται;” “καὶ μάλα, ἔφη, τέκνον.” καὶ λέγει αὐτῷ ὁ Ἀλέξανδρος· “οὐ δύναμαι αὐτοὺς ἰδεῖν;” ὁ δὲ εἶπε· “ναὶ τέκνον δύνασαι ἐσπέρας γεναμένης.” καὶ τῆ ἐσπέρα παραλαβὼν Νεκτεναβὸν τὸν Ἀλέξανδρον φέρει αὐτὸν ἐξω τῆς πόλεως εἰς ἔρημον τόπον, καὶ βλέπων ἐν τῷ οὐρανῷ ἔδεικνε τῷ Ἀλεξάνδρῳ τοὺς οὐρανίους ἀστέρας. ὁ δὲ Ἀλέξανδρος κατέχων αὐτοῦ τὴν χεῖρα φέρει αὐτὸν εἰς βόθυνον καὶ ἀπολλύει αὐτὸν κάτω· πεσὼν δὲ Νεκτεναβὸν λαμβάνει φοβερῶς κατὰ τῶν ἰνῶν αὐτοῦ καὶ εἶπεν· “οἴμοι τέκνον Ἀλέξανδρε τί σοι ἔδοξεν τοῦτο ποιῆσαι;” ὁ δὲ Ἀλέξανδρος εἶπεν· “σεαυτὸν μέμφου μαθηματικέ.” ὁ δὲ ἔφη· “διὰ τί τέκνον;” ὁ δὲ Ἀλεξάνδρος φησιν· “ὄτι τὰ ἐπὶ γῆς μὴ ἐπιστάμενος τὰ ἐν οὐρανῷ ἐκζητεῖς.”

Um astrólogo, saindo cada noite, tinha o costume de observar as estrelas. Então, certa vez, perambulando pelo subúrbio e tendo toda a atenção posta no céu, caiu sem perceber num poço. Como ele se lamentasse e gritasse, alguém que passava perto, ouvindo os gemidos, aproximou-se e, sabendo o que tinha acontecido, disse-lhe: – Ei você! tentando ver o que há no céu, o que há na terra você não vê?⁶

O mesmo trecho, na linha do que faz o autor da *Vida de Alexandre*, recebe uma formulação mais precisa da parte de Platão, na qual o astrólogo/astrônomo é identificado com Tales de Mileto, conforme se lê no *Teeteto*:

Como Tales observasse os astros [*astronomoúnta*] [...] e olhasse para o alto, tendo caído num poço, uma trácia, serva arguta e gracejadora [*emmelês kai kharíeis*], se diz que dele zombou por cuidar de saber o que há no céu, esquecendo o que estava diante de si, a seus pés.⁷

Como já ressaltai em outros trabalhos, é difícil saber se Platão depende de Esopo ou vice-versa, em vista da incerteza em datar as fábulas atribuídas ao segundo, mas supor que Platão remeta à fábula nada tem de absurdo, pois, de um lado, ele próprio informa que Sócrates conhecia os “mitos” de Esopo (cf. *Fédon* 61b) e, de outro, a identificação do astrólogo da fábula com Tales surte mais efeito caso se considere a relação entre os dois textos. Assim, tanto ressalta como, diferentemente do que concerne a Tales, na história de Esopo o astrônomo lamenta, grita e geme, quanto constitui um elemento importante o fato de que a segunda personagem, sem traços da fábula, se apresente em Platão como uma mulher, trácia, serva, arguta e gracejadora. Isso faz com que a moral das duas histórias também divirja, num caso dirigindo-se contra os contadores de prodígios (*hoi paradóxos alazoneúontai*), no outro, a “todos que passam o tempo na filosofia”, pois, “na verdade, passa despercebido para este [o filósofo] tanto quem está a seu lado, quanto quem é seu vizinho, não sabendo ele não só o que eles fazem, mas, por pouco, também se são homens ou algum outro animal”. Nos dois casos, os autores lidam com um lugar comum já em curso pelo menos no último quarto do séc. V a.C. – o sábio teórico que não vê o que está a seus pés –, o qual fornece a Aristófanes variadas imagens para caracterizar o próprio Sócrates e seus discípulos, na comédia *Nuvens*, encenada em 423: Sócrates aparece pendurado numa “cesta” porque, diz ele, “caminho no

⁶ Esopo, *Fábulas* (Chambry) 65: ἀστρολόγος ἐξῶν ἐκάστοτε ἐσπέρας ἔθος εἶχε τοὺς ἀστέρας ἐπισκοπῆσαι. καὶ δῆποτε περιῶν εἰς τὸ προάστειον καὶ τὸν νοῦν ὄλον ἔχων πρὸς τὸν οὐρανὸν ἔλαθε καταπεσὼν εἰς φρέαρ. ὀδυρομένου δὲ αὐτοῦ καὶ βοῶντος παριῶν τις ὡς ἤκουσε τῶν στεναγμῶν, προσελθὼν καὶ μαθὼν τὰ συμβεβηκότα ἔφη πρὸς αὐτόν· “ὄ οὗτος, σὺ τὰ ἐν οὐρανῷ βλέπεις πειρώμενος τὰ ἐπὶ τῆς γῆς οὐχ ὀρᾶς;”

⁷ Platão, *Teeteto* 174a: Ὡσπερ καὶ Θαλῆν ἀστρονομοῦντα, ὃ Θεόδωρε, καὶ ἄνω βλέποντα, πεσόντα εἰς φρέαρ, Θραῦττά τις ἐμμελής καὶ χαρίεσσα θεραπαινὶς ἀποσκῶψαι λέγεται ὡς τὰ μὲν ἐν οὐρανῷ προθυμοῖτο εἰδέναι, τὰ δ’ ἐμπροσθεν αὐτοῦ καὶ παρὰ πόδας λαθάνοι αὐτόν. O adjetivo *emmelês* significa o que está no tom, justo, harmonioso, bem proporcionado, comedido, moderado, apropriado, conveniente, de bom gosto; *kharíeis*, gracioso, hábil para fazer alguma coisa (no campo da música, da medicina, da agricultura etc., inclusive no da filosofia, cf. Platão, *Cartas* 363c).

alto e observo o sol” (*aerobatô kai periphronô tôn hélion*, *Nuvens* 225), e, ao saber como, certa vez, ele arranjara espertamente o que comer, Estrepsíades exclama: “Por que então ficamos admirados com o tal de Tales?” (*Nuvens* 180). Assim, é como se os elementos para a versão platônica já estivessem dados, bastando-lhe fazer confluir o que há de comum entre Esopo e Aristófanes, que dá nome aos bois: Tales e Sócrates.

O prolongamento dessa tradição além do século IV é testemunhado por Diógenes Laércio, que transmite uma variante da anedota sobre Tales, em que se põe em cena, como segunda personagem, uma velha:

diz-se que, conduzido por uma velha para fora de casa, a fim de que observasse os astros, ele caiu num buraco e, como lamentasse, lhe disse a velha: – Você então, ó Tales, não podendo ver o que está a seus pés julga conhecer o que há no céu?⁸

No universo dos escritores latinos, já Ênio, no fragmento conservado da tragédia de nome *Ifigênia*, registra o dito, que tudo leva a crer se tornara proverbial, aplicando-o contudo não a um filósofo, mas à astrologia propriamente dita (*astrologorum signa in caelo*):

quando a Cabra ou o Escorpião se levantam, ou algum outro nome de feras, o que está diante dos pés ninguém olha, perscruta as plagas do céu.⁹

No mesmo contexto de crítica às práticas divinatórias, neste caso pelo exame das entranhas de animais, Cícero cita o verso de Ênio, mas curiosamente o atribui a Demócrito: “Demócrito pois, como físico, esse tipo de gente arrogante, diz de modo frívolo, não sem fineza: o que está diante dos pés ninguém olha, perscruta as plagas do céu”.¹⁰ Note-se como o que nos autores gregos é aplicado, de modo jocoso, contra um astrólogo/astrônomo ou um filósofo, por uma personagem do povo – a serva trácia, a velha ou um passante – agora se põe justamente na boca de um filósofo naturalista. Independentemente do que se pretende em cada caso, é a própria migração do lugar comum da boca de uma personagem para outra o que mais chama a atenção.

Ora, se trazemos à colação o episódio da *Vida de Alexandre*, alguns dados ressaltam. Em primeiro lugar, que, como nos testemunhos latinos, a crítica se dirige a alguém que pratica a astrologia, o que fica bem claro quando Alexandre trata Nectanebo como *mathematikós*, de

⁸ Diógenes Laércio, *Vida dos filósofos* 1, 34: λέγεται δ' ἀγόμενος ὑπὸ γραῶς ἐκ τῆς οἰκίας, ἵνα τὰ ἄστρα κατανοήσῃ, εἰς βόθρον ἐμπεσεῖν καὶ αὐτῷ ἀνομιώζαντι φάναι τὴν γραῖν: “σύ γάρ, ὦ Θαλή, τὰ ἐν ποσίν οὐ δυνάμενος ἰδεῖν τὰ ἐπὶ τοῦ οὐρανοῦ οἶε γνῶσεσθαι;”

⁹ Ênio, fr. 95: “cum Capra aut Nepa aut exoritur nomen aliquod beluarum,/ quod est ante pedes nemo spectat, caeli scrutantur plagas”.

¹⁰ Cícero, *Da adivinhação* 2, 13: “Democritus tamen non inscite nugatur, ut physicus, quo genere nihil adrogantius: Quod est ante pedes, nemo spectat, caeli scrutantur plagas. Verum is tamen habitu extorum et colore declarari censet haec dumtaxat: pabuli genus et earum rerum, quas terra procreet, vel ubertatem vel tenuitatem; salubritatem etiam aut pestilentiam extis significari putat”. Também em *República* 1, 30 o verso é citado, com referência à adivinhação pelos astros.

que um sentido corrente, no período pós-clássico, é justamente ‘astrólogo’, mas pode também ter uma conotação mais genérica, ou seja, alguém que se dedica, em geral, ao estudo, ou às *matemáticas* em particular, domínio que incluía aritmética, geometria, mecânica e astronomia, o que proveria a conexão com a história de Tales. O elemento mais estranho, entretanto, é que Nectanebo seja conduzido até o buraco e lançado nele por Alexandre, o que parece ter relação com o escárnio à astrologia – pois como alguém que pretende predizer o futuro não preveria esse desenlace? –, mas se encontra já, de um modo mais mitigado, no relato sobre Tales transmitido por Diógenes Laércio, pois, mesmo que a velha não lance o filósofo no buraco, o conduz até ele. É provável que a pretensão de Alexandre fosse mostrar ao adivinho o quanto não podia adivinhar neste caso, embora, com a revelação feita por Nectanebo de que era o seu verdadeiro pai e de que havia uma predição de que morreria pelas mãos do filho, a validade da astrologia afinal se confirme.

Na direção do futuro, anote-se que esse trecho do Pseudo-Calístenes serviu de origem a outros. Conforme Manteghi, na obra iraniana *Shāhnāmeḥ* (*Livro dos reis*), de Ferdusi (séc. X) – “um livro dos tempos antigos em que há muitas histórias”, como o define o próprio autor, no qual Alexandre (Iskandar) aparece como um dos três maiores inimigos do Irã, ao lado de Afrasiyab e Zahhak –, conta-se, a propósito deste último, Zahhak, que, com a ajuda de Satã, levou ele seu pai a um poço no qual o velho caiu e quebrou as costas, morrendo (cf. Manteghi, 2012). Essa história não tem, na obra, nenhuma relação com Alexandre, o que mostra como, enquanto lugar comum, pôde migrar para a biografia de outra personagem, a fonte sendo sem dúvida a *Vida de Alexandre* do Pseudo-Calístenes (em tradução para o persa ou o árabe), a qual, portanto, assume neste caso a função de relé entre as tradições antigas e as medievais.

É provável que o que diz Alexandre a Nectanebo depois de lançá-lo no poço – “Porque, não sabendo o que há na terra, você investiga o que há no céu” – fosse entendido pelo leitor antigo como autêntico provérbio ou citação das cenas envolvendo astrólogos e filósofos. Esse tipo de remissão não é estranho na matéria de Alexandre: por exemplo, ao chegar em casa carregando o cadáver de Nectanebo e ser interrogado pela mãe sobre o que seria aquilo, ele responde: “O jovem Eneias carrega Anquises”. Essas mostras de conhecimento e argúcia intelectual são muito destacadas nas biografias de Alexandre, eu diria que mais que as proezas físicas, ou seja, mesmo que as retumbantes vitórias sejam devidas à capacidade estratégica e guerreira do rei, sua singularidade se mostra mais nos trechos que dão a ver sua sabedoria. Pode-se mesmo dizer que nele confluem as imagens tradicionais de reis sábios da zona de convergência cultural do Mediterrâneo, as quais dele refluem, na sequência, para espaços cada vez mais expandidos.

Examinar alguns dos elementos que apresentam Alexandre como sábio (do que, neste dossiê, se ocupa especialmente Pedro Ipiranga Júnior) permite explorar o cronótopo em que se formam e se expandem os argumentos narrativos que confluem nele e dele defluem. Desejo que não se perca o fio de nosso esforço para lidar de um modo minimamente organizado com esse mar de histórias, motivo por que o recapitulo: começamos com as narrativas do barbeiro, que nos conduziram à compreensão dos lugares comuns; os cornos de Alexandre

nos proveram um lugar; a queda do sábio no poço permitiu-nos temporalizar um desses lugares prototípicos; agora, a pretensão é considerar tempo e espaço conjugados – por isso falei de cronótopo.

O interesse metodológico dessa última visada está na possibilidade de responder uma questão básica: por que a figura de Alexandre e, em especial, a *Vida de Alexandre* do Pseudo-Calístenes encontraram uma recepção tão ampla e duradoura a Oriente e Ocidente? Uma resposta imediatista conduziria a pensar que isso dependeu da própria estratégia de comunicação e comunização de Alexandre – em que os lugares comuns tiveram um papel importante: baste recordar que o rei que tinha como livro de cabeceira a *Iliada* e demonstra a curiosidade de Ulisses é o mesmo que se veste com a indumentária persa e, tendo uma vez partido, jamais regressou do Oriente. Mas essa seria uma resposta um tanto ingênua, pois o que ponho em causa são as condições de possibilidade para uma recepção tão ampla – dizendo de outro modo: quais lugares comuns tornaram a saga de Alexandre tão incomumente inteligível no tempo e espaço.

Ora, tomando como referência as vidas do herói, o que se constata é que o que elas apresentam é uma narrativa persa: dos setenta e sete parágrafos da vida escrita por Plutarco, por exemplo, apenas os quatorze primeiros se passam na Macedônia e na Grécia, cinquenta e três desenrolando-se nos domínios de Dario, mais a expansão para a Índia, que ocupa dez parágrafos; no Pseudo-Calístenes, só os vinte e oito primeiros parágrafos do livro 1 são gregos, contra cinquenta e oito nos domínios do rei persa e adjacências, nos livros 1 e 2, o terceiro livro sendo dedicado à Índia, ao Egito, às amazonas e outros povos, com o regresso à Pérsia. O que quero dizer é que Alexandre é sim um rei, herói e sábio grego, mas sua saga pode ser tida como o último produto do império persa antigo, a partir de então politicamente incorporado ao mundo grego. Recorde-se que um dos principais ganhos para nosso conhecimento da Antiguidade no século XX foi perceber que os gregos não constituíam uma cultura isolada, mas faziam parte da zona de convergência cultural do Mediterrâneo oriental. Basta lembrar, com base nos relatos gregos, que a Guerra de Troia aconteceu na Ásia, Menelau passou pelo Egito – onde talvez ficara a verdadeira Helena –, isso além dos raptos de asiáticas pelos gregos e de gregas pelos asiáticos, conforme os sábios persas disseram a Heródoto, e assim por diante. Dessa perspectiva, mesmo que com o tempo as relações – nem sempre pacíficas – entre gregos e asiáticos pareçam crescer (como no período orientalizante do século VIII-VII a.C. ou quando das guerras médicas), é só com Alexandre que a citada zona de convergência ganha um contorno político. É como se a Grécia fosse, a Ocidente, a última fronteira a ser politicamente nela incluída, o que foi tentado por Dario I e Xerxes, nas guerras do século V, mas foi logrado apenas por Alexandre, no século seguinte.

Selden define bem o império persa como um “império tributário”, ou seja, um espaço em que, da Ásia Menor e do Egito, até a fronteira com a China, os diferentes povos submetidos podiam manter suas línguas, costumes e crenças, obrigando-se apenas a pagar os tributos exigidos pelo Grande Rei (cf. Selden, 2012). Essa forma de organização permite a constituição de extensas comunidades multiculturais, às quais dá amarração uma

espécie de fidelidade não propriamente econômica, no sentido moderno, mas exatamente tributária, configuração mantida por Alexandre na medida das suas conquistas, praticada também por seus sucessores, bem como adotada, quando se ampliam as fronteiras da zona de convergência a oeste, tanto na Europa, quanto na África, pelo Império Romano (em que, conforme Luciano, todos recebiam um “salário”, incluindo o Imperador, o dele sendo as honras). É assim que se entende o desejo dos persas de trazer para seu império não só os gregos da Jônia, como também os da Europa, bem como o fascínio que, sobre os gregos, exerciam os persas, os quais lhes forneciam a imagem do rei justo, Ciro, como descrito por Xenofonte, chegando-se ao ponto de a corte de Xerxes ser transportada para o palco de Atenas e falar grego na tragédia de Ésquilo. São essas trocas anteriores que oferecem, no meu entender, as condições de possibilidade para o sucesso da figura de Alexandre, como se ele fosse, afinal, esperado das duas partes – no sentido do que teria expresso, segundo Flávio Josefo, o sumo-sacerdote quando da chegada do conquistador macedônio em Jerusalém, ao garantir que seu reinado estava previsto nas profecias de Daniel, que prognosticara que um grego havia de conquistar o império dos persas (cf. *Antiguidades judaicas* 11, 336-45).



Observando-se o espaço geográfico abrangido pela fugaz conquista de Alexandre, o que se constata é que a Macedônia representa não mais que o extremo noroeste, do mesmo modo que o Egito se encontra no extremo sudoeste, a Paretacena, em cuja ponta se encontra, inclusive, uma das Alexandrias fundadas pelo monarca, sendo o limite a nordeste, enquanto a Gedrosia, mais exatamente a cidade de Patala, marca a fronteira no sudeste. Ora, se imaginarmos linhas transversais que vão de noroeste a sudeste e de sudoeste a nordeste, constataremos que o centro do império de Alexandre não se encontra em nenhum espaço grego, mas no coração do império persa, no círculo em que se situam Nínive, Gaugamela, Arbela, Ecbatana, Opis, Susa e Babilônia. Dessa perspectiva espacial, é significativo que Alexandre tenha partido do extremo noroeste e terminado seu périplo no extremo sudeste – já que a campanha da Índia é a última de suas aventuras –, para morrer no ponto de

convergência representado pela cidade de Babilônia, que assumiria então o estatuto da casa para onde ele finalmente volta.

Essa qualificação do espaço que a biogeografia de Alexandre nos permite, corresponde a uma temporalidade que, desde que dispomos de documentos escritos, recua até o século XXXIII a.C., quando se cria na Suméria o sistema chamado de cuneiforme e, no Egito, os hieroglifos. A Mesopotâmia tem nesse cronótopo uma importância capital, por sua posição central e pelo fato de seu sistema de escrita ter servido não só aos sumérios, seus inventores, mas ter-se tornado comum também para escrever línguas tão diversas quanto o acádio, o ebláita, o elamita, o persa, o hurrita, o hitita, o palaíta, o luvita, o urartiano e ougarítico, circulando, em acádio, também na Síria ocidental, na Palestina e no Egito. Nesse cronótopo contamos com uma documentação literária que remonta ao século XXX a.C., com as chamadas *Instruções de Shurúppak*, texto sapiencial em sumério, atribuído ao último rei antediluviano, no qual se guardam conselhos ancestrais, de acordo com o que se lê na sua abertura: “naqueles dias, naqueles remotos dias,/ naquelas noites, naquelas distantes noites,/ naqueles anos, naqueles remotíssimos anos,/ naquele tempo, o sábio que sabia falar destras palavras vivia na terra:/ Shurúppak...”¹¹ Embora Selden considere que a *Vida de Abiqar* – obra igualmente sapiencial, escrita em aramaico, no Egito, à época da primeira ocupação persa daquele país, ou seja, entre 525-404 a.C. – deva ser considerada o primeiro texto clássico “dos impérios tributários do Mediterrâneo e do Oriente Médio – Irã, Macedônia, Roma, Bizâncio e os califados” árabes –, acredito que seria preciso recuar e considerar a produção suméria e acádia, bastando lembrar a difusão no tempo e no espaço, por exemplo, da matéria de Gilgámesh, desde os primeiros poemas em sumério, no século XXII a.C., até a última tabuinha de que se tem notícia, copiada pela derradeira vez no primeiro século antes de nossa era, o que implica em exatamente dois milênios de circulação de histórias sobre o antigo rei. Mesmo que, a partir do primeiro século d.C., o cuneiforme tenha sido inteiramente abandonado em favor do alfabeto, criado na Palestina por volta do ano 1000 a.C., e, conseqüentemente, o acádio tenha sido substituído pelo aramaico como língua franca da zona do cronótopo em questão, fazendo com que a saga de Gilgámesh ficasse esquecida (até que as tabuinhas enterradas sob as areias do deserto iraquiano fossem recuperadas, na segunda metade do século XIX), não se pode pensar numa ruptura absoluta, pois, de modos variados, temas, imagens e concepções – dizendo de outro modo: lugares comuns – se transmitem em novas condições.

O tema do rei que viaja até os confins do mundo e, por isso, adquire sabedoria, que é o pivô da versão clássica do poema de Gilgámesh, a que se intitula *Ele que o abismo viu* (séc. XIII a.C.) deveria, pois, ser tido como um ancestral da representação de Alexandre como rei viajante que adquire uma incomum sabedoria. Com efeito, Gilgámesh é louvado como alguém que

¹¹ *Instructions of Shurúppak*, 1-5 (disponível em The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature, da Universidade de Oxford). Todas as traduções de textos sumérios apresentadas aqui dependem das traduções para o inglês apresentadas nessa base.

o abismo viu, o fundamento da terra,/ seus caminhos conheceu, ele sábio em tudo,/ [...] de todo o saber tudo aprendeu,/ o que é secreto ele viu, e o coberto descobriu,/ trouxe isso e ensinou, o que antes do dilúvio era/ [...] atravessou o mar, o vasto oceano, até onde nasce o sol,/ palmilhou os quatro cantos da terra em busca da vida (v. 3-42).

Trata-se de um programa narrativo que poderia aplicar-se bem a Alexandre – mas, note-se, não a todo e qualquer rei sábio, pois se trata da aquisição de uma experiência de mundo por meio da viagem, modelo em que nem todo rei sábio do mesmo cronótopo se enquadra, por exemplo, Salomão, que é sábio, mas não viajante, sendo justamente a não aplicação indiscriminada do modelo que o torna significativo.

Se é verdade que as viagens de Gilgámesh não têm em vista conquistas, seu reino sendo do início ao fim a cidade-estado de Úruk – um modelo de conquistador podendo ser buscado no rei acádio Sargão –, não se deve também perder de vista que nem todas as incursões de Alexandre visam a conquistas, em especial nos momentos em que extrapolam os limites do mundo, movidas pelo desejo de saber a verdade sobre a terra e o mar. Quero concentrar-me apenas em dois exemplos, aos quais a inclusão na saga de Alexandre deu enorme repercussão, a saber, a descida do rei às profundezas do grande mar e sua subida nos ares (este último recebendo, neste dossiê, uma abordagem detalhada por Ioannis M. Konstantakos). No Pseudo-Calístenes, ambos os episódios são narrados pelo próprio Alexandre, em carta a sua mãe.

No segundo caso, depois de chegar ao que lhe parecia o fim do mundo, “onde o céu se encontra com a terra”, Alexandre decide “investigar a verdade”, usando do seguinte estratagema:

Mandei capturar duas aves daquele lugar. Eram aves grandes, brancas, muito robustas e dóceis, e que não fugiam quando nos viam. Alguns soldados montaram nos pescoços delas e elas levantaram voo, carregando-os. Comiam cadáveres de bichos, daí que a maioria destas aves vinha até nós pelos nossos cavalos mortos. Depois de capturar duas delas, mandei não dar alimento a elas por três dias. No terceiro dia, mandei fazer um tronco em forma de jugo e amarrar em torno do pescoço delas. Logo preparei a pele de um bovino na forma de um grande cesto e entrei neste cesto carregando duas lanças de sete braças de comprimento, às quais eu tinha prendido fígados de cavalo. De imediato, as aves voaram para devorar o fígado, e eu subi com elas no ar, de forma que acreditei estar perto do céu. Eu tremia todo por causa do ar gelado que subia das asas das aves. Então topou comigo uma figura humana voadora que disse: – Ah, Alexandre! Se você não compreende as coisas da terra, busca as coisas do céu? – e ela falou novamente – Atenção, Alexandre, com a terra aí embaixo! Com cautela, eu olhei e lá havia uma grande serpente em círculo, e no meio da serpente, um círculo menor. A figura humana que se aproximou de mim disse: – Volte a lança em direção ao círculo: aquilo é o mundo.

A serpente é o mar que circunda a terra. Eu retornei, e por desejo da providência no alto, desci até a terra, a sete dias de distância do acampamento. Ao fim, eu estava agonizante e semimorto. Encontrei um sátrapa do meu domínio e, depois de pegar trezentos cavalos, cheguei ao acampamento. E nunca mais me pus a tentar o impossível.

Essa proeza de Alexandre tornou-se especialmente famosa, tendo sido representada visualmente, tanto em iluminuras, quanto em escultura e tapeçaria. Em *La vraye histoire du bon roy Alexandre*, manuscrito pertencente à Biblioteca Britânica, do século XIV, o rei apresenta-se numa espécie de gaiola, conduzido por seis grifos, que voam para tentar alcançar o pedaço de carne suspenso numa vara, e Alexandre tem toda a atenção voltada para a terra, pois a finalidade de seu voo é contemplá-la do alto. Em outro caso, há espectadores que, de baixo, assistem ao voo, o que, segundo Schmidt, reproduziria um modelo iconográfico comum nas representações da ascensão de Cristo (para as imagens e comentários, Schmidt, 1995). As iluminuras não são anteriores ao século XII, mas a cena se encontra representada também em esculturas de datas anteriores, um dos exemplares mais famosos sendo o relevo bizantino do século XI que se encontra na fachada da Catedral de São Marcos, em Veneza, em que dois grifos transportam uma espécie de carruagem, onde Alexandre leva duas presas espetadas em varas, olhando para frente e não para baixo. No caso da igreja românica de São Pedro e São Paulo, em Remagen, os elementos iconográficos se mostram mais coerentes com a descrição do Pseudo-Calístenes: o rei é elevado aos ares, numa cesta, por não mais que dois pássaros e tem duas varas nas mãos.

Sabe-se como relatos de viagens aéreas não são incomuns nas fontes gregas e latinas, desde as referências ao voo de Ícaro, que, como no caso do de Alexandre, implica o uso de expedientes tecnológicos. A esse exemplo se podem acrescentar, para ficar nos mais famosos, o voo de Trigeu, conduzido nos ares por um escaravelho, na *Παξ* de Aristófanes, e os que aparecem nas obras de Luciano: Menipo que vai aos ares depois de se ter posto uma asa de águia e outra de abutre, no *Icaromenipo*, e a viagem aérea do próprio Luciano e seus companheiros em *Das narrativas verdadeiras*, quando seu navio é lançado para o alto até atingir a lua. Isso nos garante que o tema das viagens aéreas não é estranho ao ambiente greco-romano, mas que não o é também na parte oriental da zona de convergência do Mediterrâneo comprova o poema acádio conhecido como *Etana*, cuja autoria é atribuída ao sábio Lu-Nanna, que viveu na época de Shulgi, rei de Ur entre 2150 e 2103 a.C., de que se conhecem manuscritos procedentes não só da Mesopotâmia, como também de Susa, capital do império persa: nele, Etana, rei de Kish, dirige-se duas vezes à morada dos deuses Ánu, Ellil e Ea, montado sobre uma águia, para conseguir a planta-do-nascimento, pois não tem filhos. O que aproxima em especial o voo de Etana do de Alexandre é o fato de que ambos sobem conduzidos por pássaros, o que, nos exemplos gregos e romanos, acontece também só no caso de Ganimedes, levado ao Olimpo pela águia de Zeus ou pelo próprio deus metamorfoseado em águia (cf. Teócrito 20, 41; Propércio 2, 30, 30; Ovídio, *Metamorfoses* 10, 157-161; Luciano, *Diálogos dos deuses* 4, 1; *Myth. Vat.* 64, 3-4). Mas o que me parece mais significativo no caso de Etana e Alexandre é o relevo que tem a visão do alto:

A águia leva-o [a Etana] acima por uma milha:
 Amigo meu, olha a terra! Que te parece?
 Os negócios da terra zumbem como moscas
 E o amplo mar não é maior que um redil.
 A águia leva-o uma segunda milha:
 Amigo meu, olha a terra! Que te parece?
 A terra tornou-se um jardim ----
 E o amplo mar não é maior que uma bacia.
 Ela leva-o acima uma terceira milha:
 Amigo meu, olha a terra! O que te parece?
 Estou olhando para a terra, mas não a posso ver,
 E meus olhos não podem distinguir o amplo mar!
 Amigo meu, não posso ir mais nada em direção ao céu!
 Refaz o caminho e leva-me de volta a minha cidade (*apud* Dalley, 2008, p. 198)

Ora, Alexandre lança-se aos ares no interesse de ter esse tipo de visão do alto, o mar lhe aparecendo como uma serpente enrolada a um círculo interno, que era a terra, ou seja, a distância proporciona a visão de algo diminuto mas claramente composto pelo mar envolvendo a terra, como na visão de Etana. Um segundo aspecto comum da experiência de ambos é a constatação do quanto o voo implica em ousadia, pois Etana pede à águia que retorne, tão logo perde a vista da terra, Alexandre sendo repreendido pela “figura humana voadora” que dele se aproxima, dizendo uma variante do lugar comum do sábio teórico: “Ah, Alexandre! Se você não compreende as coisas da terra, busca as coisas do céu?”

Essa repreensão poderia servir de justificativa para a outra aventura extraordinária do rei, a investigação das profundezas do mar. Conforme ainda a carta a Olímpia,

tive a ideia de criar uma grande jaula de ferro, e dentro da jaula colocar um tonel de vidro igualmente grande, com a largura de um braço e meio. Mandei fazer um buraco no fundo do tonel, de forma que houvesse espaço para a mão de uma pessoa. Com a intenção de descer e investigar o que havia no fundo daquele mar, eu fecharia a abertura do buraco no fundo do tonel e desceria até o fundo, abriria o buraco e colocaria a mão para fora, para pegar o que estivesse ao alcance da mão na areia [...], e então de novo bloquearia o buraco rapidamente. Assim foi feito: mandei fazerem uma corrente de 308 braças e estabeleci que ninguém me puxasse para cima até que a corrente sacudisse: – Quando eu chegar ao fundo, vou agitar o meu tonel, daí vocês me levantam. Tudo preparado, entrei no tonel de vidro, querendo tentar o impossível. Estando eu dentro, a saída foi fechada com um apetrecho de chumbo. Ao descer 120 codos, um peixe se aproximou e com sua cauda bateu na jaula e me subiram porque a corrente sacudiu. Desci de novo e o mesmo aconteceu. Ao descer, pela terceira vez, cerca de 308 codos, vi peixes de muitos tipos nadando ao meu redor. E vejo que um peixe gigante se aproximou e me agarrou com a boca, com jaula e tudo mais, e me

levou para a terra, a uma milha de distância. Os 360 homens que me baixaram estavam em barcos, e ele puxou a todos, junto com quatro barquinhos. Ao atingir a terra seca, o peixe esmagou a jaula com os dentes e me lançou sobre a terra. Eu fiquei meio morto, mortificado de medo. Caído de joelhos reverenciei a providência no alto, que me manteve vivo diante daquele bicho assustador. Falei para mim mesmo: – Abra mão, Alexandre, de tocar as coisas impossíveis, para que você não seja privado da vida, fazendo buscas nas profundezas.

O antecedente de uma aventura desse tipo pode estar na tradição de que Gilgâmesh desceu ao Apsû, o abismo de água doce sob a terra, donde procedem fontes e rios, bem como na história hebraica de Jonas, já que Alexandre se viu dentro da boca de um peixe gigantesco que o conduziu até a terra. Mas a exploração mais acabada desse motivo se encontra em *Das narrativas verdadeiras* de Luciano, em que ele e sua tripulação são devorados por uma enorme baleia, no interior da qual há muitos habitantes, logrando escapar só muito tempo depois. No caso de Luciano e de Jonas, contudo, não há menção à fabricação de algum tipo de veículo submarino, como na *Vida de Alexandre*, o que sugere a relação com outro relato aparentemente desconexo, o do dilúvio, nas fontes acádias – *Atrabasis* (*Supersábio*) e *Ele que o abismo viu* –, pois a arca construída para enfrentar o cataclisma, conforme as instruções do deus Ea, era coberta, como o Apsu, de modo que o Sol não podia ver dentro dela, tendo compartimentos superiores e inferiores, todas as partes e equipamentos muito resistentes (cf. *Ele que o abismo viu* 11, 29-31; *Atrabasis* 3, 1, 25-31), o que leva Andrew George a considerar que se trata de uma “espécie de submarino” (George, 2003, p. 510), permitindo entender por que o Supersábio/Utanapíshti, cada qual em cada um dos dois poemas, pode justificar a construção da arca com uma viagem e estada sob as águas: “Descerei ao Apsu: com Ea, meu senhor, habitarei” (*Ele que o abismo viu* 11, 42; *Atrabasis* 3, 1, 47-49).

O último aspecto para o qual desejo chamar a atenção é a relação desses experimentos com a filosofia. Um escoliasta medieval já havia proposto que a origem da cena no interior da baleia, em Luciano, estaria na imagem da caverna de Platão. Todo esse tipo de experiência mental responde, de fato, a uma prática filosófica de percepção do mundo de ângulos inusitados, integrando o rol das experiências mentais capazes de proporcionar distanciamento espacial e temporal, para pôr em questão uma apreensão ingênua da realidade.

É bastante difundida a informação de que Filipe contratou Aristóteles para a instrução de Alexandre, com o que concordam todos os autores, tanto historiadores, quanto biógrafos e ficcionistas. Segundo Plutarco, como Filipe “não se fiasse completamente dos mestres encarregados da instrução” do filho, que era “inflexível e avesso à coação, mas se deixava levar facilmente ao cumprimento do dever quando se empregava com ele o raciocínio”, necessitando, “como diz Sófocles, ‘vários freios e vários lemes ao mesmo tempo’, mandou vir o mais sábio e ilustre dos filósofos, Aristóteles, a quem proporcionou honorários magníficos e dignos do grande homem”. Alexandre com ele “aprendeu não apenas ética e política, mas teve também acesso às lições secretas e mais profundas que os filósofos designam com a terminologia especial de acroamáticas e epópticas, que jamais divulgam” (*Vidas paralelas*,

Alexandre 7). O mesmo Plutarco julga que Alexandre tinha “uma vocação inata para a leitura e literatura”, considerando “a *Iliada* um viático para o valor guerreiro e assim a chamava: levava sempre consigo a edição que Aristóteles preparara desse poema, a chamada ‘edição do estojo’, mantendo-a sob o travesseiro, ao lado da espada, segundo conta Onesícrato” (*Vidas paralelas*, Alexandre 8).

Na obra do Pseudo-Calístenes, a relação de Alexandre com Aristóteles parece ter como escopo a exaltação da inteligência ímpar do discípulo mais que os ensinamentos do filósofo. Perguntando Aristóteles, certa vez, a seus discípulos o seguinte: “Se você herdasse do seu pai o reinado, o que você daria de presente a mim, seu mestre?”, e tendo um rapaz respondido que o faria “famoso diante de todos”, outro que o faria “intendente e [...] conselheiro de todos os meus julgamentos”, Alexandre retrucou: “Agora você pode perguntar sobre as coisas futuras, não tendo segurança sobre as coisas do amanhã? Responderei a você quando chegar o tempo e a hora. Aristóteles respondeu a ele: – Viva, Alexandre, senhor do universo! Você será um grande rei!” (Pseudo-Calístenes 16).

Essa relação perdura durante toda a vida de Alexandre, algumas das partes etnográficas e, por assim dizer, científicas do romance sendo constituídas por cartas dele à mãe e ao antigo mestre.¹² Sem dúvida essa convivência com o filósofo por excelência faz

¹² O tópico da amizade entre Alexandre e Aristóteles conheceu uma notável expansão, como no exemplo de Aristóteles cavalgado, cujo primeiro registro remonta aos *Sermões quotidianos e comuns* de Jacques de Vitry (séc. XIII), traduzido em português provavelmente no século XIV e incluído no *Horto do esposo*, cuja versão apresento no português medieval (trata-se de um *exemplum* em sentido estrito, com uma finalidade moralizante, em que, ao sabor da misoginia medieval, está em causa o perigo representado pelas mulheres, a astúcia feminina e o triunfo da sabedoria de Aristóteles): “Arisotelles, o grãde philossoffo, ensinava e castigava rey Alexandre que se nõ ajuntasse ameude a sua molher. E Alexandre fazia asy como lhe cõselhava Aristotiles e sua molher ouve desto grãde pesar e trabalhou-sse de saber porque fazia esto rey Alexandre. E soube por certo que seu mestre Aristotiles procurara esto e penssou muyto como sse vingãria de Aristotiles e entẽdeo que se vingãria per esta gisa: começou de sse trabalhar que fizesse que ele sse movesse a cõsintyr ã maa cobiiça della e pera esto começou o oolhar cõ rostro prazivel e fazia-lhe geestos e sinaaes per que ele ãtendesse que ela se pagava delle. E hia-sse a huõ orto e oolhavo-o per hũa freesta de hũa camara em que ele estudava que saya a aquele orto e aas vezes andava perante ele descalça cõ as pernas descobertas, mostrando-lhe per sinaes e per geestos que o amava. E e tãto fez estas cousas perante ele que converteo o seu coraçõ emno seu amor e ã cobiiça de fazer maldade cõ ela, per tal gisa que ele a rogou que cõsintysse aa voontade dele. E ella lhe rrespõdeo dizendo: Creo que tu me queres provar e ãganar, ca nõ posso creer per nehũa maneyra que homem tã sabedor e tã ssesudo, como tu es, quisesse fazer taaes cousas. E elle persseverava ãna demandar e a raynha lhe disse: Per esta gisa saberey que tu me amas de todo coraçõ se quiseres fazer por meu amor aquilo que te eu diseer. E ele lhe prometeo que fazia toda cousa que lhe ela mãdasse e a reynha lhe disse: De manhaa bem cedo, emquanto meu senhor el-rey dormyr, sayrás tu a este orto e poer-te-as curvo ã pees e ã maaos, ã gisa que eu possa cavalgar e andar ã cima de ty e ãtom farey todo teu talento. E ele, porque era preso ãno amor dela ã que cayra pella vista dos olhos per que foy preso ã maa cobiiça, pormeteo-lhe que faria todo o que lhe ela dizia. E depois que ella ouve o promitymẽto delle, disse a el-rey Alexãdre: Cras pella manhaa, estade prestes

de Alexandre não só apto, como curioso em relação às sabedorias existentes nas terras que conquista. É emblemático, dentre outros, seu encontro com os sábios da Índia, “os brâmanes ou oxidorces [...], gimnossofistas que moravam em cabanas e cavernas” completamente nus, os quais, em carta ao rei, declaram ocupar-se “da filosofia”, tal qual relatado no *Romance de Alexandre*. Cito apenas a parte do diálogo relativa a questões cosmológicas:

Alexandre perguntou: – O que é mais forte: a morte ou a vida? Eles responderam: – A vida, porque o sol nascente tem raios brilhantes, mas quando se põe é visto sem força. Ainda perguntou: – O que é maior: a terra ou o mar? Eles responderam: – A terra, porque o próprio mar está coberto de terra por baixo. [...] Perguntou outra vez: – O que nasceu antes: o dia ou a noite? Eles responderam: – A noite, porque os que vão nascer crescem na escuridão da barriga da mãe, então nascem e agarram a luz do dia. Então Alexandre os inquiriu: – Vocês têm um mestre? Eles responderam: – Sim, temos um líder. – Eu gostaria de saudá-lo. Apresentaram-lhe Dândamis, que estava recostado no chão, sua cama era feita de muitas folhas das árvores e melões maduros, restos de frutas estavam colocados à sua frente. Ao vê-lo, Alexandre saudou-o, e ele disse a Alexandre: – Salve! – mas não se levantou, nem o reverenciou como um rei. Alexandre perguntou a ele quais eram as suas posses. Ele falou: – Nossas propriedades são a terra, as árvores frutíferas, a luz, o sol, a lua, a dança das estrelas, a água. [...] Depois de escutar essas coisas, Alexandre disse a todos: – Peçam o que quiserem, que eu darei a vocês! Todos gritaram dizendo: – Nos dê a imortalidade! Alexandre falou: – Esse poder eu não tenho, também sou mortal. Então eles falaram: – Mas então se você é mortal, pelo quê você guerreia? Você conquista tudo, para onde vai levar? Não vão outra vez deixar tudo para outras pessoas? [...] Alexandre levou para Dândamis ouro, pão, vinho e azeite: – Receba isso, ancião, para se lembrar de nós. Dândamis falou, rindo: – Essas coisas nos são inúteis, mas como não queremos menosprezar você, aceitamos o azeite. Então fez uma pilha de lenha e acendeu o fogo, e derramou, na frente de Alexandre, o azeite no fogo. (Pseudo-Calístenes 3, 6)

e veredes se devedes creer ao vosso mestre que vos quer arredar e apartar de mÿ. Em outro dia pela manhaa sayo Aristotiles ao orto e a raynha cavalgou sobre elle. E estando ele ã pees e ã maos, sobreveo Alexandre que os estava espreytãdo segundo lhe disera a reynha. E el-rey tirou a espada e ameaçou-oho cõ ela que o queria matar e Aristotiles ouve desto muy grãde vergonça e disse a el-rei: Ora podes ãtender por certo que eu te cõselhava fielmente, porque se a vista e a arte da molher tão valeo que emganou e catyvou mÿ, que som velho e sabedor, quanto mais poderá ãganar e fazer dãno a tí, que es mãcebo, se te nõ perceberes tomãdo o exenplo per mÿ. Quãdo el-rey vio que seu mestre lhe respondeo tã saiesmente, amãssou-lhe a sanha e perdoou-lhe. E asy parece quanto dano vẽ ao homẽ per aazo da vista.”

A par desse tipo de tradição grega, encontram-se os relatos de origem judaica, no mesmo feitiço de encontro de sábios, com várias versões nas tradições rabínicas. Assim, conforme a *agadab* relativa ao diálogo entre Alexandre e os *Sábios do Sul* (*Ziknei ha'negev*), a *Gemara* relata que o rei lhes propôs dez questões, dentre as quais: a) “Quem é sábio?”, ao que eles respondem: “Aquele que prevê o que será”; b) “Quem é poderoso?”, com a resposta: “Quem domina sua inclinação para o mal (*yetzer hara*); c) “Quem é rico?”, ao que os sábios retrucam: “Quem se alegra com sua parte”. Além desse tipo de questões de ordem moral, existem as de caráter mais especulativo:

Alexandre Makdon perguntou dez coisas aos sábios do sul. Disse a eles: – Os céus estão mais longe da terra, ou o leste do oeste? Disseram-lhe: – O leste do oeste. Você pode saber: quando o sol está no leste, todo mundo olha-o. Quando o sol está no oeste, todo mundo olha-o. Mas quando o sol está no meio do céu, não podem olhá-lo. Os dois são iguais, como está escrito: “O quanto os céus estão elevados acima da terra... assim o leste é distante do oeste” (Salmo 103, 11-12). Se fossem distâncias diferentes, a Escritura deveria ter descrito a misericórdia dos céus usando a distância maior, de modo que você é forçado a concluir que as distâncias são iguais e que essa é a razão pela qual alguém pode olhar o sol no nascente e no poente é que as colinas e montanhas que estão no caminho do sol o sombreiam. Isso não acontece quando ele está no alto do céu. Embora as distâncias sejam iguais, não há como olhá-lo, pois não há nada bloqueando-o. (*Tamid 32 apud Amitay, 2012*)

A esse tópico relativo aos contatos de Alexandre com homens sábios cumpre acrescentar a tradição persa medieval de suas relações com Platão, estudada por Casari. No *Livro das figuras dos climas* (*Kitāb sunwār al-aqālim*), datado no séc. XIV, o autor afirma que o esboço da quarta parte habitada do globo que apresenta foi encontrado na biblioteca do príncipe, constituindo um comentário de texto encomendado a Platão por Alexandre, quando tinha dezesseis anos, para servir-lhe de guia na conquista do mundo: a obra inclui mapas e informações demográficas, tendo sido transmitida a Alexandre por Aristóteles, enquanto discípulo de Platão, no ano 770 antes da Égira. Em outro texto persa, o *Livro de Dario* (*Dārābnāme*), escrito no século XII por Tarsusi, Alexandre gasta a primeira parte de suas aventuras à busca de Platão, o próprio Aristóteles insistindo com ele que “não é possível explorar o mundo sem Platão, porque ele é o único que conhece o que é e não é no mundo” (Casari, 2012, p. 192-3). Do mesmo modo, no poema de Amir Khosrow, *O espelho de Alexandre* (*A'me-ye Eskandari*), de cerca de 1300, é o “divino sábio” (*akim-e elabi*) Platão quem fornece a Alexandre o plano do veículo submarino o qual lhe possibilita descer às profundezas do Grande Mar, a construção do mesmo ficando a cargo de Aristóteles – uma divisão de tarefas significativa, que define um como projetista (ou teórico), o outro como mecânico (ou prático). Uma miniatura em manuscrito dessa mesma obra mostra uma visita de Alexandre a Platão, o qual se encontra, significativamente, em sua caverna: o tema do

diálogo entre os dois é a política e a capacidade de liderança. Observe-se que a efabulação dessas relações de Alexandre com Platão tem como consequência fazer de Aristóteles um simples intermediário, encarregado de funções práticas, num certo sentido alguém do mesmo estatuto de Alexandre, enquanto ambos se põem como discípulos de Platão.

Para terminar esse percurso já longo pelos lugares comuns que se somaram na figura de Alexandre e dele, em seguida, decorreram, acrescento apenas o comentário de Alexandre, em Troia, sobre Aquiles, conforme conservado por Plutarco:

No túmulo de Aquiles, depois de untar o corpo com óleo e, segundo o costume, correr nu com seus companheiros, depositou coroas, dizendo: Bem feliz foste tu, Aquiles, pois, vivo, tiveste um amigo fiel e, morto, um grande arauto de tua glória! (*Vidas paralelas*, Alexandre 15)

Se Alexandre não teve um Homero, deu origem a um verdadeiro mar de histórias que se expandiu mais que a própria *Iliada*, em prosa e verso, em muitas línguas e culturas da zona de convergência cultural à qual ele deu um desenho político e uma conformação helenizada, atuando como o elo de transmissão de lugares comuns que para ele confluíram e dele defluíram.

REFERÊNCIAS

AMITAY, Ori. Alexander in *Bavli Tamid*: in search for a meaning. In: STONEMAN, Richard et al. (ed.). *The Alexander Romance in Persia and East*. Groningen: Barkhuis Publishing, 2012, p. 349-365.

BÉROUL. *O romance de Tristão*. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. São Paulo: Editora 34, 2020.

BOMPAIRE, Jacques. *Lucien écrivain, imitation et création*. Paris: Les Belles Lettres; Torino: Nino Aragno, 2000.

CALÍSTENES, Pseudo-. *Vida e feitos de Alexandre da Macedônia*. Tradução de Laura Cohen Rabelo. In: RABELO, Laura Cohen. *Vida e feitos de Alexandre da Macedônia: tradução e comentário de um romance de Alexandre grego*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

CASARI, Mario. The king explorer: a cosmographic approach to the Persian Alexander. In: STONEMAN, Richard et al. (ed.). *The Alexander Romance in Persia and East*. Groningen: Barkhuis Publishing, 2012, p. 175-204.

DALLEY, Stephanie. *Myths from Mesopotamia. Creation, the Flood, Gilgamesh, and others*. Oxford: University Press, 2008.

DOUFIKAR-AERTS, Faustina C. W. King Midas' ears on Alexander's head: in search of the Afro-Asiatic Alexander cycle. In: STONEMAN, Richard et al. (ed.). *The Alexander Romance in Persia and East*. Groningen: Barkhuis Publishing, 2012, p. 61-80.

ENNIUS. *The tragedies of Ennius*. Ed. H. D. Jocelyn. Cambridge: University Press, 1967.

FULINSKA, Agnieszka. Oriental imagery and Alexander's legend in art: reconnaissance. In: STONEMAN, Richard et al. (ed.). *The Alexander Romance in Persia and East*. Groningen: Barkhuis Publishing, 2012, p. 383-404.

GEIER, Robert. *Alexandri M. historiarum scriptores aetate supparet*. Leipzig: Libraria Gebaueria, 1844.

GEORGE, Andrew R. *The Babylonian Gilgamesh Epic*. Introduction, critical edition and cuneiform texts. Oxford: Oxford University Press, 2003.

GRIMALDI, William M. A. *Aristotle, Rhetoric I: A commentary*. New York: Fordham University Press, 1980.

KADARÉ, Ismail. *A filha de Agamenon e o sucessor*. Tradução de Bernardo Joffily. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.

MANTEGHI, Haila. Alexander the Great in the *Shāhnāmah* of Ferdowsī. In: STONEMAN, Richard et al. (ed.). *The Alexander Romance in Persia and East*. Groningen: Barkhuis Publishing, 2012, p. 161-174.

MODENA, Martina. *Horto do esposo: edição crítica eletrônica*. Tese (Doutorado em Italianística e Filologia Clássico-Medieval). Scuola Dottorale di Ateneo, Università Ca'Foscari, Venezia, 2016. Disponível em: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/8277/825511-1166803.pdf?sequence=2>.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Edição bilingue. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. Apresentação João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Ed. 34, 2017.

PLUTARCO. *Vidas paralelas*. Introdução e notas de Paulo Matos Peixoto. Trad. Gilson César Cardoso. São Paulo: Paumape, 1992.

PLUTARQUE. *Vies*. Edição e tradução de Robert Flacelière, Émile Chambry e Marcel Jumeaux. Paris: Les Belles Lettres, 1966.

QUET, Marie-Henriette. Rhétorique, culture et politique: le fonctionnement du discours idéologique chez Dion de Pruse et dans les *Moralia* de Plutarque. *Dialogues d'histoire ancienne*, v. 4, p. 51-118, 1978.

SCHMIDT, Victor M. *A legend and its image: the aerial flight of Alexander the Great in Medieval art*. Translated by Xandra Bardet. Groningen: Egbert Forsten, 1995.

SELDEN, Daniel L. Mapping the Alexander Romance. In: STONEMAN, Richard et al. (ed.). *The Alexander Romance in Persia and East*. Groningen: Barkhuis Publishing, 2012, p. 19-60.

STONEMAN, Richard; ERICKSON, Kyle; NETTON, Ian (ed.). *The Alexander Romance in Persia and East*. Groningen: Barkhuis Publishing, 2012.

WOOD, Michael. *In the Footsteps of Alexander the Great: A Journey from Greece to Asia*. Berkeley: University of California Press, 1997.

ZUWIYYA, Z. Daniel. The Alexander Romance in the Arabic tradition. In: _____ (ed.). *A companion to Alexander literature in the Middle Ages*. Leiden: Brill, 2011, p. 73-112.

THE FLYING KING: THE NOVELISTIC ALEXANDER (PSEUDO-CALLISTHENES 2.41) AND THE TRADITIONS OF THE ANCIENT ORIENT

Ioannis M. Konstantakos*

* Professor of
Ancient Greek
Literature, National
and Kapodistrian
University of Athens.

Recebido em: 09/03/2020

Aprovado em: 30/03/2020

iokonstan@phil.uoa.gr



ABSTRACT: The story of Alexander's flight is preserved in early Byzantine versions of the *Alexander Romance* (codex L, recensions λ and γ) but is already mentioned by Rabbi Jonah of Tiberias (4th century AD) in the *Jerusalem Talmud*. The narrative must have been created between the late Hellenistic period and the early Imperial age. Although there are differences in details, the main storyline is common in all versions. Alexander fabricates a basket or large bag, which hangs from a yoke and is lifted into the air by birds of prey; Alexander guides the birds upwards by baiting them with a piece of meat fixed on a long spear. The same story-pattern is found in oriental tales about the Iranian king Kai Kāūs and the Babylonian Nimrod. Kai Kāūs' adventure was included in the Zoroastrian *Avesta* and must have been current in the Iranian mythical tradition during the first millennium BCE. It is then transmitted by Medieval Islamic authors (Ṭabarī, Bal'amī, Firdausī, Tha'alībī, Dīnawarī), who ultimately depend on Sasanian historical compilations, in which the early mythology of Iran had been collected. The story of Kai Kāūs' ascension is earlier than Pseudo-Callisthenes' narrative and contains a clear indication of morphological priority: in some versions the Persian king flies while seated on his throne, which reflects a very ancient and widespread image of royal iconography in Iran and Assyria. Probably Alexander's aerial journey was derived from an old oriental tradition of tales about flying kings, to which the stories of Kai Kāūs and Nimrod also belonged. The throne had to be eliminated from Alexander's story, because the episode was set during Alexander's wanderings at the extremities of the world. The Macedonian king had therefore to fabricate his flying vehicle from readily available materials. Later, after the diffusion of Pseudo-Callisthenes' romance in the Orient, the tale of Alexander's



ascension might have exercised secondary influence on some versions of the stories of Kai Kāūs and Nimrod, regarding specific details such as the use of the bait.

KEYWORDS: Alexander the Great; *Alexander Romance*; Kai Kāūs; Iranian myth; flying throne; flying machine.

O REI VOADOR: O ALEXANDRE ROMANESCO
(PSEUDO-CALÍSTENES 2.41) E AS TRADIÇÕES DO ANTIGO ORIENTE

RESUMO: A história do voo de Alexandre é preservada em antigas versões bizantinas do *Romance de Alexandre* (códice L, recensões λ e γ), mas já é mencionada por Rabi Jonas de Tiberíades (século IV d.C.) no *Talmude de Jerusalém*. A narrativa deve ter sido criada entre o final do período helenístico e o início da era imperial. Embora haja diferenças nos detalhes, o enredo principal é similar em todas as versões. Alexandre fabrica um cesto ou uma sacola grande, pendurada em um artefato em forma de canga e levantada no ar por aves de rapina; Alexandre guia os pássaros para cima, atraindo-os com um pedaço de carne fixado em uma longa lança. O mesmo padrão de história é encontrado nos contos orientais sobre o rei iraniano Kai Kāūs e o Nimrod babilônico. A aventura de Kai Kāūs foi incluída no Avesta zoroastriano e deve estar presente na tradição mítica iraniana durante o primeiro milênio Antes da Era Comum. É então transmitida por autores islâmicos medievais (Ṭabarī, Bal‘amī, Firdausī, Tha‘ālibī, Dīnawarī), que acabam por depender das compilações históricas sassânicas, nas quais a mitologia primitiva do Irã havia sido coletada. A história da ascensão de Kai Kāūs é anterior à narrativa de Pseudo-Calístenes e contém uma clara indicação de prioridade morfológica: em algumas versões o rei persa voa sentado no trono, o que reflete uma imagem muito antiga e difundida da iconografia real no Irã e Assíria. Provavelmente, a jornada aérea de Alexandre foi derivada de uma antiga tradição oriental de contos sobre reis voadores, à qual também pertenciam as histórias de Kai Kāūs e Nimrod. O trono teve que ser eliminado da história de Alexandre, porque o episódio foi ambientado durante suas andanças em lugares extremos do mundo. O rei da Macedônia teve, portanto, de fabricar seu veículo voador com os materiais mais disponíveis. Mais tarde, após a difusão do romance de Pseudo-Calístenes no Oriente, a história da ascensão de Alexandre pode ter exercido influência secundária em algumas versões das histórias de Kai Kāūs e Nimrod, sobre detalhes específicos, como o uso da isca.

PALAVRAS-CHAVE: Alexandre, o Grande; *Romance de Alexandre*; Kai Kāūs; mito iraniano; trono voador; máquina voadora.

ALEXANDER'S FLIGHT IN THE *ALEXANDER ROMANCE*

According to a legend, Alexander the Great, during his long expedition to the remotest places of the Orient, tried to rise up to the sky, in order to observe the world from above and discover the limits of the earth. For this purpose he fabricated a kind of flying device, which was fastened on large vultures. With the help of

these birds Alexander managed to fly for some time, until adverse circumstances forced him to return to earth.

In its full form, this famous episode is first attested in some versions of the Greek *Alexander Romance* by Pseudo-Callisthenes. It is not included in the earliest extant redaction of the romance (α , third century AD) and it is also absent from most of the manuscripts of the second oldest Greek version β , which was probably compiled around the fifth century AD. It appears only in one idiosyncratic codex, L (Leidensis Vulc. 93, copied in the early fifteenth century), which occupies a peculiar position within the tradition of β and contains many additional episodes, especially regarding Alexander's fabulous travels in the East. The text transmitted in this codex must have been composed between the fifth and the seventh or eighth century AD. The story is also taken over in the early Byzantine redactions λ and γ , which may be dated to the seventh century or later; these are derivatives of redaction β but have been contaminated with various elements of different provenance.¹

Outside the Greek corpus of texts, the tale of the Macedonian king's ascension is preserved in the Latin translation of the romance by Archpresbyter Leo of Naples (tenth century) and in its Medieval Latin offshoots, which are generally known under the title *Historia de preliis* (eleventh and twelfth century).² During the Middle Ages, thanks to the wide diffusion of Pseudo-Callisthenes' work through many vernacular versions, the narrative of Alexander's flight became extremely popular, both in Europe and in the East; it inspired a multitude of art monuments and is mentioned by a great number of authors.³ The oldest known allusion to this adventure is traced in the *Jerusalem Talmud*, the vast repository of Rabbinical Jewish wisdom and lore, which was compiled around AD 400. Rabbi Jonah of Tiberias, a Palestinian *amora* of the fourth century AD, is quoted there to have briefly commented on Alexander's ascension and his view of the world from above.⁴ The Talmudic

¹ On these versions of the Greek *Alexander Romance*, their textual tradition and date see Bergson, 1965, p. v-xxv; Merkelbach, 1977, p. 201-11; Jouanno, 2002, p. 247-8, 271, 279-80, 305-6, 440-3; Stoneman, 2007, p. lxxiii-lxxxviii; Stoneman, 2008, p. 230-2.

² Leo, 3.27ⁿ.4-5; see Pfister, 1913, p. 126; Millet, 1923, p. 99-100, 103-6; cf. Settis-Frugoni, 1973, p. 6-8; Pfister, 1976, p. 293-6; Schmidt, 1995, p. 11-3; Jouanno, 2002, p. 279, 295, 302; Morosini, 2011, p. 329-30. *Historia de preliis* (versions J¹, J², J³), ch. 115; see Millet, 1923, p. 99-102; Steffens, 1975, p. 180-1; Hilka, 1977, p. 156-61; Hilka; Steffens, 1979, p. 238-41. Leo's model must have been a Greek text of the recension α contaminated with various admixtures from redactions β and λ ; these interpolations also included the episode of the flight. See Pfister, 1913, p. 19-22, 100-1; van Thiel, 1974, p. xxviii-xxxix; Merkelbach, 1977, p. 99; Ross, 1988, p. 45-7; Jouanno, 2002, p. 16-7, 39-40.

³ On the story and its diffusion see generally Loomis, 1918; Millet, 1923; Settis-Frugoni, 1973, p. 11-9, 147-329; Pfister, 1976, p. 168-9, 286-300; Merkelbach, 1977, p. 83-8, 204-6; Ross, 1988, p. 107; Stoneman, 1991, p. 193-4; Stoneman, 1992, p. 96-7; Schmidt, 1995; Jouanno, 2002, p. 272-5, 279-80, 294-8, 301-3; Stoneman, 2008, p. 114-20; Abdullaeva, 2010; Melville, 2012; Stoneman, 2012, p. 444-7.

⁴ *Jerusalem Talmud*, Avodah Zarah, 3.1: "Rabbi Jonah said: when Alexander the Macedonian wanted to ascend, he rose and rose and rose, until he saw the world as a globe and the ocean like a bowl. Therefore one represents him with a globe in his hand". See Lévi, 1881, p. 239; Lévi, 1883, p. 93; Guggenheimer, 2011, p. 362. Cf. Meissner, 1894, p. 6-7; Meissner, 1917, p. 31; Millet, 1923, p. 107;

passage indicates that the story of Alexander's flight had been formed and was already well diffused by the fourth century.

It is impossible to determine how much older the tale is and when it was first invented. Many legends of this kind, concerning Alexander's wondrous adventures in the Orient, may have originated in the years after the Macedonian conqueror's death, based on the fabulous yarns of the veterans of his expedition.⁵ However, if the story of the flight had been formed at such an early age, it should have become a standard component of the lore of Alexander by the early Imperial period. One might wonder, in that case, why this particular episode was not included in the earliest Greek redaction α of Pseudo-Callisthenes' romance. The answer may be sought in the peculiar character of the single extant Greek representative of redaction α , the lacunose and corrupt codex A (Parisinus gr. 1711); in this text the fabulous elements of the narrative are methodically reduced for the sake of greater verisimilitude. It has been argued that the prototypical form of the *Alexander Romance* may have included many more such fairy tales about extraordinary travels, wondrous lands, and marvellous sights, and is better reflected in this respect by the later redactions β , λ , and L. But the redactor of the text of A removed several episodes of this kind, so as to purge his version from the more extravagant and incredible pieces of lore and give it a "historical" appearance.⁶

If the episode of Alexander's ascension was part of the original layout of the *Alexander Romance*, it should have been developed by the late Hellenistic period or the first centuries of the Roman Empire. Some scholars have indeed adduced parallel passages of other Greek writings, from the end of the Hellenistic era to the second or third century AD, which may echo the Macedonian king's ascension to the sky.⁷ These are interesting *testimonia*, although they cannot definitively prove knowledge of the episode of Alexander's flight in the form found in Pseudo-Callisthenes. Recently Richard Stoneman has drawn attention to

Kazis, 1962, p. 18; Settis-Frugoni, 1973, p. 12-3, 139-40; Merkelbach, 1977, p. 85; Jouanno, 2002, p. 279, 301; Stoneman, 2008, p. 107, 112, 116-7; Amitay, 2010, p. 72-3, 191-2. The story is also mentioned in other early Rabbinical sources: see Kazis, 1962, p. 18-9; Amitay, 2010, p. 114; Dönitz, 2011, p. 24.

⁵See Settis-Frugoni, 1973, p. 10-11; van Thiel, 1974, p. xxv-xxvii; Merkelbach, 1977, p. 55-6, 59-68; Gunderson, 1980, p. 3, 5-6, 123-4; Stoneman, 1991, p. 9-14; Stoneman, 1994a, p. 119-21; Aerts, 1994, p. 34-5; Jouanno, 2002, p. 23-5.

⁶See Merkelbach, 1977, p. 64-5, 132-5; Stoneman, 2007, p. lxxiv, lxxvii; Konstantakos, 2017, p. 451-2. This theory is not acceptable to all scholars (see e.g. Gunderson, 1980, p. 83-5; Jouanno, 2002, p. 264-5; Nawotka, 2017, p. 188). Nevertheless, it reposes on significant textual indications; see Trumpf, 1965, and Konstantakos, 2017, p. 451.

⁷Settis-Frugoni (1973, p. 24, 122-31) would date the formation of the tale of the flight in the Severan age, because it seems to be reflected in certain episodes of Philostratus' *Apollonius of Tyana*. Millet (1923, p. 107, 119) associates Alexander's flight with Menippus' heavenly journey in Lucian's *Icaromenippus* (cf. Aerts, 1994, p. 35). Anderson (2012, p. 85-6) adduces a passage from Arrian, *Anab.*, 4.18.6-19.3: Alexander is told that he needs winged soldiers (*πτηνοὺς στρατιώτας*) to take the Sogdian Rock; when the Macedonians mount on the rock, Alexander boasts that his men are indeed winged.

a passage from the beginning of the pseudo-Aristotelian *De mundo*, which was written most probably in the first century BCE. In the prooemium of this work the pseudepigraphous Aristotle addresses his pupil Alexander the Great. He remarks that it was not possible for a man to leave earth behind, reach the heavenly region with his body, and survey that holy space with his physical eyes; therefore, the soul accomplished the same journey to heaven by means of philosophy.⁸ Given that this apostrophe is addressed to Alexander, it might entail an allusion to the legend of the Macedonian king's rise to the sky. The putative Aristotle would indirectly taunt his disciple for his legendary attempt to sail to heaven in bodily form, instead of trusting the purely intellectual peregrinations of his philosophically trained soul. The fairy tale of Alexander's flight would thus be artfully combined with the philosophical *topos* of the heavenly journey of the *psyche*.

Furthermore, in the two oldest Greek sources of the episode, the codex L and the recension λ of Pseudo-Callisthenes, the story of the flight forms part of a long letter which is sent by Alexander to his mother Olympias and his teacher Aristotle. This letter fills the latter half of the second book of the romance (2.23-41) and chronicles the Macedonian conqueror's journey beyond the borders of the subdued Persian kingdom, into the unknown territories of the farthest East and up to the edges of the world. The rise to the sky is the final adventure of this epistolary narrative (2.41) and marks the culmination of Alexander's rash desire to reach the edges of the earth. The letter to Olympias and Aristotle is absent from the Greek text of A and is included only in later recensions (β, λ, L) but contains legendary traditions of considerable antiquity.⁹ Many such "letters of wonders", regarding the extraordinary experiences of the Macedonian conqueror and his troops in the East, seem to have circulated in the Hellenistic period, in the aftermath of Alexander's far-reaching expedition, which unveiled so many exotic lands to the Greeks.¹⁰ It is thus highly likely that the letter to Olympias and Aristotle, like other fictitious epistles incorporated into the text of Pseudo-Callisthenes, goes back to a Hellenistic composition.¹¹ Overall, in spite of the

⁸ *De mundo*, 391a: ἐπειδὴ γὰρ οὐχ οἶόν τε ἦν τῷ σώματι εἰς τὸν οὐράνιον ἀφικέσθαι τόπον καὶ τὴν γῆν ἐκλιπόντα τὸν ἱερὸν ἐκεῖνον χώρον κατοπεύσαι, καθάπερ οἱ ἀνόητοί ποτε ἐπενόουν Ἀλωάδαι. ἢ γοῦν ψυχὴ διὰ φιλοσοφίας, λαβοῦσα ἡγεμόνα τὸν νοῦν, ἐπεραιώθη καὶ ἐξεδήμησεν etc. See Stoneman, 2012, p. 445; cf. Centanni, 1991, p. xvi-xviii. On the date and provenance of the *De mundo* see Thom, 2014, p. 3-16 with further references.

⁹ The march into the Land of Darkness and the story of the water of life draw on age-old Mesopotamian myths from the second millennium BCE, such as those of Gilgamesh and Adapa. Alexander's pursuit of immortality, the basis of the main narrative, is already mentioned by the Cynic Teles (fr. IV^A, p. 43 Hense) in the third century BCE.

¹⁰ See van Thiel, 1974, p. xiii-xiv, xxiv-xxix; Merkelbach, 1977, p. 55-72; Gunderson, 1980, p. 32-3, 75-7, 85-6, 90, 108-10, 121-2; Stoneman, 1991, p. 10, 13-4; Romm, 1992, p. 108-16; Schepens; Delcroix, 1996, p. 440-1; Fraser, 1996, p. 224-6; Jouanno, 2002, p. 23-5; Stoneman, 2007, p. xxvi-xxvii, xliii-xliv, lvii, lxxvii-lxxix.

¹¹ See van Thiel, 1974, p. xiii-xiv, xxiv-xxix; Merkelbach, 1977, p. 63-5, 132-6; Gunderson, 1980, p. 83-6, 90, 108-10, 121; Rosenmeyer, 2001, p. 172-3, 190; Konstantakos, 2017. Settis-Frugoni (1973, p. 14-5) believes that the episode of the flight was included in an epistle of wonders by the fourth century AD.

lack of absolute proof, there are many indications that the tale of Alexander's flight was developed in late Hellenistic times, as part of the extensive legendarium concerning the Macedonian hero's marvellous adventures in the Orient.

Here is a summary of the episode, as it is found in the recension λ and the codex L. The entire adventure is narrated by Alexander in the first person and included in his letter to Olympias and Aristotle.¹² After a march of many days through strange countries, Alexander and his army reach the so-called "Land of the Blessed" (μακάρων χώρα), where the sun does not shine (2.39). Alexander wishes to find out if this place is truly the outer limit of the world, the point at which the sky inclines and meets the earth. He orders his men to capture two of the large vultures that are endemic in that region; these birds are very strong but tame. Alexander leaves the two vultures without food for three days. He also has his men construct a wooden contraption in the shape of a yoke and fasten it on the vultures' necks. Furthermore he fabricates a kind of large basket or bag, on which more details will be given below. He ties this supersized bag to the yoke and sits himself inside it, holding in his hands a long spear with a horse liver fixed on its tip. The famished vultures immediately fly upwards, in order to reach the appetizing liver, and thus drag the bag with the Macedonian hero up into the air. The two birds rise to such a great height, that Alexander believes he has reached very close to heaven. At that exalted region he encounters a bird in human form (πετειὸν ἀνθρωπόμορφον), which admonishes him: "Alexander, why do you attempt to investigate the sky, although you have not grasped the things of the earth? Return to the ground quickly, lest you become prey to these hungry vultures". The human-avian creature also draws Alexander's attention to the sight of the earth below. When the Macedonian king looks downwards from that height, the sea appears like a gigantic serpent coiled up in a circle, while the earth resembles a small round disk placed at the centre of the serpent's coil. The hero then points his liver-baited spear towards the earth, and the vultures fly in that direction. In the end, he lands on the ground, half-dead from horror and exhaustion, at a distance of seven days' journey from his army camp. Luckily, Alexander finds there

¹² Similarly in Leo's Latin translation the flight is narrated in a letter of wonders which Alexander sends to Olympias (3.27^{ll}, cf. above, note 2). This time the letter is placed in the third book, at a more advanced point of the action, right before the finale. Alexander has already explored India (3.1-6, 17), the Ethiopia of Queen Candace (3.18-24), and the country of the Amazons (3.25-6), and has arrived at Babylon (3.27). He then writes to his mother Olympias; immediately afterwards he is poisoned by the conspirators in a symposium and dies (3.31-5). See Pfister, 1913, p. 24-32, 100-1, 126; Millet, 1923, p. 89, 103-4; Schmidt, 1995, p. 74-5; Jouanno, 2002, p. 302. In the Greek codex C (Parisinus suppl. gr. 113, copied in 1567), a representative of the recension γ , and also in the Latin redactions of the *Historia de preliis* the letter format has been suppressed and the story is cast in third-person narrative. But the flight is still placed in the context of Alexander's marvellous explorations at the edges of the world.

one of his subordinate satraps; the latter provides the king with a retinue of three hundred horsemen, so that Alexander reaches his camp with safety.¹³

The contraption used by Alexander as a vehicle for the flight is an important narrative element. The precise nature of this “flying machine” will prove to be of great significance in the comparative discussion of the next sections, when the Greek story will be confronted with the oriental legends of Kai Kāūs and Nimrod. The details of the description vary in the different versions and codices of Pseudo-Callisthenes. One group of variants is offered by L and the manuscripts O (Bodleianus Barocc. 23, fourteenth century) and W (Vaticanus gr. 171, sixteenth century), which belong to recension λ. Firstly, a wooden yoke is fabricated and the two vultures are harnessed to it: προσέταξα κατασκευασθῆναι ξύλον ὁμοιον ζυγῶ και τοῦτα προσδεθῆναι μέσον τοῦ ζυγοῦ (L, “I ordered that a piece of wood should be constructed, similar to a yoke, and that the vultures should be tied to the middle of the yoke”); προσέταξα κατασκευασθῆναι ξύλον ὁμοιον ζυγοῦ και τοῦτον δεθῆναι ἐν τοῖς τραχήλοις αὐτῶν (OW, “I ordered that a piece of wood should be constructed, similar to a yoke, and that this should be tied to the vultures’ necks”). Then Alexander continues as follows: ταύτην δὲ κατεσκεύασα ὡσπερ σπυρίδα (L, “this I fashioned like a basket”) or εὐθὺς δὲ κατεσκεύασα ὡσπερ σπυρίδα (OW, “right away I fashioned something like a basket”).¹⁴ The σπυρίς is presumably a kind of basket or pannier of large dimensions, big enough to accommodate a grown man; but there is no mention of the material out of which it is made.

On the other hand, the idiosyncratic manuscript P (Bodleianus misc. 283, copied in 1516) offers a mixed text, which combines elements from the recensions λ and β, together with some interpolations from redaction α. In this codex the narrative of Alexander’s flight is transcribed in a form of demotic Greek, rather close to Modern Greek parlance. It is also enriched with additional details: Εἶτα ὄρισα νὰ φέρουν δέρμα βοδίου και νὰ τὸ δέσουν εἰς τὴν μέσην τοῦ ζυγοῦ. Ταῦτα δὲ κατασκεύασας, ὡσπερ κοφινίδα ἐκόλλησα εἰς τὸν ζυγόν (“Then I ordered that they should bring the hide of an ox and tie it in the middle of the yoke. And when I fabricated all these, I stuck them on the yoke like a pannier”).¹⁵ In this case, the vehicle of the flight must be a kind of large sack or pouch, given that it is made of ox-hide. It is compared to a basket or pannier (κοφινίδα), but it obviously cannot be a plaited, wickerwork structure, like a proper basket. The ox-hide fabric would provide a more solid and compact texture, similar to that of a leather bag.

Some scholars think that the ox-hide must have been an authentic element of the original form of the story, which was inadvertently lost from the text of the other manuscripts. They therefore introduce a mention of it also into the text of codices LOW, so as to restore

¹³ For the text of L and λ see Bergson, 1965, p. 201-3; van Thiel, 1959, p. 33; van Thiel, 1974, p. 120-1; translations of this version are offered by Centanni, 1991, p. 159-61; Stoneman, 1991, p. 123; Bounoure; Serret, 1992, p. 87. For the text of recension γ (codex C) see Engelmann, 1963, p. 315-7; Stoneman, 2012, p. 286-8.

¹⁴ See Millet, 1923, p. 92-3; van Thiel, 1959, p. 33; Bergson, 1965, p. 202; van Thiel, 1974, p. 120.

¹⁵ See Millet, 1923, p. 92-3; cf. van Thiel, 1959, p. 33; van Thiel, 1974, p. 120; Settis-Frugoni, 1973, p. 110-1, 216.

what they take to be the prototypical version of the narrative. Helmut van Thiel achieves this with the smallest possible intervention by adding two words: *κατεσκεύασα <δέρμα βωδίου> ὥσπερ σπυρίδα* (“I fashioned <a hide of an ox> like a basket”). Gabriel Millet introduces more extensive additions and amalgamates phrases from codices L and OW, thus producing a mixed and rather pleonastic formulation: *<Εἶτα προσέταξα βύρσαν ἐνεχθῆναι> καὶ ταύτην προσδεθῆναι ἐν μέσῳ τοῦ ζυγοῦ. Ταύτην δὲ κατεσκεύασα ὥσπερ σπυρίδα* (“<Then I commanded to bring me a hide> and tie this in the middle of the yoke. This hide I fashioned like a basket”).¹⁶

No substantial response has been hitherto made to this reconstitution of the text. Van Thiel’s proposal, in particular, has been almost universally adopted in subsequent reproductions and translations of the L version.¹⁷ However, the ox-hide and the related details need not represent authentic elements of the prototypical narrative; they may be secondary additions introduced by the scribe of P. The latter, by adding the mention of the ox-hide, may have wished to render the description more complete and precise, and especially to complement the phrase *ὥσπερ σπυρίδα* of the original text, which might sound elliptic and lacking at first impression. In fact, the formulation *κατεσκεύασα ὥσπερ σπυρίδα*, as found in LOW, is perfectly acceptable in the sense “I made something like a basket”, “I fabricated a kind of basket”. The particle *ὥσπερ* would function, in that case, in a limitative or modifying manner.¹⁸ The use of *ὥσπερ* with a substantive in this sense can be documented from the text of the *Alexander Romance* itself. See 3.28 in the recension β: *ἐξαίφνης ὥσπερ βροντὴ βιαία αὐλῶν καὶ κυμβάλων ... ἐγένετο* (“suddenly something like a violent thunder of pipes and cymbals was heard”); and further in the same chapter, *ἦν δὲ ἐν μέσῳ τῆς ὀροφῆς ὥσπερ ὀρτυγοτροφεῖον* (“in the middle of the roof there was something like a quail-cage”).¹⁹ The idiom is common already in Classical Attic.²⁰

As for the problematic *ταύτην* of codex L (*ταύτην δὲ κατεσκεύασα...*), this may be a false reading or corruption of another word, such as the adverb *εὐθύς* used in OW; *εὐθύς* might have been corrupted into *ταύτην* due to influence from the preceding *τοῦτα*.²¹ Alternatively, *ταύτην* could be the mutilated remnant of a prepositional locution of time, such as *μετὰ ταῦτα*

¹⁶ See Millet, 1923, p. 92-8, 129, 131-2; van Thiel, 1959, p. 18, 33; van Thiel, 1974, p. 120.

¹⁷ Van Thiel’s text is adopted by Stoneman, 1991, p. 123; Centanni, 1991, p. 158-9; Bounoure; Serret, 1992, p. 87.

¹⁸ See Liddell; Scott; Jones, 1940, p. 2040, s.v. *ὥσπερ* II: “to limit or modify an assertion or apologize for a metaphor, *as it were, so to speak*”.

¹⁹ See Bergson, 1965, p. 177 (lines 14-5) and p. 178 (lines 5-6). The second phrase recurs in the text of the recension γ.

²⁰ See Ar., *Wasps*, 395, *ὥσπερ φωνὴ μέ τις ἐγκεκύκλωται* (“something like a voice has surrounded me”); Xen., *Symp.*, 4.28, *ἐν τῇ καρδίᾳ ὥσπερ κνήσμά τι ἐδόκειν ἔχειν* (“I felt as if I had something like a sting in my heart”); Xen., *Resp. Laced.*, 12.6, *ἔστι δὲ τοῦτο ὥσπερ ἐξέτασις* (“this is a kind of inspection”); Xen., *Cyr.*, 8.2.27, *ὥσπερ νόμον κατεστήσατο ὁ Κῦρος* (“Cyrus instituted a kind of regulation”).

²¹ *προσέταξα κατασκευασθῆναι ξύλον ὁμοιον ζυγῷ καὶ τοῦτα προσδεθῆναι μέσον τοῦ ζυγοῦ. ταύτην δὲ κατεσκεύασα* (L). In their editions of L Bergson (1965, p. 202) and van Thiel (1974, p. 120) emend indeed the transmitted *ταύτην* into *εὐθύς*.

οὐ πρὸς ταῦτα. In any case, even if the ox-hide is assumed to have been included in the original form of the episode, van Thiel's supplement to the text of LOW cannot be accepted as it is. The phrase δέρμα βοδίου has been lifted out from the demotic Greek text of codex P and reflects the colloquial language of this latter manuscript. It cannot be introduced without change into the text of codices LOW, which offer a version written in more elevated and archaising language. If the archetype of LOW did mention the ox-hide, a more ancient word should have been used, such as βύρσα, σκῦτος, or at least δέρμα βοός or δέρμα βόειον.

Finally, in codex C (Parisinus suppl. gr. 113) of the recension γ there is no reference to a basket or bag. Alexander ties the wooden yoke on the vultures' necks and sits directly on the middle of the yoke: προσέταξε κατασκευασθῆναι ξύλον ὅμοιον ζυγῶ καὶ τοῦτο προσδεθῆναι ἐν τοῖς τραχήλοις αὐτῶν. εἶτα ἐλθὼν αὐτὸς ἐν μέσῳ τοῦ ζυγοῦ ἐκράτησε τὸ δόρυ etc. ("he commanded to fashion a piece of wood in the form of a yoke and tie it on their necks. Then he came himself in the middle of the yoke and held the spear...").²² This version was clearly produced by reduction and simplification of the fuller form of LOW, through omission of the σπιρίς. In Archpresbyter Leo's Latin translation the description of the flying apparatus is even more shortened. Alexander is vaguely said to prepare an "invention" (*ingenium*) to sit on, and binds this "invention" on griffins with chains. A little later, after a few lines of text concerning the king's flight, a new detail is incidentally disclosed: Alexander's flying vehicle was equipped with an iron guard-rail or grating (*cancellis ferreis*), which protected the king from suffering harm during his landing.²³

The details of Alexander's flying apparatus vary in the different redactions of Pseudo-Callisthenes. In some versions the vehicle constructed by the Macedonian king includes more components and accessories (e.g. the large basket, bag, pouch, or railed container); in other texts the contraption is simpler, consisting only in a plain wooden yoke

²² See Millet, 1923, p. 92-3; Engelmann, 1963, p. 315; Stoneman, 2012, p. 286-7.

²³ Leo, 3.27¹¹.5: Preparavi ingenium, ubi sederem, et apprehendi grifas atque ligui eas cum catenis ... Divina quidem virtus obumbrans eos deiecit ad terram longius ab exercitu meo iter dierum decem in loco campestri et nullam lesionem sustinui in ipsis cancellis ferreis ("I prepared an invention on which I could sit, and I captured some griffins and bound them with chains ... A divine power overcame them and threw them down on the earth in a rustic place, ten days' journey away from my army, but I suffered no injury in those iron guard-rails"). See Pfister, 1913, p. 126; Millet, 1923, p. 100, 127; Settis-Frugoni, 1973, p. 111, 216-7; Schmidt, 1995, p. 27. The derivative redactions of the *Historia de preliis* develop this point and render it more specific and colourful; Alexander's vague *ingenium* is transformed into a vehicle or chariot (*currus*), surrounded by an iron guard-rail, so that the king may be secure during the flight. See e.g. redaction J¹, chapter 115 (Millet, 1923, p. 101; Hilka; Steffens, 1979, p. 240-1): iussit venire architectonicos et precepit eis facere currum et circumdari eum cancellis ferreis, ut posset ibi securus sedere. Deinde fecit venire grifas et cum catenis firmioribus fecit ligari eas ad ipsum currum ("he commanded that craftsmen should come, and instructed them to make a chariot and surround it with iron guard-rails, so that he might sit therein with security. Then he had griffins brought to him and had them bound to the aforementioned chariot with very strong chains"). The description is similar in redactions J² and J³; see Millet, 1923, p. 101, 127-8; Steffens, 1975, p. 180-1; Hilka, 1977, p. 156-9; cf. Settis-Frugoni, 1973, p. 111, 217.

attached to the flying birds. Nevertheless, all versions share a basic common feature: the Macedonian king constructs his flying apparatus on the spot, in the faraway region where he has camped with his army, in the course of his peregrinations in the distant East. As a result, Alexander is obliged to improvise and use the plain materials that are easily available in the military camp during the campaign: a piece of wood for the yoke, the hide of an ox for the man-transporting bag or appropriate stuff for a big basket, or at most a container reinforced with iron guard-rails for greater safety. In general, the contraption is simple, more or less light, and rudimentary; it serves to attach the king as fast and securely as possible to the two vultures, whose physical power is the driving force of the flight.

ORIENTAL TRADITIONS OF FLYING KINGS

The motif of the flying hero had a long ancestry in the ancient Greek imagination, especially in the mythical tradition. Icarus and Daedalus flew with artificial wings in order to escape from King Minos; Bellerophon rode the winged horse Pegasus; Perseus employed a pair of winged sandals; Ganymede was snatched by an eagle and transported to heaven.²⁴ Later Greek narratives of human flight occur mostly in humorous works, such as Aristophanes' *Peace*, Lucian's *Icaromenippus* and *True Histories*, and are express parodies of mythical tales, such as the flights of Bellerophon and Icarus. None of these stories presents great similarities with the legend of Alexander's ascension; on the contrary, there are important differences with regard both to the apparatus and to the purpose of the aerial journey. The mythical heroes use artificial wings or ride a magical horse in order to fly. These means are different from the elaborate contraption fabricated by Alexander, which consists of an entire vehicle (albeit an improvised one) and a connecting device to fasten the vehicle on the necks of large birds.

The aims of the heavenly travel are also hardly the same. Alexander rises into the air in order to explore the heavenly region and observe the earth underneath, hoping to find the ends of the world. In Greek mythology the motivation of Bellerophon's last and infelicitous flight comes perhaps closest to this kind of desire: at the end of his life Bellerophon wished to see the heavens and come face to face with the gods, either out of arrogance or in order to question them about the evil prevailing in the world. His abortive ascension was therefore inspired by a transgressive and hubristic desire for knowledge,²⁵ which somewhat resembles Alexander's reckless eagerness to discover the ultimate limits of the universe.²⁶

²⁴ For surveys of the ancient sources of these myths see Gantz, 1993, p. 274-5, 304-10, 312-6, 558-60. Cf. Jouanno, 2002, p. 273-4; Stoneman, 2008, p. 117-8; Stoneman, 2012, p. 444; Anderson, 2012, p. 85-6.

²⁵ See Pind., *Isth.*, 7.43-8; Eur., *Bellerophon*, fr. 286-9, 293-7, 308 Kannicht; Asclepiades of Tragilus, *FGrH* 12 F 13 (from Schol. on Hom., *Il.*, 6.155b); Collard; Cropp; Lee, 1995, p. 98-9.

²⁶ Cf. Loomis, 1918, p. 136; Anderson, 2012, p. 86. On Alexander's obstinate curiosity for the unknown, as displayed in the *Alexander Romance*, see Gunderson, 1980, p. 84-5, 128-9; Stoneman, 1992, p. 97-8; Aerts, 1994; Fusillo, 1994, p. 272-3; Stoneman, 1994b, p. 95-6, 102; Jouanno, 2002, p. 213-4, 236, 269-78, 293-4; Stoneman, 2007, p. lxi-lxiv, lxxi.

Similar motives incite Trygaeus in Aristophanes' *Peace*, who ascends to heaven in order to question Zeus about the war that devastates Greece (56-235), and Menippus in Lucian's *Icaromenippus*, who wants to learn about the cosmic mysteries of the universe and the will of the gods (4, 10, 23-34). These amusing narratives are of course comic adaptations of Bellerophon's mythical quest.

Otherwise, the heroes of Greek myths fly in order to carry out more efficiently their heroic labours and struggles against monsters and formidable enemies (Perseus, Bellerophon's early adventures), to escape from persecution (Icarus and Daedalus), or to undertake service in heaven (Ganymede). There is nothing truly comparable to Alexander's case in these stories. All things considered, earlier Greek myth and fiction do not seem to have exercised much influence on the tale of Alexander's flight. The sources of this adventure must be sought elsewhere, in the rich legendary traditions of the ancient Near East.

The oldest known story of a heroic flight in the Near-Eastern imaginium is the myth of Etana, the primeval king of the Sumerian city of Kish: he rode on the back of an eagle and flew to heaven, in order to meet the goddess Ishtar and obtain from her a magical plant which would allow him to beget a son. The story is amply narrated in an Akkadian epic poem of the second millennium BCE, preserved on cuneiform tablets dating from the 19th century BCE onwards.²⁷ This age-old Mesopotamian tale does not present very close analogies to Alexander's adventure. The purpose of Etana's flight is not knowledge and discovery of the secrets of the world but the acquisition of a wondrous substance for procreation. His motive is not insatiable curiosity but the fundamental existential need to perpetuate his bloodline. Accordingly, the Sumerian king's foray into heaven does not have a transgressive dimension; in the extant narrative his quest is presented in a positive light. As for the means of travel, Etana uses a large bird of prey, which recalls Alexander's vultures; but, unlike the Macedonian hero, he needs no vehicle and technical apparatus, since he rides directly on the eagle's back, like Bellerophon on his winged horse or Trygaeus on his grotesque dung-beetle.²⁸

²⁷ See Haul, 2000; Dalley, 2000, p. 189-202; Foster, 2005, p. 533-4. Cf. Levin, 1966; Röllig, 1992; Selz, 1998; Horowitz, 1998, p. 43-66; Kinnier Wilson, 2007; Winitzer, 2013.

²⁸ There is only one striking parallel between Etana's story and Alexander's flight. While flying on the eagle, Etana looks down and sees the earth and the sea gradually becoming smaller. When he has travelled upwards for one league, he sees that the land has become much smaller, while the sea around it looks like a paddock (or a sheepfold). After he has risen for another league, the land seems like a garden plot and the sea has the size of a trough. In another version of the poem, the land looks at first like a hill, while the sea turns into a brook; then the land appears like an orchard, and the sea around it is like an irrigation ditch. See Selz, 1998, p. 166-8; Horowitz, 1998, p. 45-7, 52-65; Haul, 2000, p. 23-7, 89, 150-1, 196-9, 204-5; Dalley, 2000, p. 198-200; Foster, 2005, p. 543, 551-2. Alexander has the same kind of experience. When he looks down from a great height, the sea appears like a gigantic serpent coiled up in a circle and the earth resembles a small round disk, similar to a threshing-floor (ἄλων). The vision of the world below, which seems to diminish in size, is a common motif in stories of flight (see also Ar., *Peace*, 821-3; Luc., *Icar.*, 11-3). But the narratives of Etana and Alexander are

More impressive analogies are traced between Alexander's ascension and a group of other narratives, basically of Old Iranian provenance; these refer to the legendary Kai Kāūs (or Kāvūs), one of the monarchs of the Kayanian dynasty, which ruled Iran, according to mythical tradition, in the distant, primeval age of heroes. Kai Kāūs is also reported to have risen into the sky by use of a flying machine. The narratives of this episode are dispersed in various different sources, which range from the sacred texts of the ancient Zoroastrian religion to medieval Islamic poets and chronographers. Many significant differences can be traced between the multiple versions of the legend, especially with regard to the pragmatic details of the king's flight. It is necessary to survey the various extant variants and offshoots of Kai Kāūs' adventure, in order to attempt afterwards a full comparison with the corresponding tale of Alexander.

The earliest probable allusion to Kai Kāūs' ascension is contained in a hymn of the *Avesta*, the sacred canon of the ancient Zoroastrian scriptures – a large collection of hymns, prayers, and liturgical texts which were used in the religious practice of ancient Iran. In its extant form, the *Avesta* was written down during the Sasanian period (fifth or sixth century AD). However, as is generally agreed by experts, the original formation and the materials of the corpus go back to a much more ancient age. The texts that make up the *Avesta* were orally composed over an extended period, presumably during the late second and the first millennium BCE, and were orally preserved and transmitted for many centuries by the priests of Zoroastrian Iran.²⁹ The allusion to Kai Kāūs is included in *Yasht* 14.39, a hymn to Verethraghna, the divine spirit of victory. A passage of this text seems to say, according to one scholarly explanation, that the mythical bird Vāraghna or Vārengana, a large bird of prey (variously identified as a species of eagle, falcon, or raven), guided the chariot of Kavi Usa (the Avestan form of Kai Kāūs' name), as it also carries the chariots of the lords and the sovereigns.³⁰ If this interpretation is followed, the description would imply that Kavi Usa rose into the air in his chariot, which was lifted upwards by the Vāraghna bird, in a way similar to Alexander's vehicle, which was fastened to two vultures by means of a chariot's yoke.

strikingly similar in their peculiar use of this motif; in both cases the sea and the earth are closely combined and compared to common, human-scale objects of the ordinary world. On the parallels and possible relations between Etana and Alexander see Meissner, 1894, p. 17-8, 31; Millet, 1923, p. 118-9; Christensen, 1936, p. 36; L'Orange, 1953, p. 69; Levin, 1966, p. 58-9; Settis-Frugoni, 1973, p. 145-6; Hofmann; Vorbichler, 1979, p. 139; Selz, 1998, p. 152-4, 158-9, 169-70; Haul, 2000, p. 17, 75, 89-90; Dalley, 2000, p. 189; Jouanno, 2002, p. 274, 296-7; cf. Stoneman, 2008, p. 117; Stoneman, 2012, p. 444-5, 447; Anderson, 2012, p. 85.

²⁹ On the compilation of the *Avesta* and the formation and dating of its materials see Rypka, 1959, p. 7-16; Gershevitch, 1968, p. 10-28; Boyce, 1968, p. 33-4; Alberti, 1974, p. 14-20, 65-7; Boyce, 1975, p. 19-20; Yarshater, 1983, p. 412-3; Malandra, 1983, p. 16-31; Boyce, 1990, p. 1-3, 22-3; Hintze, 1994, p. 42-5; Skjærvø, 2005, p. 2-8, 34-6; Hintze, 2009, p. 1-65; Skjærvø, 2013; Lecoq, 2016, p. 43-58.

³⁰ See Darmesteter, 1881, p. 513-4; Darmesteter, 1883, p. 241-2; Alberti, 1974, p. 363; cf. Loomis, 1918, p. 136; Settis-Frugoni, 1973, p. 141. It must be noted that the explanation of this verse is contested; a different interpretation is offered by Racht, 1996, p. 245; Pirart, 2010, p. 241; Lecoq, 2016, p. 536.

Kai Kāūs' flight was also described in another part of the *Avesta*, which has not survived to the present day. The *Dēnkard* ("Acts of Religion"), an encyclopaedic Zoroastrian work compiled in the Middle Persian (Pahlavi) language around the ninth or tenth century AD, gives a summary of the now lost books of the *Avesta*, which were still available in Sasanian times.³¹ One of these books, the *Sūdgar Nask*, narrated Kai Kāūs' story in detail (*Dēnkard* 9.22.5-12). The demons held a council to discuss a way for destroying the mighty king Kāi Ūs (the Middle Persian form of Kai Kāūs' name). Aeshm, the demon of wrath, went to Kāi Ūs and caused him to be no longer satisfied with his extensive sovereignty over the continents of the earth; Kāi Ūs now wanted to extend his rule to the heavenly region. Therefore, under Aeshm's seductive temptation, Kāi Ūs decided to rise to the sky and oppose the sacred beings. In the company of many demons and wicked people he rose upwards from the top of Mount Alburz, until they reached the outer edge of darkness. There they fought against the archangels and the supreme sacred beings. In the end, they were all crashed and fell to the earth; Kāi Ūs himself was deprived of divine grace and glory and fell into the wide ocean.³²

The means of the flight is not specified in this summary account, although the original Avestan narrative should have provided more details. Given that Kāi Ūs wages battle against the divine beings in the heights, a war chariot, like the one mentioned in *Yāšt* 14.39, is a strong possibility. Alternatively, some kind of fabricated vehicle or flying machine, like those described in later Islamic sources (see below), may have been employed. The summary also omits the driving force which enabled the king to rise in the air. It is unknown whether Kāi Ūs was drawn upwards by birds (as in the *Yāšt* and in Alexander's story) or was elevated by means of the supernatural powers of the demons who accompanied him (cf. Ṭabarī's narrative below). In any case, this abbreviated digest of a lost Avestan book indicates that Kai Kāūs' flight was familiar to the creators of the *Avesta*; it may have been mentioned more than once in the Avestan corpus, and in different variations. The tale must therefore have been current during the first millennium BCE, as part of the mythical lore of ancient Iran.

After the Avestan texts, the story of Kai Kāūs' ascension is expounded in a number of Medieval Islamic writings, mostly works of historiography or poetic mythography in Arabic or Persian, composed from the ninth to the eleventh century AD. These works provide surveys of the earlier history of Iran, including the ample mythological and legendary Iranian traditions about the distant heroic past. Ultimately, the Iranian legends contained in these Islamic sources go back to the rich mythical repository which was current in ancient Iran during the first millennium BCE. Most of these tales are referred to in the *Avesta*. It may

³¹ On the *Dēnkard* and its summaries of the missing parts of the *Avesta* see West, 1892, p. xxix-xxxiii, xxxviii-xlvi; Browne, 1902, p. 97-8, 105; Christensen, 1936, p. 27-8; Rypka, 1959, p. 39-40; Boyce, 1968, p. 43-5; Yarshater, 1983, p. 364, 445; de Menasce, 1983, p. 1170, 1175-6; Gignoux, 1996; Vevaina, 2010; Lecoq, 2016, p. 46-9.

³² See West, 1892, p. 221-3; Vevaina, 2010, p. 234-42; cf. Warner; Warner, 1906, p. 81-2; Millet, 1923, p. 11; Christensen, 1936, p. 31-2; Dumézil, 1971, p. 149-51, 180, 203, 206-7; Settis-Frugoni, 1973, p. 141-2; Yarshater, 1983, p. 374-5, 445; Sundermann, 2008, p. 162-3.

be assumed that they were preserved in oral tradition for many centuries, transmitted from one generation to the next, in the form of popular stories or genealogical accounts of the great Iranian aristocratic families. These tales will have formed the main material of the oral epic poetry which was performed by the Iranian bards, in the courts of magnates or under the patronage of the Mazdaic priesthood, during the Achaemenid and the Parthian period.

In the Sasanian age, a time of great acme for Persian literature and culture, these age-old mythical narratives were collected and written down. The culmination of this erudite work was the compilation of a large prose chronicle, the *Xwadāy-nāmag* (“Book of Kings”), which covered the entire history of Iran, from its primeval beginnings to the death of the Sasanian monarch Khusrau II Parviz (AD 628). The *Xwadāy-nāmag* was soon translated into Arabic and provided the base for other similar chronographic compilations, written in Arabic or Persian, which enriched its accounts with additional narrative materials, taken from other sources (e.g. other Sasanian writings or popular legends from oral tradition). It was presumably from such translations or offshoots of the *Xwadāy-nāmag* that the Muslim historians drew their Iranian stories.³³

One version of Kai Kāūs’ adventure is told in the monumental *History of Prophets and Kings* by the historian Ṭabarī (AD 839-923). According to the original Arabic text of this work, Kai Kāūs arrived in Babylon and declared: “The whole earth is in my possession; now I must learn about heaven, the planets, and what is beyond them”. God gave the king power to rise in the air with his retinue, until they reached the clouds. At that point God deprived them of the power, and they fell downwards and perished. Only Kai Kāūs escaped; but he lost his earlier majesty and henceforth suffered many drawbacks in his kingship and defeats from his enemies.³⁴

Ṭabarī’s *History* was adapted into Persian by the vizier Bal’amī around AD 962/963. Bal’amī introduced new motifs, borrowed probably from another current variant of the myth.³⁵ In this version, Kai Kāūs feels sad and unsatisfied and therefore decides to mount to heaven and observe the sun, the moon, and the stars from close by. He has a magical machine or device constructed and uses his powers and knowledge in order to rise up into the air, together with some of his servants. When they reach the region of the clouds, however, the joints of the machine break and all fall down to the earth; everyone is killed, apart from Kai Kāūs. The latter becomes liable to physical necessity, like an ordinary human being; his subjects do not fear him any longer, and he suffers defeats from his enemies.³⁶

³³ On the antiquity and transmission of the Iranian myths found in the Islamic works see Warner; Warner, 1905, p. 56-70; Nöldeke, 1920, p. 1-19, 41-2; Christensen, 1931; Christensen, 1936, p. 9-43, 107-40; Boyce, 1954; Boyce, 1955; Rypka, 1959, p. 56-8, 66-7, 152-69; Yarshater, 1983; Shahbazi, 1990; Skjærvø, 1998; Konstantakos, 2009, p. 110-4; Manteghi, 2018, p. 22-8.

³⁴ See Perlmann, 1987, p. 5-6; cf. Nöldeke, 1890, p. 26; Meissner, 1917, p. 31; Millet, 1923, p. 112; Yarshater, 1983, p. 374-5; Duleba, 1995, p. 89. Essentially the same story is repeated in the *Chronology of the Kings of the Earth and the Prophets* by Ḥamza al-Iṣfahānī (AD 961).

³⁵ Cf. Yarshater, 1983, p. 360; Dunlop, 1960, p. 984.

³⁶ See Zotenberg, 1867, p. 464-5; cf. Millet, 1923, p. 112; Abdullaeva, 2010, p. 10-11.

At least in Bal'amī's variant the king uses a flying device of his own invention, although no further details are provided about its parts and function. It is unknown if such a device was present in the version known to Ṭabarī; it might have been omitted due to the extreme terseness of Ṭabarī's narration. In any case, Kai Kāūs does not employ birds to provide the driving force for the ascension. He and his followers rise thanks to pure supernatural and magical power, which is granted by God or possessed by the omniscient king. As in the *Sudgar Nask*, the monarch's flight is a challenge against the divine, an attempt of the mortal king to penetrate into heaven and measure himself against the rule of God. Naturally, God throws the hubristic king back to earth and punishes him with loss of all his extraordinary capacity and fortune.

Yet another, fuller version is set out in Firdausī's *Shāhnāmah*, a vast epic poem which covers the entire mythology and history of Iran up to the Muslim conquest. Kai Kāūs has obtained full dominion over the demons, who are obliged to work hard in his service. The demons plan to tempt the king and lead him away from God, so that he may lose his grace and power over them. A cunning demon presents himself to Kai Kāūs in the guise of a noble young courtier. He praises the Iranian king's glory and exhorts him to accomplish the one and only task which remains, in order to render his triumph complete: namely, ascend to heaven, become familiar with the sun, the moon, and the celestial phenomena, and extend his sovereignty over the region of the sky. Kai Kāūs is tempted and constructs a special machine for his flight. He commands his people to catch young eaglets and feed them well with meat and fowl. When the eagles grow up, they become strong and capable of carrying large loads.

Then Kai Kāūs has a throne made of aloe wood and gold; long spears are bound at its four corners, and a lamb's leg is suspended from every spear-head. Four eagles are tied to the throne, and Kai Kāūs takes his seat on it. The eagles, ravenous for food, strive to reach the meat hanging from the spears and thus lift up the throne with the seated king. Kai Kāūs flies in this way for a long time and reaches the firmament; finally the eagles are exhausted, droop their wings, and descend to earth, dragging the throne with them, until they alight in a wild forest. By a miracle, Kai Kāūs is not killed from the fall, but is left alone and hungry in that faraway place. He then understands his error and prays to God for forgiveness and salvation. The Persian army, led by the hero Rustam, finds the king after an arduous search and brings him back in humiliation. The poet adds that there are variant explanations about Kai Kāūs' motives for this reckless enterprise. Some say that he wished to penetrate into the area of the angels; others maintain that he wanted to make war against heaven with his bow and arrows.³⁷

A similar but briefer episode is found in the *History of the Kings of the Persians* by Tha'ālibī (early eleventh century AD). When Kai Kāūs reaches the apogee of his power

³⁷ See Mohl, 1876, p. 30-7; Pizzi, 1887, p. 152-61; Warner; Warner, 1906, p. 101-6; Davis, 2006, p. 184-6; cf. Loomis, 1918, p. 136; Millet, 1923, p. 111-2, 117; L'Orange, 1953, p. 69, 78-9; Dumézil, 1971, p. 181-4; Merkelbach, 1977, p. 87-8; Hofmann; Vorbichler, 1979, p. 138-9; Yarshater, 1983, p. 374-5; Jouanno, 2002, p. 274, 297; Abdullaeva, 2010, p. 3-8; Melville, 2012, p. 405-6.

and prestige, Satan comes to lead him astray; the king loses all sense and hopes to become God. He thus decides to mount to the sky and become master of heaven, as he is on earth. The rest of the story is identical to Firdausī's version, including the four eagles, the throne with the spears and the meat suspended on them, the king's flight and fall, and his final contrition and salvation.³⁸ The chronographer Dīnawarī (died ca. 894/895), in his *Book of Lengthy Stories*, also briefly mentions Kai Kāūs' vain idea to go up to heaven. Kai Kāūs is thereby called "possessor of the casket and the eagles". This phrase points to a version in which eagles are exploited for the king's flight, as in the narratives of Firdausī and Tha'ālibī; the "casket" is doubtless a variation of the vehicle, a kind of box instead of the throne or chariot of the other versions.³⁹

Another offshoot of the same cycle of traditions is represented by the stories of the Mesopotamian king Nimrod, who is mentioned in the *Genesis* (10.8-12) as the first great emperor of Babylon and Akkad. In post-Biblical traditions he was identified as the builder of the Tower of Babel and hence as an archetypal rebel against God.⁴⁰ As a result, the mythical pattern of the impious king, who flies to heaven in order to challenge the divine power, was also applied to Nimrod. The story is found again in Medieval Islamic historical works but may stem from an older legend.⁴¹ In Bal'amī's version of Ṭabarī's *History* Nimrod feels ashamed and wrathful, because his great sacrifice to the God of Abraham has not been accepted. He therefore resolves to mount to heaven and make war against God. He orders his craftsmen to fabricate a box or chest, with one trapdoor on the upper side, opening towards the heavens, and one on the lower side, opening towards the earth. Spears with pieces of meat

³⁸ See Zotenberg, 1900, p. 165-7; cf. Lewy, 1949, p. 31-32, 92.

³⁹ See Jackson Bonner, 2014, p. 316-7; cf. Nöldeke, 1890, p. 26; Millet, 1923, p. 111, 117.

⁴⁰ See Ginzberg, 1909, p. 175, 179; Ginzberg, 1925, p. 198-201; Bialik; Ravnitzky, 1992, p. 29-33, 335; Metzger; Coogan, 1993, p. 537.

⁴¹ The story of Nimrod's flight and war in heaven obviously presupposes the post-Biblical traditions about this king's impiety and instigation of the Tower of Babel; these traditions first surface in the *Babylonian Talmud* and the early Midrashic literature, during the last centuries of the Roman Empire. Perhaps the narrative of Nimrod's flight was formed at approximately the same time or not much later. Already in the Biblical book of *Isaiah* (14.13-4) the king of Babylon thinks of climbing to the sky, mounting the back of a cloud, setting his throne above the stars, and becoming equal to the Most High. It would have been easy to combine this image of the arrogant Babylonian king with the building of the Tower of Babel (the emblematic example of transgression, which was also located in Babylon), and then to apply this combination of Biblical motifs to Nimrod, the archetypal ruler of Babylon mentioned in the *Genesis*. Cf. von Rad, 1963, p. 145-7; Westermann, 1984, p. 538-9, 554. Thus Nimrod would emerge as an ideal protagonist for the story-pattern of the reckless king who ascended to heaven. The exact relation between the story of Kai Kāūs and Nimrod's flight cannot be ascertained. The traditions about Kai Kāūs are older, going back to the first millennium BCE, and may have exercised some influence on the formation of the tale of Nimrod in the Roman age (cf. Abdullaeva, 2010, p. 13-4). Alternatively, the two legends may have been the products of a common model, e.g. an older Mesopotamian myth about a king's flight to the sky (see below, and cf. Meissner, 1917, p. 31).

are attached to the four corners of the chest, and vultures are bound to its four legs. Nimrod enters into the chest fully armed, together with a faithful vizier; the vultures rise upwards, in their effort to reach the meat, and lift the chest into the air. Nimrod and his companion fly for three days and nights, until they reach a great height, over the clouds, and cannot see anything above or beneath them. Then the king shoots three arrows towards heaven. But God orders the archangel Gabriel to dye the arrows in blood and throw them back to Nimrod; the foolish king thinks that he has wounded and killed the God of Abraham, and returns to earth.⁴² Other Islamic histories substantially repeat the same narrative, in so far as the mechanics and outcome of the flight are concerned.⁴³

The apparatus of Nimrod's flight is based on the exploitation of large ravenous birds tempted by a bait of meat; the same elements are used in Kai Kāūs' story, according to Firdausī and Tha'ālibī, and in Alexander's adventure. Instead of a throne, a box serves now as a vehicle; compare the casket in Dīnawarī's version. The use of big birds of prey (eagles or vultures), which provide the driving force for the flight, may be a distant echo of the myth of Etana, who rode on the back of an eagle. However, in the stories of Kai Kāūs, Nimrod, and Alexander the hero does not mount on the bird's back, as though on a pack animal, but sits on or inside a special construction (throne, box, casket, yoke, bag), which is fastened to the birds. This method is more complex than the simple journey on the bird's back and may represent a later and more artful fictional invention; it was perhaps created under the influence of the myth of Etana, as a more composite and sophisticated variant, which enriched the flight story with pseudo-technical elements. Another kind of tradition, the imagery of the floating throne, which was widespread in the ancient Near East, may also have exercised some impact on the formation of these narratives (see below).

The similarities between all these oriental stories and Alexander's ascension are evident, especially with regard to the mechanics of the flight. Particular details of the arrangement, such as the kind of the vehicle that is used, the source of the driving force, the number and species of the birds, and the placement of the bait, may of course vary from one tale to another. Nevertheless, in many cases the central concept is the same: the vehicle, in which the king has taken position, is lifted up by large birds of prey, which fly in order to reach pieces of meat that the king has hung above their heads (Alexander, Kai Kāūs in Firdausī, Tha'ālibī, Dīnawarī, Nimrod in Bal'amī). Other aspects of the stories are also analogous. The protagonist is often motivated by an excessive desire for cosmic knowledge. Alexander wishes to discover the edges of the earth; Kai Kāūs wants to learn

⁴² See Zotenberg, 1867, p. 148-50, 158; cf. Lévi, 1881, p. 239; Meissner, 1894, p. 17; Millet, 1923, p. 117; Bolte; Polívka, 1930, p. 373, 395-6; Budge, 1933, p. xxvii-xxviii; L'Orange, 1953, p. 69; Settis-Frugoni, 1973, p. 142; Jouanno, 2002, p. 274, 297; Abdullaeva, 2010, p. 9-12.

⁴³ The story is included in the tenth-century Persian translation of Ṭabarī's *Tafsīr* (commentary on the Quran); in the *Lives of the Prophets* by the Persian scholar Tha'ālibī (died 1036); and in the *Gardens of purity*, a work of universal history by the 15th-century Persian writer Mīr-Khwānd. The first and second of these sources also narrate Nimrod's fight with arrows against God. See Rehatsek, 1891, p. 141-2; Brinner, 2002, p. 162-3; Abdullaeva, 2010, p. 11-3; Melville, 2012, p. 406.

about the sky and the heavenly bodies (Ṭabarī, Bal'amī, Firdausī, cf. *Sūdgar Nask*). In most of the oriental tales the king's impiety is more emphatically stressed. The senseless monarch aspires to extend his rule over heaven, become equal to God, or make war against the divine beings; his flight is an act of disrespect and hostility towards God, and for this reason it is punished with failure.⁴⁴

Alexander displays no such overt enmity towards the deity, but his foray into the heavenly region does have a transgressive aspect. The human-formed bird, which meets the Macedonian king in the heights, reproves him for assailing the sky and advises him to return to earth. This is a clear indication that Alexander has overstepped a limit set to human endeavour by higher powers. The aftermath of the adventure is also similar in many of the tales. Both Alexander and Kai Kāūs (in Firdausī and Tha'ālibī, cf. *Sūdgar Nask*) land in a deserted or wild area, far from their point of departure, and suffer great hardship; in the end, they are discovered by their own subjects and brought back to their proper abode. Alexander regrets his foolhardiness and decides never to attempt the impossible again.⁴⁵ This recalls Kai Kāūs' contrition and repentance at the finale of the story, when he understands his error and prays for forgiveness (Firdausī, Tha'ālibī).

There is doubtless some relation between Alexander's flight and the oriental tales examined above. Many scholars envisage a straightforward, one-directional process of influence from the legend of Alexander on the eastern traditions. Alexander's ascension is supposed to have provided the model for the narratives concerning Kai Kāūs and Nimrod, after it became widely known in the East – whether as an independent legend, in the context of oral tradition, or as part of the *Alexander Romance*, which was translated into several oriental languages from the seventh century AD onwards.⁴⁶ However, this explanation cannot be accepted in this simple form, because other factors, to be examined in the following section, reveal a more complex picture.

THE FLYING THRONE

The primary obstacle to assuming a direct dependence of Kai Kāūs' flight on Alexander's adventure is chronological. Kai Kāūs' ascension to heaven was already narrated in the *Avesta* and hence formed part of the Iranian mythical tradition that was current in the first millennium BCE. The episode of Alexander's flight, on the other hand, may have been formed in the late Hellenistic or early Imperial period. The exact date of creation of both

⁴⁴ Cf. Hofmann; Vorbichler, 1979, p. 139-40; Vevaina, 2010, p. 235-9.

⁴⁵ See *Alexander Romance* 2.41 (L): οὐκέτι οὖν προσεθέμην ἀδύνατα ἐπιχειρεῖν. Similarly in the other Greek versions. Cf. Loomis, 1918, p. 183-5; Pfister, 1976, p. 12, 297-300; Merkelbach, 1977, p. 87-8; Schmidt, 1995, p. 28-39; Boitani; Bologna; Cipolla; Liborio, 1997, p. 637-43; Jouanno, 2002, p. 272-5; Stoneman, 2008, p. 116-20, 152; Abdullaeva, 2010, p. 18-20; Melville, 2012, p. 406-8; Stoneman, 2012, p. 447.

⁴⁶ See Lévi, 1881, p. 239; Nöldeke, 1890, p. 26; Rohde, 1914, p. 192; von Grunebaum, 1946, p. 302; Settis-Frugoni, 1973, p. 142-3; Stoneman, 1992, p. 108; Jouanno, 2002, p. 274-5; Stoneman, 2008, p. 118; Stoneman, 2012, p. 445-6; Manteghi, 2018, p. 68, 199.

these legends is of course unknown; but one would have to indulge in *ad hoc* argumentation and chronological alchemy, in order to make Alexander's story appear earlier than the tradition about Kai Kāūs. One would need to assume that the episode of Alexander was invented quite early in the Hellenistic period, almost immediately after the Macedonian king's campaign in the East, and that it spread very quickly to the Near East and the area of Iran. Even if the former point might be arguable, the latter would be harder to accept, since the first indication of knowledge of Alexander's flight in the Near East is no earlier than the fourth century AD.

On the other hand, one would also have to postulate that Kai Kāūs' ascension was a very late addition to the corpus of the *Avesta*, made only towards the end of the first millennium BCE, after the Greek conquest of the Persian Empire. Such a chain of gratuitous hypotheses does not seem likely. It is more plausible to suppose that the legends of Alexander and Kai Kāūs were originally independent of each other, formed at different times and in diverse cultures, perhaps under the inspiration of a common earlier model. This does not exclude that the two narratives may have influenced each other at a later stage of the tradition, when both of them were well known and diffused in the world of the East.

In addition, the story of Kai Kāūs, at least in some versions, contains a further sign of priority. Narratives of this kind, regarding a king's ascension to heaven, rely on a symbolic and ritual background; they reflect a widespread Near-Eastern image of the king, which occurs in many art objects and illustrations from various parts of ancient Western Asia and may be based on actual appearances of the monarch in official rituals and state occasions.⁴⁷ In ancient Iran, Mesopotamia, and elsewhere the king is often portrayed sitting on a throne which is floating in the air, over the earth.

In the Iranian world the most characteristic images come from the Sasanian age. In various monuments (silver plates, silver and golden cups and dishes, vases, seals) the king is shown seated on a throne which is supported by birds or winged creatures (eagles, griffins, winged horses etc.); alternatively, animals, such as bulls or lions, are tied to the throne and seem to be rising upwards. The concept underlying these pictures is that the throne is floating in the air; it is carried on the backs of the winged creatures or pulled upwards by the animals that rise to the heights.⁴⁸ The idea of the flying throne is considerably older than the Sasanian dynasty. Analogous representations are found in the Achaemenid period. Reliefs in the palace complex of Persepolis, placed in the Throne Hall and the Council Hall, show the Persian king sitting on his throne, which is supported underneath by three consecutive rows of men. These porters are clearly supposed to lift the throne up with their raised arms; they represent the subject peoples of the Persian Empire.⁴⁹ Similarly, on the façade reliefs

⁴⁷ See L'Orange, 1953, p. 118-23; Merkelbach, 1977, p. 85-8; Jouanno, 2002, p. 275.

⁴⁸ See L'Orange, 1953, p. 37-44, 65-9, 72-9, with many examples and illustrations; cf. Merkelbach, 1977, p. 86-7; Settis-Frugoni, 1973, p. 86-8, 197-8; Jouanno, 2002, p. 275, 297.

⁴⁹ See L'Orange, 1953, p. 81, 85-7; Schmidt, 1953, p. 84, 116-20, 134-6; Schmidt, 1970, p. 80-1, 159-60; Root, 1979, p. 95-100, 105-8, 131-3, 147-61; Root, 1995, p. 2628-9; Briant, 2002, p. 173-6, 217-9, 573; Garrison, 2013, p. 578-9.

of the Achaemenid royal tombs at Naqš-e Rostam the king stands on a large platform or dais, which is called a “throne” (*gāθum*) in the accompanying inscription on the tomb of Darius I; this platform-like throne is held aloft by two tiers of representatives of the subject peoples of the empire.⁵⁰

On the Achaemenid monuments, therefore, the king’s throne is also raised above the ground, although the image is more realistic by comparison to the Sasanian illustrations, given that human porters are employed instead of mythical flying creatures. The Sasanian works may be considered as imaginary recasts or mythicised variants of the more verisimilar Achaemenid representations. Some ancient *testimonia* indicate that analogous mythical and supernatural conceptions were already developed in the Achaemenid age, even though they are not reflected in the preserved monuments. According to Herodotus (3.30.2-3, 3.64.1), King Cambyses saw in his dream a messenger who came from Persia and brought him news about his brother Smerdis: Smerdis had sat on the royal throne and his head touched heaven. Because of this dream, Cambyses feared that Smerdis wished to kill him and take the Persian throne. This vision is essentially based on the image of the king who rises in the sky, while sitting on his throne, and reaches the firmament.⁵¹

In the Herodotean narrative it is not specified whether the raise of the throne is accomplished with the help of birds, flying animals, or in a magical manner. Nevertheless, the entire conception is obviously fantastic and is comparable, in this respect, to the mythicised Sasanian royal pictures. According to another relevant Herodotean tale (1.209), King Cyrus, shortly before his death, saw in his dream Darius, the son of Hystaspes, wearing wings on his shoulders; one of these wings was overshadowing Asia and the other Europe. This dream prophesied Darius’ future kingship. In this case the (future) king is again marvellously raised aloft to the sky, although the throne is lacking.⁵² Both these Herodotean tales seem to be based on Persian material and reflect imaginary conceptions of the flying king, which must have been diffused in Achaemenid Iran.

Similar monuments are known from the Neo-Assyrian culture, before the inauguration of the Achaemenid Empire. A number of reliefs from the palaces of Sargon (722-705 BCE) at Khorsabad and Sennacherib (705-681 BCE) at Nineveh depict the monarch seated on his throne; under the sides of the throne there are two or three rows of small human figures, which support the horizontal arms of the seat with their raised hands. Other Neo-Assyrian monuments also portray thrones whose arms, seat, or legs rest on figures of

⁵⁰ See Sarre; Herzfeld, 1910, p. 14-9; L’Orange, 1953, p. 81-5; Schmidt, 1970, p. 80-6, 92, 95, 98, 100, 106, 108-18; Root, 1979, p. 73-6, 131-3, 148-81; Briant, 2002, p. 173-6, 211; Garrison, 2011, p. 30-47; Garrison, 2013, p. 580-1. For Darius’ inscription see Kent, 1953, p. 137-8; Lecoq, 1997, p. 220; Schmitt, 2009, p. 103. In general cf. Settis-Frugoni, 1973, p. 88; Merkelbach, 1977, p. 86; Jouanno, 2002, p. 297-8.

⁵¹ Cf. Asheri; Lloyd; Corcella, 2007, p. 429-30.

⁵² Cf. Mallowan, 1968, p. 392-4; Asheri; Lloyd; Corcella, 2007, p. 215.

men or animals.⁵³ These representations express, in a more schematic and symbolic manner, the same idea as the Achaemenid monuments. The viewer is called to imagine that the throne is carried aloft on the raised hands of the supporting attendants or on the animals' backs. Comparable images are found in other parts of western Asia. On the sarcophagus of King Ahiram of Byblos (ca. tenth century BCE) the monarch is shown seated on his throne, which relies on a winged sphinx. The underlying idea may be that the enthroned king can rise in the air, soaring on the back of the flying monster.⁵⁴

The idea of the king who rises aloft on his throne is also attested in ancient Near-Eastern texts. In a Neo-Assyrian prophetic oracle from the time of Esarhaddon (681-669 BCE) the goddess Ishtar of Arbela announces to the monarch that she has established his throne under the wide heavens and that she holds him in the heavens by a curl of his hair.⁵⁵ In a letter of gratitude addressed to King Ashurbanipal (668-627 BCE), Kudurru, the governor of the city of Uruk, wishes that the gods may establish the king's throne in the midst of the heavens forever.⁵⁶ The same imagery is scornfully employed in the satirical song against the impious king of Babylon, which is included in the Biblical book of *Isaiah* (14.13-4). The monarch is taunted because he thought of setting his throne in the sky, higher than the stars; the Assyrian image of royal glory is here upturned and serves as a manifestation of the reckless king's arrogance and blasphemy.

All these examples, which occur both in literary texts and in the monuments of several places and periods, are perhaps ultimately dependent on an actual royal ritual or ceremony. This might have taken place on various state occasions (for example, during the coronation or other official appearances of the monarch), in Mesopotamia, in Iran, or in other areas of the East. Seated on his throne, the king would be raised aloft and carried above the ground, on the arms of his attendants.⁵⁷ This kind of symbolic exaltation would serve to highlight the ruler's power and divine right.

In this respect Kai Kāūs' story, at least in the form found in Firdausī and Tha'alībī, involves a much more ancient and authentic element by comparison to Alexander's adventure in Pseudo-Callisthenes. The Iranian king flies to heaven on a throne, which is pulled up by four eagles.⁵⁸ Alexander employs no throne for his flight. In the oldest extant Greek form of the episode (codex L and recension λ) he is hauled aloft in a large basket or sack,

⁵³ See Layard, 1850, p. 299-302; Layard, 1853, p. 150, 198-200; Gressmann, 1909, p. 136-7; L'Orange, 1953, p. 80-1; Pritchard, 1954, p. 129, 293 (fig. 371); Baker, 1966, p. 185-90, 197-201; Kyrieleis, 1969, p. 9-12, 64-81; Root, 1979, p. 150-3; Barnett; Bleibtreu; Turner, 1998, p. 103-4.

⁵⁴ See Pritchard, 1954, p. 157-8, 302 (fig. 456, 458); Baker, 1966, p. 206-7; Kyrieleis, 1969, p. 42, 45, 66; Porada, 1973, p. 361-2.

⁵⁵ See Parpola, 1997, p. 7-8; Luckenbill, 1927, p. 240; Lewy, 1949, p. 93; Pritchard, 1969, p. 450, 605.

⁵⁶ See Waterman, 1930, p. 184-7; Pfeiffer, 1935, p. 136; Lewy, 1949, p. 93.

⁵⁷ See L'Orange, 1953, p. 80, 110; Ghirshman, 1957, p. 272-7; Krefter, 1971, p. 62-3, 96-102; Settis-Frugoni, 1973, p. 88; Merkelbach, 1977, p. 85-8; Root, 1979, p. 151, 153-61; Garrison, 2011, p. 30-1.

⁵⁸ See Mohl, 1876, p. 33; Pizzi, 1887, p. 155; Warner; Warner, 1906, p. 103; Davis, 2006, p. 184-5; Zotenberg, 1900, p. 166.

which is made of ox-hide, according to one manuscript, and is tied to a yoke borne by the large birds.⁵⁹ The motif of the flying throne in the narrative of Kai Kāūs reproduces with exactitude a very old element of royal iconography, which was widespread in ancient Iran and the Near East already from the first millennium BCE. Kai Kāūs' method of flight, therefore, has a ring of authenticity and originality. It includes a morphological motif which must go back to the prototypical form of the tale of the king's flight, and which has been faithfully preserved in some of the oriental versions, while it has been eliminated in the Greek narrative of Alexander.

Of course, the overall picture of the oriental tradition about Kai Kāūs is also complex and hardly unproblematic. One of the chief obstacles to a neat and well-ordered scheme is set by the Avestan versions of the story. In *Yāšt* 14 Kai Kāūs uses a chariot, not a throne, for his ascension to heaven.⁶⁰ In the summary of the *Dēnkard* there is no indication of the vehicle and method of the flight. The flying throne only occurs in two medieval retellings of Kai Kāūs' story. It might be argued that the throne was introduced by the source of Firdausī and Tha'ālibī, the Sasanian *Xwadāy-nāmag* or one of its offshoots. And the compilers of the *Xwadāy-nāmag* might have been inspired by contemporary Sasanian royal iconography, in which the king on the floating throne was a usual image.

⁵⁹ Regarding this important difference cf. Millet, 1923, p. 116-7; Abdullaeva, 2010, p. 17; Melville, 2012, p. 405-6. Alexander flies on a throne only in much later western European offshoots of Pseudo-Callisthenes' romance. In some versions of the medieval French *Roman d'Alexandre* (twelfth century) he is seated on a "chair" (*kaiere*, *caiere*, or *chaiere*), which is fastened on winged griffins. From the French romance the "chair" passed into other French texts and English romances. German medieval works speak of a "seat" (*sessel*, *sezzel*, *gesaeze*) in the same context. Alexander is also shown on a flying throne in many European artistic works (reliefs, mosaics, wooden sculptures, decorated church misericords, and miniatures in manuscripts, from France, Germany, Italy, and England) dating from the twelfth to the fifteenth century. See the collections of material in Loomis, 1918, p. 140, 178-81; Boffito, 1921, p. 27; Millet, 1923, p. 121-2, 127-8; Hübner, 1933, p. 46 and pl. 3; Cary, 1956, p. 373; Settis-Frugoni, 1973, p. 87, 197, 211-4, 218-21, 233-9, 250-7, 265-6, 278-9, 287-94, 312-6, 323-9; Schmidt, 1995, p. 15-6, 21-8, 104-8, 128-54; Stoneman, 2008, p. 115-6, 209-10, pl. 7; Morosini, 2011, p. 329, 332-4. In these cases, the use of the seat or throne is an innovation of the western European tradition, not an element of the original Greek narrative. Alexander is so depicted because the throne is *par excellence* the sign of royal power in western iconography (see Millet, 1923, p. 128; Settis-Frugoni, 1973, p. 197, 238-9, 265-6; Schmidt, 1995, p. 22-5, 28, 106-7). In theory, some influence from oriental narratives (e.g. the one concerning Kai Kāūs) or illustrations (e.g. Persian art works from the Sasanian or later periods) on the western tradition cannot be excluded. Such influence must have been exercised via other intermediaries, unrelated to the diffusion of Pseudo-Callisthenes' romance – for example, through the oral dissemination of oriental tales or through the importation of art works and illustrated manuscripts from the East into Europe. See Millet, 1923, p. 128; Settis-Frugoni, 1973, p. 218-9.

⁶⁰ It is noteworthy, in this connection, that in certain Sasanian monuments (textiles and silver plates) the king is shown rising in the air with his chariot, which is drawn aloft by winged horses. See L'Orange, 1953, p. 64-5.

On the other hand, other Muslim chronographers, such as Ṭabarī, Balʿamī and Dīnawarī, describe the apparatus of Kai Kāūs' flight differently, referring to magical powers, a flying machine, or a casket, instead of a throne. Clearly, the legend of Kai Kāūs was widely diffused and frequently retold, so that a great number of variant versions were created, which are reflected in the extant sources from the Avestan era to the Middle Ages. In this respect, it is not unlikely that the particular version of the flight transmitted by Firdausī and Thaʿālibī may have preserved a very ancient iconographical motif, which was a favourite ingredient of royal ideology during the Neo-Assyrian and Achaemenid periods. This provides additional support to the view that the tale of Kai Kāūs' ascension was formed in pre-Hellenistic times, earlier than the story of Alexander's flight.

CONCLUSION: ALEXANDER'S FLIGHT AND THE ORIENTAL TRADITIONS

In view of the investigations set out above, it does not seem likely that the oriental narratives of Kai Kāūs' and Nimrod's flight were modelled after Alexander's adventure. A more complex pattern of transmission must be surmised: the episode of Alexander's aerial journey must have been inspired by an ancient tradition of oriental legends, from which the tales of Kai Kāūs and Nimrod also ensued.⁶¹ The stories of this tradition revolved around a king's ascension to heaven. The myth of Etana may have been the ultimate ancestor of the entire group of these tales; but the tradition was subsequently developed and enriched under the influence of the characteristic Near-Eastern monarchic iconography, which showed the ruler seated on a flying or airborne throne. The stories of this type were created as mythicisations or narrative expressions of that standard royal imagery and, in their prototypical form, must have also described how the central hero-king rose to the sky while seated on his throne. Perhaps the connection to the ancient royal iconography grew weaker with the passage of time, so that the authentic significance of the floating throne was gradually forgotten; possibly the whole imagery of the royal airborne throne fell into disuse after the Sasanian age. As a result, the later medieval authors no longer understood the peculiar symbolic meaning of the throne and felt free to omit this element or to replace it with other contraptions. This may explain why the original detail of the throne only survived in the versions of Firdausī and Thaʿālibī, while other retellings use different forces and vehicles instead.

The episode of Alexander's flight must have evolved from this same oriental tradition of tales at some point during the late Hellenistic or early Imperial period. Perhaps its immediate model was a narrative about a Persian monarch. Stories of this type were known in ancient Iran, as indicated by Kai Kāūs' example, and Persian royal iconography would have favoured their creation and dissemination already from the Achaemenid period. It cannot be excluded that stories of flight, similar to that of Kai Kāūs, also circulated with regard

⁶¹ For this hypothesis cf. Loomis, 1918, p. 136-40; Budge, 1933, p. viii-ix, xxvii-xxviii; L'Orange, 1953, p. 69, 118-9; Merkelbach, 1977, p. 86-8; Hofmann; Vorbichler, 1979, p. 139; Abdullaeva, 2010, p. 25-6; see also Boffito, 1921, p. 30-1; Christensen, 1936, p. 36.

to other Iranian kings. As conqueror of the Persian Empire, Alexander was the immediate successor and heir of the kings of Persia. Thus, stories concerning these latter kings might easily have been transferred to the Macedonian conqueror in the popular conscience.⁶²

At the time when the narrative of Alexander's flight was formed, the imagery of the flying royal throne would still have been a live tradition in Hellenistic or early Sasanian Iran. The Greek creators of the narrative might well have been in a position to know the significance of the throne image. Nevertheless, they would have been obliged to omit this detail, so as to adapt their tale to the broader context of Alexander's adventures. In the Greek texts of Pseudo-Callisthenes the flight is attempted in the course of Alexander's travels in wondrous lands at the edges of the earth. Even before its incorporation into the composite romance, while it was still circulating as an independent narrative, the story must have been envisaged in a similar context. The venture of the flight is very well matched to the other wondrous adventures of the Macedonian king in areas beyond the limits of the known world; it may thus be safely assumed that the flight was designed from the beginning as an adventure of the same kind.⁶³

In this setting of exotic travels and faraway lands, it would have been impossible to use a throne. Alexander could hardly have been expected to carry along such an item during his wide-ranging and arduous campaigns. Even a chariot, such as the one used by Kai Kāūs in the Avestan *Yas't* 14, might have been an accessory difficult to handle in these conditions.⁶⁴ Therefore, the Macedonian king had to fabricate a special, improvised flying machine, which could be constructed on the spot out of simple and easily available materials, such as wood, ox-hide, or wickerwork. This contraption was fastened on large birds which

⁶² Cf. Meissner, 1894, p. 7; Merkelbach, 1977, p. 88. In general, many of the tales about Alexander's wondrous adventures in the course of his eastern campaigns seem to have been based on legendary traditions and folktales which were widespread in the Near East. The veterans of Alexander's army picked up many such stories during their sojourn in the lands of the Orient and incorporated them into their own fantastically embellished reports; they used the legendary story-patterns of the East in order to filter and fictionalise their experiences from the marvellous Macedonian expedition. See Konstantakos, 2015, and Konstantakos, 2019, with further references; cf. also van Thiel, 1974, p. xxv-xxvii; Merkelbach, 1977, p. 55-6, 59, 61-8; Gunderson, 1980, p. 3, 5-6, 97, 100-5, 110-5, 123-4; Stoneman, 1991, p. 11-4; Aerts, 1994, p. 34-5; Jouanno, 2002, p. 24, 145-6, 201; Stoneman, 2008, p. 74-7.

⁶³ Cf. Settis-Frugoni, 1973, p. 14-5, 82-3, 99-105; Millet, 1923, p. 103-4; Schmidt, 1995, p. 39-45, 65-6, 156-65; Jouanno, 2002, p. 302.

⁶⁴ Cf. Millet, 1923, p. 117. In the *Alexander Romance* the episode of the flight forms the culmination of a long journey of the Macedonian king and his companions into the mysterious "land of the blessed" at the edges of the world (2.39-41 in L, λ, and γ). It is exactly at the borders of this wondrous country that Alexander decides to rise into the sky and find out whether heaven and earth converge at that region. It is very telling that at the beginning of this march into the unknown land Alexander leaves behind the largest part of his troops and only takes a select force with him, consisting of the best soldiers and horses (2.39); no chariots, carriages, or other vehicles of transportation are mentioned. See Engelmann, 1963, p. 307-15; Bergson, 1965, p. 132-4, 198-201; van Thiel, 1974, p. 112-21; Stoneman, 2012, p. 274-85.

were endemic in that same place. Every ingredient of the flying apparatus had to be provided by the immediate natural environment or the handy supplies of the expeditionary force. Thus, the throne, chariot, or other royal paraphernalia of the original Iranian tradition had to be replaced in the Greek episode, in accordance with the general storyline of Alexander's legendary biography.

In later times, of course, after Alexander's fictional adventures became known and diffused in the East, the story of the Macedonian conqueror's flight could have interacted with particular specimens of the oriental tradition of ascension tales, such as one or the other version of the narratives about Kai Kāūs and Nimrod. During this secondary process of interchange and mutual contact, some elements of Pseudo-Callisthenes' episode might have been received into the oriental legends. The peculiar method of making the birds rise by use of a bait (pieces of meat placed on long spears) is a prominent example. This motif is almost identical in Pseudo-Callisthenes and in some of the later oriental versions (Firdausī and Tha'ālibī on Kai Kāūs, Ṭabarī and other sources on Nimrod). It may represent an original element of Alexander's story which was subsequently borrowed by the storytellers of the East. In the authentic ancient Iranian versions of Kai Kāūs' legend, the bird or birds (which probably make their first appearance in the Avestan *Yas't*) might have flown without any kind of bait. They could have risen in the air following their proper nature and instinct, or they might have been appropriately trained by the king, in order to drag him and his seat up into the sky.⁶⁵ It is also possible that some of the ancient Iranian variants made no use of birds. The king, seated on his throne, would ascend to the heights thanks to a magical or supernatural power, as happens in the medieval narratives of Ṭabarī and Bal'amī.⁶⁶

In that case, the entire apparatus of spears, meat, and baiting would be an invention of the Greek legend, which passed into the eastern traditions from the romance of Pseudo-Callisthenes, after the latter became widely known in the lands of the Orient. In this way, an old narrative debt was repaid. The story of Alexander's flight had been inspired by a long oriental tradition of myths and legends; afterwards, as though to compensate for the narrative material borrowed from the East, the same story about Alexander contributed some new elements to certain later specimens of that old oriental tradition of flight tales. Such mutual exchanges between East and West have indeed sealed the fate of Alexander, both as a historical and as a legendary personage.

⁶⁵ Cf. another famous oriental narrative, the *Story of Abiqar*, in which the wise hero trains a number of eagles to fly with small boys riding on their backs. See Konstantakos, 2013, p. 228-35, with many references to texts, editions, and bibliography.

⁶⁶ Similarly in an Ethiopian *Romance of Alexander* the Macedonian king, in a magical way, becomes smaller in size and flies on his own, like an eagle. See Budge, 1933, p. 167.

REFERENCES

- ABDULLAEVA, F. Kingly Flight: Nimrūd, Kay Kāvūs, Alexander, or Why the Angel Has the Fish. *Persica*, v. 23, p. 1-29, 2010.
- AERTS, W. J. Alexander the Great and Ancient Travel Stories. In: VON MARTELS, Zweder (ed.). *Travel Fact and Travel Fiction. Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing*. Leiden: Brill, 1994, p. 30-38.
- ALBERTI, A. *Avestā*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1974.
- AMITAY, O. *From Alexander to Jesus*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- ANDERSON, G. The *Alexander Romance* and the Pattern of Hero-Legend. In: STONEMAN, Richard; ERICKSON, Kyle; NETTON, Ian (ed.). *The Alexander Romance in Persia and the East*. Groningen: Barkhuis & Groningen University Library, 2012, p. 81-102.
- ASHERI, D.; LLOYD, A.; CORCELLA, A. *A Commentary on Herodotus Books I-IV*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- BAKER, H. S. *Furniture in the Ancient World. Origins and Evolution 3100-475 B.C.* London: The Connoisseur, 1966.
- BARNETT, R. D.; BLEIBTREU, E.; TURNER, G. *Sculptures from the Southwest Palace of Sennacherib at Nineveh*. London: The British Museum Press, 1998.
- BERGSON, L. *Der griechische Alexanderroman. Rezension β*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1965.
- BIALIK, H. N.; RAVNITZKY, Y. H. *The Book of Legends. Sefer Ha-Aggadah. Legends from the Talmud and Midrash*. New York: Schocken, 1992.
- BOFFITO, G. La leggenda aviatoria di Alessandro Magno nella letteratura e nell'arte. *La Bibliofilia*, v. 23, p. 22-32, 1921.
- BOITANI, P.; BOLOGNA, C.; CIPOLLA, A.; LIBORIO, M. *Alessandro nel medioevo occidentale*. Milano: Mondadori, 1997.
- BOLTE, J.; POLÍVKA, G. *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Leipzig: Dieterichs, 1930. v. 4.
- BOUNOURE, G.; SERRET, B. *Pseudo-Callisthène, Le Roman d'Alexandre. La vie et les hauts faits d'Alexandre de Macédoine*. Paris: Les Belles Lettres, 1992.
- BOYCE, M. *A History of Zoroastrianism*. Leiden: Brill, 1975. v. 1.
- BOYCE, M. Middle Persian Literature. In: SPULER, Bertold (ed.). *Handbuch der Orientalistik*. Leiden: Brill, 1968, p. 31-66. v. 1, t. 4.2.

BOYCE, M. Some Remarks on the Transmission of the Kayanian Heroic Cycle. In: *Serta Cantabrigiensia viris doctissimis clarissimisque qui a die XXI usque ad diem XXVIII mensis Augusti anni MCMLIV ad XXIII congressum internationalem rebus litterisque orientalibus dedicatum Cantabrigiam convenerunt*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1954, p. 45-52.

BOYCE, M. *Textual Sources for the Study of Zoroastrianism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

BOYCE, M. Zariadres and Zarēr. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, v. 17, p. 463-77, 1955.

BRIANT, P. *From Cyrus to Alexander. A History of the Persian Empire*. Winona Lake: Eisenbrauns, 2002.

BRINNER, W. M. *'Ara'is al-majālis fi qışaş al-anbiyā' or "Lives of the Prophets" as Recounted by Abū Işāq Aḥmad ibn Muḥammad ibn Ibrāhim al-Tha'labī*. Leiden: Brill, 2002.

BROWNE, E. G. *A Literary History of Persia*. London: Unwin, 1902. v. 1.

BUDGE, E. A. W. *The Alexander Book in Ethiopia. The Ethiopic Versions of Pseudo-Callisthenes, the Chronicle of Al-Makân, the Narrative of Joseph Ben Gorion, and a Christian Romance of Alexander*. London: Humphrey Milford, 1933.

CARY, G. *The Medieval Alexander*. Cambridge: Cambridge University Press, 1956.

CENTANNI, M. *Il Romanzo di Alessandro*. Torino: Einaudi, 1991.

CHRISTENSEN, A. *Les gestes des rois dans les traditions de l'Iran antique*. Paris: Paul Geuthner, 1936.

CHRISTENSEN, A. *Les Kayanides*. Copenhagen: Bianco Luno, 1931.

COLLARD, C.; CROPP, M. J.; LEE, K. H. *Euripides: Selected Fragmentary Plays*. Warminster: Aris and Phillips, 1995. v. 1.

DALLEY, S. *Myths from Mesopotamia. Creation, the Flood, Gilgamesh, and Others*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

DARMESTETER, J. Observations sur le Vendîdâd. *Journal Asiatique*, v. 17, p. 435-514, 1881.

DARMESTETER, J. *The Zend-Avesta*. Oxford: Clarendon Press, 1883. v. 2.

DAVIS, D. *Abolqasem Ferdowsi, Shahnameh. The Persian Book of Kings*. London: Penguin, 2006.

DE MENASCE, J. P. Zoroastrian Pahlavî Writings. In: YARSHATER, Ehsan (ed.). *The Cambridge History of Iran*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. v. 3, p. 1166-95.

DÖNITZ, S. Alexander the Great in Medieval Hebrew Traditions. In: ZUWIYYA, Z. David (ed.). *A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages*. Brill: Leiden, 2011, p. 21-39.

DULĘBA, W. *The Cyrus Legend in the Šāhnāme*. Krakow: The Enigma Press, 1995.

- DUMÉZIL, G. *Mythe et Épopée*. Paris: Gallimard, 1971. v. 2.
- DUNLOP, D. M. Bal'amī. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New Edition. Leiden: Brill, 1960. v. 1, p. 984-5.
- ENGELMANN, H. *Der griechische Alexanderroman. Rezension I. Buch II*. Meisenheim am Glan: Anton Hain, 1963.
- FOSTER, B. R. *Before the Muses. An Anthology of Akkadian Literature*. Bethesda: CDL Press, 2005.
- FRASER, P. M. *Cities of Alexander the Great*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- FUSILLO, M. Letteratura di consumo e romanzesca. In: CAMBIANO, Giuseppe; CANFORA, Luciano; LANZA, Diego (ed.). *Lo spazio letterario della Grecia antica*. Roma: Salerno Editrice, 1994. v. 1, t. 3, p. 233-73.
- GANTZ, T. *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- GARRISON, M. B. *By the Favor of Auramazdā: Kingship and the Divine in the Early Achaemenid Period*. In: IOSSIF, Panagiotis P.; CHANKOWSKI, Andrzej S.; LORBER, Catharine C. (ed.). *More Than Men, Less Than Gods. Studies on Royal Cult and Imperial Worship*. Leuven: Peeters, 2011, p. 15-104.
- GARRISON, M. B. Royal Achaemenid Iconography. In: POTTS, Daniel T. (ed.). *The Oxford Handbook of Ancient Iran*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 566-95.
- GERSHEVITCH, I. Old Iranian Literature. In: SPULER, Bertold (ed.). *Handbuch der Orientalistik*. Leiden: Brill, 1968. v. 1, t. 4.2, p. 1-30.
- GHIRSHMAN, R. Notes iraniennes VII. A propos de Persépolis. *Artibus Asiae*, v. 20, p. 265-78, 1957.
- GIGNOUX, P. Dēnkard. In: YARSHATER, Ehsan (ed.). *Encyclopaedia Iranica*. Costa Mesa: Mazda Publishers, 1996. v. 7, p. 284-9.
- GINZBERG, L. *The Legends of the Jews*. Philadelphia: The Jewish Publication Society, 1909. v. 1.
- GINZBERG, L. *The Legends of the Jews*. Philadelphia: The Jewish Publication Society, 1925. v. 5.
- GRESSMANN, H. *Altorientalische Texte und Bilder zum Alten Testamente*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1909. v. 2.
- GUGGENHEIMER, H. W. *The Jerusalem Talmud. Fourth Order: Neziqin. Tractates Ševi'it and 'Avodah Zarab. Edition, Translation, and Commentary*. Berlin: De Gruyter, 2011.
- GUNDERSON, L. L. *Alexander's Letter to Aristotle about India*. Meisenheim am Glan: Anton Hain, 1980.

HAUL, M. *Das Etana-Epos. Ein Mythos von der Himmelfahrt des Königs von Kiš*. Göttingen: Seminar für Keilschriftforschung, 2000.

HILKA, A.; STEFFENS, K. *Historia Alexandri Magni (Historia de preliis). Rezension J¹*. Meisenheim am Glan: Anton Hain, 1979.

HILKA, A. *Historia Alexandri Magni (Historia de preliis). Rezension J² (Orosius-Rezension). Zweiter Teil*. Meisenheim am Glan: Anton Hain, 1977.

HINTZE, A. Avestan Literature. In: EMMERICK, Ronald E.; MACUCH, Maria (ed.). *The Literature of Pre-Islamic Iran*. London: I. B. Tauris, 2009, p. 1-71.

HINTZE, A. *Der Zamyād-Yašt. Edition, Übersetzung, Kommentar*. Wiesbaden: Ludwig Reichert, 1994.

HOFMANN, I.; VORBICHLER, A. *Der Äthiopenlogos bei Herodot*. Wien: Afro-Pub, 1979.

HOROWITZ, W. *Mesopotamian Cosmic Geography*. Winona Lake: Eisenbrauns, 1998.

HÜBNER, A. Alexander der Große in der deutschen Dichtung des Mittelalters. *Die Antike*, v. 9, p. 32-48, 1933.

JACKSON BONNER, M. R. *An Historiographical Study of Abū Hanīfa Aḥmad ibn Dāwūd ibn Wanand al-Dīnavarī's Kitāb al-Aḥbār al-Ṭiwāl (Especially of That Part Dealing with the Sasanian Kings)*. PhD Dissertation. Oxford: University of Oxford, 2014.

JOUANNO, C. *Naissance et métamorphoses du Roman d'Alexandre. Domaine grec*. Paris: CNRS Éditions, 2002.

KAZIS, I. J. *The Book of the Gestes of Alexander of Macedon. A Mediaeval Hebrew Version of the Alexander Romance by Immanuel Ben Jacob Bonfils*. Cambridge, MA: The Medieval Academy of America, 1962.

KENT, R. G. *Old Persian. Grammar, Texts, Lexicon*. New Haven: American Oriental Society, 1953.

KINNIER WILSON, J. *Studia Etanaica. New Texts and Discussions*. Münster: Ugarit-Verlag, 2007.

KONSTANTAKOS, I. M. *Ακίχαρος. Ἡ Διήγησις τοῦ Ἀχικὰρ στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα*. Athens: Stigmi, 2009. v. 2.

KONSTANTAKOS, I. M. *Ακίχαρος. Ἡ Διήγησις τοῦ Ἀχικὰρ στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα*. Athens: Stigmi, 2013. v. 3.

KONSTANTAKOS, I. M. Death in Babylon: Alexander and the Fatal Portent (*Alexander Romance* III 30). *Eikasmos*, v. 27, p. 253-74, 2015.

- KONSTANTAKOS, I. M. The Island That Was a Fish: An Ancient Folktale in the *Alexander Romance* and in Other Texts of Late Antiquity. In: RUIZ-MONTERO, Consuelo (ed.). *Aspects of Orality and Greek Literature in the Roman Empire*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2019, p. 281-301.
- KONSTANTAKOS, I. M. The Wisdom of the Hidden Old Man: An Ancient Folktale of the East in the *Alexander Romance*. *Athenaeum*, v. 105, p. 444-81, 2017.
- KREFTER, F. *Persepolis Rekonstruktionen. Der Wiederaufbau des Frauenpalastes. Rekonstruktionen der Paläste. Modell von Persepolis*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1971.
- KYRIELEIS, H. *Throne und Klinen. Studien zur Formgeschichte altorientalischer und griechischer Sitz- und Liegemöbel vorhellenistischer Zeit*. Berlin: De Gruyter, 1969.
- LAYARD, A. H. *Discoveries Among the Ruins of Nineveh and Babylon*. New York: Harper & Brothers, 1853.
- LAYARD, A. H. *Nineveh and its Remains*. London: John Murray, 1850. v. 2.
- LECOQ, P. *Les inscriptions de la Perse achéménide*. Paris: Gallimard, 1997.
- LECOQ, P. *Les livres de l'Avesta. Les textes sacrés des Zoroastriens ou Mazdéens*. Paris: Cerf, 2016.
- LÉVI, I. La légende d'Alexandre dans le Talmud et le Midrasch. *Revue des Études Juives*, v. 7, p. 78-93, 1883.
- LÉVI, I. Les traductions hébraïques de l'histoire légendaire d'Alexandre. *Revue des Études Juives*, v. 3, p. 238-75, 1881.
- LEVIN, I. Etana. Die keilschriftlichen Belege einer Erzählung. *Fabula*, v. 8, p. 1-63, 1966.
- LEWY, H. The Babylonian Background of the Kay Kâûs Legend. *Archiv Orientalní*, v. 17, p. 28-109, 1949.
- LIDDELL, H. G.; SCOTT, R.; JONES, H. S. *A Greek-English Lexicon*. 9th edition. Oxford: Clarendon Press, 1940.
- LOOMIS, R. S. Alexander the Great's Celestial Journey. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, v. 32, p. 136-40, 177-85, 1918.
- L'ORANGE, H. P. *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*. Oslo: H. Aschehoug & Co., 1953.
- LUCKENBILL, D. D. *Ancient Records of Assyria and Babylonia*. Chicago: The University of Chicago Press, 1927. v. 2.
- MALANDRA, W. W. *An Introduction to Ancient Iranian Religion. Readings from the Avesta and Achaemenid Inscriptions*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- MALLOWAN, M. Cyrus the Great (558-529 B.C.). In: GERSHEVITCH, Ilya (ed.). *The Cambridge History of Iran*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968. v. 2, p. 392-419.

- MANTEGHI, H. *Alexander the Great in the Persian Tradition. History, Myth and Legend in Medieval Iran*. London: I. B. Tauris, 2018.
- MEISSNER, B. *Alexander und Gilgames*. Leipzig: August Pries, 1894.
- MEISSNER, B. *Das Märchen vom weisen Achiqar*. Leipzig: J. C. Hinrichs, 1917.
- MELVILLE, F. A Flying King. In: STONEMAN, Richard; ERICKSON, Kyle; NETTON, Ian (ed.). *The Alexander Romance in Persia and the East*. Groningen: Barkhuis & Groningen University Library, 2012, p. 405-9.
- MERKELBACH, R. *Die Quellen des griechischen Alexanderromans*. 2nd edition in collaboration with J. TRUMPF. München: Beck, 1977.
- METZGER, B. M.; COOGAN, M. D. *The Oxford Companion to the Bible*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- MILLET, G. L'ascension d'Alexandre. *Syria*, v. 4, p. 85-133, 1923.
- MOHL, J. *Le Livre des Rois par Aboulkasim Firdousi*. Paris: Imprimerie Nationale, 1876. v. 2.
- MOROSINI, R. The Alexander Romance in Italy. In: ZUWIYYA, Z. David (ed.). *A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages*. Brill: Leiden, 2011, p. 329-64.
- NAWOTKA, K. *The Alexander Romance by Ps.-Callisthenes. A Historical Commentary*. Leiden: Brill, 2017.
- NÖLDEKE, T. *Beiträge zur Geschichte des Alexanderromans*. Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, philosophisch-historische Classe, 38. Wien: F. Tempsky, 1890.
- NÖLDEKE, T. *Das iranische Nationalepos*. Berlin: De Gruyter, 1920.
- PARPOLA, S. *Assyrian Prophecies*. Helsinki: Helsinki University Press, 1997.
- PERLMANN, M. *The History of al-Ṭabarī*. New York: State University of New York Press, 1987. v. 4.
- PFEIFFER, R. H. *State Letters of Assyria. A Transliteration and Translation of 355 Official Assyrian Letters Dating from the Sargonid Period (722-625 B.C.)*. New Haven: American Oriental Society, 1935.
- PFISTER, F. *Der Alexanderroman des Archipresbyters Leo*. Heidelberg: Carl Winter, 1913.
- PFISTER, F. *Kleine Schriften zum Alexanderroman*. Meisenheim am Glan: Anton Hain, 1976.
- PIRART, É. *Les Adorables de Zoroastre. Textes avestiques*. Paris: Max Milo, 2010.
- PIZZI, I. *Firdusi, Il libro dei re. Poema epico recato dal persiano in versi italiani*. Torino: Vincenzo Bona, 1887. v. 2.

- PORADA, E. Notes on the Sarcophagus of Ahiaram. *Journal of the Ancient Near Eastern Society*, v. 5, p. 355-72, 1973.
- PRITCHARD, J. B. *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*. 3rd edition with supplement. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- PRITCHARD, J. B. *The Ancient Near East in Pictures Relating to the Old Testament*. Princeton: Princeton University Press, 1954.
- RACHET, G. *Avesta. Le livre sacré des Anciens Perses*. Paris: Sand, 1996. v. 1.
- REHATSEK, E. *The Rauzat-us-safa; or, Garden of Purity. Containing the Histories of Prophets, Kings, and Khalifs. By Mubammad bin Khâvendshâb bin Mahmûd, Commonly Called Mirkbond*. London: The Royal Asiatic Society, 1891.
- ROHDE, E. *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. 3rd edition. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1914.
- RÖLLIG, W. Überlegungen zum Etana-Mythos. In: GAMER-WALLERT, Ingrid; HELCK, Wolfgang (ed.). *Gegengabe. Festschrift für Emma Brunner-Traut*. Tübingen: Attempto Verlag, 1992, p. 283-8.
- ROMM, J. S. *The Edges of the Earth in Ancient Thought. Geography, Exploration, and Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- ROOT, M. C. Art and Archaeology of the Achaemenid Empire. In: SASSON, Jack M. (ed.). *Civilizations of the Ancient Near East*. New York: Scribner, 1995. v. 4, p. 2615-37.
- ROOT, M. C. *The King and Kingship in Achaemenid Art. Essays on the Creation of an Iconography of Empire*. Leiden: Brill, 1979.
- ROSENMEYER, P. A. *Ancient Epistolary Fictions. The Letter in Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- ROSS, D. J. A. *Alexander Historiatus. A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1988.
- RYPKA, J. (ed.). *Iranische Literaturgeschichte*. Leipzig: Harrassowitz, 1959.
- SARRE, F.; HERZFIELD, E. *Iranische Felsreliefs. Aufnahmen und Untersuchungen von Denkmälern aus alt- und mittelpersischer Zeit*. Berlin: Ernst Wasmuth, 1910.
- SCHEPENS, G.; DELCROIX, K. Ancient Paradoxography: Origin, Evolution, Production and Reception. In: PECERE, Oronzo; STRAMAGLIA, Antonio (ed.). *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*. Cassino: Università degli Studi di Cassino, 1996, p. 373-460.
- SCHMIDT, E. F. *Persepolis*. Chicago: The University of Chicago Press, 1953. v. 1.
- SCHMIDT, E. F. *Persepolis*. Chicago: The University of Chicago Press, 1970. v. 3.

SCHMIDT, V. M. *A Legend and Its Image. The Aerial Flight of Alexander the Great in Medieval Art*. Groningen: Egbert Forsten, 1995.

SCHMITT, R. *Die altpersischen Inschriften der Achaimeniden*. Wiesbaden: Reichert, 2009.

SELZ, G. J. Die Etana-Erzählung. Ursprung und Tradition eines der ältesten epischen Texte in einer semitischen Sprache. *Acta Sumerologica*, v. 20, p. 135-79, 1998.

SETTIS-FRUGONI, C. *Historia Alexandri elevati per grifbos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1973.

SHAHBAZI, A. S. On the *X^wadāy-nāmag*. In: AMIN, Dina; KASHEFF, Manouchehr; SHAHBAZI, Alireza Shapour (ed.). *Iranica Varia. Papers in Honor of Professor Ehsan Yarshater*. Leiden: Brill, 1990, p. 208-29.

SKJÆRVØ, P. O. *Avesta and Zoroastrianism under the Achaemenids and Early Sasanians*. In: POTTS, Daniel T. (ed.). *The Oxford Handbook of Ancient Iran*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 547-65.

SKJÆRVØ, P. O. Eastern Iranian Epic Traditions II: Rostam and Bhīṣma. *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, v. 51, p. 159-70, 1998.

SKJÆRVØ, P. O. *Introduction to Zoroastrianism*. Cambridge, MA: Harvard University, 2005.

STEFFENS, K. *Die Historia de preliis Alexandri Magni. Rezension J³*. Meisenheim am Glan: Anton Hain, 1975.

STONEMAN, R. *Alexander the Great. A Life in Legend*. New Haven: Yale University Press, 2008.

STONEMAN, R. *Il Romanzo di Alessandro*. Translated by T. Gargiulo. Milano: Mondadori, 2007. v. 1.

STONEMAN, R. *Il Romanzo di Alessandro*. Translated by T. Gargiulo. Milano: Mondadori, 2012. v. 2.

STONEMAN, R. Oriental Motifs in the Alexander Romance. *Antichthon*, v. 26, p. 95-113, 1992.

STONEMAN, R. Romantic Ethnography: Central Asia and India in the Alexander Romance. *Ancient World*, v. 25, p. 93-107, 1994b.

STONEMAN, R. The *Alexander Romance*. From History to Fiction. In: MORGAN, John R.; STONEMAN, Richard (ed.). *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*. London: Routledge, 1994a, p. 117-29.

STONEMAN, R. *The Greek Alexander Romance*. London: Penguin, 1991.

SUNDERMANN, W. Zoroastrian Motifs in Non-Zoroastrian Traditions. *Journal of the Royal Asiatic Society*, v. 18, p. 155-65, 2008.

- THOM, J. C. *Cosmic Order and Divine Power. Pseudo-Aristotle, On the Cosmos*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2014.
- TRUMPF, J. Eine unbekannte Sammlung von Auszügen aus dem griechischen Alexanderroman. *Classica et Mediaevalia*, v. 26, p. 83-100, 1965.
- VAN THIEL, H. *Die Rezension λ des Pseudo-Kallisthenes*. Bonn: Rudolf Habelt, 1959.
- VAN THIEL, H. *Leben und Taten Alexanders von Makedonien. Der griechische Alexanderroman nach der Handschrift L*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974.
- VEVAINA, Y. S.-D. Hubris and Himmelfahrt. The Narrative Logic of Kay Us' Ascent to Heaven in Pahlavi Literature. In: MACUCH, Maria; WEBER, Dieter; DURKIN-MEISTERER NST, Desmond (ed.). *Ancient and Middle Iranian Studies*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2010, p. 231-43.
- VON GRUNEBAUM, G. E. *Medieval Islam. A Study in Cultural Orientation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1946.
- VON RAD, G. *Genesis. A Commentary*. London: SCM Press, 1963.
- WARNER, A. G.; WARNER, E. *The Shāhnāma of Firdausī*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1905. v. 1.
- WARNER, A. G.; WARNER, E. *The Shāhnāma of Firdausī*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1906. v. 2.
- WATERMAN, L. *Royal Correspondence of the Assyrian Empire*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1930. v. 1.
- WEST, E. W. *Pahlavi Texts*. Oxford: Clarendon Press, 1892. v. 4.
- WESTERMANN, C. *Genesis 1-11. A Commentary*. Minneapolis: Augsburg Publishing House, 1984.
- WINTZLER, A. Etana in Eden: New Light on the Mesopotamian and Biblical Tales in Their Semitic Context. *Journal of the American Oriental Society*, v. 133, p. 441-65, 2013.
- YARSHATER, E. Iranian Historical Tradition. In: YARSHATER, Ehsan (ed.). *The Cambridge History of Iran*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, v. 3, p. 341-477.
- ZOTENBERG, H. *Chronique de Abou-Djafar-Mo'hammed-ben-Djarir-ben-Yezid Tabari, traduite sur la version persane d'Abou-'Ali Mo'hammed Bel'ami*. Paris: Imprimerie Impériale, 1867. v. 1.
- ZOTENBERG, H. *Histoire des rois des Perses par Abou Mansour 'Abd al-Malik ibn Moḥammad ibn Ismā'il al-Tha'ālibī*. Paris: Imprimerie Nationale, 1900.

ENTRE SÁBIO E SOBERANO: ASPECTOS TEMÁTICOS, DIEGÉTICOS E COMPOSICIONAIS NO *ROMANCE DE ALEXANDRE*

Pedro Ipiranga Júnior*

* Professor Associado,
Departamento de
Polonês, Alemão e
Letras Clássicas,
Universidade Federal
do Paraná.

Recebido em: 02/03/2020

Aprovado em: 26/03/2020

juniorpiranga7@hotmail.com



RESUMO: Agrupando relato histórico, gênero epistolar, narrativa de maravilhas, trechos em prosímetro com mistura de prosa e verso, incorporando conjuntos textuais de outras obras, o *Romance de Alexandre* não deixa de assimilar em sua dinâmica romanesca não apenas outros gêneros de discursos, como também mimetiza os processos do fazer narrativo. Nesse trabalho tenho como propósito analisar formas de marcação narrativa no RA que digam respeito a aspectos temáticos, diegéticos ou composicionais, enfocados a partir de dois enquadramentos: a) estejam vinculados aos discursos e às ações de Alexandre e expressem algum tipo de princípio filosófico, em geral, ou ético, em particular; b) indiquem a assimilação, aproximação ou apropriação por parte do protagonista de características de determinados deuses ou heróis, mormente de Hércules, Dioniso e Amon, por um lado, e de personagens históricos ou fictícios, por outro, a exemplo de Sesóstris ou Sesôncosis, Semíramis e Aquiles. Em função disso, analisarei trechos da recensão α e, mais restritivamente, da recensão β , especificamente com a variante representada pelo manuscrito L. Pretende-se com esse levantamento e comparação verificar se essas referências constituem uma rede de sinalizações interconectadas e, conseqüentemente, uma forma peculiar de garantir certa forma de unidade peculiar para obra, a despeito da possibilidade de agrupar novos materiais e outros conjuntos textuais.

PALAVRAS-CHAVE: *Romance de Alexandre*; romance antigo; gênero *Bíos*; literatura sapiencial.

*BETWEEN WISE AND SOVEREIGN: THEMATIC,
DIEGETIC AND COMPOSITIONAL ASPECTS
IN ALEXANDER ROMANCE*



ABSTRACT: Grouping historical report, epistolary genre, narrative of wonders, extracts in prosimeter with a mixture of prose and verse, incorporating textual sets from other works, the *Alexander Romance* does not fail to assimilate in his novelistic dynamics not only other genres of discourses, such as it also mimics the processes of narrative making. In this work, I aim to analyze forms of narrative marking in the *AR* that concern thematic, diegetic or compositional aspects, focused on two frameworks: a) are linked to Alexandre's speeches and actions and express some kind of philosophical principle, in general, or ethical, in particular; b) indicate the protagonist's assimilation, approximation or appropriation of characteristics of certain gods or heroes, especially Heracles, Dionysus and Ammon, on the one hand, and historical or fictional characters, on the other, such as Sesostrius or Sesoncosis, Semiramis and Achilles. As a result, I will analyze excerpts from the α recension and, more restrictively, the β recension, specifically with the variant represented by the manuscript L. This survey and comparison are intended to verify whether these references constitute a network of interconnected signals and, consequently, a peculiar shape to guarantee a certain form of unity peculiar to the work, despite the possibility of grouping new materials and other textual sets.

KEYWORDS: *Alexander Romance*; ancient novel; genre of *Bios*; sapiential literature.

Tendo atraído nos últimos anos a atenção reiterada da crítica especializada, a obra mais conhecida como *Romance de Alexandre* se apresenta como um texto polimórfico, cujas recensões ou versões na Antiguidade e no período medieval retrabalham, adaptam, alteram, acrescentam e/ou agrupam partes diversas (por vezes, heteróclitas) e de extensões variadas aos conjuntos textuais referentes às formas mais antigas do texto. Por seu turno, bem antes da composição e formação do romance ou de suas variantes, os relatos e lendas sobre Alexandre já circulavam antes de sua morte em 323 a.C. na Babilônia. Aristóbulo, Ptolomeu (que se tornariam as fontes principais de Arriano) e Calístenes, por um lado, e Clitarco, Onesícrito e Nearco, por outro, registraram por escrito as ações e campanhas de Alexandre, buscando, em maior ou menor medida, acompanhar a sequência de fatos pretensamente históricos ou reportando os elementos extraordinários e as mais incríveis narrativas de maravilhas. Ainda que se possa divisar no romance a influência mais acurada de determinadas fontes, é sobre esse fundo difuso e a partir de uma perspectiva múltipla de abordagem narrativa que o texto se constitui em suas variadas versões já na Antiguidade.

Embora boa parte dos críticos se inclinem para uma datação no séc. III d.C., alguns especialistas, cujo exemplo mais precípuo atualmente é o de Richard Stoneman, advogam a tese de uma datação helenística, se não no séc. III, pelo menos no séc. II a.C. De uma forma ou de outra, o romance teria assimilado, de maneira compilatória,¹ textos de composição mais antiga que, segundo Merkelbach, abarcariam três componentes principais: uma fonte

¹ Para as características do caráter compilatório do texto associado ao conceito de literatura de consumo ou paraliteratura, cf. Gallo (2005, p. 47-8); Hansen (1998).

histórica, uma coleção de cartas e relatos de maravilhas, aos quais se somariam mais duas outras seções: uma parte relativa à interlocução entre Alexandre e os brâmanes e outra que seria o relato dos últimos dias de Alexandre. Agrupando relato histórico, gênero epistolar, narrativa de maravilhas, trechos em prosímetro com mistura de prosa e verso, incorporando conjuntos textuais de outras obras, o *Romanço de Alexandre* não deixa de exibir sua natureza gramatofágica, segundo a concepção de Jacyntho Lins Brandão, ou seja, assimila em sua dinâmica romanesca não apenas outros gêneros de discursos, como também mimetiza os processos do fazer narrativo. Por outro lado, o endereçamento da obra, cujo título nas diversas variantes inclui frequentemente o termo *bíos*, a ressitua no campo do biográfico, o que resulta numa orientação de leitura tendente para a *persona* biográfica de Alexandre.

A literatura sapiencial, por sua vez, está representada no *RA*² não apenas pela incorporação de textos que, a exemplo do diálogo entre Alexandre e os chamados gimnosofistas indianos, apresentam uma perspectiva explícita de tal gênero, mas através de ditos, anedotas, formulações variadas de princípios éticos disseminados através de toda a narrativa, como também por meio da caracterização do personagem de Alexandre como interlocutor de sábios ou mesmo produtor de máximas, pensamentos, atitudes ou ações que revelam um engajamento em questões filosóficas. Em embates discursivos com seus rivais, como nas trocas de cartas entre ele e Dario e, depois, entre ele e Poro, Alexandre se sobressai tanto pela argumentação mais sagaz, quanto pela atitude de sensatez e modéstia contraposta à jactância e *hybris* dos adversários. Destaca-se na obra, segundo a perspectiva de Asirvatham (2012, p. 317-8), uma caracterização de Alexandre de caráter nitidamente cínico, ou mesmo um retrato cínico-estoico do protagonista, na esteira do advogado por Fisch (1937, p. 129-51) para a tradição mais geral sobre Alexandre nos períodos helenístico e romano.

Neste trabalho tenho como propósito analisar formas de marcação narrativa que digam respeito a aspectos temáticos, diegéticos ou composicionais, enfocados a partir de dois enquadramentos: a) que estejam vinculados aos discursos e às ações de Alexandre e expressem algum tipo de princípio filosófico, em geral, ou ético, em particular; b) que indiquem a assimilação, aproximação ou apropriação por parte do protagonista de características de determinados deuses ou heróis, mormente de Hércules, Dioniso e Amon, por um lado, e de personagens históricos ou fictícios, por outro, a exemplo de Sesóstris ou Sesôncosis, Semíramis, Aquiles. Em função disso, analisarei trechos da recensão α em cotejo com a recensão β , especialmente com a variante representada pelo manuscrito L. Pretende-se com esse levantamento e comparação verificar se essas referências constituem uma rede de sinalizações interconectadas e, conseqüentemente, uma forma peculiar de garantir certa forma de unidade peculiar para a obra, a despeito da possibilidade de agrupar novos materiais e outros conjuntos textuais.

Como guia de várias das questões apontadas, vou utilizar as indicações e conclusões de Grammatiki Karla em seu artigo “Folk Narrative Techniques in the *Alexander Romance*”. Também advogando uma unidade e uma composição literária para o *RA*, ela concentra sua

² Uso a sigla *RA*, a partir de então, para *Romanço de Alexandre*.

análise em três aspectos: 1) os temas recorrente (*leitmotives*), 2) a retomada de motivos e tópicos em várias unidades narrativas e 3) dois esquemas discursivos básicos: a) o esquema ternário (um elemento ou aspecto é empregado três vezes) e b) o esquema de antítese. Quanto aos temas/motivos recorrentes, o protagonista é reiteradamente caracterizado como conquistador do mundo, κοσμοκράτωρ, como inteligente e sagaz de espírito, φρονήτης, e associado a dois semideuses, Hércules e Dioniso. No segundo aspecto, Karla explicita como os tópicos relativos ao personagem de Nectanebo, a magia e o disfarce, são refuncionalizados e empregados para o discurso e ações de Alexandre: ele tem o poder de persuadir os outros pelo encanto proporcionado por suas palavras, comparado em um dado momento a Orfeu, e se utiliza de disfarces, quando, por exemplo, vai disfarçado de mensageiro até Dario. Além disso, um embate típico, como entre Alexandre e Nicolau na primeira unidade narrativa, é retomado ulteriormente nos confrontos com Dario e com Poro, em que vários elementos são similares, mormente o contraste entre a moderação de Alexandre e a arrogância desdenhosa dos antagonistas. Por fim, como terceiro aspecto, ela chama a atenção para dois esquemas básicos que indicariam o emprego de fontes populares, empregando elementos característicos da estrutura dos contos. Como exemplos do esquema ternário ela elenca os seguintes: são três os presentes enviados por Dario a Alexandre (um chicote, uma bola e um cofre com ouro); três são os oradores a se manifestarem em Atenas (Ésquines, Dêmades e Demóstenes); três são os oráculos recebidos do sol e da lua referentes à morte de Alexandre; no palácio de Candace, dois filhos são favoráveis a Alexandre, enquanto o terceiro lhe é contrário; em relação a Hércules e a Dioniso, Alexandre é comparado como um terceiro termo. Relativamente ao esquema de antítese, há várias contraposições expostas ao longo da narrativa, como a prudência dos gregos *versus* a soberba dos bárbaros, ou o corpo diminuto de Alexandre em contraste com o corpo colossal de Poro, o rei indiano.

Segundo a ótica de Cizek (1978, p. 593-607), é possível, de forma similar, depreender do *RA* padrões narrativos advindos de lendas e da cultura popular. Em função disso, a apropriação das fontes de relato histórico não seria, segundo ele, da ordem do aleatório, de uma pretensa ignorância ou incapacidade no manejo dos dados, mas estaria dentro de uma concepção estética que, a despeito das distorções históricas, primária por um certo arranjo narrativo, em que se utilizaria da estrutura do conto popular, mas reformulada e adaptada por meio de elementos e formulações retóricas próprios do romance antigo. Como Karla, Cizek se vale da classificação de Propp sobre o conto popular para analisar três tipos de uma sequência formular refuncionalizada no *RA* para três personagens importantes: Filipe, Dario e Alexandre. Desse modo, haveria o emprego de elementos similares nas cenas relativas às mortes de cada um dos três, dentro de uma perspectiva ético-estética que emprega uma matriz popular e, ao mesmo tempo, a reincorpora dentro da dinâmica romanesca que, para ele, se baseia num formalismo retórico. As três sequências consideradas por ele essenciais seriam: peripécias e aventuras concernentes 1) ao assassinato, 2) à vingança e 3) à coroação do herói. Enquanto em relação a Filipe e Dario, Alexandre seria responsável pela vingança e, conseqüentemente, receberia a coroa do reino macedônico e do império persa respectivamente, na morte do próprio protagonista, por seu turno, haveria elementos simétricos, mas Cizek parece encontrar dificuldade para encaixar a sequência da coroação:

chega ele à conclusão de que a terceira sequência, relativa à coroação, adviria do fato de Alexandre ter escolhido seus sucessores entre os diádocos.

Em um estudo de 2016, Ioannis Konstantakos também verifica no *RA* uma afiliação com a estrutura do conto popular. Analisando mais especificamente a sequência da troca de cartas entre Alexandre e Dario, ele divisa como base para este relato um padrão relativo ao concurso de metamorfose ou transformação mágica (nº 325 no inventário estabelecido por Aarne, Thompson e Uther) entre dois adversários. Tomando exemplos da épica suméria, da novela egípcia e do *Êxodo* judaico, ele arrola algumas variantes importantes desse padrão que revela os seguintes elementos: cada competidor se metamorfoseia ou transforma algo de forma mágica; as transformações podem ser em animais, plantas, objetos ou elementos naturais, como fogo, trovão, tempestade; há um crescente nas manifestações, em que cada concorrente tenta superar o rival; o concurso termina pela morte ou impedimento daquele que se sai inferior no embate. Na comparação com o *RA*, Konstantakos faz menção à passagem em que há a primeira troca de cartas entre Dario e Alexandre: depois de ter conquistado Tiro e ter adentrado na Ásia, Alexandre recebe de Dario a correspondência juntamente com três presentes: um chicote, uma bola e um cofre com ouro. Na carta, o rei persa explicita o sentido de cada um dos três; cito o passo em L na tradução de Laura Cohen Rabelo (2017, p. 43-4):

Rei dos reis e descendente dos deuses, emergente como o sol, eu, o próprio deus Dario, para Alexandre, meu servo. Comando e ordeno que você retorne para os seus parentes, que você seja meu escravo e que vá deitar no colo da sua mãe Olímpia. É a sua idade, você deve ser educado e criado. Por isso enviei a você um chicote, uma bola e uma caixa de ouro – pegue o que você quiser primeiro. O chicote é para mostrar que você ainda precisa ser educado, a bola é para você brincar como os da sua idade (e não vá persuadir, arrogante, os jovens desta idade, como um chefe de piratas, levando-os consigo para perturbar as cidades). Pois nem a reunião de todo o mundo habitado poderá derrubar o reinado persa. Enorme é a minha multidão de soldados, tão grande quanto alguém não pode contar grãos de areia, e tenho ouro e prata o bastante para preencher toda a terra. Também enviei a você uma caixa cheia de ouro, porque, como você não tem as provisões para dar aos seus companheiros, pode dar a eles o necessário para que cada um seja reenviado para a própria pátria. Se você não acreditar nas minhas ordens, eu vou te perseguir, você vai ser perseguido pelos meus generais, e você não vai ser educado como filho de Filipe, mas vai ser crucificado como um desertor. (*RA*, 1.36)

Em sua resposta a Dario, Alexandre reinterpreta os símbolos a seu favor e subverte o sentido pretendido por Dario: o chicote representaria as armas pelas quais ele combateria e submeteria os persas, a bola seria uma representação do mundo que ele dominaria, e o cofre de outro indicaria os tributos que Dario, derrotado e subjugado, teria de lhe pagar. Embora possam se encontrar relatos análogos precedentes em Heródoto (*Histórias*, 4.131-132) e em Ferécides de Siros (*FGrHist* 3 F 174, a partir de Clemente de Alexandria, *Estrômata*, 5.8.44),

alguns traços característicos no *RA*, segundo Konstantakos, permitiriam uma relação mais apropriada com o padrão arcaico do conto relativo à metamorfose ou transformação mágica, quais sejam: a leitura de Alexandre transforma o sentido inicial dado por Dario (concernente à infância e à fraqueza) em símbolos de força, poder e conquista; há uma gradação crescente entre os sentidos dados por Alexandre. Dessa forma, Alexandre e Dario estão engajados numa espécie de concurso em que se utilizam da linguagem para transformar objetos em noções competitivas; ambos manipulam o discurso em função de um conflito político, em que dois estados e povos se medem como inimigos, buscando um domínio do outro. Por sua vez, Alexandre, retratado como um consumado *trickster*, excelente descobridor de enigmas e adivinhas, se revela mais sagaz nessa competição discursiva, e sua vitória no discurso já prenuncia sua vitória nas batalhas efetivas contra Dario.

Quanto ao segundo ponto desse trabalho, a relação entre Alexandre e outros deuses e heróis, mormente Hércules, Dioniso, Amon e Aquiles, tem sido posta em relevo por diversos especialistas, não apenas no *RA*, mas nas fontes coevas e posteriores às conquistas e morte do rei macedônio. Ory Amitay (2002) faz um levantamento em fontes historiográficas e outras mais genéricas sobre o emprego e a analogia com Hércules (e, em menor medida, com Dioniso) para a interpretação e constituição da imagem e das ações de Alexandre. Estando estreitamente vinculado à origem da casa real da Macedônia,³ a figura e o mito de Hércules se convertem em moeda de troca política e cultural para os mais diversos fins; Alexandre, por exemplo, apela justamente para as raízes comuns dos tessálios relativamente a Hércules para os convencer a se submeterem a seu domínio, ainda que tal fato tenha sucesso em vista também das promessas e ameaças feitas por ele.⁴ Amitay aponta vários feitos e façanhas de Alexandre em que se busca uma afiliação proposital com determinadas divindades ou heróis: ao atravessar a margem da fronteira norte do Rio Istros, atualmente Danúbio, Alexandre realiza sacrifícios a Zeus Salvador (*Sotér*), Hércules e ao próprio rio. É salientado nessa sua primeira empresa como rei, dominando e submetendo as tribos do norte, seu *póthos*, desejo ardente de ir além, além de seus predecessores, para além das fronteiras estabelecidas. Isso é um traço tradicionalmente retomado pelos comentaristas antigos e modernos e que divisamos em vários momentos do *RA*. Na travessia do Helesponto, em ambas as margens, Alexandre erige altares a Zeus *Apobatérios* (que protege o desembarque), Atena e Hércules. Essa é uma cena importantíssima no *RA*, que mencionaremos ulteriormente. São, dessa forma, retomadas e assimiladas para a constituição da imagem propagandeada de Alexandre várias qualidades reportadas a Hércules, sempre com um verniz de pan-helenismo: seu poder pacificador, seu caráter civilizatório, levando ordem e cultura aos territórios selvagens, seu caráter emblemático de marcar as fronteiras do mundo civilizado, seu *pónos* (seu trabalho árduo para alcançar com sucesso seus objetivos), sua habilidade de guerreiro e de conquistador de cidades, sua ação de fundar cidades e construir colônias gregas em terras distantes (Amitay, 2002, p. 1-84).

³ Cf. Teopompo de Quios, *FGrH* 115 F393; Heródoto, *Histórias*, 5.22, 8.13; Amitay (2002, p. 1).

⁴ Cf. Diodoro, 4.3.23, 17.4.1.

Quanto à utilização da comparação entre Alexandre e Aquiles nas diversas fontes, Judith Maitland indica duas maneiras de reapropriação: 1) uma remessa puramente romanceada, por assim dizer, literária; 2) uma abordagem temática negativa e hostil a Alexandre, constante de parte da dita “vulgata”, utilizada por Curtius e Diodoro. Para ela, seria Hegésias de Magnésia a provável fonte, especialmente para Curtius, desse segundo modo de comparação entre Alexandre e Aquiles, pondo em evidência características negativas: em primeiro lugar, a ira incontrolável, como, por exemplo, no caso de Clito, morto por Alexandre num ataque de fúria; em segundo lugar, a tendência ao isolamento, em que ele se retira à tenda ou aos aposentos quando não atendidos seus desejos e comandos: quando da passagem pelo rio Hífasis na Índia, a tropa se recusa a obedecer e ele fica recolhido em sua tenda (Maitland, 2015, p. 1-20). Por seu turno, para Heckel, os relatos que vinculam Alexandre a Aquiles seriam fabricações literárias tardias e não fariam parte da agenda política coeva de Alexandre concernente à divulgação de sua imagem como herói. Por outro lado, o uso de Hércules, bem como de outros deuses e heróis determinados, estava no centro da propaganda oficial do macedônio, a exemplo da cunhagem de moedas com a efígie de Hércules: a pele de leão e a clava assinalariam os traços do herói mítico, enquanto o rosto barbeado, segundo Heckel, remeteria não a Hércules jovem, mas ao próprio Alexandre, havendo uma fusão das imagens de ambos. O programa de preceitos religiosos por Alexandre, reportados pelas principais fontes, se centraria, segundo Heckel, em torno das figuras de Zeus, Hércules e Atena, o que é um dado importantíssimo no cotejo com o RA, em que a valorização de deuses e heróis é diferenciada, além de variável em função da preferência das várias recensões da obra (Heckel, 2015, p. 21-34).

Cares de Mítilene, Erastóstenes e Megástenes são as fontes que reportam a formação e propagação do mito de Dioniso na Índia. Diodoro, Ptolomeu e Clitarco se utilizam dessas fontes para fomentar as relações e traços similares entre Alexandre e o deus, buscando realçar seu papel divino. É salientado por eles o papel de Dioniso como conquistador e civilizador, o que o faz, inclusive para Arriano, um paradigma inspirador para o macedônio. Segundo Ilias Koulakiotis, embora se possa encontrar tais comparações em Arriano, Curtius, Diodoro e Justino, mormente durante as empresas de Alexandre na Índia, é na obra biográfica de Plutarco que a relação entre Alexandre e Dioniso é explorada de modo mais explícito e consistente. As temáticas para a analogia com os aspectos desse deus estariam centradas em temas relativos a jogos e bebidas, o que acarretaria, segundo Koulakiotis,⁵ uma depauperação de Alexandre e uma perda gradual de carisma e poder. Esse estudioso chama a atenção para o *éthos* negativo das ações perpetradas por Alexandre quando relacionadas à esfera ou a aspectos de Dioniso: a devastação de Tebas, o assassinato de Clito e a queima do palácio de Persépolis, este ocorrido em 330 a.C. Na expedição para a Índia, em Carmânia, Alexandre realiza um *kómos*, um cortejo de caráter báquico, justamente dedicado ao deus

⁵ Além disso, haveria uma abordagem em Plutarco com um enquadramento duplo: *paidiá* e *rêma* (ῥῆμα). O segundo termo diz respeito à ambientação oral, frase, palavra ou comentário em geral; o primeiro concerne, além das brincadeiras, a qualquer atividade teatral ou relativa a jogos (Koulakiotis, 2017, p. 230).

considerado conquistador da Índia, tendo como propósito também sua própria deificação. Não obstante, a partir de então se inicia a reversão do percurso de Alexandre que tem como final, no relato plutarqueano, a bebida excessiva de vinho que o leva à morte. Desse modo, segundo Ilias Koulakiotis, a relação buscada entre Alexandre e Dioniso, mormente no texto plutarqueano, visaria essa sinalização de perda de carisma e poder por parte de Alexandre, Dioniso assumindo um papel punitivo e de reversão da fortuna (Koulakiotis, 2017, p. 226-49).

Em vista de todas essas comparações entre Alexandre e deuses e heróis, bem como de seus aspectos e funções variados, cabe, a princípio, verificar nas recensões⁶ do *RA* as nuances e reformulações dessas relações a partir da dinâmica do texto (em vista do escopo desse trabalho, vou me restringir ao livro 1). É, ademais, igualmente relevante para os propósitos deste trabalho situar e avaliar as cenas em que algum dito ou comentário de caráter filosófico é expresso por Alexandre ou algum de seus interlocutores. Com esse duplo intuito, elenco algumas passagens do texto mais relevantes para esses dois tipos de referência.

No livro 1, Olímpia, esposa de Filipe, faz uma consulta a Nectanebo (na narrativa, este último faraó do Egito teria se refugiado na Macedônia e atuaria na região como adivinho e mago): ela temia ser repelida pelo rei, uma vez que não tinha conseguido gerar um filho. Nectanebo consulta uma tábua astrológica e declara que isso poderia ser resolvido caso ela concebesse um filho com o deus Amon do Egito. Quando Nectanebo assevera que ela própria sonharia com o deus que, por sua vez, se uniria a ela, Olímpia faz a seguinte réplica: “Se eu vir isso, não como um mago ou profeta, mas como um deus te farei reverência!” (*RA*, 1, 4, 10; recensão *α*). Esse é um passo importantíssimo em função de pôr em evidência os seguintes aspectos: a) o caráter jocoso da narrativa que brinca com o duplo sentido das falas das personagens; b) a remessa consciente à esfera da recepção, pois o leitor está consciente do engodo tramado por Nectanebo; c) a alternância ou concomitância entre homem e deus (aqui concernente à figura de Nectanebo, o qual se disfarça e representa o papel de vários deuses e heróis), que será destinada posteriormente para a figura de Alexandre; d) além de focar a temática da reverência divina a uma figura humana sob o prisma do gênero sério-cômico, o passo se conecta a outros que abarcam referências literárias diversas, o que pode dar indicações metaliterárias e aclarar algum tipo de intencionalidade da obra. Dessa forma, podemos corroborar alguns dados da análise de Grammatiki Karla, em que a unidade da obra se desvela mais em função desses elementos e aspectos que são retomados e reformulados para personagens e circunstâncias diferentes. Além disso, há o estabelecimento de um jogo entre a esfera da narrativa e da recepção: o encontro e união entre Olímpia e Nectanebo adquire um caráter preparatório, em que vários elementos são postos e lançados para o desfrute e consideração do leitor.

Em seguida a esse primeiro contato, a rainha sonha com o deus Amon e reporta a Nectanebo, o qual faz uma série de orientações e procedimentos quanto ao modo do conúbio sexual entre ela e o deus:

⁶ Aqui vou me restringir à recensão *α*, a partir da edição crítica de Richard Stoneman (2007).

Penso então em tomar um quartinho perto de sua cama, a fim de que, vindo o deus, eu possa te auxiliar com ensalmos para você não ficar tomada pelo pavor. Pois este deus, vindo até ti, assumirá primeiro a forma de uma serpente que serpenteia na terra produzindo um silvo, depois se transformará em Amon com chifres, depois no portentoso Hércules, depois em Dioniso porta-tirso, depois, ao se reunir contigo, assumirá uma forma humana tomando as minhas feições (RA, 1, 6, 2-3; recensão α , tradução nossa).

Aparecem aqui os três deuses e heróis a que, inicialmente, Alexandre é relacionado: Amon, Hércules e Dioniso. Eles auguram seu nascimento e corroboram sua filiação divina. Não obstante, a cena forjada por Nectanebo ambienta tais metamorfoses divinas numa forma de engano, em que as aparições dos deuses se convertem em disfarces, em figurinos de um ator, canastrão, que os emprega em proveito de seu interesse pessoal, no caso, seu desejo concupiscente (*erotikès epithymías*) de ter relações sexuais com a rainha. Tanto o engano encetado pelo egípcio, quanto o deixar-se enganar da personagem de Olímpia resvalam para a indicação do caráter fictício da trama, sem deixar de fazer referência ao percurso biográfico e, em certa medida, histórico divisado no relato. Amon é retratado com chifres, o que parece prefigurar as imagens oficiais da figura de Alexandre; além do mais, enfatiza sua região de procedência, Egito, e, em função de seu sincretismo com Zeus, sublinha a soberania como a qualidade, por excelência, de Alexandre. Hércules, por sua vez, é descrito como *álkimon*, o que retoma o lugar-comum relativo à força, violência e demais qualificativos guerreiros.⁷ Dioniso, por seu turno, recebe o epíteto de “portador do tirso”, o que pode ser apenas uma distinção iconográfica ou apontar para procedimentos rituais; mais adiante (RA, 1, 7, 2), ele é chamado de *panthéou*, todo-divino, o que parece chamar atenção para a temática da deificação, também importante para a imagem veiculada de Alexandre na narrativa.

De uma forma ou de outra, tais referências a deuses e heróis servem para uma dupla marcação: a) pontuam um fato biográfico importante, no caso, a concepção e, em seguida, o nascimento de Alexandre; b) pontuam a própria narrativa, em que se cria um sistema peculiar de sinalização diegética. A tal procedimento se associa outro igualmente importante: o relato de sinais, de sonhos, de presságios, seguido pela decifração ou explicação dos mesmos. Por exemplo, no sonho que Nectanebo, através de suas artes mágicas, insufla em Filipe, com o intuito de que o rei não repelisse Olímpia por traição, uma vez que teria sido um deus que a tinha engravidado. Eis o passo em α :

Viu de fato um formoso deus, grisalho, com chifres ao modo de Amon, estando deitado junto com Olímpia e, depois de se levantar da cama, dizendo a ela: “Tem seu ventre um filho de minha parte,

⁷ Embora não haja aqui um tratamento mais sistemático desse qualificativo, esse termo é utilizado por Platão no célebre passo da *República* (614b): ao iniciar o relato do mito de Er, o personagem de Sócrates adverte que não narrará um mito relativo a Alcínoo, mas um mito “*álkimon*”, vigoroso. Dessa forma, não se pode descartar uma referência metaliterária.

que vem a ser teu vingador e de Filipe”. Ficou com a impressão de que ele costurou na natureza dela um papiro do Nilo e colocou com seu selo de ouro uma incisão em pedra que continha uma cabeça de leão, a potência do sol e uma pequena lança. Pareceu que um falcão, com suas asas, o acordava. (RA, 1, 8, 2-3; recensão α, tradução nossa)

Aqui a referência indireta parece ser Hércules, em função da cabeça de leão, o que parece ser corroborada pela decifração pelo adivinho: o filho conquistará, pela força, as terras que se estendem do nascer ao pôr do sol. A temática das fronteiras do mundo habitado está também insinuada, a princípio, associada a Hércules. Embora não apareça nesse passo o termo ‘*kosmokrátor*’, é essa acepção de ‘dominador do mundo’ que subjaz ao sentido proposto do sonho. A passagem como um todo é emblemática: um papiro do Nilo é costurado por cima do órgão sexual de Olímpia; talvez o jogo encenado pela narrativa indique a procedência do pretense pai de Alexandre como a origem da própria obra ou do anônimo escritor da obra.⁸ Na sequência da narrativa acontece um outro portento: enquanto Filipe estava sentado num lugar sossegado, em meio a livros próprios de letrados (*philológois*), uma ave doméstica põe em seu colo um ovo, que se racha ao cair no solo; dele sai uma pequena serpente que, depois de dar a volta ao ovo, morre antes de conseguir entrar novamente. Segue-se o mesmo procedimento: alguém encarregado de decifrar emite uma explicação pertinente; no caso, significaria que ele teria um filho que reinaria e circundaria o mundo inteiro, submetendo a todos; a serpente é um símbolo da realeza, e o ovo, do mundo. Não obstante, o filho morreria jovem, no momento em que buscasse voltar para a pátria. Em ambos os sinais e subsequentes explicações, são retomados elementos aventados anteriormente por ocasião da concepção e nascimento de Alexandre.

Na sequência, na cena que é a mais satírica e cômica do RA se faz, ao final dela, nova menção a Dioniso. Olímpia, sentando-se numa cadeira própria para o parto, é impedida de parir repetida vezes por Nectanebo, em vista das circunstâncias adversas e da posição não adequada dos astros, até chegar o momento considerado propício por ele:

Com efeito, Zeus, aficionado em virgens, que deu à luz a Dioniso, criado em sua coxa, deus do ‘evoé’, estando claro no meio do céu e assumindo a forma de Amon, tendo passado por Aquário e Peixes, reestabelece/reinstaura um homem egípcio como conquistador do mundo (*kosmokrátora*). Eis a hora: gera! (RA, 1, 12, 8; recensão α, tradução nossa)

Como esclarece Grammatiki Karla, o termo *kosmokrátor* é de proveniência oriental, utilizado especialmente como qualificativo dos faraós do Egito.⁹ Ele é empregado várias

⁸ Segundo a opinião da maior parte dos especialistas, o RA, nessa recensão α, teria um autor procedente de alguma região helenizada do Egito, provavelmente um alexandrino (cf. Nawotka, 2017, p. 3-10).

⁹ Segundo esclarece Krzysztof Nawotka, uma expressão egípcia correlata, ‘*nd r dr*’, era utilizada desde o Médio Império Egípcio para epíteto dos principais deuses egípcios, como Osíris, Amon e Rá. O termo *kosmokrátor*, por seu turno, em fontes gregas foi empregado poucas vezes para mortais: além

vezes para Alexandre (como visto anteriormente, no sinal antes de seu nascimento: 1, 11, 1-4 (aqui não aparece o termo em si, mas o sentido de que dominará o mundo), durante o nascimento: 1, 12, 8, durante seus anos de formação: 1, 16, 5; 1, 17, 5; 1, 24, 9), para Sesôncosis, faraó do Egito (1, 33, 6; 1, 37, 23-5; 3, 24, 2; 3, 34, 4, 18-20) e uma vez para Filipe (1, 24, 10). Na passagem em questão está vinculado a Zeus, Dioniso e Amon e é, da forma como analisada por Karla, um motivo recorrente que perpassa a narrativa. Entretanto, os epítetos aí escolhidos para individualizar Dioniso parecem modalizar sua apresentação na narrativa, chamando atenção para os elementos rituais (*éaios*, évio, concernente ao grito ritual ‘evoé’) e para particularidades míticas do seu próprio nascimento (gerado na coxa de Zeus). Não se pode deslindar disso o aspecto duplo e paradoxal de Dioniso: um herói que é deificado, um deus que morre.

O outro procedimento discursivo amplamente utilizado na narrativa, que pode aparecer entrelaçado com os anteriores, é a constituição de cenas apotegmáticas, em que há um dito ou fecho final apresentando um preceito ético, uma questão filosófica ou tipo de moral da história. Esse, na verdade, é o modo mais característico da narrativa do *RA* e o que empresta uma unidade especial à obra, haja vista pontuar cenas importantes e servir como marcação de unidades narrativas. No primeiro livro, a cena mais impactante que exemplifica tal procedimento é a da morte de Nectanebo. Ao se apresentar novamente à rainha, Nectanebo faz uso de sua placa astrológica, fato que insufla Alexandre a indagar sobre os astros; em função disso, aquele convida o filho para observar os astros à noite e lhe ensinar sobre astrologia. Na passagem, há um comentário do narrador ironizando o personagem: como alguém que realizou tamanhas empresas como profeta através da magia, não de pouca estatura na astrologia, predizendo eventos a se realizar no futuro, não conseguiu prever a desgraça a si disposta ao tomar as mãos de Alexandre? A morte de Nectanebo assume ares tragicômicos, em que ambos os personagens enunciam princípios éticos:

Nectanebo, com efeito, o conduz para fora da cidade e, alçando o olhar para o céu, mostra-lhe as estrelas, ensinando-lhe seus próprios artifícios. Alexandre, porém, levantando-lhe nos ombros, o arroja num lugar íngreme e de difícil acesso. Tendo aí despencado e batido funestamente contra a cabeça, diz: “Meu filho, Alexandre, por que você achou de fazer isso?” E o outro respondeu: “Censura a ti mesmo, astrólogo!” E ele diz: “Por quê?” E aquele respondeu: “Porque, não conhecendo as coisas sobre a terra, você busca investigar as do céu?” E ele disse: “Fim de minha vida, Alexandre: de forma tremendamente funesta tomo par da situação. Pois bem, não é possível a nenhum mortal vencer o destino que lhe está posto. De

de usado para Alexandre, Sesôncosis e Felipe II no *RA*, aparece referido ao rei Arquelau (Miguel Pselos, *Teológica*, 96), a Caracala, Gordiano III e aos tetrarcas em inscrições (IGR I.1063; IG XIX.926; IG III.387; SEG 25.746). Na literatura cristã é usado bastante em referência a Satã. Na literatura não cristã mais tardia, aparece em obras astronômicas, comentários a Aristóteles e a Platão, hinos órficos e papiros mágicos, comumente aplicados a planetas, ao sol e à lua (cf. Nawotka, 2017, p. 67-8).

fato, quando consultei meu próprio destino, achei o que me estava reservado: ser destruído por meu próprio filho; não consegui escapar de tal destino: fui destruído por ti”. E Alexandre falou: “Eu então calho de ser seu filho.” E ele disse: “Sim, filho!”. (RA, 1, 14, 4-7; recensão *a*, tradução nossa)¹⁰

O dito de Alexandre retoma um lugar comum, cujos antecedentes mais conhecidos são reportados à figura de um astrólogo ou a Tales de Mileto.¹¹ Constituída como *chréia* ou apotegma, a cena apresenta, de início, aspectos de uma moral pragmática: não buscar conhecer coisas da ordem do inatingível, não descurar da realidade efetiva. Nectanebo, por seu turno, dirige a interpretação num outro sentido: sendo mortal, não se pode fugir daquilo que lhe está destinado. Além disso, são enfatizadas pelo narrador as qualidades daquele como profeta, mago e adivinho; disso depreende-se que alguém não pode, em vista da mudança das circunstâncias, estar seguro de sua própria posição e, no caso, de sua própria sobrevivência. A intensidade satírica da cena também advém do fato de a queda de Nectanebo, sua perda de status e da própria vida, provir de uma queda efetiva na narrativa, fazendo uso de lugar comum bastante conhecido. Tal cena, ademais, exemplifica o jogo sério-cômico que é orquestrado ao longo da narrativa e se conecta, em rede, a outras passagens em que há a enunciação de algum princípio ético-filosófico. A temática principal desse tipo de cena apotegmática gira em torno de alguns aspectos: 1) a explicitação dos limites humanos, em que se reportam modos de atentar contra esses limites; 2) a busca da deificação e da imortalidade; 3) o contraponto sinalizado pela morte que atinge os personagens principais; 4) a enunciação de comentários arrogantes e de atitudes soberbas, seguida pela derrocada daqueles que se vangloriavam; 5) a explicitação de um modo de vida que incorpora as circunstâncias adversas dentro de um enquadramento que as reordena como parte de um destino; 6) as mudanças da fortuna são um momento de aprendizagem: posições, cargos, governos são da ordem do transitório.

Em função de verificar o alcance desses dois dispositivos narrativos (**a**) comparações com deuses ou heróis e (**b**) enunciação de princípios éticos ou de algum tipo de moral na obra, assim como de um terceiro dispositivo (**c**) que lhes está relacionado, concernente a sinais, sonhos, presságios e suas decifrações, montei um quadro com as passagens mais representativas:

¹⁰ Em vista de uma marcação estilística, optei por mesclar os registros de terceira e segunda pessoas em algumas frases, no intuito de criar um ar de maior coloquialidade ou, ao empregar apenas a segunda pessoa, de maior formalidade para certos personagens em ocasiões específicas.

¹¹ Ver toda a exposição e comentário sobre este específico lugar-comum no texto “Alexandre: lugares comuns, personagem incomum” de Jacyntho Lins Brandão presente neste dossiê; cf. Diógenes Laércio, I, 34; Platão, *Teeteto* 174a.

QUADRO DE PASSAGENS DO LIVRO 1, RECENSÃO A:¹²

- 1) (b) Tendo assim falado o comandante do exército, Nectanebo, dando um sorriso, falou: “Você guarda bem e em vigília os postos de segurança que te foram confiados, mas se expressa de forma covarde e não apropriadamente como um soldado, pois a força não se manifesta na massa, mas no arrojo do ânimo; e, com efeito, um único discurso compele inúmeros, um braço valoroso envolvendo a multidão.” Assim falando, despachou o outro. (RA, 1, 2, 3; recensão α)
- 2) (a) Penso então em tomar um quartinho perto de tua cama, a fim de que, vindo o deus, eu possa te auxiliar com ensalmos para não ficares tomada pelo pavor. Pois este deus, vindo até ti, assumirá primeiro a forma de uma serpente que serpenteia na terra produzindo um silvo, depois se transformará em Amon com chifres, depois no portentoso Hércules, depois em Dioniso porta-tirso, depois, ao se reunir contigo, assumirá uma forma humana tomando as minhas feições. (RA, 1, 6, 2-3; recensão α)
- 3) (a) Viu de fato um formoso deus, grisalho, com chifres ao modo de Amon, estando deitado junto com Olímpia e, depois de se levantar da cama, dizendo a ela: “Tem seu ventre um filho de minha parte, que vem a ser teu vingador e de Filipe”. Ficou com a impressão de que ele costurou na natureza dela um papiro do Nilo e colocou com seu selo de ouro uma incisão em pedra que continha uma cabeça de leão, a potência do sol e uma pequena lança. Pareceu que um falcão, com suas asas, o acordava. (RA, 1, 8, 2-3; recensão α)
- 4) (a) Com efeito, Zeus, aficionado em virgens, que deu à luz Dioniso, criado em sua coxa, deus do ‘evoé’, claro no meio do céu, assumindo a forma de Amon, tendo passado por Aquário e Peixes, reestabelece/reinstaura um homem egípcio como conquistador do mundo (*kosmokrátora*). Eis a hora: geral! (RA, 1, 12, 8; recensão α)
- 5) (a) [...] desde então o menino, seu filho, evoluía (no treinamento cuidadoso) e na idade; não tinha a estampa semelhante nem a Filipe nem a Olímpia; apresentava um tipo característico, com aspecto de cabeleira de leão, sendo os olhos de cor diferente, pois tinha um claro e outro escuro; e os dentes pontiagudos como cavilhas, e o arrojo de um leão selvagem. Tinha a natureza que evidenciava que tipo de pessoa resultará em ser. (RA, 1, 13, 3; recensão α)
- 6) (b-c) E então certa vez os chefes da Capadócia levam a Filipe como presente um potro de sua tropa de cavalos, de tamanho enorme, guarnecido por inúmeras correntes que o atavam, dizendo tratar-se de animal antropófago. Ao considerar o quanto calhava de ser belo, disse: “Cumpre-se nele o dito proverbial: ‘Do lado do bom engendra-se junto o mal’”. (RA, 1, 13, 6-7; recensão α)
- 7) (b-c) Nectanebo, com efeito, o conduz para fora da cidade e, alçando o olhar para o céu, mostra-lhe as estrelas, ensinando-lhe seus próprios artifícios. Alexandre, porém,

¹² Todas as traduções dos trechos da recensão α do *Romance de Alexandre* são de minha autoria.

levantando-lhe nos ombros, o arroja num lugar íngreme e de difícil acesso. Tendo aí despencado e batido funestamente contra a cabeça, diz: “Meu filho, Alexandre, por que você achou de fazer isso?” E o outro respondeu: “Censura a ti mesmo, astrólogo!” E ele diz: “Por quê?” E aquele respondeu: “Porque, não conhecendo o que há sobre a terra, você busca investigar as do céu?” E ele disse: “Fim da minha vida, Alexandre: de forma tremendamente funesta tomo par da situação. Pois bem, não é possível a nenhum mortal vencer o destino que lhe está posto. De fato, quando consultei meu próprio destino, achei o que me estava reservado: ser destruído por meu próprio filho; não consegui escapar de tal destino: fui destruído por ti”. E Alexandre falou: “Eu então calho de ser seu filho.” E ele disse: “Sim, filho!” E Alexandre falou: “Eu então calho de ser seu filho.” E ele disse: “Sim, filho!”. E o outro disse: “Como isso ocorreu?” E Nectanebo narrou para ele sua fuga do Egito, sua inserção junto a Olímpia, o modo como entrou junto a ela como deus Amon e transou com ela. E, tais narrações enunciando, expirou. (R4, 1, 14, 4-7; recensão α)

- 8) (c) Filipe, retornando à sua morada real, mandou fazer uma consulta ao oráculo de Delfos no intuito de saber quem iria reinar depois dele e subjugar a todos pela lança. E disse o oráculo: “Aquele que, montando sobre o cavalo Bucéfalo, conduzi-lo pelo meio de Pela”. E o cavalo era chamado Bucéfalo, uma vez que assim expressou a marca de fogo na coxa em forma de cabeça de boi. Ao ouvir o oráculo, Filipe esperava contemplar um novo Hércules. (R4, 1, 15, 1-2; recensão α)
- 9) (b) E ele também perguntou a Alexandre: “E, você, filho, quando receber o legado real da parte de teu pai, como será útil a mim, a seu Mestre?” E o outro respondeu: “Sobre coisas futuras você indaga, sem ter garantia do dia de amanhã? Eu então farei a oferta, se me parecer bem, quando sobrevierem o tempo e a época oportunos para manter a promessa.” E disse Aristóteles: “**Bem-vindo** [*Khairói*], poder-no-mundo/ conquistador do mundo [*κοσμοκράτωρ*], pois você é o soberano excelente!” E Alexandre então era amado por todos como sagaz de mente [*φρονήρης*] e guerreiro, mas havia em Filipe um sentimento ambivalente, pois ficava **bem** [*ékhaire*] vendo o seu caráter belicoso, mas ficava triste por não ser semelhante a ele, vendo-o possuidor de um tipo físico próprio e peculiar. (R4, 1, 16, 3-5a; recensão α)
- 10) (c) Mas Alexandre, ao contemplar a aparência nova do cavalo e os cadáveres dilacerados, teve pena, como homem, e, afastando os guardas, abriu a cela [...] estando confiado nesta disposição; agarrou a crina do cavalo, o qual se submeteu à vontade dele (... ele teria nascido indomável/ dali podia sair sem rédeas). E alguém, correndo, anuncia a Filipe o ocorrido. E ele, tendo lembrado o oráculo, foi ao encontro do filho e o cumprimentou dizendo: “Alexandre, poder-no-mundo, para mim bem-vindo!”. (R4, 1, 17, 4-5; recensão α)
- 11) (b) E, aproximando-se de Alexandre, o cumprimentou, ao mesmo tempo querendo saber em que participaria: “Bem-vindo, rapazote!” E o outro respondeu: “Seja bem-vindo você, quem quer que possa ser!” “A quem acaso se dirige, a mim? Eu sou

Nicolau de nome, rei dos acarnenses.” E ele redarguiu: “Não se vanglorie dessa forma, rei Nicolau, como se tivesse suficiente garantia acerca do dia de amanhã. A **fortuna** [τύχη] não está firme sobre nenhum lado, e o prato da balança muda sua inclinação e degola os arrogantes”. (RA, 1, 18, 6-7; recensão α)

- 12) (b) E, em quarto, estava Alexandre na condução do seu carro; atrás vinha Nicolau, não assim disposto para vencer, mas para aniquilar Alexandre, pois o pai de Nicolau tinha sido aniquilado por Filipe na guerra. Côncio então disso, o sagaz Alexandre, estando para cair os condutores dos primeiros carros, deixa passar Nicolau. Nicolau, crendo ter vencido Alexandre, passa na dianteira tendo esperanças de ser coroado como vencedor. Mas depois de duas, três voltas, o cavalo direito de Nicolau tropeça e derruba todo o carro, junto com o condutor. E Alexandre, sobrevivendo ao fragor de seus cavalos, aniquila na mesma hora Nicolau. E ele sobe junto ao templo de Zeus, coroado com ramo de oliveira. O oficial do templo lhe diz: “Alexandre, como você venceu Nicolau, assim vencerá também inúmeros inimigos”. (RA, 1, 19, 4-6; recensão α)
- 13) (b) E Filipe se levanta de espada em punho contra seu próprio filho Alexandre, com a intenção de aniquilá-lo. No entanto, ao escorregar e cair junto aos assentos, disse Alexandre: “Aquele que se arvora em se apoderar da Ásia e assolar a Europa não conseguiu alternar o passo (dar um passo em seguida de outro)”. (RA, 1, 21, 3; recensão α)
- 14) (b) Tendo despachado seu inimigo a um fim mais rápido que o seu, Filipe, reanimado pela presença de Alexandre e pela vingança a galope, disse: “Meu filho Alexandre, te está destinado ser conquistador do mundo; lembra-te de teu pai Filipe e não te recuses a me chamar de pai. Cumpre-se agora o meu destino.” Tais palavras dizendo, expirou o espírito. Pranteando-o, disse Alexandre: “Meu pai Filipe, rei dos reis, ninguém, durante sua vida, se alegrou de te menosprezar. E agora, superior aos guarda-costas inaptos no tiro, teu braço não falhou contra Pausânias. Como pode, depois de ferido, ser aniquilado um conquistador do mundo? O ciclope Pausânias te enviou para junto dos deuses antes do estabelecido pelas Moiras, pelo que a justiça lhe retribuiu com a recompensa que lhe era própria!”. (RA, 1, 24, 9-10; recensão α)
- 15) (a, b, c) Alexandre indagou de quem eram os obeliscos. E eles responderam: “Do rei Sesôncosis, poder no mundo [κοσμοκράτορος].” Está colocada a seguinte inscrição em letras hieráticas: “O rei Sesôncosis do Egito, poder no mundo [κοσμοκράτορ], ao ilustre deus do mundo Serápis dedicou”. [...] E Alexandre (em sonho) disse: “Senhor, ainda isso me mostra: quando e como devo me mudar dessa vida?” E o deus respondeu: “Sem dor, belo e valioso ao que veio a ser mortal é não saber de antemão quando é o limite do fim da vida. Com efeito, mesmo sendo mortais, intuem em seu íntimo que imortal é a vida em sua variedade, quando ainda possuem ignorâncias das desventuras. Isso mesmo considere também você ser aquilo que há de mais belo: não conhecer de antemão o futuro que lhe cabe, querido!”. (RA, 1, 33, 6-10; recensão α)

- 16) **(b-c)** E Alexandre vê uma estátua de pedra negra e uma inscrição na base: “O rei que fugiu de novo virá ao Egito, não estando velho, mas remoçado, e submeterá para nós os nossos inimigos persas”. E indagou de quem era a estátua. Eles responderam: “Este é o que foi o nosso último rei, o qual, vindo os persas para guerrear contra o Egito, viu, através de sua potência mágica, que os deuses dos egípcios calhavam de estar entre as forças de guerra dos inimigos e, cômico da traição ocorrida da parte deles, fugiu. Depois de buscarmos por ele e inquirirmos aos deuses para onde tinha fugido o rei, a voz do abscondito sacrário de Sínope assim falou: ‘O rei que fugiu de novo virá ao Egito, não estando velho, mas remoçado, e submeterá para nós os nossos inimigos persas’”. Ao ouvir tais palavras, Alexandre salta por sobre a estátua e a abraça dizendo: “Este é meu pai e dele calho de ser filho. O oráculo não mentiu a você. Deveras me admira que vocês tenham sido conquistados por bárbaros, possuindo tais muralhas não construídas por mãos humanas, não passíveis de serem derrubadas por inimigos. [...] Mas isto veio a partir da providência e da justiça dos deuses, de tal modo que vocês, possuindo a terra fértil e rio fecundo, fossem submetidos por aqueles que não têm em seu poder tais coisas. (R4, 1, 34, 3-8; recensão *α*)
- 17) **(a-c)** Alexandre buscava saber de que modo se apoderaria dos habitantes de Tiro, pois julgava impensável uma derrota advinda por eles. Vê, em sonhos, um sátiro, servidor de Dioniso, dando-lhe um queijo, e ele segurando-o para calcar-lhe sob os pés. Ao se levantar, narrou isso a um intérprete de sonhos. E o outro falou: “Rei Alexandre, Tiro vai estar sujeita às suas mãos, pelo fato de o queijo ter sido esmagado sob seus pés.” Assim então avaliou o sonho o intérprete de sonhos. (R4, 1, 35, 7-8; recensão *α*)
- 18) **(a, b, c)** Chegou no território dos agrigentinos e, entrando no santuário de Apolo, pedia àquela que enuncia o oráculo de Febo para lhe fazer uma consulta. Quando ela disse que não poderia prestar consulta ao oráculo, ele, encolerizado, disse: “Se você não quer vaticinar, eu mesmo vou carregar comigo a trípode, tal qual Hércules carregou a trípode enunciativa do oráculo de Febo, que foi ofertada por Cresos.” Mas veio-lhe a voz do abscondito do templo: “Hércules, Alexandre, fez tal ação de deus para deus, mas tu, sendo mortal, não queiras aos deuses te contrapor, pois as tuas ações vão ser comentadas até chegarem aos deuses”. Depois de assim emitida a voz, disse a profetiza oracular de Febo: “O próprio deus vaticinou para ti apelando (chamando-te) por um nome mais poderoso, pois clamou provinda dos espaços absconditos; Hércules, Alexandre, isto é o que te indica: que tu deves ser mais poderoso do que todos nas ações e serás lembrado pelas eras”. (R4, 1, 45, 1-4; recensão *α*)
- 19) **(a-b)** De Zeus e Sêmele, parido no fogo, Dioniso em Tebas <foi gerado>, Hércules da parte de Zeus e Alcmena foi semente aí engendrada. Estes surgiram para prestar ajuda a todos os homens e como partidários da paz, guardiães da salvação. E eles calham de ser seus ancestrais, Alexandre, e você deve imitá-los [μιμήσασθαι] e ser um bem-feitor. Como você é um rebento da parte dos deuses, não despreze de Dioniso e Hércules a nutriz Tebas que está sendo destruída, nem devaste esta cidadela fundada pela vaca, pois vai ser uma vergonha posteriormente para os macedônios. Ignora você

que é tebano e não de Pela. Toda a pátria dos tebanos lhe suplica por intermédio da minha voz, ela que traz em si os seus deuses ancestrais, Lineu membro da folia e da dança, Hércules de caráter justo nas ações e auxiliador dos homens. Tornando-se nesse momento mesmo imitador [μυμητής] dos seus antecessores, que tinham o bem e o valor no mais alto grau, converta estes atos de fúria em boa ação. Em vez de punir, tenha mais disposição para se apiedar. (RA, 1, 46a, 4-7; recensão α)

- 20) (a) “Este é o recinto de Hércules, primeira morada de Anfítrião. Aqui dormiu Zeus, três noites conjugando numa única. Aí com raio Zeus então atinge sua desejada Sêmele. Daí, do meio do fogo, em si engravidou do taurino Dioniso Lineu. Aí Hércules enlouqueceu. Aí dentro, ensandecido, atingiu a mulher com um dardo. Este altar que vê é de Hera. [...] Aí Hércules, desgarrando-se da carne devorada pelo manto, foi posto em chamas pelas mãos de Filoctetes. [...]

Estás vendo, tomado pelo fogo, o recinto de Hércules, fundador da tua estirpe e de teu pai? Tu queres incendiar, ignorando, tais recintos a tí sagrados? Por que vilipendias os genitores que propiciaram tua geração, a estirpe de Hércules e do ínclito Baco?” Tantas súplicas tendo feito, Ismêneas caiu aos pés do rei Alexandre. (RA, 1, 46a, 8; recensão α)

- 21) (a-c) E disse Clitômaco: “Eu tinha [uma cidade] antes de Alexandre se tornar rei, mas, depois que Alexandre se tornou rei, perdi minha pátria.” E Alexandre, tomando ciência do que dizia e do que ia pedir, falou: “Que Tebas seja reconstruída em honra dos três deuses: Hermes, Hércules e Pólux.” E assim tornou realidade o oráculo de Apolo: Hermes, o Alcida [descendente de Alceu] e o pugilista Pólux, em concurso, vão te reconstruir, Tebas. (RA, 1, 47, 7-8; recensão α)

Em vista dos limites deste trabalho, vou comentar apenas alguns passos e esboçar algumas conclusões provisórias. As figuras dos heróis funcionam na presente narrativa como balizas das ações e da conduta de Alexandre. Eles marcam um momento de inflexão na narrativa ou a exposição do caráter e do status do protagonista, evidenciando uma oscilação entre o divino e o humano. Por exemplo, quando a voz oracular de Febo busca conter Alexandre em seu arroubo de levar a trípede sagrada, ao mesmo tempo, ele toma consciência de que Hércules, como deus, o supera, mas também que suas futuras ações, equiparando-se às daquele, o tornarão famoso pelas eras. A presença de Dioniso, por seu turno, além de propiciar a resolução do embate (contra os tírios), parece trazer algo de funesto: a destruição impiedosa de Tiro. O mesmo se pode dizer de sua referência feita pelo auleta Ismêneas. A princípio, Ismêneas tenta apelar para a boa vontade de Alexandre, com o intuito de impedir a destruição completa de Tebas. De início, busca enfatizar as qualidades de Dioniso e Hércules como deuses salvadores, benfeitores da história da humanidade e que socorrem os homens na adversidade. Não obstante, na sequência, Ismêneas, num discurso inoportuno, menciona justamente as desventuras e desgraças consoantes os mitos de ambos os heróis: Dioniso tem sua geração na coxa de Zeus em vista do fato de tudo ter sido carbonizado, inclusive sua mãe, ante a aparição de Zeus com o raio; Hércules, por seu turno, por portar o manto (*kebitón*) envenenado e sofrendo dores incalculáveis, prefere morrer numa pira. O relato de eventos

macabros em ambos os mitos (assim como em outros, como o de Édipo) surte o efeito contrário: Alexandre ordena a destruição completa de Tebas pelo fogo, poupando apenas a casa de Píndaro. O mito de Dioniso, contado por Ismêneas, evidencia a relação buscada com o próprio nascimento de Alexandre, em que o epíteto aí usado, criado na coxa (cf. *RA*, 1, 12, 8; recensão *a*), assume um tom mais ameaçador, indicando um caráter punitivo e destrutivo. Embora no discurso de Ismêneas Hércules também possua esse caráter negativo, na cena com o atleta Clitômaco, o herói, ao lado de dois outros deuses (Hermes e Pólux) seria responsável pela reconstrução de Tebas ordenada por Alexandre. Vinculado à ação do atleta, a figura de Hércules veicula as noções de esforço e labor que lhe eram paradigmáticas, além de evidenciar sua ação de deus civilizatório, a que se associam as ações e os discursos de Alexandre. A fundação de Alexandria apresenta também essa função no relato.

Quanto aos dois outros dispositivos aqui analisados – 1) sinais, oráculos, seguidos de decifração ou explicação de seu sentido para as circunstâncias e 2) situação apotegmática seguida de princípio ético ou filosófico – aparecem eles às vezes interconectados na narrativa. As questões, por exemplo, feitas por Alexandre em sonho a Serápis têm como respostas princípios morais advogados pelo deus: não saber o próprio destino e o dia da morte, pois isto traria sofrimento e angústia aos homens. O encontro da estátua de Nectanebo fornece pistas e elementos importantes para pensar a unidade da obra: retoma-se o argumento do início da narrativa relativa à fuga de Nectanebo do Egito e sua ida à Macedônia; de modo inverso, Alexandre, vindo da Macedônia, chega ao Egito sendo coroado como rei e agraciado como senhor do mundo e conquistador dos povos inimigos. Alexandre, nessa seção, não se furta em emitir um princípio de natureza geral: a providência dos deuses explica questões e situações impensáveis, como a derrocada do Egito frente aos persas. É explorado, de maneiras variadas, ao longo do *RA*, um jogo com as concepções de Providência e Fortuna, sobre o que não poderei me estender neste trabalho. De qualquer forma, tais concepções estão imbricadas e presentes nos três dispositivos aqui comentados e analisados. Em função da exposição de alguns modos da dinâmica narrativa, chega-se à conclusão de que, a despeito de ser uma obra aberta, mais permeável às diversas incorporações textuais, o *RA*, nas formas que nos legaram as mais antigas recensões, apresenta um plano narrativo em que se desvelam dispositivos narrativos de caráter programático, os quais se encontram orquestrados e interconectados em rede na narrativa.

REFERÊNCIAS

AMITAY, Ory. *Alexander Mythistoricus*. Tese (Doutorado de Filosofia em História Antiga e Arqueologia Mediterrânea) – Divisão de Graduação na Universidade da Califórnia, Berkeley, 2002.

ASIRVATHAM, Sulochana. Alexander the philosopher in the Greco-Roman, Persian and Arabic traditions. In: STONEMAN, Richard; ERICKSON, Kyle; NETTON, Ian (ed.). *The Alexander Romance in Persia and the East*. Groningen: Barkhuis Publishing & Groningen University Library, 2012, p. 311-26.

- BILLAULT, Alain. Le choix narratifs de Philostrate dans la *Vie D'Apollonios de Tyane*. In: DEMOEN, Kristoffel; PRAET, Danny (ed.). *Theios Sophistes*. Leiden: Brill, 2009, p. 3-19.
- BOWIE, Ewen. Apollonius of Tyana: Tradition and reality. *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Teil II: Principat, v. 16, n. 2, p. 1652-99, 1978.
- BOWIE, Ewen. Philostratus: writer of fiction. In: MORGAN, J. R.; STONEMAN, Richard. *Greek fiction: The Greek novel in context*. London: Routledge, 1994, p. 181-99.
- BOWIE, Ewen. Quotation of earlier texts in ΤΑ ΕΣ ΤΥΑΝΕΑ ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΝ. In: DEMOEN, Kristoffel; PRAET, Danny (ed.). *Theios sophistes*. Leiden: Brill, 2009, p. 57-74.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: UnB, 2005.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. v. 1.
- BURRIDGE, Richard A. *What are the Gospels? A comparison with Graeco-Roman biography*. Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids, 2004.
- CALÍSTENES, Pseudo-. Vida e feitos de Alexandre da Macedônia. Tradução de Laura Cohen Rabelo. In: RABELO, Laura Cohen. *Vida e feitos de Alexandre da Macedônia: tradução e comentário de um romance de Alexandre grego*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- CIZEK, Alexander. Historical distortions and saga patterns in the Pseudo-Callisthenes Alexander Roman. *Hermes*, v. 106, n. 4, p. 593-607, 1978.
- COX, Patricia. *Biography in late Antiquity*. A quest for the holy man. Berkeley: University of California Press, 1983, p. 17-44.
- DEMOEN, Kristoffel; PRAET, Danny (ed.). *Theios sophistes*. Leiden: Brill, 2009.
- DZIELSKA, Maria. *Apollonius of Tyana in legend and history*. Tr. Piotr Piénkowski. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1986.
- FILOSTRATO. Vidas de los sofistas. In: SANZ ROMANILLOS, Antonio; ORTIZ Y SANZ; José; M. RIAÑO, José (trad.). *Biografos Griegos*. Traducciones del griego y notas. Prólogo general por Juan Martin Ruiz Werner; preámbulos parciales por F. de P. Samaranch y J. M. Riaño. Madrid: Aguilar, 1973.
- FLINTERMAN, Jaap-Jan. *Power, paideia & pythagoreanism*. Amsterdam: J. C. Gieben Publisher, 1995.
- FISCH, M. H. Alexander and the stoics. *The American Journal of Philology*, v. 58, n. 2, p. 129-51, 1937. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/290206>. Acesso em: 7 set. 2017.
- GALLO, I. *La biografia greca*. Profilo storico e breve antologia di testi. Rubbettino: Soveria Mannelli, 2005.

GASSINO, Isabelle. Par-delà toutes les frontières: le *pseudos* dans les *Histoires vrais* de Lucien. In: MESTRE, Francesca; PILAR, Gómez (ed.). *Lucian of Samosata, Greek writer and Roman citizen*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2010, p. 87-98.

GRAHAM, Anderson. Philostratus on Apollonius of Tyana: The unpredictable on the unfathomable. In: SCHMELING, Gareth (ed.). *The novel in the ancient world*. Boston: Brill, 2003, p. 613-18.

GROSSO, Fulvio. La Vita di Apollonio di Tiana come fonte storica. *ACME*, v. 7, p. 333-532, 1954.

GYSELINCK, Wannes; DEMOEN, Kristoffel. Fiction and metafiction in Philostratus' *Vita Apollonii*. In: DEMOEN, Kristoffel; PRAET, Danny (ed.). *Theios sophistes*. Leiden: Brill, 2009, p. 95-128.

HÄGG, Tomas. The ideal Greek novel from a biographical perspective. In: KARLA, Grammatiki A. (ed.). *Fiction on the fringe: novelistic writing in the post-classical age*. Leiden: Brill, 2009, p. 33-48.

HANSEN, William (ed.). *Ancient Greek popular literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

HECKEL, Waldemar. Alexander, Achilles, and Heracles: Between Myth and History. In: WHEATLEY, Pat; BAYHAM, Elizabeth (ed.). *East and West in the world empire of Alexander. Essays in honor of Brian Bosworth*. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 21-34.

HOLZBERG, Niklas. *The ancient novel*. An introduction. London: Routledge, 1995.

IPIRANGA JÚNIOR, Pedro. Bíos e hibridização: biografia cristã e pagã. *Classica*, v. 21, n.1, p. 90-101, 2008. DOI: https://doi.org/10.14195/2176-6436_21-1_6

IPIRANGA JÚNIOR, Pedro. Cenas de amor e guerra na Ciropedia: concepções de gênero. In: IPIRANGA JÚNIOR, Pedro et al. (org.). *Do amor e da guerra: um itinerário de narrativas*. São Paulo: Annablume, 2014, p. 133-55.

IPIRANGA JÚNIOR, Pedro. O romance antigo: teorização e crítica. *Eutomia*, v. 1, p. 45-65, 2015.

IPIRANGA JÚNIOR, Pedro. Romance apócrifo ou marginal. In: SIMPÓSIO DE ESTUDOS CLÁSSICOS DA USP, 3. São Paulo: Humanitas, 2009, p. 59-78.

IPIRANGA JÚNIOR; Pedro, DUARTE; Adriane. As resenhas G e W da *Vida de Esopo*. *Classica*, v. 27, n. 2, p. 293-316, 2014. DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v27i2.322>

JOUANNO, Corinne. Novelistic lives and historical biographies: The *Life of Aesop* and the *Alexander Romance* as fringe novels. In: KARLA, Grammatiki A. (ed.). *Fiction on the fringe: novelistic writing in the post-classical age*. Leiden: Brill, 2009, p. 33-48.

JOUANNO, Corinne. *Vie d'Ésope*. Traduite et commentée par Corinne Jouanno. Paris: La Roue à Livres, 2006.

KARLA, Grammatiki A. Fictional biography vis-à-vis romance: Affinity and differentiation. In: KARLA, Grammatiki A. (ed.). *Fiction on the fringe: novelistic writing in the post-classical age*. Leiden: Brill, 2009, p. 13-32.

KARLA, Grammatiki A. Folk narrative techniques in the “Alexander Romance”. *Mnemosyne*, v. 65, p. 636-65, 2012.

KONSTANTAKOS, Ioannis. The magical transformation contest in the ancient storytelling tradition. *CFC (g): Estudios griegos e indoeuropeos*, v. 26, p. 207-34, 2016.

KOULAKIOTIS, Ilias. Plutarch’s Alexander, Dionysos and the metaphysics of power. In: HOWE, Timothy; MÜLLER, Sabine; STONEMAN, Richard (ed.). *Ancient historiography on war and empire*. Oxford: Oxbow Books, 2017, p. 226-49.

LONG, H. S. (ed.). *Diogenis Laertii vitae philosophorum*. Oxford: Clarendon Press, 1966². 2 v. 1966.

LUCIANO. *Obras*. Traducción y notas por J. Alsina. Madrid: Gredos, 1981. v. 1.

LUCIANO. *Obras*. Traducción y notas por J. L. N. González. Madrid: Gredos, 1988. v. 2.

LUCIEN. *Oeuvres*. Introdução de J. Bompaire. Paris: Les Belles Lettres, 1993.

MAITLAND, Judith. ΜΗΝΙΝ ΑΕΙΔΕ ΘΕΑ: Alexander the Great and the anger of Achilles. In: WHEATLEY, Pat; BAYHAM, Elizabeth (ed.). *East and West in the world empire of Alexander. Essays in honor of Brian Bosworth*. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 1-20.

MHEALLAIGH, Karen Ní. Pseudo-documentarism and the limits of Ancient Fiction. *American Journal of Philology*, v. 129, n. 8, p. 403-33, Fall 2001. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/ajp/summary/v129/129.3.mheallaigh.html>. Acesso em: 4 out. 2014.

MOMIGLIANO, Arnaldo. *De paganos, judíos y cristianos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

MOMIGLIANO, Arnaldo. *La naissance de la biographie en Grèce ancienne*. Traduit de l’anglais par Estelle Oudot. Strausbourg: Circé, 1991.

NAWOTKA, Krzysztof. *The Alexander Romance by Ps.-Callisthenes: a historical commentary*. Leiden: Brill, 2017.

PAPATHOMOPOULOS, Manoles. *Ho bios tou Aisopou. He parallage W. Editio princeps*. Athens: Ekdoseis Papadema, 1999.

PHILOSTRATUS; EUNAPIUS. *Lives of the sophists, Lives of philosophers*. Translation by Wilmer Cave Wright. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.

PHILOSTRATUS. *The Life of Apollonius of Tyana*. Ed. Christopher P. Jones. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005. 2. v. (Loeb Classical Library, 16, 17).

POLO, Francisco Pina. El periplo del mar eritreo y la presencia romana en índico. In: PINA, Francisco Marco *et al.* (ed.) *Viajeros, peregrinos y aventureros en el mundo antiguo*. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2010, p. 101-14.

PUECH, B. *Orateurs et sophistes Grecs dans les inscriptions d'époque impériale*. Paris: Vrin, 2002.

RABELO, Laura Cohen. *Vida e feitos de Alexandre da Macedônia: tradução e comentário de um romance de Alexandre grego*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

SCHIRREN, Thomas. Irony versus eulogy. The *Vita Apollonii* as metabiographical fiction. In: DEMOEN, Kristoffel; PRAET, Danny (ed.). *Theios sophistes*. Leiden: Brill, 2009, p. 161-86.

SILVA, Semíramis Corsi. *O Império Romano do sofista grego Filóstrato nas viagens da Vida de Apolônio de Tiana (século III d.C.)*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista. Franca, 2014.

STONEMAN, Richard (ed.). *Il Romanzo di Alessandro*. Traduzione di Tristano Gargiulo. Milano: Fondazione Lorenzo Valla; A. Mondadori, 2007. v. 1.

TILG, Stephan. *Chariton of Aphrodisias and the invention of the Greek love novel*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

VAN UYTANGHE, Marc. La *Vie d'Apollonius de Tyane* et le discours hagiographique. In: DEMOEN, Kristoffel; PRAET, Danny (ed.). *Theios sophistes*. Leiden: Brill, 2009, p. 335-74.

WATSON, Gerard. The concept of 'phantasia' from the late hellenistic period to early neoplatonism. *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, v. 36, n. 7, p. 4765-810, 1994.

WHEATLEY, Pat; BAYHAM, Elizabeth (ed.). *East and West in the world empire of Alexander. Essays in honor of Brian Bosworth*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

ROMANCE DE ALEXANDRE: AS IMPLICAÇÕES DA SUA “PSEUDOFICCIONALIDADE” NA HISTÓRIA DO GÊNERO

Pedro Dolabela Chagas*

* Professor Adjunto
de Literatura brasileira
e Teoria literária,
Universidade Federal
do Paraná.

Recebido em: 02/03/2020

Aprovado em: 22/03/2020

dolabelachagas@gmail.com



RESUMO: Pela definição de Gregory Currie, o *Romance de Alexandre* é uma “pseudoficção”: um texto que hoje se dá a ler como ficcional, mas que originalmente possuía certo *status* de verdade, num limiar incerto entre a ficção, a história e a lenda. Isso pode fazer com que ele não pareça exemplar de um gênero que, em regra, tem a ficcionalidade como atributo constitutivo. Esse é, no entanto, um pressuposto que este artigo pretende reabrir, indicando: 1) a concepção tradicional da história do romance que lhe subjaz, a ser substituída, aqui, pela proposição da poligênese do gênero; 2) a discussão sobre o lugar da ficcionalidade num conceito renovado de romance, que atenda ao aumento do *corpus* implicado na teoria da poligênese. A partir desse enquadramento da teoria e da história do romance, passando pela teoria da ficção, o artigo propõe que, se a marginalidade inicial do romance na cultura erudita se deveu, entre outros motivos, à ambiguidade epistêmica da ficção perante o saber institucionalizado, o *status* epistêmico ambíguo do *Romance de Alexandre* pode ter sido importante para a formação do romance, gênero que cavaria para a ficção um domínio social rotinizado. A “pseudoficcionalidade” daquele texto teria colaborado para abrir espaço, no campo letrado, para a exploração aberta da ficcionalidade, assegurando, retrospectivamente, o seu lugar na história do romance.

PALAVRAS-CHAVE: *Romance de Alexandre*; poligênese do romance; teoria do romance; teoria da ficção.

*THE ALEXANDER ROMANCE: THE IMPLICATIONS OF ITS
“PSEUDOFICTIONALITY” IN THE HISTORY OF THE NOVEL*

ABSTRACT: According to Gregory Currie’s definition, the *Alexander romance* is a “pseudo-fiction”: a text that is nowadays read as fiction, but which originally had a certain truth status, located somewhere among



fiction, history and legend. This might make it seem not exemplary of a genre that, as a rule, has fictionality as one of its constitutive attributes, but this is an assumption that this article intends to reopen, by indicating: 1) the traditional history of the novel that underlies it, to be replaced by the proposition of the polygenesis of the genre; 2) the place of fiction in a renewed concept of the novel, tailored to deal with the enlargement of the *corpus* implied in the polygenesis theory. From this framing of the theory and history of the novel, and by discussing the theory of fiction, the article proposes that if the initial marginality of the novel within the erudite culture was due, among other reasons, to the epistemic ambiguity of fiction in relation to institutionalized knowledge, the ambiguous epistemic status of the *Alexander romance* may have been important for the formation of the genre that would eventually create for fiction a routinized social domain. Its “pseudo-fictionality” might have helped to open space, in the literate field, for the full exploration of fiction, thereby securing its place in the history of the novel.

KEYWORDS: *Alexander romance*; polygenesis of the novel; theory of the novel; theory of fiction.

Pela definição de Gregory Currie (1990), o *Romance de Alexandre* é uma “pseudoficção”: uma obra que se dá a ler como ficcional, mas que originalmente ocupava um limiar incerto entre a ficção, a história e a lenda. Isso pode fazer com que ela não pareça exemplar de um gênero que, em regra, tem a ficcionalidade como atributo constitutivo, mas pensar o romance dessa maneira talvez seja limitador. Os conceitos modernos de romance foram formulados tardiamente, agrupando textos de uma produção letrada que já contava com uma história dilatada, preservando certo “ar de família” em sua variedade intrínseca. Foi assim que, ao olhar o passado a partir de um momento em que a escrita de ficção já estava consolidada, das suas primeiras formulações na Europa do século XVIII às sistematizações do século XX (de Lukàcs, Bakhtin, Girard...), as definições modernas do gênero pressupuseram a ficcionalidade como seu atributo necessário. É curioso, no entanto, observar que a ficcionalidade foi também um elemento contencioso na formação do romance. Entre outros motivos, a sua marginalidade inicial na cultura erudita se deveu à ambiguidade epistêmica da ficção perante o saber institucionalizado, fazendo com que, inicialmente, a condição ficcional fosse um problema a ser enfrentado pelo romancista, e não um atributo sistemicamente normalizado. Naquele quadro inicial, esse artigo propõe que a ambiguidade do *status* epistêmico do *Romance de Alexandre* pode indicar a sua importância para a formação de um tipo de prática letrada que cavava para a ficção um domínio social rotinizado. Se isso faz sentido, a sua “pseudoficcionalidade” teria sido uma mediação necessária em direção à exploração ostensiva da ficcionalidade, assegurando, retrospectivamente, o lugar de Pseudo-Calístenes na história do romance.

O objetivo é sugerir uma possível contribuição do *Romance de Alexandre* para a formação do gênero na Antiguidade, mediante considerações sobre a sua condição ficcional e sobre o conceito e a história do romance. A depender da maneira como definimos o gênero, observando as implicações da sua conceitualização para a sua historiografia – i.e. as implicações da maneira como o concebemos sobre a compreensão da sua trajetória no

tempo –, certos elementos composicionais do *Romance de Alexandre* podem ser interpretados como manifestações de exploração da ficcionalidade, em seu modo próprio de comunicação do conteúdo textual e nas possibilidades imaginativas que ela oferece, num contexto em que a ficção não possuía lugar seguro na produção letrada. A “pseudoficcionalidade” seria um modo de legitimação daquele texto em particular e, de roldão, para o tipo de prática letrada (jamais devidamente nomeada na Grécia antiga) que ele ajudava a tradicionalizar, que hoje chamamos de “romance”.

Iniciarei com uma discussão sobre a história global do gênero, passando a uma conceitualização que servirá de preâmbulo para a discussão sobre a condição ficcional do *Romance de Alexandre*, acompanhada, ao final, de uma breve descrição de elementos da sua composição. Sugerirei que eles revelam uma estratégia de exploração da leitura que, como outras vezes ocorreria na história do romance, era um passo essencial para o seu fortalecimento sistêmico: a exploração de possibilidades próprias da ficção mediante o recurso a convenções textuais já consolidadas de outros gêneros, como se veria no *Lazarillo de Tormes* e em *Robinson Crusoe*, publicados em outros contextos em que o romance igualmente afirmava sua presença na cultura letrada. À discussão, então.

1

Talvez a teoria do romance mais influente no Brasil ainda seja a de Ian Watt, que transparece em muito do que se fala sobre o gênero por aqui. Tenhamo-la como referência, então, ao traçar uma renovação do conceito de romance.

Uma proposição central de Watt é que, na esteira de grandes mudanças epistêmicas na passagem para o século XVIII (produzidas ou manifestadas na ciência, no direito, na filosofia...), passou a prevalecer, na Inglaterra, uma compreensão pragmática e empírica do mundo social e do comportamento humano que reconhecia e valorizava a singularidade da experiência individual. Inaugurava-se uma visão “realista”, e não “idealista” da ação e da psicologia humana: Defoe, Richardson e Fielding teriam como “critério de verdade” a experiência real (em que pese a variação nas definições do termo), inscrita em contextos familiares ou verossímeis. Teriam contribuído para essa preferência o crescimento e a diversificação do público leitor, a profissionalização do mercado editorial, a especialização das profissões e a diversificação de modos de vida, alargando-se o horizonte imaginativo do público enquanto se consolidava um mercado robusto de livros para leitores de gostos variados; o romance seria, em suma, fruto da complexificação social e econômica da passagem à alta modernidade. Mas o fato principal a ser estabelecido era aquele: segundo Ian Watt, o romance é “realista”.

Nas últimas décadas a crítica a esse pressuposto tem sido tão extensa, especialmente na Inglaterra, que é impossível resgatar a variedade de contra-proposições que ele recebeu; ficarei, aqui, com os comentários de Patricia Meyer Spacks (2006). É claro que o romance inglês do século XVIII posicionava “pessoas comuns” como personagens principais, abordando suas necessidades e ocupações ordinárias em contextos relativamente familiares, refletindo, em tudo isso, questões e problemas da sociedade contemporânea mediante a

referência a fatos e experiências reconhecíveis. Mas Spacks observa que basear-se nessas características para chamar aquela produção de “realista” é ignorar muito do que as obras faziam – por exemplo, o quanto elas se apoiavam no puro artifício ao costurar os enredos e satisfazer os desejos dos personagens, extrapolando, no limiar da inverossimilhança, o que se poderia esperar do transcurso de vidas reais. Especificamente em *Pamela*, de Samuel Richardson, Spacks identifica a estrutura do conto de fadas, uma estória de Cinderela; ao obscurecer esses procedimentos compositivos, a noção de “realismo” distorce a compreensão da formação do romance na Inglaterra, especialmente quando se percebe que o recurso de Watt àquele critério derivou da aplicação de parâmetros composicionais do século XIX – quando o realismo de fato se tornou soberano – a momentos anteriores da história do gênero, sob o pressuposto de que ele teria uma única história, linear e contínua, iniciada na Inglaterra do século XVIII.

Em direção contrária, levarei em consideração as diferenças entre as manifestações iniciais do romance e as características contextualmente assumidas quando o gênero, após um período inicial de experimentação, se tradicionalizou em sistemas literários distintos – na Grécia, na Espanha, na Inglaterra... Dessa atenção às suas diferentes histórias locais é possível induzir um conceito ampliado de romance, finalmente aplicável ao *Romance de Alexandre*. O realismo foi seu atributo majoritário apenas num período preciso da sua história, sendo mesmo então mobilizado, pela crítica literária, de maneira imprecisa: para além da oposição trivial à “fantasia”, o termo sugere uma correspondência genérica entre a representação textual e a nossa percepção do real. Os personagens não são reais, mas agem, falam e pensam como se fossem; detalhes do espaço e do contexto social parecem plausíveis; as relações de causa e efeito são críveis; os problemas enfrentados pelos personagens são comparáveis a problemas presentes no mundo cotidiano. Em conjunto, isso produz um senso de reconhecimento que abafa a percepção dos elementos fantasiosos que operam na composição: é um conceito vagamente definido que remete à densidade dos detalhes e à plausibilidade da ação, dependendo, no mais, do apelo a uma impressão de leitura – como diria Roland Barthes, o realismo é um “efeito”. A sua incorporação como atributo necessário do gênero implica, ademais, a extensão de concepções de romance do século XIX a períodos anteriores e posteriores da sua história: que história seria essa, e que aporte ela traz para a conceitualização do gênero?

Em décadas recentes tem-se consolidado a noção, inicialmente popularizada pela edição americana da enciclopédia de Franco Moretti (2006), pela qual o romance teve uma poligênese, ou seja, várias origens diferentes no decorrer do tempo. A evolução do romance antigo teria sido independente do romance medieval, o romance da China imperial foi autônomo ao romance ocidental, o romance da primeira modernidade teve trajetórias distintas, paralelas e descontínuas, na Espanha, na França, na Inglaterra... Processos de formação transcorreram na Grécia romanizada no início da era cristã, no Japão medieval, em vários países europeus na Primeira Modernidade (mas não no Brasil e na América hispânica, onde o gênero desembarcou após séculos de experimentação na Europa). Em alguns lugares o gênero teria chegado a conhecer aparições e desaparecimentos: na Espanha, um dos seus centros de inovação nos séculos XVI e XVII, nenhum romance foi publicado por quase cem anos

a partir de meados do século XVIII (Resina, 2006). Poligênese, seguida de uma história descontínua e não-linear: é nesse quadro que eu proponho situar o *Romanço de Alexandre*.

Essa redescritção da história traz implicações para a conceitualização do gênero. Em seus usos atuais o termo “romance” tem uma clara condição nominalista. A sua acepção se estabilizou tardiamente (apenas em finais do século XVIII), produzindo sentido ao agregar coisas que já existiam, e só assim passando a orientar a produção subsequente. O sentido retrospectivo de organização do passado prenunciava o momento posterior em que o termo passaria a evocar expectativas regulares – ainda que sempre relativamente abertas – quanto às características das obras que ele poderia abarcar. É o caso típico do conceito que produzia aquilo que estava pretensamente identificando, especialmente ao estabelecer distinções categoriais entre tipos diferentes de prosa ficcional (no caso paradigmático da Inglaterra, tratava-se inicialmente da distinção entre *novel* e *romance*). É importante ter em mente esse componente tardio da formulação do conceito ao observarmos que, em seus processos de surgimento, as obras que mais tarde seriam aglutinadas pelo termo exploravam o campo literário sem qualquer intenção de produzir um novo gênero, e sem imaginar que algum dia seriam aglutinadas num denominador comum. Pseudo-Calístenes, Murasaki Shikibu, Rabelais, Cervantes e Defoe não queriam “criar” ou “fundar” a prática letrada que hoje chamamos de romance; na época da picaresca ninguém na Espanha antecipava que *Dom Quixote* iria um dia aparecer, o que torna ambígua a narrativa que o situa como “ponto de chegada” ou “obra mais representativa” do primeiro romance espanhol: *Dom Quixote* não deve ser posicionado no vértice da formação do romance espanhol porque essa formação nunca teve vértice algum, transcorrendo como um processo aberto, desprovido de *telos* e não coordenado, em que várias coisas foram experimentadas sincrônica e diacronicamente. Processos semelhantes transcorreram em outros lugares: na própria Inglaterra a palavra “*novel*” não existia na sua acepção atual quando obras hoje canônicas foram escritas e publicadas; a “ascensão do romance”, conforme descrita por Ian Watt, foi conduzida por autores que desconheciam a noção de romance que ele mais tarde empregaria.

Resumindo: pela teoria da poligênese o gênero não tem uma única história, com uma origem precisa e uma trajetória linear e contínua até o presente, mas várias histórias paralelas, ou conectadas de maneira imprevista. É uma história descontínua e interpolada, com tradições paralelas e conexões variadas. Essa proposição historiográfica tem consequências para a teoria literária, pois um conceito que possa abranger esse *corpus* ampliado deverá ter menor carga teórica e maior abrangência empírica. Será um conceito inspirado por uma visão da história desatrelada do “longo século XIX” dos estudos literários, não tomando o “realismo” como medida, não priorizando noções de “inovação” e “subjetivação” da autoria, nem buscando identificar “cortes históricos” em obras e autores representativos de segmentos estilisticamente distintos. Que conceito seria esse?

2

De saída é bom lembrar que não existe exemplar “puro”, “ideal” ou “perfeito” do gênero, do qual se possam derivar atributos “necessários e suficientes” para a inclusão

das obras na categoria. Isso fragiliza as tentativas de definição baseadas em atributos formais ou temáticos delimitados (como o “modo imitativo baixo” de Frye e a “verdade romântica” de Girard), ou em determinantes ambientais e intelectuais localizadas (como o “sujeito moderno” de Watt ou a “busca da totalidade de sentido” de Lukàcs), sugerindo, em contrapartida, que as constantes do gênero sejam localizadas em “denominadores comuns” que possam se instanciar em obras bastante diversas, com poder de estruturação. Penso em fundamentos que permaneçam constantes em meio à diversidade sincrônica e diacrônica do *corpus*, preservando a continuidade do gênero enquanto dotam-no de flexibilidade suficiente para permitir (e fomentar) a diversidade de produções que eles possibilitam. Seguindo os resultados da minha pesquisa sobre a teoria da poligênese do romance (Chagas; Okimoto, 2016), proponho que essas estruturas são três: a escrita narrativa em prosa de longa extensão, a condição ficcional, a função de remissão moral à experiência vicária.

Faço um comentário rápido sobre a validade empírica e a consistência lógica dessa proposição: o conceito a ser descrito não se pretende normativo nem restritivo, e a correlação entre os seus termos constituintes não é necessária, mas apenas majoritária nas produções do gênero. Um romance em verso continua sendo um romance (como na Idade Média), assim como um romance não-ficcional (como o romance-reportagem dos anos 60 e 70): o modelo pretende funcionar na vasta maioria dos casos, mas não para a totalidade das obras. Outra consideração importante é que as características estruturais que eu lhe atribuo não são exclusivamente suas, pois fica claro que elas também aparecem em outros gêneros e mídias; é o romance, no entanto, a forma cultural que as entrelaça. Essas ressalvas não impedem, em todo caso, que o conceito seja eficiente ao auxiliar o historiador e o teórico da literatura a organizar os seus objetos de estudo ao redor de expectativas coerentes quanto às características típicas do gênero.

Antecipei que essas características estruturais incluem a escrita narrativa em prosa de longa extensão. Isso soa óbvio: à exceção das suas versões medievais, romances são textos escritos em prosa. Mas quão longos eles devem ser para se encaixar nesse modelo? Não há tamanho preciso, pois o que importa é que a extensão permita que se produza aquilo que romances costumam fazer: encenar processos de mudança em personalidades, contextos e conflitos; a quantidade de texto permite não apenas que muitas coisas possam acontecer na narrativa, mas que as coisas possam mudar de maneira coerente e profunda. Romances costumam articular transições de estado nos mundos ficcionais que eles constroem, transições cuja dramatização a longa extensão favorece: por mais que não se possa precisar a extensão relativa a distinguir, por exemplo, a novela do romance, em geral romances trazem mais quantidade de informação e maior intensidade de mudança que outros tipos de prosa ficcional.

Quanto à sua condição ontológica, a ficcionalidade implica que as obras suscitem no leitor uma relação de *make-believe* (na expressão de Currie, 1990) com o texto: o leitor processa as informações textuais como se elas fossem reais mesmo sabendo que elas não o são, potencialmente imergindo na leitura por não pensar continuamente se o conteúdo é ou não verdadeiro. Como diria Richard Gerrig (1993), Coleridge estava errado e não há qualquer suspensão *voluntária* da descrença ocorrendo antes ou durante a leitura, pois nenhum

leitor decide conscientemente suspender a sua ciência da ficcionalidade do conteúdo lido. Pelo contrário, a pesquisa recente sobre a psicologia da leitura (Bortolussi; Dixon, 2003) sugere que o leitor processa cognitivamente a informação ficcional da mesma maneira como processa informações verdadeiras, e é isso que permite a leitura fluente: tradicionalmente a ficção faz sucesso por permitir o processamento de mundos criados sem impor ao leitor grande custo cognitivo, pois ele frui cada novo universo processando a informação tal como ele costuma fazer ao ler outros tipos de texto. Ao mesmo tempo, na condição de “artefato abstrato” (Thomasson, 1999), toda ficção escrita é obra de alguém, publicada nalgum lugar, dependente de suportes materiais (os papiros, os pergaminhos, os livros, a tela do computador...) para existir, mas que, mesmo dependendo dessa materialidade, não tem existência espaço-temporal alguma: Capitu depende de exemplares de *Dom Casmurro* para seguir existindo, mas não “está” em nenhum deles. Juntando tudo isso, entendo a ficção romanesca como um mundo autoral e autoconsistente, veiculado como livro e processado como experiência mental, que se relaciona ao real de várias maneiras, mas existe paralelamente a ele, e não como derivação do real ao qual faz referência (nisso se diferenciando de ficções não-literárias como os “experimentos mentais” da filosofia, os “mundos possíveis” da ciência e os contrafactuais da história). Ficções dialogam com o real compartilhado ao simularem realidades alternativas, estimulando a imaginação e os afetos do público para temas de interesse próximo, dramatizados num mundo paralelo e artificialmente construído.

Essa capacidade permitiu, por fim, que o romance explorasse a função que ele majoritariamente atribuiu a si mesmo ao longo da história. Concordo com Thomas Pavel (2013) que o gênero predominantemente remete a problemas de cunho moral no universo social contemporâneo, mediante a encenação de situações cuja lida coloca em crise a moral normativa, situando-se entre as lacunas dos sistemas dominantes de produção de sentido. São questões que, em geral, manifestam-se nas vidas pessoais de personagens com as quais o leitor pode se identificar pessoalmente, dentro das condições atuais de experiência e ação no mundo social, mesmo que aquelas personagens estejam distantes do seu domínio pessoal de vida. A partir desse germe inicial o romance buscou outras funções, contextuais e historicamente específicas, mas ordinariamente exploradas em conjunto ou por meio daquela função primeira: no Brasil do século XIX, quando a representação da identidade nacional se tornou uma tópica importante, ela seria explorada, em *Iracema*, numa estória de amor e confiança entre indivíduos culturalmente apartados; era uma tópica tradicional, investida de tensão moral nas relações pessoais dos protagonistas, e apropriada, naquele caso, para uma nova função.

Por fim, um quarto elemento atuante na sua formação histórica também daria ao romance características de longa duração: a sua posição marginal no campo letrado. Nas várias culturas em que ele surgiu, o gênero foi inicialmente marginal: na Antiguidade ele sequer chegou a ser nomeado, não recebendo tratados e poéticas como aquelas que, desde Aristóteles, eram dedicadas aos gêneros canônicos. A sua canonização só ocorreu em meados do século XIX, e para sempre de maneira incompleta (subgêneros inteiros costumam ser excluídos do cânone). Retrospectivamente, no entanto, essa marginalidade se revelou uma vantagem: ela

retardou a institucionalização do romance, mas deu-lhe uma liberdade inaudita para explorar temas e formas quaisquer, ficcionais e não-ficcionais, cultas e incultas, populares e eruditas. Romances podem mobilizar temas e mimetizar códigos e convenções de quaisquer outros gêneros, abrindo espaço para a representação de tipos, conflitos, situações e espaços sociais tradicionalmente ignorados (ou menosprezados) pela “alta cultura”. Em suas origens não apenas marginais, mas também tardias no campo letrado, em todos os seus contextos de aparecimento – na Grécia, no Japão, na Espanha, na Inglaterra... – o romance apareceu em culturas letradas consolidadas, dotadas de gêneros já institucionalizados. Ele então cavaria a sua diferença em relação àqueles gêneros assumindo uma condição meta-letrada: foi o único gênero que nasceu escrito, não se originando de alguma tradição oral prévia, desde cedo se comportando como um texto de textos, um gênero intertextual, intersemiótico e pluridiscursivo.

Em suma, era desde o início um tipo de fazer literário que visava a elaboração de narrativas escritas de longa extensão, tendo a ficcionalidade como condição ontológica, encenando dramas morais familiares ao público presente, e majoritariamente se oferecendo ao público como objeto de consumo prazeroso, e que assim, *a priori* descompromissado – enquanto gênero – com as expectativas da “elite do gosto”, tinha liberdade para assimilar quaisquer funções e convenções que lhe interessassem em seus processos de comunicação com o leitor. É uma prática letrada coerente e ao mesmo tempo fomentadora de diversidade, capaz de se autorregular na sua constante variação: suas estruturas orientadoras permitem uma enormidade de explorações e realizações. Como resultado, não deve surpreender que o gênero tenha sido sempre tão variado, muitas vezes abrigando, numa mesma obra, uma grande diversidade de convenções estilísticas e estratégias de comunicação – como no *Romance de Alexandre*.

São obras que podem comportar diversidade, sem implodir a coerência estrutural que sugere classificá-las como “romances”. A partir desse quadro, que expectativas o historiador pode ter sobre o comportamento inaugural do gênero? O que se pode esperar das relações das suas obras com o público e o ambiente letrado? Que características composicionais devem ser analisadas para que essas relações sejam identificadas? Um gênero que foi se estruturando não como um modelo a ser aplicado, mas como uma estrutura flexível e aberta à variação; um gênero que exploraria ativamente o ambiente letrado, gerando diversidade sincrônica enquanto construía diacronicamente a sua tradição: logo cedo coisas bem diferentes surgiram, e vale destacar, com Tomas Hägg (1991), que já na Antiguidade é difícil acreditar que tenha havido um “primeiro exemplar” (um “exemplar original”) do gênero. O romance evoluiu por tentativa e erro, nas inovações trazidas por várias obras diferentes, que foram experimentando códigos de maneira independente. Com o tempo, o sucesso de algumas delas fomentou a estabilização de uma tradição continuada, dotada de convenções próprias, como os enredos de amor e aventura de *Quéreas e Calírroe*, *As efesíacas* e *As etiópicas*. Mas para que essa tradição se estabelecesse, era preciso cavar um lugar para a plena exploração da ficcionalidade – aí eu situo a importância do *Romance de Alexandre*.

3

Voltemos à “pseudoficcionalidade” do *Romanço de Alexandre*, pela definição de Gregory Currie.

Currie sabe que não existem propriedades materiais compartilhadas por *todas* as ficções, e ausentes das não-ficções: não há enumeração suficientemente exaustiva dos usos ficcionais da linguagem. A ficcionalidade é um atributo relacional, afirmado na diferença comparativa com a não-ficção, e isso é importante: em que medida o *Romanço de Alexandre* afirmava a sua ficcionalidade ao *parecer* diferente de outros tipos de texto?

Antes de lidarmos com esse ponto, observemos que caracterizar a ficcionalidade como um atributo relacional não leva Currie a uma teoria institucional, pela qual ficção seria tudo que certa comunidade de leitores compreende como tal. Pelo contrário, ele propõe que a ficcionalidade deriva de uma intenção implicada já na produção do artefato, que é resultante, desse modo, de um ato intencional e explícito de *fiction-making*. Um ato explícito e ostensivo, pois a ficção é um ato de comunicação: inventar “estórias imaginativas” para o próprio gozo pessoal pode envolver “fantasia”, mas “ficção” pressupõe dirigir-se a certo público com a intenção de fazê-lo *acreditar* na estória contada. Esse tipo de “acreditar” é o *make-believe* em atuação, o “fazer de conta” que Currie situa como propriedade distintiva da ficção: a sua capacidade de fazer com que o leitor “faça de conta” que a estória é verdadeira, com isso distinguindo-a da mentira e do fingimento (que produzem engano), e da imitação e da paródia (que pressupõem elementos reais, identificáveis pelo leitor, aos quais se faz referência). À ficção o público responde de maneira diferente: numa proposição confirmada pela psicologia da leitura (conforme indicado anteriormente), a crença do leitor na estória é espontânea, não resultando de algum “ato voluntário” – como vimos, não há “suspensão voluntária da descrença” implicada no processo. Não há uma decisão consciente de acreditar, o leitor simplesmente acredita numa estória que ele sabe não ser real. Essa predisposição a *make-believe* a estória contada é semelhante à lógica da crença: descobrimos o que é importante e (ficcionalmente) verdadeiro na estória tal como fazemos diante de um falante que nos conta uma estória qualquer; acreditar ou duvidar da estória por acreditar ou duvidar do contador da estória nos orienta no processamento do conteúdo. Ou seja, não precisamos acreditar em fantasmas para acreditar que Hamlet *de fato* encontrou um fantasma, pois assim nos é contado na peça.

O *make-believe* permite alcançar na imaginação o que não existe na realidade. É um estado proposicional, composto por personagens, eventos, lugares, estados de coisas, dirigido à imaginação do leitor ao definir a sua atitude diante do conteúdo lido. Mas aqui entra um ponto importante, que Currie não aborda diretamente: embarcar no *make-believe* não é algo que nascemos sabendo fazer, ou que o campo letrado tenha desde sempre incluído entre as suas proposições de rotina. Em nosso aprendizado de leitura, precisamos frequentar a ficção para aprendermos a processar o texto no modo do *make-believe*. E sabemos que textos que estimulem esse modo de relação demoraram a aparecer, sugerindo que a ficção precisou de tempo para cavar espaço na cultura letrada. Acredito que isso transcorreu num processo de experimentação, até que se consolidasse um público preparado para a sua leitura: no meu entender, obras como o *Romanço de Alexandre* foram decisivas nesse processo.

Currie fala de “pseudoficções”: se o *make-believe* define a atitude do leitor diante do conteúdo ficcional, as “pseudoficções” podem permitir o seu processamento como *make-believe* – ou não. A depender do leitor ou do público, dentro de certo quadro histórico ou no decorrer da história, “pseudoficções” podem ser lidas como ficções ou não-ficções. São “pseudoficções” a épica e a tragédia: apesar das suas semelhanças formais com obras ficcionais, elas não suscitavam originalmente o *make-believe*: para aquele público os seus personagens e acontecimentos eram reais ou lendários, e a *artificalização* ou poetização das representações não eliminava essa condição. Ou seja, que a estória fosse contada poeticamente, isso não mitigava a crença do público na sua condição real ou lendária. Atualmente a Bíblia é assim, ficcional para os ateus, não-ficcional para os fiéis; o texto permite as duas atitudes de leitura, crença ou *make-believe*. Mas a assimetria fica clara: um texto não intencionalmente ficcional, como a *Odisseia*, pode vir a ser lido como ficção, mas é difícil imaginar que um texto intencionalmente ficcional venha a ser lido como não-ficção. O que era o *Romance de Alexandre*, então?

Na tragédia o *mythos* orientava a ação do poeta, que podia contar a estória à sua maneira, mas devia pautar-se pelas crenças predominantes a seu respeito. Um personagem de ficção não encontra expectativas desse tipo; ele é novo. Com isso, à diferença da épica e da tragédia, as ficções romanescas, com seus enredos e personagens, aumentam a quantidade de coisas existentes no mundo. Essa capacidade de aumentar a quantidade de coisas existentes sempre foi importante para o sucesso da ficção, cujas produções entram nas comunicações públicas ao estimularem o imaginário com as novidades que ela traz – o adjetivo “quixotesco”, por exemplo, indica que personagens e situações ficcionais podem ter um apelo emocional e cognitivo tão forte a ponto de transformar as novidades da ficção em símbolos de ampla circulação. Mas o que fazia o *Romance de Alexandre*? Ele aumentava ou mantinha a quantidade de coisas existentes? Lembremos que exatamente a capacidade criativa da ficção colaborou para marginalizar inicialmente o romance perante o saber institucionalizado, que costumava desconfiar ou menosprezar as suas invenções: para que perder tempo, afinal, com produções *a priori* descomprometidas com a verdade factual, a moralidade tradicional e o fazer prático? Mas textos como o *Romance de Alexandre* e o *Romance de Esopo* eram diferentes, pois eles prometiam resgatar histórias reais enquanto de fato ampliavam a quantidade de coisas existentes, ao mesclarem a invenção e a estória lendária. Acredito que, naquele quadro inicial de produção, o *status* epistêmico ambíguo daquelas obras foi importante para a consolidação do romance: acredito que a “pseudoficcionalidade” foi uma mediação importante para a tradicionalização da ficção. Não falo de um passo diacrônico, em que primeiro teria vindo a “pseudoficcionalidade”, depois a ficção. Uma e outra dividiram o palco na formação do romance. Mesmo a Calíroe de Cáriton, heroína de uma obra ficcional, tinha um pé na história; era uma ficção cheia de pequenos elementos históricos – que nela faziam o quê, afinal?

Uma primeira analogia é que, numa relação de “figura e fundo”, no *Romance de Alexandre* a história era a figura e a ficção era o fundo; em *Quêreas e Calíroe*, a ficção era a figura e a história era o fundo. Neste último, breves inscrições da trama na história parecem conferir autojustificação à sua narração, mas não apagam a novidade do narrado; no *Romance de Alexandre* o enquadramento histórico é ostensivamente anunciado, mas não apaga as inscrições pontuais da ficcionalidade. A ficção se desenvolveu como prática oral, e cavava o seu espaço como prática letrada sem dispor de tradição estabelecida e de uma distinção clara,

filosoficamente articulada, em relação ao engano e à mentira. Essa ambiguidade epistêmica despertava a desconfiança da elite erudita, e nunca de fato desapareceu: a “demanda de realidade” se coloca sobre a ficção até hoje; não é incomum ouvir que a “pura fantasia” é entretenimento ocioso, valorizando-se, em direção contrária, a ficção que “mostra o real” de alguma maneira. Ou seja, boa parte do elogio a produções ficcionais se dirige aos seus componentes pretensamente não-ficcionais, e por isso não deve surpreender – essa é a minha proposição – que o estabelecimento da ficção como tradição textual demandou a abertura de espaço para que o escritor jogasse com objetos de crença coletiva, de maneiras imprevisíveis pelos gêneros institucionalizados. O que seria melhor, nesse caso, do que falar de figuras lendárias, suficientemente familiares para conferir aparente solidez epistemológica ao texto, mas suficientemente distantes para permitir que o autor inserisse invenções nas lacunas do registro histórico?

O narrador mimetizava o tom e a forma do discurso historiográfico ao falar de um personagem real, mas cuja estória era tradicionalmente transmitida oralmente em relatos diferentes, e por isso era sempre um pouco diferente aqui e ali. Explorando essas variações de fundo no relato histórico, o Pseudo-Calístenes mostra a cena bufá da sedução de Olímpia durante a ausência de Felipe: isso é história? Alexandre era filho de um egípcio, Nectanebo: história, ficção? Nas lacunas dos relatos tradicionais sobre a vida do rei, o autor “transcreveu” cartas de Alexandre, que o leitor acessa “em primeira mão”: o que poderia ser mais ficcional do que isso? Já se tinha nisso o romance heterovocal e pluridiscursivo de que falaria Bakhtin: apresentando-se em situações diegéticas historicamente plausíveis, lemos cartas escritas por Alexandre, com o tom e o vocabulário que ele supostamente utilizaria, revelando ao leitor a sua psicologia e a sua racionalidade estratégica.

Nas frestas da história, portanto, o Pseudo-Calístenes inscreveu criações pessoais. Houve espaço para uma visita às amazonas, e para que Alexandre inventasse a geringonça que ele usaria para explorar o fundo do mar – de onde é lançado de volta à terra por um peixe enorme. Houve espaço para um Alexandre que tomava decisões, depois refletia sobre a própria ambição num tom de gravidade moral, e disso tirava lições de humildade: era o acesso direto à consciência do herói, procedimento que notabilizaria a prosa de ficção até a modernidade. E ao escrever essas coisas o autor misturava um pouco de tudo: o tom e a dicção do historiador, a filosofia moral que induzia generalizações da experiência singular, a comédia na sedução de Olímpia por Nectanebo, a expressão em primeira pessoa que dava acesso à psicologia do herói (em seus pensamentos e nas cartas que ele escrevia), a fantasia na descrição de lugares estranhos e seus habitantes, a aparência de precisão do dado factual, o recurso intertextual a Aquiles na modelagem do herói... Era o romance nascendo como gênero de gêneros, recorrendo a códigos e convenções de práticas letradas preexistentes, que não tinham evoluído tendo o *make-believe* como padrão de recepção. Códigos e convenções de gêneros não-ficcionais eram mobilizados para impulsionar a ficção como prática textual – mas sem necessariamente suscitar o *make-believe* em todo e qualquer leitor. Pois Pseudo-Calístenes manteve a possibilidade de que o texto fosse lido fora do modo do *make-believe*, i.e., como uma representação da história de Alexandre. Diante do seu texto o leitor era solicitado a um jogo de regras maleáveis, que ele mesmo, no limite, teria que definir.

Em suma, Pseudo-Calístenes inventava coisas, mas com dubiedade suficiente para que o seu texto fosse lido como não-ficção. O meu argumento é propositivo: acredito que, sem contar com uma tradição própria, essa pseudoficcionalidade pode ter ajudado a criar um público que se habituaria, de maneira tateante, à ficcionalidade e às experimentações composicionais do romance. Há pouco sugeri que o gênero aconteceu por tentativa e erro, de maneira exploratória, na convergência de três estruturas que não lhe são específicas: a narrativa escrita em prosa, usando convenções de gêneros estabelecidos; a condição ficcional; a remissão moralizada à vida prosaica. Se não pode haver um exemplar original do gênero, é porque a convergência desses elementos em cada uma das obras se deu de maneira tateante. Ninguém decidiu inventar o romance; houve poligênese já em seus contextos iniciais de produção. Acredito que a pseudoficcionalidade foi parte importante desse processo de experimentação, ao favorecer que a ficção construísse para si um público habituado à sua leitura e, com isso, favorecendo que o romance cavasse seu lugar no ambiente letrado. Esta teria sido a contribuição do *Romance de Alexandre* para a história do gênero – ou pelo menos assim eu quis sugerir. Se isso faz sentido, um último corolário se afirma: o *Romance de Alexandre* e o *Romance de Esopo* são romances de fato, ao lado de *Quéreas e Calírroe*, *As efesíacas*, *Dafne e Clóé*, *Leucipe e Clitofonte*, *As etiópicas* – todos eles compartilharam, afinal, uma história comum na evolução diacrônica da produção ficcional na Antiguidade.

REFERÊNCIAS

- BORTOLUSSI, Marisa; DIXON, Peter. *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- CHAGAS, Pedro; OKIMOTO, Mariana. O conceito de romance e o romance na história. *Revista Eutomia*, n. 18, v. 1, p. 20-41, 2016.
Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/13376>
- CURRIE, Gregory. *The nature of fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- GERRIG, Richard J. *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- HÄGG, Thomas. *The novel in Antiquity*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- MORETTI, Franco (org.). *The Novel*. Princeton: Princeton University Press, 2006. v. 1.
- PAVEL, Thomas. *The lives of the novel – a history*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- RESINA, Joan Ramón. The short, happy life of the novel in Spain. In: MORETTI, Franco (org.). *The Novel*. Princeton: Princeton University Press, 2006. v. 1, p. 291-312.
- SPACKS, Patricia Meyer. *Novel Beginnings. Experiments in eighteenth-century English fiction*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- THOMASSON, Amie. *Fiction and metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Segunda parte:

A recepção da figura de Alexandre
e a refiguração da Antiguidade Clássica

MOSAICO DE ALEXANDRE NA CASA DO FAUNO EM POMPEIA: ONTEM E HOJE¹

Renata Senna Garraffoni*
José Geraldo Costa Grillo**

* Professora Associada,
Departamento de
História, Universidade
Federal do Paraná.

Recebido em: 09/03/2020
Aprovado em: 31/03/2020

resenna93@gmail.com



** Professor Associado,
Departamento de
História da Arte,
Universidade Federal
de São Paulo.

jgcgrillo@yahoo.com.br



RESUMO: O objetivo central desse artigo é realizar um estudo de caso sobre o mosaico de Alexandre, localizado na Casa do Fauno em Pompeia, para pensar as formas de recepção de Alexandre no passado e presente. Para tanto iniciamos problematizando aspectos da escavação da cidade de Pompeia para, na sequência, discutirmos a Casa do Fauno e descrever os detalhes do Mosaico. Na sequência analisamos os primeiros estudos do Mosaico e as formas de entender a arte no século XIX para, por fim, pensar algumas das abordagens mais recentes, discutindo os desdobramentos das novas leituras sobre os encontros entre Oriente e Ocidente. Almejamos, portanto, trazer à tona as complexas relações entre passado e presente, entre arte e materialidade, recepção e diversidade étnica.

PALAVRAS-CHAVE: Mosaico de Alexandre; Casa do Fauno; Arqueologia contextual; recepção.

*ALEXANDER MOSAIC AT THE HOUSE OF THE FAUN
IN POMPEII: YESTERDAY AND TODAY*

ABSTRACT: The aim of this paper is to take the Alexander mosaic, located at the House of the Faun in Pompeii, as a case study to discuss Alexander reception in the past and present. To do so, first we discuss some issues related to Pompeii's excavation; second, we shall focus at the

¹ Agradecemos a todos e todas que participaram do minicurso ministrado na ocasião do Simpósio “Alexandre...Alexandre! Alexandre: os aspectos do guerreiro, do sábio e do soberano na narrativa”, realizado na Universidade Federal do Paraná em dezembro de 2018. As perguntas e os debates foram imprescindíveis para aprofundarmos alguns dos pontos explorados neste artigo. Destacamos, no entanto, que a responsabilidade das ideias aqui publicadas recai apenas sobre a autora e o autor.

House of the Faun and describe the details of the Mosaic. Then we shall present the first studies of the Mosaic and the ways of understanding the art in the 19th century to, finally, discuss some of the most recent approaches, pointing out the recent debates between East and West. We aim, therefore, to bring to light the complex relations between past and present, art and materiality, reception and ethnic diversity.

KEYWORDS: Alexander Mosaic; House of the Faun; Post-processual Archaeology; Reception studies.

INTRODUÇÃO

Vernant defendeu, em várias ocasiões, que textos ou imagens não devem ser lidos como imediatos ou transparentes. Para compreendê-los melhor em seus contextos é preciso um esforço para penetrar nos múltiplos códigos culturais que os gregos conferiam a suas figuras, tornando o trabalho dos intelectuais mais complexo que a mera equiparação texto/imagem (Vernant, 1984, p. 4). Retomamos essas considerações de Vernant, pois elas indicam os desafios que nos atingem ao tratar do objeto de estudo deste artigo, o Mosaico de Alexandre, encontrado na Casa do Fauno, em Pompeia. Para além de ser uma imagem bastante conhecida e estudada, o mosaico nos insere em debates sobre a figura de Alexandre entre os gregos, bem como sobre sua recepção no contexto romano e posterior. Assim, as considerações teóricas de Vernant nos alertam para o fato de que, muito antes da ascensão de Roma, o líder macedônico desempenhou um papel político e cultural sem precedentes no mundo antigo: seus retratos e suas ideias circularam intensamente, suas virtudes e vícios foram contados e recontados nos mais diferentes suportes, encarnando o que deveria ser um líder guerreiro e criando códigos múltiplos de possibilidades de leituras. Mais recentemente, Pollini (2012, p. 162) afirmou que Alexandre se tornou mais que um construtor de impérios, seus feitos serviram de base de comparação a tantos outros líderes ao longo da História, transformando-o numa figura multifacetada e complexa, inserida em processos de recepção bastante particulares em cada contexto em que foi evocado.

Há, portanto, uma miríade de formas de se aproximar de Alexandre que a tradição nos legou, seja pela arte, seja pela literatura, seja pelos estudos arqueológicos e históricos a partir do século XIX. São esses últimos que nos interessam nessa ocasião e, mesmo assim, há uma ampla literatura sobre o tema. Tronson (2004), por exemplo, chama a atenção para ao menos cinco possibilidades de se estudar, na academia, o jovem macedônico: 1) as fontes materiais e escritas que moldam as abordagens sobre sua provável aparência, bem como as idealizações de seus retratos; 2) o contexto histórico em que viveu e as disputas políticas em que se envolveu; 3) suas relações com o mundo grego; 4) suas relações pessoais e, por fim, 5) as narrativas sobre sua vida.

De fato, ao propormos a presente reflexão, estamos situados no item 1, pois nosso objetivo é, partindo do Mosaico de Alexandre, considerado como cultura material, pensar sobre sua recepção no contexto romano na cidade de Pompeia. Nesse sentido, Hardwick

(2003, p. 15) é uma referência importante, pois, para explorar alguns dos mecanismos de recepção na própria Antiguidade, analisaremos algumas formas de transmissão da imagem de Alexandre e as mudanças culturais para a criação de novas narrativas. Além de Hardwick, Tanner (2000, p. 18) também aponta questões relevantes, em especial ao considerar que cada vez mais é preciso ir além das interpretações formalistas das obras de arte e adotar perspectivas que permitam uma análise do contexto cultural, político e histórico mais amplo. Argumentamos, então, que ao recolocar o Mosaico de Alexandre na Casa do Fauno, de onde foi tirado no século XIX, podemos explorar outras dimensões não só dos símbolos de poder, na figura do guerreiro macedônico, mas também nas relações espaciais e culturais que se desenvolvem na casa em uma cidade romana mais periférica. Ou seja, nos propomos explorar os significados possíveis da arte e da linguagem visual em seu contexto material e histórico.

Assim, o que se segue é um estudo de caso mais aprofundado, o mosaico de Alexandre na cidade de Pompeia, para pensar as formas de recepção de Alexandre no passado, o impacto da redescoberta do Mosaico no século XIX, momento em que as disciplinas acadêmicas se formavam, e nos dias atuais. Para tanto dividimos o artigo da seguinte forma: iniciamos problematizando aspectos da escavação da cidade de Pompeia para, na sequência, discutirmos a Casa do Fauno e descrever os detalhes do Mosaico. Após essas questões iniciais, analisamos os primeiros estudos do Mosaico e as formas de entender a arte no século XIX para, por fim, pensar algumas das abordagens mais recentes, analisando os desdobramentos dos questionamentos pós-coloniais nas novas leituras sobre os encontros entre Oriente e Ocidente. Almejamos, com esse exercício, trazer à tona as complexas relações entre passado e presente, entre arte e materialidade, recepção e diversidade étnica.

ESCAVANDO POMPEIA

Pompeia não é muito expressiva no contexto da história romana. Como Cooley & Cooley (2004, p. 1) já destacaram, não há nenhum político ou escritor pompeiano conhecido ou nenhum fato marcante que lá ocorreu. Mas, por um acaso, Pompeia está entre as cidades romanas mais conhecidas pelas pessoas ou estudadas nas universidades ao redor do mundo. Ao ter sido soterrada por uma explosão do vulcão Vesúvio em 79 da nossa era e escavada sistematicamente a partir do século XVIII, se tornou referência sobre a arte e cultura material do mundo romano na Modernidade e segue em posição de destaque até os dias de hoje.

Essa particularidade levou muitos estudiosos a afirmarem que Pompeia seria uma espécie de cápsula do tempo, ideia essa que, nas últimas décadas, arqueólogos têm refutado. Os questionamentos se deram porque, ao longo do processo de escavação, tornou-se evidente que havia muitas perdas de material provocadas tanto pela natureza, como pela ação humana. Em primeiro lugar, o terremoto, seguido pela explosão do vulcão cerca de uma década depois, gerou muita destruição, embora a cidade tenha sido, em parte, bem preservada. Em segundo, Pompeia possui uma história muito particular de escavação, pois a atuação das pessoas na área, recuperando objetos, é anterior à própria Arqueologia como ciência e nem sempre o que foi retirado foi feito de maneira ordenada ou visando conhecer melhor o passado antigo.

Pompeia permaneceu desaparecida até o século XVIII, quando as primeiras incursões foram feitas no local e, somente em 1763, foi confirmado que as ruínas ali presentes eram da cidade devido a uma inscrição (Funari, 2003). Nesse primeiro momento, as escavações foram feitas de forma aleatória, procurando preservar aquilo que a nobreza napolitana acreditava ser mais valioso. Neste contexto, muito se perdeu, em especial pelos constantes saques, já que no século XVIII a Arqueologia, como disciplina científica, ainda não existia, e a retirada de objetos de valor artístico de sítios abandonados ou o hábito de colecionar antiguidades era uma prática comum (Varone, 1998).

Embora durante este período algumas pessoas tenham defendido o fim das pilhagens, Etienne (1994) afirma que, somente no século XIX, a cidade passa a ter uma intervenção mais sistemática e menos destruidora. Mesmo que em alguns momentos o interesse tenha sido menor pela sua escavação, quando Fiorelli se torna responsável pelo estudo de Pompeia, muda-se o panorama, pois é com ele que a cidade passa a ter escavações mais metódicas e científicas. Foi Fiorelli, por exemplo, quem dividiu a cidade em regiões e quarteirões (*insulae*), sistema de demarcação utilizado até hoje pelos arqueólogos, além de ter escavado muitas regiões da cidade de maneira mais científica.

Se Fiorelli, por um lado, é um dos mais importantes arqueólogos do século XIX que atuaram em Pompeia, definindo e organizando metodologias para a escavação do sítio, Amedeo Maiuri, por outro, é o superintendente mais polêmico do século XX. Maiuri ocupou o cargo entre 1924 e 1961, desenvolvendo seus trabalhos, em parte, financiado pelo governo fascista de Mussolini. É fato que boa parte de Pompeia foi escavada neste período, no entanto, estudiosos criticam as restaurações propostas que mais indicavam uma percepção fascista do que era o Império do que uma estética romana propriamente dita. Além disso, como Cavicchioli (2004) já ressaltou, durante direção de Maiuri, muitos objetos foram retirados de seus contextos originais, em especial os que feriam a conduta de moralidade, como as pinturas e objetos com representações sexuais ou fálicas, descritas na época como pornográficas. Decisões como estas restringiam o acesso ao material escavado em Pompeia, bem como alteraram os contextos nas quais foram encontrados.

Estas considerações acerca do soterramento e posterior escavação do sítio, mesmo que tenham sido apresentadas de maneira sucinta, permitem uma reflexão particular: o que hoje consideramos o sítio arqueológico de Pompeia é um local que passou por diversas intervenções sejam elas naturais ou humanas. O terremoto e a erupção causaram destruição, já as escavações foram permeadas por saques, atravessadas pela estética napolitana, pelas primeiras escavações científicas, pelo fascismo de Mussolini e pela destruição dos bombardeios durante a II Guerra, só para citar alguns acontecimentos ao longo dos séculos. Assim, compartilhamos da perspectiva de análise que aponta que o que hoje se preservou não deve ser entendido como um exemplo direto do cotidiano de uma cidade administrada pelos romanos, mas um sítio arqueológico com uma história posterior específica. Neste sentido, ao analisarmos qualquer aspecto da cidade, não devemos tomar como um reflexo direto do passado romano, mas entendê-la como um local atravessado por tensões, disputas e conflitos, tanto no passado antigo, como em sua recuperação na Modernidade.

A partir do exposto, ressaltamos que a aproximação que propomos de Pompeia está pautada em um viés que considera as intervenções no sítio e seus limites, visando a uma interpretação da cultura material a partir de suas particularidades, pois como afirma van Dommelen (1997), a Arqueologia permite o estudo de caso redefinindo a situação do local em que os artefatos foram encontrados. Dentro da cidade de Pompeia, nessa ocasião, portanto, focaremos na escavação da Casa do Fauno, local onde foi encontrado o Mosaico de Alexandre (atualmente sob guarda do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles), para discutir recepção da arte helenística no passado romano, bem como os sentidos atribuídos a Alexandre nos processos de escavação do local. Trata-se de uma proposta de análise que visa a reconhecer a historicidade dos processos de escavação e interpretação, bem como os diálogos possíveis entre passado e presente. Na sequência, apresentamos a escavação da Casa do Fauno, a descrição do mosaico para, por fim, discutir as diferentes abordagens propostas e suas implicações políticas.

A CASA DO FAUNO

Fiorelli, como já comentamos, foi muito ativo na organização das escavações em Pompeia na segunda metade do século XIX, em especial na criação de vários métodos científicos para facilitar o trabalho de campo, evitar a destruição de materiais e preservar o que estava sendo encontrado. Entre tantos papéis que desempenhou como arqueólogo, cabe destacar sua preocupação como editor de publicações, algo ousado para a época. Entre 1860-1864, por exemplo, publicou os três volumes *Pompeianarum Antiquitatum Historia* (PAH), obra que congrega os relatos de escavação da cidade de Pompeia e suas casas a partir de 1748. Dessa experiência surgiu, em 1876, *Notizie degli scavi di antichità*, revista que existe até hoje e que traz informações sobre os trabalhos realizados. Essa preocupação em sistematizar e apresentar o trabalho foi fundamental para definir, pela primeira vez, uma política de publicação de boletins e relatos arqueológicos das escavações na região.

Graças a essas iniciativas, hoje podemos ter acesso a informações para entendermos as escolhas feitas pelos arqueólogos e termos acesso aos registros de como se encontrava o local no momento da escavação, algo que nem sempre conseguimos acessar em outros contextos de escavação. E é exatamente a partir da *Pompeianarum Antiquitatum Historia* que podemos nos aproximar dos relatos mais antigos sobre a Casa do Fauno, bem como verificar o estado em que se encontrava o mosaico de Alexandre no momento de sua descoberta. Inclusive saber que esse nome, “Casa do Fauno”, é o que passou a ser oficial para designar o local, pois, como ressaltaram Cooley & Cooley (2004, p. 211), até o advento dos métodos de escavação de Fiorelli e suas publicações, não havia um sistema único para identificar e descrever uma casa em Pompeia. Isso significa que as casas da cidade eram nomeadas aleatoriamente a partir de algum traço distintivo e esse nome poderia variar ao longo do tempo. O que hoje conhecemos como Casa do Fauno já foi chamada na literatura, por exemplo, de Casa de Pã, Casa de Goethe, Casa do Grande Mosaico, Casa da Batalha de Alexandre, entre vários outros nomes.

Pelos relatos de escavação presentes na *Pompeianarum Antiquitatum Historia* sabemos que o que intrigava os responsáveis pelo trabalho na casa era a diversidade de mosaicos coloridos encontrados em seu interior. Como nesse período há uma preferência por escavar casas ricamente decoradas, a Casa do Fauno foi descrita com grandiosidade, expressões como “uma casa magnífica”, “elegantemente decorada”, “não há paralelos em Pompeia”, dão o tom do tipo de descrição que se propunha, na época, objetiva.² Ao que tudo indica, as escavações na casa começaram entre 1829/1830, depois que a rua já estava limpa. A entrada é descrita como surpreendente, com grande portão de madeira, decorado com fechaduras de ferro e anéis de bronze, as paredes pintadas, com quatro pequenas colunas coríntias dando vista ao interior da casa e seu átrio. No átrio, a descrição da palheta de cores, em especial a do primeiro mosaico de flores e frutos que, junto com a descrição de todo o mármore, e a pequena fonte com o deus Pã (Fauno) de bronze, demonstra como tais relatos são profundamente marcados pelos detalhes, cores e indica a construção de um discurso sobre arte e elegância. Predomina, portanto, a descrição da qualidade e do valor da arte, não necessariamente todas as etapas de sua escavação da casa. O fascínio com os mosaicos é tanto que, em dezembro de 1830, já se tem uma boa ideia de sua quantidade, levando a concluir que o dono da casa tinha um gosto único pelo luxo e riqueza, e somente o átrio poderia fornecer ao Museu Real uma riqueza sem paralelos.

Pelas descrições da casa não temos como saber quem foram seus donos, mas é possível inferir, pelo contexto arqueológico, que parte de sua estrutura e decoração foi renovada em época de presença romana, sem deixar de considerar a presença do gosto helenístico na sua decoração e a presença samnita na cidade. Nesse sentido, entendemos que a casa e sua decoração se encontram em um contexto cultural multifacetado, atravessado de, ao menos, três elementos culturais mais evidentes: romanos, helenísticos e samnita. Hoje, considera-se, portanto, como uma casa atravessada por diferentes valores culturais, que tem proporções não usuais, não seguindo as descrições vitruvianas e contendo dois átrios (Mureddu, 2015). Ao chamarmos atenção para esse ponto, levamos em conta os recentes debates sobre cultura e sociedade, destacando a complexidade cultural em que se constitui a cidade de Pompeia, e como é possível relacionar a estrutura romana da cidade com a experiência de vida cotidiana multiétnica (Laurence, 1997), tema que retomaremos mais adiante. Por hora gostaríamos de focar nossa atenção no mosaico em si.

O mosaico foi encontrado em 1831, na parte mais interna da casa, uma *exedra* e, dada a sua singularidade, desde então vem sendo lido e relido pelos estudiosos. Há muitos estudos e propostas de análise desde sua descoberta, mas é possível dividi-los em dois grandes grupos: há os estudiosos que propuseram lê-lo como obra única e singular dentro da casa; há os que, mais recentemente, defendem que é preciso uma análise do mosaico no contexto, isto é, em relação aos demais elementos decorativos e arquitetônicos da casa (Mureddu, 2015).

² Para extrato completo e traduzido para o inglês, cf. Cooley; Cooley (2004, p. 211).

Atualmente se encontra sob guarda do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, e, na cidade de Pompeia, há uma réplica no local em que foi encontrado. No catálogo da instituição encontramos a seguinte descrição:

Esse mosaico de larga escala (5.82 x 3.13m) é uma das mais famosas obras de arte que chegaram até nós da Antiguidade. Foi encontrado em 24 de outubro de 1831, na casa do Fauno em Pompeia, onde decorava uma *exedra* retangular com colunas ao lado do peristilo central da casa. A cena narrada é uma das batalhas entre Alexandre, o Grande, que aparece de cabeça descoberta da esquerda para direita, e Dario III (em sua biga, à direita). Esse mosaico é uma cópia precisa de uma das maiores pinturas do período do início do helenismo (segunda metade do século IV antes da era comum). Há um grande debate sobre a identificação da pintura original, se foi um painel pintado por Filóxeno de Erétria para o rei Cassandro no palácio real macedônico em Pela; ou se é a obra de uma pintora egípcia Helena, filha de Timon, sobre a batalha de Issos. A largura da composição não tem precedentes, com massiva presença de homens e cavalos em frenético movimento, iluminado pela justaposição de lanças contra a luz do céu. A pintura deve ter sido muito famosa na Antiguidade, copiada em urnas funerárias etruscas e vasos de cerâmica. A técnica usada no mosaico de Pompeia é um *opus vermiculatum* muito sofisticado. Foi feito com cerca de um milhão de cubinhos, cada um com entre 15 e 30 centímetros quadrados.³

Essa descrição, embora sucinta e voltada para o público mais amplo, é interessante por nos apresentar uma série de elementos para discutir a recepção na arte no passado, circulação de ideias e construção da imagem de Alexandre. Inicia com sua dimensão única, apresenta sua localização em Pompeia, descreve sua grandeza e beleza com detalhes de como foi feito, em especial o tamanho dos fragmentos usados em sua composição, indica que havia outras imagens conhecidas e que circulavam no passado. De certa forma expressa aquilo que quase todos temos em mente considerando o legado de Alexandre: algo grandioso e extraordinário. Badian (1999), em um dos mais detalhados balanços sobre o que se produziu acerca do mosaico desde sua descoberta, aponta que essa percepção do mosaico como grandioso e único é carregada do romantismo de Goethe, pois, se os estudiosos do século XIX debateram os detalhes de sua composição, o escritor fez com que o mosaico se tornasse muito popular. Devido a essas particularidades, observemos, então, como foi pensado pelos arqueólogos no século XIX para, na sequência, discutirmos outras abordagens propostas mais recentemente.

³ Descrição do catálogo do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, 2018, p. 59. Trad. Renata Senna Garraffoni.

O MOSAICO ONTEM

Desde seu descobrimento, o mosaico de Alexandre foi objeto de diferentes interpretações quanto à batalha representada e seus protagonistas, bem como sobre a identidade do artista que o fez. Dentre as várias explicações, merecem ser destacadas aquelas feitas, entre 1831 e 1832, por membros do corpo científico napolitano ligados às escavações e instituições reais, como a Sociedade Real Borbônica, dividida em três academias: Academia Real de Arqueologia de Herculano, Academia Real de Ciências e Academia Real de Belas Artes, e o Museu Real Borbônico, onde, inclusive, estas academias realizavam suas sessões (cf. Galanti, 1861, p. 148).

Entre 1831 e 1832, surgiram as três principais explicações sobre a batalha representada (veja-se a imagem, no final do artigo). Considerando a composição básica do quadro, uma batalha de cavalaria, com dois grupos distintos, um à esquerda formado por guerreiros com trajes gregos e outro à direita com trajes persas, pressupôs-se tratar de uma das batalhas travadas por Alexandre, o Grande, contra Dario, o primeiro identificado no guerreiro a cavalo, com couraça e uma longa lança, com a qual está transpassando um inimigo, e o segundo, o líder persa, que está em pé na quadriga, olhando e gesticulando em direção ao cavaleiro grego. A primeira interpretação propôs ser a batalha do Granico, a segunda, a batalha de Issos, e a terceira, a batalha de Arbela; interpretações que consideram, também, a ideia de o mosaico de Pompeia ser uma cópia de um original grego, levando, por extensão, à reflexão sobre o artista que o fez.

Quanto à primeira, Pietro Bianchi (1831), arquiteto diretor das escavações em Pompeia, publicou o primeiro relato, em caráter provisório, da descoberta do mosaico, oferecendo, também, a primeira explicação da batalha representada. Considerando as vestimentas dos vencidos, bem como suas cabeças cobertas pelo característico gorro persa, conclui que os mesmos são bárbaros; enquanto o vencedor, seja pela decoração de sua couraça, pela sua atitude majestosa e belicosa e, sobretudo, por seu vulto, não é outro que o memorável Alexandre, o Grande, levando-o a entender que o quadro narra a primeira vitória de Alexandre sobre os persas nas margens do rio Granico, precisamente como narrada por Arriano, I.15.

Francesco Maria Avellino (1831), secretário da Sociedade Real Borbônica e professor da Universidade Real, de maneira independente, entendeu, do mesmo modo, ser a batalha do Granico o tema representado. Avellino oferece mais elementos para sustentar esta identificação. No reconhecimento dos persas, argumenta que, de acordo com Heródoto (V.49; VII.61), eles tinham o costume de ir à guerra com trajes típicos, como o gorro e a calça comprida. Na identificação da batalha, acrescenta que é um detalhe exclusivo da descrição de Arriano (I.15): Alexandre ferindo um oponente com a lança, no caso, Mitridates, genro de Dario.

A segunda foi proposta por Bernardo Quaranta (1831), professor de Arqueologia e Literatura Grega da Universidade Real e sócio da Academia Real de Arqueologia de Herculano, o qual preferiu a batalha de Issos. Quaranta descreve o quadro destacando haver dois exércitos travando uma batalha, um à esquerda e outro à direita e, considerando as

diferenças de suas vestimentas, conclui ser o primeiro grego e o segundo persa. Seguindo a história das guerras gregas com os persas, acredita que o mosaico representa a batalha de Issos; representação que traz indubitáveis indícios para reconhecer os protagonistas: Alexandre a cavalo e Dario montado no carro.

Quaranta foi o primeiro a propor que o mosaico seria uma cópia de alguma pintura famosa, feita por um pintor notório; todavia, não está totalmente convicto a quem o atribuir. Por um lado, considera que a obra oferece mais elementos para ser atribuída a Filóxeno de Erétria, o qual, de acordo com Plínio (XXV.110), pintou, a pedido do rei Cassandro, a batalha de Alexandre com Dario; por outro lado, reconhece que a pintura de Filóxeno poderia ter representado a batalha de Arbela ao invés da de Issos, defendida por ele; fato que o leva a supor, sem excluir Filóxeno, que seja, também, uma cópia de alguma pintura de Apeles, visto que o mesmo, segundo dá a entender Plínio, pode ter acompanhado Alexandre em suas expedições.

A terceira surgiu de Antonio Niccolini (1832a; 1832b), arquiteto real e presidente do Instituto Real de Belas Artes, que propôs ser a batalha de Arbela. Para chegar à sua proposição, Niccolini, primeiramente, rebate as análises de Avellino (1831, 1832) e de Quaranta (1831, 1832), cujos textos ele reproduz nas duas publicações de seu ensaio e faz uma análise detalhada do mosaico e dos textos dos autores antigos. Para tanto, ele confeccionou dez pranchas, contendo a visão geral do quadro e vários detalhes, e reuniu, em apêndice, os textos de Diodoro Sículo, Plutarco, Cúrcio e Arriano, conforme as três batalhas consideradas, a do Granico, de Issos e de Arbela. Considerando estes textos, Niccolini refuta a interpretação de ser a batalha do Granico com o argumento de que Dario não estava nela presente. Depois, vê na couraça de linho de Alexandre no mosaico a coincidência com a descrição de Plutarco (*Alexandre*, 32, 8) sobre seu uso na batalha de Arbela; fato que exclui as demais interpretações.

Estas três propostas das batalhas representadas receberam apoios com aprofundamentos dos argumentos para a sustentação de cada uma delas. A batalha do Granico foi aderida por Cataldo Jannelli (1834), a de Issos por Carlo Fea (1833), Giovanni Battista Baizin (1836; 1839) e Louis Viardot (1840), e, por fim, a de Arbela por Désiré Raoul Rochette (1833) e Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy (1838).

Todas estas explicações levaram em conta as versões dadas pelos autores antigos das batalhas propostas, a saber, Diodoro Sículo (*Biblioteca histórica*), Plutarco (*Vidas*), Cúrcio (*História de Alexandre Magno*), Arriano (*Anábase de Alexandre*) e Heródoto (*História*), bem como as informações de Plínio, o Velho (*História natural*), para as questões artísticas.

A *batalha do Granico* foi narrada por Diodoro Sículo (XVII, 19-20), Plutarco (*Alexandre*, 15-18), Cúrcio (III, 1, 9 e 10, 7) e Arriano (I, 12,7-16,7). A *batalha de Issos* por Diodoro Sículo (XVII, 34), Plutarco (*Alexandre*, 19-21), Cúrcio (III, 11, 1-27) e Arriano (II, 11). A *batalha de Arbela* por Diodoro Sículo (XVII, 55, 3-61, 3), Plutarco (*Alexandre*, 31-33), Cúrcio (IV, 12, 1-16, 33) e Arriano (III, 8-15). Esta última batalha ocorreu, segundo Diodoro (XVII, 61, 3) e Plutarco (*Alexandre*, 31, 6), não em Arbela, mas na cidade próxima de Gaugamela.

À luz destes autores, as três batalhas travaram-se no contexto da guerra de Alexandre contra Dario, ocorrida entre 334 e 331 a.C. Alexandre obteve a vitória em todas, e elas se

deram na seguinte ordem: Alexandre conquista sua primeira vitória, em junho de 334, às margens do rio Granico, na Ásia Menor; a segunda obteve em novembro de 333, quando Dario assume pessoalmente a frente de seu exército e se defronta com Alexandre em Issos, na Síria; e, por fim, a ocorrida, em outubro de 331, a leste do alto Tigre, em Gaugamela, perto de Arbela, na Mesopotâmia (Lefèvre, 2013, p. 143-155; Straus, 2003, p. 153).

Além destas interpretações, surgiram várias que propuseram outras batalhas. Entre as quais podem ser mencionadas as seguintes: Carlo Bonucci (1832) entendeu tratar-se da batalha de Plateias; Alexandre Marchand (1833), um episódio da batalha de Maratona; Giuseppe Sanchez (1835), o confronto entre Aquiles e Heitor nas portas Esqueias em Troia; Luigi Vescovali (1832), o confronto entre gregos e celtas em Delfos; Filippo de Romanis (1833), o confronto entre Druso e os gauleses em Lyon na Gália; Pasquale Ponticelli (1834), a guerra de César contra o rei Ptolomeu de Alexandria no Egito.

Passados quinze anos do descobrimento do mosaico, Giovambatista Finati, inspetor geral do Museu Real Borbônico e sócio ordinário da Academia Real de Arqueologia de Herculano, fez um balanço sobre estas várias interpretações e concluiu que

Depois de tantas doudas conjecturas, não podemos fazer nada além de visar o seu conjunto e dizermos que está quase demonstrado que o exército vitorioso é grego e que o outro asiático é provavelmente persa [...]; e que o original desta obra portentosa pertence a um dos artistas mais famosos do século dourado da Grécia (Finati, 1846, p. 10).

Anos mais tarde, Augusto Vera, filósofo hegeliano, vai um pouco mais longe nesta direção ao concluir que a representação do mosaico vem a ser “a síntese e idealização da expedição de Alexandre, ou da luta da Grécia e da Pérsia” (Vera, 1869, col. 141). Nos dias atuais, ainda não há consenso sobre os temas que foram tratados por estes primeiros autores, mas a ferocidade da batalha nos olhares, a inteligência militar e o controle dos homens são fatores que permitem que o mosaico seja relido até na atualidade. Talvez o deslocamento maior que se tenha nas abordagens seja exatamente o que apontou Tronson (2004): com o desenvolvimento de uma arqueologia mais contextual na segunda metade do século XX, mais do que analisar a cena e contrapô-la aos textos para definir qual batalha por meio da relação texto/mosaico, os estudos se centraram em entender o mosaico não mais em si mesmo, mas no contexto da Casa do Fauno. Assim, o foco da análise passa da definição de qual foi a batalha para questões como identidade, alteridade e etnicidade, temas que abordaremos na sequência.

O MOSAICO HOJE

Os estudos sobre o mosaico de Alexandre são, de fato, diversos ao longo dos séculos. Recentemente, Tuck (2015) afirmou que uma das razões sobre as constantes releituras de suas formas e significados é a sua policromia, pois a grande maioria dos mosaicos são em preto e branco e, por essa razão, esse aspecto em específico chama tanto a atenção. Além

da diversidade de cores, que já foram tão descritas desde sua descoberta, atualmente muitos arqueólogos buscam entender sua presença em Pompeia, em um período anterior aos usos da imagem de Alexandre pelos imperadores romanos. Essa posição mais contextual gera outras questões sobre a relação entre culturas e extrapola a questão histórica da batalha em si, levando a reflexões sobre a produção de sua imagem de forma controlada pelo próprio líder macedônico e os desdobramentos, na posteridade, no contexto do mundo antigo.

Palagia (2015) afirma que as atitudes de Alexandre com relação a sua imagem provocaram um profundo impacto na forma de narrar seus feitos ao longo de sua vida. Sabe-se que Apeles fez muitos de seus retratos e que Alexandre tinha planos de expandir a presença de sua imagem em diferentes suportes, mas sua morte prematura fez com que seus seguidores considerassem seus planos artísticos muito extravagantes. Argumenta ainda que, ao longo de sua vida, cenas de caçada foram produzidas, assim como retratos, mas as cenas de batalhas, como a que deu origem ao mosaico de Alexandre, são posteriores a sua morte. Nessa mesma linha, Stewart (2014) afirma que batalhas, caçadas, procissões que envolvem Alexandre podem ser entendidas como alterações na arte grega: tendem à universalização da imagem do jovem líder macedônico, apontando um deslocamento da ação coletiva grega para uma individualidade de Alexandre, influenciando não só o período romano, como mais adiante o Renascimento.

Assim, mesmo que os estudiosos não sejam unânimes em definir qual exatamente seria a batalha a que a cena reporta, aspectos da narrativa presente na imagem em si têm sido bastante discutidos, em especial o embate do jovem líder macedônico contra Dario. O já citado Badian (1999, p. 78), por exemplo, apresenta uma reflexão interessante, argumentando que, se olharmos atentamente, no centro do mosaico está Dario e não Alexandre, o que o fez afirmar, em tom irônico, que o nome deveria ser Mosaico de Dario. O deslocamento criado por sua provocação insere o mosaico em um debate sobre etnicidade, indicando a necessidade de novas leituras e de uma relação mais profunda com os múltiplos significados da arte antiga, com imagens semelhantes em diferentes materiais como pinturas e vasos. Aponta, portanto, para um diálogo mais profícuo com as produções materiais e artísticas de outros povos do passado antigo; não se furta de travar um diálogo com a literatura, mas destaca a importância de conhecermos outros suportes materiais e suas narrativas de enfrentamento entre ambos os guerreiros no campo de batalha, pois na literatura Alexandre aparece mais na sua dimensão divina e não humana, como na cena do mosaico. Assim, Badian coloca em relação a cultura egípcia, babilônica, persa e grega para uma leitura mais abrangente do mosaico, destacando símbolos pouco estudados até então, como a presença da árvore morta ou a tensão das emoções na cena do mosaico.

Suas considerações nos fizeram pensar que o mosaico pode ser lido, portanto, independente da precisão de qual batalha narra, já que temos somente uma cena, como um momento bastante específico, o clímax da ação, do enfrentamento dramático entre dois líderes, ambos com feições idealizadas, mas profundamente envolta em uma atmosfera de morte. Mas a morte ou derrota de Dario pode ser entendida como dinâmica, pois, conforme Stewart (2014), se a árvore morta indica a derrota de Dario e a vitória de Alexandre, estamos

diante de um mosaico didático que, por meio de Fortuna, ao chegar até nós, trouxe Dario vivo com ele. Um não é possível sem o outro. Assim, a batalha é a expressão da angústia, do momento do enfrentamento, por meio da simbologia da arte, dos embates entre diferentes culturas e os seus significados.

Nesse sentido, entender as prováveis razões da cena ser reproduzida em uma casa em Pompeia adquire novos significados. Ling (2005), assim como Badian (1999) e Palagia (2015), entende que o mosaico se relaciona a outras pinturas do período helenístico e chega a afirmar que é possível que tenha sido trazido para Pompeia e não feito na cidade. A casa em que se situa pertencia a pessoas da elite local que teriam condições econômicas de encomendá-lo. Assim, mesmo com as poucas informações sobre como teria chegado a Pompeia, tudo indica que o mosaico é do século II antes da era comum, quando a cidade já estava sob influência romana, embora a população samnita tivesse importante presença ainda (Mureddu, 2015). Ou seja, a questão se complexifica na medida em que a casa pode ter pertencido a diferentes elites, levando Stansbury-O'Donnell (2015, p. 345) a propor que o mosaico pode ser entendido ao menos de duas formas: se encomendado por um romano indicaria o poder de Roma, pois quando os romanos evocam Alexandre é para equiparar a sua força guerreira; se encomendado por samnita, indicaria a resistência de um reino diante de um império.

Tais leituras, cada uma a seu modo, apontam para o choque entre culturas e suas formas simbólicas de lidar com a arte e suas possíveis recepções, apontando o mosaico não como um fim em si mesmo, mas como parte da Casa do Fauno que, por si só, possui uma história própria e, como todas de Pompeia, bastante fragmentada. Talvez seja por isso que Mureddu (2015) indique a importância de entender o mosaico como dinâmico e, em sua leitura, chama a atenção para a ação, o movimento, o conflito de forças duais como vida e morte, luz e sombra, Alexandre e Dario se enfrentando. Nessa perspectiva, elementos duais da cultura egípcia, segundo o autor, estariam implícitos e conectariam o mosaico aos demais presentes na casa. O mosaico não seria apenas um exemplar da cultura helenística por si mesmo, mas os elementos da sua narrativa e o lugar em que se situa estariam em consonância com os demais elementos arquitetônicos da casa, as pinturas de parede e demais mosaicos indicando traços multiculturais de decoração ao gosto dos diferentes prováveis habitantes que a casa tenha tido. Esse tipo de leitura e deslocamento apresenta uma nova possibilidade de se entender a arte na materialidade da casa, aspecto que só pode ser explorado em sua complexidade se considerarmos os desenvolvimentos dos estudos sobre as casas de Pompeia do final da década de 1990.

Laurence (1997) afirma que, nesse momento, estudos sobre casa em Pompeia voltaram à baila, mas com uma perspectiva bastante diferente: a casa não é mais entendida somente pela sua perspectiva funcional, mas como fato social e cultural. Isso significa que a partir do final da década de 1990 os estudos passam a ter uma diversidade teórico-metodológica, e o espaço não é mais visto como neutro, mas a partir dos usos dos agentes sociais e, por isso, é ativo. Nesse sentido, é preciso fazer uma distinção entre a estrutura arquitetônica e a experiência de vida em seu interior. Isso nos leva a considerar a presença

de sujeitos que não são tradicionalmente pensados em uma casa como escravos ou mulheres, por exemplo. Uma casa, portanto, deveria ser entendida em suas tensões: seu contexto local, urbano, suas expressões de relações de gênero, da escravidão e, também, do ciclo de vida dos romanos (Laurence, 1997, p. 14).

Embora tenhamos tomado o estudo de Laurence e suas discussões sobre relações entre espaço, poder e gênero como exemplo para questionar uma percepção neutra da ocupação humana dos lugares, é preciso ressaltar que estudos mais teóricos sobre as casas em Pompeia proliferaram nesse período e, sem dúvidas, impactaram na forma de entender a presença do mosaico de Alexandre na Casa do Fauno. Zanker (1998), ao descrever a casa, o faz de maneira diferente de como era feito no século XIX, louvando a beleza dos mosaicos, e foca seus comentários nas lojas no entorno, chamando a atenção para as relações sociais em que dependentes, libertos e escravos ali trabalhavam. Assim, a Casa do Fauno teria características de uma *villa* (peristilos com jardins e fontes, sala com mosaicos, pequenos banhos etc.), mas com a função social urbana de período romano. Argumenta, também, que samnitas nobres construíam suas casas junto ao centro da cidade e ao comércio, já os romanos preferiam os arredores para suas *villae* (Zanker, 1998, p. 143). Na mesma linha, Ling (2005, p. 49-50) afirma que o mosaico é um dos indicativos da opulência da casa, mas, ao analisá-la, enfatiza sua localização entre os estabelecimentos comerciais.

Os estudos teóricos sobre espaço e contexto permitem, portanto, um olhar sobre a casa como um todo e uma série de interações: do mosaico com a casa, da casa com seu entorno e com a cidade. Essas abordagens que cruzam teorias arqueológicas e de arte, mais que buscar a descrição do evento da cena, sua precisão histórica, permitem pensar a recepção dos feitos de Alexandre em um contexto fora da possibilidade de qualquer presença histórica sua. O mosaico da Casa do Fauno indica a força da narrativa ou da memória do embate na Antiguidade, pois foi feito em outro tempo, espaço e cultura. Já suas releituras em nossa contemporaneidade permitem uma reflexão sobre o acaso de sua permanência, sobre suas imprecisões, sobre as manifestações das emoções e dramaticidade na arte antiga, seus símbolos, suas contradições políticas e culturais, sobre relações de poder e relações étnicas. O encontro da Arte com a Arqueologia, desde o século XIX, multiplicou nossas percepções sobre o mosaico, sobre a casa, sobre seus habitantes, sobre a dinâmica do espaço, daquilo que é visível e daquilo que se torna visível a partir dos debates acadêmicos e das escavações em curso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciarmos nossa reflexão com Vernant, chamamos atenção para um debate que, de certa forma, perpassa todo o artigo e é parte dos desdobramentos dos estudos arqueológicos sobre a casa. A relação entre o mosaico e os textos antigos são a base de boa parte das argumentações sobre os seus significados, mas, a partir do momento em que a Arqueologia se firma como disciplina autônoma, essa relação se altera: estudiosos passam a integrá-lo aos vasos e pinturas, destacando a relevância dos meios materiais para entender a

cena criada séculos depois em Pompeia. Além disso, aos poucos, o seu lugar na casa passa a ser explorado e, com isso, questões como etnicidade e identidade surgem em meio às tensões provocadas pelas novas possibilidades de leitura.

O que buscamos aqui foi explorar essas tensões e transformações nos modos de ver. Foi por essa razão que optamos por contrapor os estudos do século XIX, que nos referimos aqui como “ontem”, com os do final do século XX e início do XXI, nomeados nesta ocasião como “hoje”. A divisão adotada não implica em ler as análises como uma evolução, mesmo porque para o entendimento global do mosaico os debates são igualmente importantes e seguem existindo até hoje. Nossa opção por essa metodologia foi para indicar como há diferenças entre perspectivas de análise, como cada época constrói suas próprias formas de entender o passado. O Alexandre do mosaico foi lido e relido por diferentes ângulos ao longo dos séculos, inclusive foi literalmente retirado da casa e levado ao Museu, exposto como uma cena única, aos moldes de quadros em uma galeria de arte, adquirindo uma presença própria nos guias do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, como destacamos.

Nesse sentido, uma única cena nos faz pensar sobre as variadas formas de transmissão das imagens na Antiguidade, como propôs Hardwick e, também, sua musealização mais recentemente. Passado e presente se encontram indicando que a materialidade e a arte atribuem e constroem sentidos próprios, definindo caminhos possíveis para pensarmos diversidade e etnicidade. Promovem, portanto, possibilidade de análise do contexto cultural, político e histórico.

Por essas razões, acreditamos que fazer o caminho inverso, ou seja, recolocar o Mosaico de Alexandre na Casa do Fauno, é uma estratégia para explorar outras dimensões de sua presença no passado e, também, refletir sobre as práticas arqueológicas desde o início de sua escavação. O que visamos com essa reflexão foi explorar os significados possíveis da arte em sua materialidade, bem como os significados atribuídos ao longo de sua escavação e estudos. Retomar o mosaico de Alexandre considerando todas essas perspectivas é, para nós, uma forma de explorar os múltiplos significados da materialidade da arte e sua inserção em um meio urbano dinâmico, habitado por diferentes povos e envolto de diferenças étnicas e sociais. Ressaltamos, por fim, que entendemos que o mosaico sintetiza uma cena de batalha no auge de sua dramaticidade, nos traz Alexandre e Dario até nossos dias e nos desafia a pensar sobre cultura, política e diversidade. Uma cena sempre aberta a múltiplas narrativas.



Mosaico de Alexandre

Fonte: Wikimedia Commons

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexander_\(Battle_of_Issus\)_Mosaic.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexander_(Battle_of_Issus)_Mosaic.jpg)

REFERÊNCIAS

CATÁLOGOS

FIORELLI, Giuseppe. *Pompeianarum Antiquitatum Historia*, 1860-1864.

THE NATIONAL ARCHAEOLOGICAL MUSEUM OF NAPLES. Napoli: Electa, 2018.

AUTORES ANTIGOS

ARRIANO. *Anabasi di Alessandro*. Testo critico e traduzione a cura di Francesco Sisti. Milano: Fondazione Lorenzo Valla; Arnoldo Mondadori, 2004. v. 1.

CURZIO RUFO. *Storie di Alessandro Magno*. Testo latino e traduzione a cura di Alberto Giacone. Torino: UTET, 1977.

DIODORUS SICULUS. *Library of History*. With an English translation by Charles Bradford Welles. Cambridge, MA: Harvard University, 1963. v. 8. (Loeb Classical Library, 422).

ERODOTO. *Le storie*. Testo greco a cura di Aristide Colonna e traduzione a cura di Fiorenza Bevilacqua. Torino: UTET, 1996. v. 2.

PLÍNIO, o Velho. *Naturalis Historia*. Seleção e tradução de Antonio da Silveira Mendonça. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 2, p. 317-30, 1995-1996.

PLUTARCO, *Vite*. Testo greco e traduzione a cura di Domenico Magnino. Torino: UTET, 1996. v. 4.

BIBLIOGRAFIA MODERNA

AVELLINO, Francesco Maria. Articolo inserito nel giornale del Regno delle due Sicilie al num. 258. In: NICCOLINI, Antonio. Musaico scoperto in Pompei il di 24 ottobre 1831. *Real Museo Borbonico*. Volume ottavo. Napoli: Stamperia Reale, 1832. v. 8, p. 51-4.

AVELLINO, Francesco Maria. Notizie interne. Napoli 4 novembre. *Giornale del Regno delle Due Sicilie*, n. 248, p. 1001-2, nov. 1831.

BADIAN, Ernest. A note on the Alexander Mosaic. In: TITCHENER, B.; MOORTON, R. F. (ed.). *The eye expanded: life and the arts in Greco-Roman antiquity*. Berkeley: University of California Press, p. 75-92.

BAIZINI, Giovanni Battista. *Alcuni tratti dello storico Q. Curzio confrontati col gran mosaico di Pompei*. Roma: Tipografia Marini, 1839.

BAIZINI, Giovanni Battista. *Due lettere sopra il mosaico di Pompei*. Bergamo: Mazzoleni, 1836.

BIANCHI, Pietro. Scavi di Pompei. *Biblioteca Italiana. Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti*, n. 64, p. 132-5, ott. 1831.

BONUCCI, Charles. *Grande mosaïque de Pompéi*. Naples: Trani, 1833.

CAVICCHIOLI, Marina Regis. *As representações da sexualidade na iconografia pompeiana*. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

COOLEY, Alison; COOLEY, Melvin George Lowe. *Pompeii: a sourcebook*. London: Routledge, 2004.

DE ROMANIS, Filippo. Ragionamento sopra il meraviglioso mosaico rinvenuto negli scavi pompeiani il di 24 ottobre 1831. *Diario di Roma. Notizie del Giorno*, n. 27, p. 3-4, 1833.

ETIENNE, Robert. *Pompeii: The day a city died*. New York: Thames and Hudson, 1994.

FEA, Carlo. *Supplemento allo scritto finora da molti sul celebre mosaico scoperto nelle ruine di Pompei li 24 ottobre 1831*. Roma: Tipografia delle Belle Arti, 1833.

FINATI, Giovambattista. *Sala del gran mosaico pompeiano. Cenno*. Napoli: Tipografia Reale, 1846.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *A vida quotidiana na Roma Antiga*. São Paulo: Annablume, 2003.

GALANTI, Luigi. *Guida per Napoli e suoi contorni*. 4a ed. Napoli: C. Boutteaux e M. Aubry, 1861.

HARDWICK, Lorna. *Reception studies. Greece & Rome. New Surveys in the Classics*. Cambridge: Cambridge University, 2003.

JANNELLI, Cataldo. Nuove riflessioni sul gran Musaico Pompeiano per dimostrarvi la battaglia di Alessandro il Macedone al Granico. *Il Progresso delle Scienze, delle Lettere e delle Arti*, v. 8, p. 36-51, 1834.

- LAURENCE, Ray. Space and text. In: LAURENCE, R.; WALLACE-HADRILL, Andrew. *Domestic space in the Roman world: Pompeii and beyond*. Road Island: Portsmouth, 1997, p. 7-14.
- LEFÈVRE, François. *História do mundo grego antigo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- LING, Roger. *Pompeii: History, life and afterlife*. London: Tempus, 2005.
- MARCHAND, Alexandre. Mosaiques de Pompéi. *Revue de Paris*, v. 50, p. 110-25, 1833.
- MUREDDU, Nicola. The Gorgon and the Cross. Rereading the Alexander Mosaic and the House of the Faun at Pompeii. *Rosetta*, v. 17, p. 52-71, 2015.
- NICCOLINI, Antonio. Musaico scoperto in Pompei il di 24 ottobre 1831. In: NICCOLINI, Antonio. Musaico scoperto in Pompei il di 24 ottobre 1831. *Real Museo Borbonico*. Volume ottavo. Napoli: Stamperia Reale, 1832a. p. 1-87, I-XXV; pr. XXXVI-XLV.
- NICCOLINI, Antonio. *Quadro in mosaico scoperto in Pompei a di 24 ottobre 1831*. Napoli: Stamperia Reale, 1832b.
- PALAGIA, Olga. *Impact of Alexander the Great on the Arts of Greece*. Leiden: The Babesh Foundation, 2015.
- PANCALDI, Carlo. *Le corone siciliane o il grande mosaico pompeiano, illustrato nel suo vero soggetto*. Apostrofe storico-archeologico-artistico. Napoli: Francesco Azzolino, 1845.
- POLLINI, John. *From republic to empire: rhetoric, religion, and power in the visual culture of ancient Rome*. Norman: University of Oklahoma, 2012.
- PONTICELLI, Pasquale. *Illustrazione di un bel mosaico pompeiano*. Napoli: Stamperia Real, 1834.
- QUARANTA, Bernardo. Cenni. In: NICCOLINI, Antonio. Musaico scoperto in Pompei il di 24 ottobre 1831. *Real Museo Borbonico*. Volume ottavo. Napoli: Stamperia Reale, 1832. p. 55-68.
- QUARANTA, Bernardo. *Cenni sul gran mosaico disotterrato in Pompei il 24 ottobre del 1831*. Napoli: Stamperia Reale, 1831.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostôme. Dissertation sur la mosaïque dite d'Alexandre a Arbelles. In: MAZOIS, François; GAU, François C. (ed.). *Les ruines de Pompée*. Paris: Firmin Didot, 1838. 4e partie, p. 87-91.
- ROCHETTE, Désiré Raoul. *Lettre à M. de Salvandy sur l'état actuel des fouilles de Pompei et des musées de Naples et Rome*. Paris: Henri Fournier, 1841.
- ROCHETTE, Désiré Raoul. Quadro in mosaico scoperto in Pompei, descritto dal Ant. Niccolini. Napoli 1832. Gran mosaico di Pompei, descritto dal C. Bonucci. Napoli 1832. *Journal des Savants*, p. 286-298, 1833.
- SANCHEZ, Giuseppe. *Il gran mosaico pompeiano*. Napoli: Tipografia Trani, 1835.
- STANSBURY-O'DONNELL, Mark. *A history of Greek Art*. Oxford: Wiley Blackwell, 2015.

- STEWART, Andrew. *Art in the hellenistic world: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- STRAUS, Barry S. Alexander: the military campaign. In: ROISMAN, Joseph (ed.). *Brill's companion to Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2003, p. 133-57.
- TANNER, Jeremy. Portraits, Power, and Patronage in the Late Roman Republic. *Journal of Roman Studies*, v. 90, p. 18-50, 2000.
- TRONSON, Adrian. Resenha de "Roisman, J. (org.) Brill's Companion to Alexander the Great". *The Classical Review*, v. 54, n. 2, p. 460-72, 2004.
- TUCK, Steven. *A History of Roman Art*. Oxford: Wiley Blackwell, 2015.
- VAN DOMMELEN, Peter. Colonial constructs: colonialism and Archaeology in the Mediterranean. *World Archaeology*, v. 28, n. 3, p. 305-23, 1997.
- VARONE, Antonio. Gli scavi dal 1748 al 1815. In: D'AMBROSIO, A. (org.). *Alla scoperta di Pompei*. Milano: Electra, 1998, p. 7-17; 59-60.
- VERA, Augusto. Nuova dichiarazione del Gran Musaico Pompeiano. *Giornale degli Scavi di Pompei*, v. 6, col. 139-141, 1869.
- VERNANT, Jean-Pierre. Préface. In: _____. *La cité des images: religion et société en Grèce antique*. Lausanne: Fernand Nathan; Paris: L.E.P., 1984, p. 4-5.
- VESCOVALLI, Luigi. *Discorso sul gran mosaico pompeiano*. Roma: Tipografia Salviucci, 1832.
- VIARDOT, Louis. Pompeï. *Revue des Deux Mondes*, v. 23, p. 622-38, 1840.
- ZANKER, Paul. *The power of images in the Age of Augustus*. Ann Arbor: University of Michigan, 1988.

ALEXANDRE, O GRANDE, NA *ALEXANDRA*, DE LÍCOFRON

Roosevelt Rocha* * Professor Associado,
Departamento de
Polonês, Alemão
e Letras Clássicas,
Universidade Federal
do Paraná.

Recebido em: 06/03/2020

Aprovado em: 29/03/2020

rooseveltrocha@yahoo.com.br



RESUMO: Neste breve artigo farei um comentário detalhado dos versos 1435-45, da *Alexandra*, de Lícofron. Nesse poema, Cassandra, a filha do rei troiano Príamo e irmã de Páris Alexandre, faz uma série de profecias sobre o futuro de Troia e dos gregos que estão prestes a conquistar a cidade no momento em que ela profetiza. Dentre essas previsões, ela menciona rapidamente Alexandre, o Grande, que fará dormir os conflitos entre Ocidente e Oriente. O que pretendo fazer aqui é apresentar uma análise detalhada dos onze versos nos quais o conquistador macedônio é mencionado: com que metáforas e com que imagens ele é retratado, a que linhagens ele pertence e a que lugares ele é associado.

PALAVRAS-CHAVE: Alexandre, o Grande; Lícofron; *Alexandra*; metáforas; imagens.

ALEXANDER THE GREAT, IN THE ALEXANDRA, BY LYCOPHRON

ABSTRACT: In this brief paper I will make a detailed commentary on verses 1435-45 of the *Alexandra* by Lycophron. In this poem, Cassandra, the daughter of the Trojan king Priam and sister of Paris Alexander, makes a series of prophecies about the future of Troy and the Greeks who are about to conquer the city as she prophesies. Among these predictions, she briefly mentions Alexander the Great, who will put to sleep the conflicts between West and East. What I intend to do here is to present a detailed analysis of the eleven verses in which the Macedonian conqueror is mentioned: with what metaphors and with what images he is portrayed, to which lineages he belongs and to which places he is associated.

KEYWORDS: Alexander the Great; Lycophron; *Alexandra*; metaphors; images.



A *Alexandra*, atribuída a um certo Lícofron, é um poema do período helenístico, composto, provavelmente, na primeira metade do século II a.C.¹ Nele, encontramos as profecias que um guarda ouviu Cassandra Alexandra, filha de Príamo, rei de Troia, proferir depois que seu pai mandou prendê-la para tentar conter sua fúria inspirada por Apolo. Nesse conjunto de profecias, ela prevê a destruição da sua cidade, fala do que aconteceria com os principais chefes da expedição aqueia, incluindo seus retornos, alguns fracassados, outros bem-sucedidos, como é o caso de Odisseu. Ela fala também do futuro do mundo grego, incluindo os conflitos com os persas e a ocupação macedônica, até a conquista romana, que aconteceria no século II a.C. Esse poema é uma importante fonte de narrativas míticas alternativas, ou seja, diferentes das versões que encontramos em Homero e Hesíodo, por exemplo, e é considerado um texto obscuro, por causa do seu estilo alusivo, carregado de metáforas e de linguagem simbólica.

Como até agora esse texto foi pouco estudado no mundo lusófono,² apresento aqui um resumo um pouco mais detalhado, também para que o leitor tenha uma melhor noção da posição e da importância da alusão feita a Alexandre, o Grande, quase no final do poema. Ele começa com um prólogo proferido pelo guarda (do verso 1 ao 30), no qual ele explica qual é o estado de espírito de Cassandra, a qual é apresentada como uma mulher enfurecida por causa das visões proféticas que teve há pouco. Em seguida começa o discurso propriamente de Cassandra (do verso 31 ao 1460), no qual ela trata da primeira destruição de Troia,³ pelas mãos de Hércules (v. 31-51), e já faz a primeira menção à segunda queda de Troia, dessa vez causada pelos aqueus liderados por Agamêmnon (v. 52-6). Depois de falar de Enone, a primeira esposa de Páris, e da maneira como Dárdano escapou do dilúvio (v. 57-85), ela trata do rapto de Helena realizado por Páris, o qual o fez sem saber que, na verdade, estava levando uma espécie de fantasma, um simulacro, para Troia.⁴ A profetisa aproveita esse momento para falar dos cinco ‘esposos’ de Helena (v. 144-79): Teseu, Páris, Menelau, Deífobo e Aquiles (o qual ela desposaria depois de sua morte, já na ilha Branca,

¹ Hornblower (2015, p. 36-7), mais recentemente, propôs a hipótese de que o poema tenha sido escrito por volta do ano 190 a.C., data pouco posterior à vitória dos romanos, comandados por T. Quíntius Flaminíus, sobre os macedônios, liderados por Filipe V, em Cinoscéfalas. Para outras propostas, ver Hurst e Kolde (2008, p. xxiii e ss.). Hornblower (2015, p. 26 e 36-41) defende, ainda, que o autor do poema seria um poeta do sul da Itália que viveu no século II a.C. Ele teria sido influenciado pelos poetas helenísticos mais conhecidos: Calímaco, Apolônio de Rodes, Teócrito e Eufóron.

² Recentemente foi publicada a primeira tradução completa em língua portuguesa de que tenho notícia, a de Vieira (2017). Já é uma grande contribuição, tendo em vista a enorme lacuna que representa a ausência de estudos sobre Lícofron em língua portuguesa. Porém, são necessários mais estudos e novas traduções acompanhadas de notas e comentários estendidos. Dois artigos já foram publicados por pesquisadores brasileiros sobre questões relacionadas ao poema: cf. Brunhara (2015) e Rocha (2008).

³ É interessante observar aqui que Cassandra não menciona apenas acontecimentos futuros em relação àquele momento, mas também a eventos do passado que, de alguma maneira, têm relação com o que acontecerá mais tarde, anos ou séculos depois.

⁴ Esse tema já tinha sido desenvolvido por Estesícoro (fr. 192 *PMGF* = 91a Finglass), Heródoto (2, 112-120) e Eurípides (na tragédia intitulada *Helena*).

que ficaria localizada na foz do rio Danúbio). Os aqueus, então, sacrificam Ifigênia, fazem juramentos e partem para Troia (v. 180-218). Depois de lamentar o fato de seu pai não ter dado crédito aos oráculos de Prílis e Ésaco (v. 219-28), Cassandra prevê a chegada dos aqueus em Tênedo, onde Aquiles matará Cicno e seus filhos (v. 229-42). Os gregos então desembarcam em Ílion, trazendo destruição e sofrimento, especialmente para a família dela: morte para Heitor, Troilo, Laodice e Polixena (seus irmãos e irmãs), e para sua mãe, Hécuba, e seu pai, Príamo, o qual permitiu a entrada do cavalo de madeira dentro das muralhas da cidade (v. 243-347). Na sequência, ela trata de um fato importante dentro da economia do poema: o estupro praticado por Ájax Oileu contra ela, que será a causa do sofrimento e da morte de muitos aqueus, quando eles tentarem retornar para seus lares (v. 348-416). A partir daí ela começa a tratar dos retornos (v. 417-1282), que ocupam boa parte do poema. Ela então revela onde Fênix, Calcas, Idomeneu, Estênelo, Mopso e Anfíloco serão enterrados (v. 417-46); cinco líderes, Teucro, Agapenor, Acamas, Cefeus e Práxandro, irão para Chipre, onde serão fundadores de cidades e serão cultuados como heróis (v. 447-591); Diomedes irá para a Dáunia, no leste da atual Itália (v. 592-632), e os beócios se fixarão nas ilhas Baleares (v. 633-47). A seguir, Cassandra trata das peripécias de Odisseu no seu longo percurso até chegar a Ítaca (v. 648-819), trecho já conhecido como a *Odisseia* de Lícofron. Cassandra trata também das errâncias de Menelau (v. 820-76), que passou pelo Egito (onde encontrou a verdadeira Helena), pela Sicília e pela ilha de Elba. Rapidamente, ela fala também dos naufrágios sofridos pelos tessálios Guneu, Protoo e Eurípilo (v. 877-908). Neste momento, a narrativa apresenta uma breve pausa, e encontramos uma transição de caráter reflexivo e lamentoso:

Ἄλλην δ' ἐπ' ἄλλη κῆρα κινήσει θεός,
λυγρὴν πρὸ νόστου συμφορὰν δωρούμενος. 910

Uma desgraça após a outra um deus moverá,
funesto infortúnio ao invés do retorno concedendo. 910

Na continuação, alguns personagens partirão para o oeste, Filoctetes para Crotona e Epeio para Lagária, no sul da Itália (v. 911-50); troianos fundarão cidades no oeste da Sicília (v. 951-77) e gregos colonizarão a baía de Tarento, Bruttium (atual Calábria), o norte da Líbia e a Ilíria (noroeste dos Balcãs), Malta, o Epiro, a Dáunia (região no leste da Itália, já citada antes, onde Diomedes seria cultuado como herói fundador) (v. 978-1074). Aqui Cassandra se dirige diretamente a uma escrava troiana chamada Setaia, e que teria ateadado fogo nos barcos gregos que estavam ancorados na região de Síbaris e, por isso, foi crucificada (v. 1075-82).⁵ Em seguida, a filha de Príamo fala rapidamente dos gregos que colonizarão a Lucânia, no sul da Itália (v. 1083-6), e um sumário do que foi dito até aqui é apresentado (v. 1087-9):

⁵ Esse tipo de apóstrofe acontece algumas vezes no poema, geralmente dirigindo-se a alguma personagem troiana. Cf. v. 31, 52, 69, 72, 90, 281 (dirigindo-se a um *dáimon*, uma divindade ou o Destino, tratado como uma divindade), 323, 348, 373-86, 815 (dirigindo-se excepcionalmente a Odisseu) e 968, 1146-51, 1174, 1189, 1452, por exemplo.

Καὶ τοὺς μὲν ἄλλη ποικίλαι τε συμφοραὶ
 ἄνοστον αἰάζοντας ἔξουσιν τύχην,
 ἐμῶν ἕκατι δυσγάμων ῥυσταγμάτων.

1087

E dores e múltiplos infortúnios os
 terão, enquanto lamentam seu destino sem retorno,
 por causa dos meus maus-tratos de más bodas.

1087

Voltando ao fio da narrativa, mesmo aqueles que conseguirem chegar em casa sofrerão (v. 1090-8), como é o caso de Agamêmnon, que será assassinado junto com Cassandra (v. 1099-122). Contudo, Agamêmnon será cultuado em Esparta, e Cassandra, na Dáunia, no leste da Itália (v. 1123-40). Por causa da violência praticada por Ájax Oileu, que era da Lócrida, na Grécia, as mulheres da Lócrida Epizefíria, no sul da Itália, prestarão culto a Cassandra (v. 1141-73). Em seguida, o destino de Hécuba é anunciado (v. 1174-88), e também o culto que Heitor receberá em Tebas, na Beócia (v. 1189-213). Além de Odisseu e Agamêmnon, Idomeneu também enfrentará problemas ao retornar para sua casa, em Creta (v. 1214-35). E, ao tratar das errâncias de Eneias, Cassandra faz previsões também sobre a grandiosidade de Roma (v. 1236-80). Para encerrar esse longo trecho sobre os destinos dos heróis envolvidos na guerra de Troia, Lícfron nos apresenta uma terceira e última recapitulação (v. 1281-2):

Τοσαῦτα μὲν δύσκλητα πείσονται κακὰ
 οἱ τὴν ἐμὴν μέλλοντες αἰστώσειν πάτραν.

Tantos excruciantes males assim sofrerão
 os que estão prestes a destruir a minha pátria.

Os últimos versos do poema tratam essencialmente dos conflitos entre Europa e Ásia (v. 1283-450). Depois de uma introdução (v. 1283-90), Cassandra fala do rapto de Io (v. 1291-5), do rapto de Europa e de outras hostilidades praticadas por cretenses (v. 1296-308), da ida de Medeia com Jasão e os argonautas da Cólquida para a Grécia (v. 1309-21), e do rapto de Antíope, praticado por Teseu e Hércules, e da invasão da Ática pelas amazonas por causa disso (v. 1322-40). Depois disso, Ilo invade a Trácia e a Macedônia, Hércules saqueia Troia (v. 1341-50), e os lídios realizam conquistas na região central da Itália (v. 1351-61). Na sequência, Páris reacende a chama do conflito, e os Gregos praticam quatro agressões: a guerra de Troia, Orestes coloniza a Eólida (no noroeste da Ásia Menor), o ateniense Neleu funda Mileto, e gregos de origem dórica fundam colônias na Ásia Menor (v. 1362-96). Em reação, o rei Midas, da Frígia, invade a Trácia e a Macedônia, e Cassandra dá um grande salto de séculos para fazer referência à invasão persa, liderada por Xerxes, e sua derrota humilhante (v. 1397-434). A última profecia de Cassandra anuncia a vitória final de um parente dela que trará a conciliação entre os dois continentes (v. 1435-50). Ela então diz suas últimas palavras e cala-se (v. 1451-60). No epílogo, o guarda conclui seu relato para o rei Príamo (v. 1461-74), e assim termina o poema.

Retomando então nossa exposição, é importante lembrar que esse texto foi composto no período helenístico, num momento em que o personagem Alexandre, o Grande, já estava

deixando de ser simplesmente um personagem histórico para se tornar um herói mítico, comparável a Aquiles ou Hércules. Por isso, dentro de um poema chamado *Alexandra* e que apresenta uma série de profecias sobre o futuro do mundo mediterrâneo, desde a época da guerra de Troia até o período da conquista romana, seria necessário, no mínimo, mencionar o grande rei macedônio. Isso acontece entre os versos 1435 e 1445, onde é atribuído a Alexandre o papel de alguém que fará cessar o centenário conflito entre Ásia e Europa, que começou em tempos míticos com os raptos de Io e de Europa.

Aqui abaixo apresento o texto grego, de acordo com a edição de Hornblower (2015), e uma tradução não metrificada:

Πολλοὶ δ' ἀγῶνες καὶ φόνοι μεταίχμιοι λύσουσιν ἀνδρῶν οἱ μὲν Αἰγαίαις πάλας δίνοισιν ἀρχῆς ἀμφιδηριωμένων, οἱ δ' ἐν μεταφρένοισι βουστρόφοις χθονός, ἕως ἂν αἴθων εὐνάσῃ βαρὺν κλόνον ἂπ' Αἰακοῦ τε κἀπὸ Δαρδάνου γεγώς	1435 1440
Θεσπρωτὸς ἄμφω καὶ Χαλαστραῖος λέων, πρηνῆ θ' ὀμαίμων πάντα κυπώσας δόμον ἀναγκάσῃ πτήξαντας Ἀργείων πρόμους σῆναι Γαλάδρας τὸν στρατηλάτην λύκον καὶ σκῆπτρ' ὀρέξει τῆς πάλαι μοναρχίας.	1445
Muitas contendas e massacres entre dois exércitos resolverão lutas de homens, uns, que combatem desde o princípio nos abismos do Egeu, outros nos dorsos bovinarados da terra, até que um ardente leão de Éaco e de Dárdano nascido, tanto Tesproto quanto Calastreu,	1435 1440
faça dormir a pesada tormenta e, toda em ruínas tendo deixado a casa dos irmãos, obrigue, tendo-os aterrorizado, os chefes dos argivos a abanar o rabo para o lobo comandante de Galadra e a entregar o cetro da antiga monarquia.	1445

Deixando de lado os problemas da datação e da unidade de composição do poema, farei comentários aqui ao trecho citado, onde o poema trata do fim do conflito entre Europa e Ásia que será levado a cabo por um guerreiro que obrigará os chefes dos Argivos a se submeterem a ele. Esse trecho pode ser dividido em duas partes: v. 1435-8, onde várias lutas que opuseram os inimigos são evocadas; e v. 1439-45, que tratam dos grandes feitos do leão/lobo ou do leão e do lobo. Os versos 1435-8 dizem que muitas batalhas e guerras acontecerão, umas em terra e outras no mar, até o surgimento de um grande líder que porá fim a esses conflitos. É preciso observar que nos versos 1436-7 temos um problema textual: nos manuscritos encontramos ἐν γαῖα πάλας / δειναῖσιν ἀρχαῖς, texto que foi emendado por alguns editores e cuja tradução seria algo como “em terra e em terra”, resultado muito

diferente da oposição esperada entre “na terra e no mar”, que lemos no texto apresentado por Hornblower (2015, p. 493), que toma essa sugestão de Kaibel, defendida por Wilamowitz.

Sobre os versos 1439-45, a princípio, se não tivéssemos os escólios⁶ a essa passagem, não teríamos como saber quem seria esse leão/lobo. E, mesmo contando com os escólios, é preciso lembrar que ainda há propostas de alguns estudiosos que não identificam esses animais mencionados por Lícofron com o grande chefe macedônio, mas com outras personagens históricas do período helenístico.⁷

Segundo a hipótese mais aceita entre os comentadores, desde Tzetzes (poeta e gramático bizantino, que viveu no século XII), o leão e o lobo seriam a mesma personagem.⁸ É essa personagem só pode ser Alexandre: o próprio título do poema, a assimilação de Páris a Alexandre⁹ e a exaltação da obra pacificadora do filho de Filipe II reforçam essa hipótese. O leão é mencionado várias vezes no poema¹⁰ e simboliza a coragem e a glória, e o epíteto *aithon*¹¹ (cf. v. 246) qualifica o leão e outros animais quando são tratados de maneira metafórica.¹² Além disso, os detalhes acerca da genealogia presentes no texto também reforçam essa interpretação. Entre os versos 1439 e 1441 ficamos sabendo ainda que os conflitos continuarão até que surja esse ardente (fugoso, corajoso) leão descendente de Éaco e de Dárdano, ou seja, alguém que tem sangue grego e troiano, europeu e asiático, ao mesmo tempo. Esse leão, de acordo com o verso 1440, é descendente de Éaco e Dárdano. Sabemos que Alexandre, por sua mãe, Olímpia, descende de Neoptólemo, filho de Aquiles, que era filho de Peleu e neto de Éaco, por sua vez. Por isso, Alexandre era um Eácida, como já indicam os escólios a esse verso. Recapitulando no outro sentido agora: Éaco era avô de Aquiles, que, por sua vez, foi pai de Neoptólemo, pai de Molosso, que se tornou rei do Epiro e foi antepassado de Olímpia, mãe de Alexandre. Dárdano foi avô de Heleno, terceiro marido de Andrômaca, depois da morte de Neoptólemo (cf. Teopompo 115 F 335 Jacoby). Olímpia seria descendente de Heleno também. Por isso, ao mesmo tempo, ele era descendente de Heleno,

⁶ Para os escólios à *Alexandra*, cf. Leone (2002).

⁷ Sobre isso, ver Hurst; Kolde (2008, p. xxii).

⁸ Cf. v. 208-9, 445-55 e 553-8, para perceber a frequência da iteração em Lícofron. Ver também Mahé-Simon (2009, p. 443).

⁹ No caso de Páris, o nome *Alexandros* é irônico, pois ele significaria algo como ‘aquele que protege do homem’ ou ‘aquele que afasta o homem’, e Páris não protegeu sua cidade nem afastou os homens dela. Mas é importante lembrar que um Alexandre foi um dos causadores dos conflitos entre Europa e Ásia, e outro Alexandre contribuirá para o fim desses conflitos.

¹⁰ Cf. o léxico de Ciani (1975).

¹¹ *Aithon* é usado no poema para qualificar diversos animais usados como metáforas para heróis. Cf. v. 246, 530, 925 e 1258. Talvez seja uma alusão à cor da pele de Alexandre. Cf. Plutarco, *Vida de Alexandre*, 4, 3 e Hurst; Kolde (2008, p. 314).

¹² É importante lembrar aqui que o leão é um animal intimamente associado a Hércules: veja-se o verso 33, onde o filho de Alcmena é chamado de ‘leão de três noites’, porque Zeus teria alongado o período em que estava com a mãe do herói para que ele fosse muito mais forte do que um homem normal. Hércules é chamado de ‘leão’ também nos versos 459, 697 e 917.

filho de Príamo, que era filho de Dárdano. Assim, Alexandre era também um Dardânida. Ou seja, ele tinha origens europeias, ocidentais, por ter sangue aqueu, e asiáticas, orientais, por ter sangue troiano também. Por essa razão, ele seria o líder destinado a dar fim ou pelo menos a dar uma pausa aos conflitos entre os dois continentes com a sua vitória na batalha de Gaugamela, em 331 a.C. Além disso, o verso 1441 indica que o leão era tesproto, já que, por sua mãe, Alexandre pertencia à linhagem dos soberanos do Epiro, reino onde ficava a região da Tesprótia. Por outro lado, o leão é também de Calastra, cidade da Macedônia onde ficava o lago Calastra e à qual estava ligada a família de seu pai, Filipe II.

Os versos 1441-45 podem ser interpretados da seguinte maneira: Alexandre destruirá a ‘casa do mesmo sangue’, porque vencerá os persas, ditos descendentes do argivo Perseu (Heródoto, 7, 61, 3), por exemplo. Por outro lado, os versos, 1441-42, podem conter uma alusão à destruição da Grécia, ou mais especificamente ao episódio da destruição de Tebas e, em seguida, podem estar tratando da unificação da Hélade ao mencionar o jugo imposto pelos macedônios aos argivos, que teriam o mesmo ‘sangue’, ou seja, as mesmas origens que os macedônios.¹³

A identificação do lobo, entretanto, é um pouco mais complexa. Os escólios já apontam para a identificação do leão e do lobo com Alexandre, o Grande, tendo em vista que Galadra é também uma cidade da Macedônia. É importante lembrar também que, no verso 102, Páris Alexandre é chamado de ‘lobo’. Mahé-Simon (2009, p. 444-5) julga ser difícil admitir que a mesma personagem seja identificada com o leão e o com o lobo ao mesmo tempo. Há outras passagens em que uma mesma personagem é identificada com dois animais,¹⁴ mas isso acontece a partir de pares gêmeos. Na passagem examinada aqui, os animais não formam uma dupla desse tipo. Desse modo, seria necessário encontrar identificações diferentes para o leão e o lobo. Mahé-Simon (2009, p. 446-7) defende que o lobo seria Alexandre Molosso, tio de Alexandre, o Grande. Para aceitar essa hipótese seria necessário adotar a lição do *codex Parisinus* 2403 para o verso 1444 e substituir Galadra por Khaladra, nome de uma cidade do Epiro que passou a fazer parte do reino dos molossos na época de Alexandre. Sistakou (2009, p. 251-2, n. 42), contudo, mostra que seria possível um mesmo herói ser identificado metaforicamente com mais de um animal. Hércules, por exemplo, é identificado como leão e como lobo (v. 871-3), como acontece com Alexandre. Acredito ser importante observar também que, entre os versos 801 e 804, Lícofron menciona o assassinato de Hércules, filho de Alexandre com Barsine.¹⁵ Ele é o único personagem histórico cujo nome é citado sem o uso de metáforas ou simbolismos. Isso reforça a hipótese da aproximação entre Alexandre e o Hércules mítico e avaliza a ideia de que o grande general macedônio poderia, sim, ser representado metaforicamente por dois animais.

¹³ Cf. Gigante Lanzara (2000, p. 430); Lambin (2005, p. 203); Chauvin e Cusset (2008, p. 158) e Hurst e Kolde (2008, p. xx-xxiii e 312-16). Para interpretações diferentes desses versos, conferir Mair (1921, p. 309-12).

¹⁴ Cf. versos 445-55, 553-8, 1163-64 e 1178-80.

¹⁵ Sobre isso, ver Hornblower (2015, p. 314-15).

Concluindo, então, esta breve contribuição, pode parecer pequeno o espaço e a atenção dedicados a Alexandre, o Grande, dentro de um poema que faz importantes previsões sobre o futuro do mundo grego. Isso talvez possa ser justificado pelo privilégio dado a temas ocidentais ligados à Itália e pelo foco no futuro que reabilitaria os troianos com a conquista romana. Porém, acredito que não é ocioso frisar o papel determinante que Alexandre assume ao dar um primeiro passo no sentido da pacificação do mundo antigo, sendo o primeiro personagem que tem os pré-requisitos para ser bem sucedido nessa tarefa, por causa da sua dupla descendência europeia e asiática. É importante destacar também que a vitória final dos romanos será garantida por esse fato também, já que os romanos teriam, assim como Alexandre, origens orientais (troianas, através de Eneias) e ocidentais. Desse modo, portanto, podemos dizer que o processo de mitificação do grande conquistador macedônio já pode ser detectado na *Alexandra*, atribuída a Lícofron, poema composto, seja como for, no período helenístico, num momento historicamente ainda muito próximo do tempo de vida do personagem, no qual, certamente, a memória dos grandes feitos dele ainda estava muito viva.

REFERÊNCIAS

- BRUNHARA, Rafael. A “seção romana” da *Alexandra*, de Lícofron (vv. 1226-1280). *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 15, 2015, p. 57-68. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/114369>.
- CHAUVIN, Cédric; CUSSET, Christophe. *Lycophon, Alexandra*. Texte établi, trad., présenté et annoté. Paris: Harmattan, 2008. (Études grecques).
- CIANI, Maria Gracia. *Lexikon zu Lycophon*. Hildesheim: Olms, 1975. (Alpha-Omega A22).
- CLÚA I SERENA, Josep Antoni. *Licòfron de Calcis, Alexandra*. Text revisat i trad. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1996. (Col·lecció catalana dels clàssics grecs i llatins, 298).
- GIGANTE LANZARA, Valeria. *Licofrone, Alessandra*. Introduzione, traduzione e note. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2000. (BUR 1332 / RCS Libri).
- HORNBLOWER, Simon. *Lycophon. Alexandra. Greek text, Translation, Commentary, and Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- HURST, André; KOLDE, Antje. *Lycophon, Alexandra*. Texte établi, traduit et annoté par A. H. en collaboration avec A. K. Paris: Les Belles Lettres, 2008. (Collection des Universités de France, série grecque, 468).
- LAMBIN, Gérard. *L'Alexandra de Lycophon*. Étude et traduction. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005. (Interférences).
- LEONE, Pietro Luigi. *Scholía vetera et paraphrases in Lycophonis Alexandram*. Galatina: Congedo, 2002.

MAHÉ-SIMON, Mathilde. Les deux Alexandre dans l'Alexandra de Lycophron. In: CUSSET, Christophe; PRIOUX, Évelyne (ed.). *Lycophron: éclats d'obscurité*. Actes du colloque international de Lyon et Saint-Étienne 18-20 janvier 2007. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009. (Mémoires du Centre Jean Palerne 33), p. 441-450.

MAIR, Alexander W. *Callimachus, Hymns and Epigrams. Aratus, Phaenomena. Lycophron, Alexandra*. Edited with a translation. Cambridge, MA: Harvard UP, 1921. (Loeb Classical Library, 129).

MCNELIS, Charles; SENS, Alexander. *The Alexandra of Lycophron. A Literary Study*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

ROCHA, Roosevelt. A influência da tragédia na *Alexandra*, de Lícofron, e a questão da performance. *Letras Clássicas*, n. 12, p. 187-199, 2008.

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i12p187-199>

SISTAKOU, Evina. Breaking the name code in Lycophron's *Alexandra*. In: CUSSET, Christophe; PRIOUX, Évelyne (ed.). *Lycophron: éclats d'obscurité*. Actes du colloque international de Lyon et Saint-Étienne 18-20 janvier 2007. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009. (Mémoires du Centre Jean Palerne, 33), p. 237-258.

VIEIRA, Trajano. *Lícofron. Alexandra*. Tradução, apresentação e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2017.

ANTIGUIDADES ROMÂNTICAS: ONDE SE ENCONTRAM OS GUERREIROS ANTIGOS E SELVAGENS

Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira*
Pedro Ipiranga Júnior**

Recebido em: 09/03/2020
Aprovado em: 31/03/2020

* Doutoranda do Programa de Pós-graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto.
mariaepiaf@gmail.com



** Professor Associado, Departamento de Polonês, Alemão e Letras Clássicas, Universidade Federal do Paraná.
junioripiranga7@hotmail.com



RESUMO: As mudanças mentais ocorridas no século XVII e a resultante separação entre os antigos e os modernos, nos séculos seguintes (XVIII e XIX) acarretaram transformações semânticas substanciais na relação com a herança clássica. Entre essas mudanças (bem demonstradas pelo culto romântico da originalidade), destacam-se as novas categorias e formas em que a experiência humana foi modelada, cujos modelos teóricos e narrativos propunham um novo gênero: a história nacional. A certeza de superação dos antigos foi também responsável pelo plural de antiguidades nacionais. Surpreendentemente, porém, essas novas narrativas revelar-se-iam em grande dívida para com a tradição clássica: principalmente, na formulação heroica dessas novas antiguidades.

PALAVRAS-CHAVE: Ferdinand Denis; historiografia francesa; história do Brasil; Romantismo; Antiguidade Clássica.

*ROMANTIC ANTIQUITIES: WHERE ANCIENT AND
SAVAGE WARRIORS MEET AMONG THEMSELVES*

ABSTRACT: The mental changes that took place in the 17th century, and the resulting separation between the Ancients and the Moderns, in following centuries (18th and 19th centuries) have suffered substantial semantic transformations in the relation with the Classical Heritage. Among these changes (well showed by the romantic cult of originality) the new categories and forms in which the human experience was modelled stand out, whose theoretical and narrative models were shaped in a new genre: national history. The certainty of overcoming the Ancients would also engender a plurality of National Antiques. Surprisingly, these

narratives would carry on the classical tradition as a model; mainly, in the heroic formulation of these New Antiques.

KEYWORDS: Ferdinand Denis; French historiography; history of Brazil; Romanticism; Classical antiquity.

DE RUPTURAS E PERMANÊNCIAS

Com a emergência do historicismo e a percepção centro-europeia de uma nova temporalidade: linear e progressivamente infinita¹ no século XVIII, a Antiguidade sofreu um deslocamento semântico e ideológico concretizado graças a novas disciplinas como a arqueologia, etnologia e filologia. A partir da reconsideração visual, táctil e neolinguística do passado, e decorrente rearranjo dos modelos arqueográficos, a antiguidade torna-se plural, segundo a metodologia científica da época. A antiguidade greco-romana se torna clássica, e concorre, a partir de então como memória, com as diversas antiguidades nacionais, para as quais serve de modelo compreensivo e formal. Os estudos contemporâneos vêm redescobrimdo esse fenômeno em sua riqueza interpretativa e poder de atualização da Antiguidade através das reelaborações daquele momento. Não apenas as antiguidades românticas assim elaboradas derivavam de construções clássicas – que de certa forma reafirmavam –, como a própria noção de Antiguidade Clássica se consolida nesse momento, em formato próximo ao que conhecemos hoje.²

Este trabalho propõe-se a contribuir com o processo de retomada das antiguidades românticas ao abordar um autor francês em sua original contribuição para a elaboração da antiguidade nacional brasileira. Inspirado pelos padrões liberais franceses, Ferdinand Denis (1798-1890) apresenta, na década de 1820, um primeiro projeto em que a antiguidade nacional, representada pelos índios, é equiparada aos antigos.³ Nesse mesmo projeto e nas obras

¹ Quanto à mudança na percepção do tempo nesse período e toda a conseqüente reelaboração da experiência humana e da história, inspiramo-nos em vários autores contemporâneos, cujos conceitos de aceleração do tempo (Koselleck, 2006), mudança no regime de temporalidade (Hartog, 2013), ou cronótopo tempo histórico (Gumbrecht, 1998), nos parecem complementares ou equivalentes, ao tratar, a partir de abordagens diferenciadas, de um mesmo fenômeno: a conscientização tanto massiva quanto erudita dos centro-europeus, a partir da Revolução Francesa, de que a história sofrera um câmbio inestimável, e a experiência do tempo e da história distanciavam-se inexoravelmente do passado. A sensação de alteridade em relação ao vivido, a cisão entre passado, presente e futuro torna-se a partir de então um elemento diretor, e seu estudo se daria a partir de uma nova História.

² Algumas leituras estão no cerne dessa interpretação, instruindo-nos sobre a transformação da antiguidade greco-romana em clássica: *A invenção da mitologia* (Detienne, 1992); *From Paris to Pompeii* (Blix, 2009); e ajudando a desvendar a passagem da antiguidade universal para as novas antiguidades nacionais: *Les lieux de mémoire* (Nora, 1986); *As raízes clássicas da historiografia moderna* (Momiigliano, 2004).

³ Sobre a aproximação entre antigos e selvagens entre os franceses, cf. Temistocles Cezar (2010) e François Hartog (2013); quanto ao Brasil indicam-se, entre outros, Rodrigo Turin (2011) e Maria

que escreve no período, o autor expande essa proximidade (e expõe involuntariamente as idiossincrasias) em diários, cartas e obras de ficção histórica, em que também a aproximação entre os heróis clássicos e os novos personagens por ele erigidos como (modernos) clássicos nacionais brasileiros revela as continuidades no processo de ruptura.

Tendo isso em vista, este trabalho propõe de início uma apreciação do projeto elaborado pelo erudito francês Ferdinand Denis. Após uma breve descrição da teoria liberal da história e da forma como deve ser executada na narrativa nacional, consideram-se algumas de suas obras relacionadas ao Brasil, tanto historiográficas quanto ficcionais e autobiográficas, para a exemplificação das polaridades diversas, entre a originalidade romântica e as continuidades em relação à herança clássica. Sublinha-se a forma de retomada da Antiguidade Clássica, de deuses, heróis e autores clássicos, em sua comparação com índios, negros e outros povos situados pelo autor como na infância da história, assim como é posto em primeiro plano o fundamento adotado da historiografia liberal, o princípio de liberdade incondicional, especificamente, na tessitura do discurso (auto)biográfico e romanesco em alguns de seus textos.

O artigo divide-se em duas partes, sendo a primeira voltada à teoria da história e à maneira como sua concepção historiográfica revalida os modelos clássicos ao mesmo tempo em que os desloca de seu sentido único; na segunda parte verificam-se as narrativas autobiográficas e de viajantes, assim como textos de caráter literário do mesmo período (décadas de 1810-1820), em que se observa, repetidamente, o aguçado sentido etnográfico e erudito do autor, confirmando-se uma formação mais voltada à erudição e à historiografia – mesmo quando literária.⁴

À PERDA DO HALO

Como artefatos atemporais se tornaram vestígios históricos, carregados de informações culturais vitais? (BLIX, Göran. From Paris to Pompeii)

Com essa pergunta, formulada pelo crítico literário Göran Blix (2009), somos inseridos em uma questão essencial para este artigo: a historicização da Antiguidade Clássica ocorrida a partir do século XVII. Blix aponta para o distanciamento entre o passado Clássico e os Modernos, momento em que os modelos antigos, anteriormente atemporais, tornaram-se a partir de então datados e de eficácia comprometida. Se até pouco antes a civilização

Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira (2011).

⁴ É importante ressaltar que a maior parte da obra denisiana publicada em vida são estudos de erudição. Quanto às suas incursões no terreno da ficção, elas se remetem, frequentemente, a períodos e fatos históricos, o que reafirma seu interesse em uma narrativa com algum enquadramento histórico ou biográfico, dentro de uma perspectiva romântica (Thierry, 1827) de ficção histórica como narrativa legitimadora do passado (Reizov, 1962; Lukács, 1966; Gossman, 1978).

ocidental considerava-se naturalmente descendente dos Antigos, tecendo míticas genealogias entre estes e as Nações Modernas, os séculos XVIII e XIX testemunhariam uma realocação temporal e semântica destes antigos, que passam a dividir espaço com as recém-propostas antiguidades nacionais.

Para isso contribuiria a emergência do historicismo, no início do século XIX, inspirado em muito pelos avanços arqueológicos do século anterior e, em paralelo, pelo desenvolvimento da voga arqueográfica das identidades nacionais no mesmo período – tarefa doravante obrigatória de eruditos e letrados. Arvorados em “mestres da verdade nacional”, estes eruditos moviam-se pela crença numa essência identitária recuperável através da “escavação” do passado através de artefatos produzidos pelos novos saberes, a arqueologia, a filologia e a etnologia.⁵ Também contribuía, segundo Reinhardt Koselleck (2006), a percepção centro-europeia de uma nova temporalidade, linear e progressivamente infinita, exigindo a forja de novas artes narrativas e heurísticas do passado:⁶ as ciências do homem e sua trajetória no tempo-espaço, cuja elaboração, em formato científico, previa que representassem fórmulas de análise com validade universal, ao mesmo tempo em que pudessem ser aplicadas na apreensão particular das várias nacionalidades, possibilitando a consolidação de sua individualidade pela narrativa histórica.⁷

Nesse sentido esse trabalho propõe, num escopo restrito ao contexto erudito francês do século XIX, uma reflexão inicial sobre aquele momento em que as histórias – locais e universal – se rearranjaram. Para tanto, realiza-se aqui, de início, uma breve apreciação do projeto elaborado pelo erudito francês Ferdinand Denis, “Considerações gerais sobre o caráter que a poesia deve ter no Novo Mundo” (1826), como o primeiro esboço e projeto para as letras e identidade brasileiras em 1826, destacando aí o fenômeno da aproximação entre antigos e selvagens no texto denisiano, como parte do processo amplo de realocação semântica dos antigos, pelo Romantismo francês.

De imediato, assumimos uma avaliação diferenciada sobre Ferdinand Denis – bastante conhecido na historiografia literária brasileira, como iniciador de nossa historiografia literária e grande incentivador de nosso Romantismo,⁸ que neste trabalho será retomado de forma um pouco mais autônoma em relação à tradição literária brasileira, para ressitua-lo ao seu lugar

⁵ Blix chama a atenção para o uso das metáforas arqueológicas no momento. Não há que penalizar esses autores pela sua inconsciência acerca do caráter mediato do passado que apresentavam.

⁶ Cf. Blix, 2009; Momigliano, 2004.

⁷ O caráter eurocêntrico dessa ciência do passado é demasiado importante para não merecer destaque; porém, extremamente amplo para ser tratado aqui.

⁸ As referências a Denis na história da historiografia literária brasileira são inúmeras. São referências importantes: *Eternamente em berço esplendido* – a fundação de uma literatura nacional, de Maria Helena Rouanet (1991); *Um romantismo a oeste*: modelo francês, identidade nacional, de Ana Beatriz Demarchi Barel (2002), e vários trabalhos de Regina Zilberman sobre o autor, entre os quais destacarei “Ferdinand Denis e os paradigmas da história da literatura” (2006), “O *Resumo de História Literária*, de Ferdinand Denis: história da literatura enquanto campo de investigação” (2013), “Ferdinand Denis e o *Resumo de História Literária*” (2018).

de pertença,⁹ entre os historiadores liberais e românticos franceses da primeira metade do século XIX. Para tanto inspira-se essa leitura nas abordagens de cunho linguístico como a Escola de Cambridge (Skinner; Pocock) e a História dos conceitos (Koselleck), a partir das quais se depreenderá seu projeto para o Brasil como parte de uma nova elaboração – francesa e liberal – de história. É como um membro do grupo erudito liberal em verdadeira ebulição litero-política nas décadas de 1810 a 1820 (Mellon, 1958; Gauchet, 2002) que o tradutor e bibliotecário conceberá a forma a ser dada à experiência do tempo brasileira.

UM ERUDITO FRANCÊS

Ferdinand Denis tornou-se próximo a nós graças a uma permanência de quase quatro anos no Brasil (1816-1819) como membro do consulado francês na Bahia e pela posterior produção de uma vasta bibliografia acerca da história, literatura e etnografia brasileiras em sua longa carreira nas letras francesas. Nas décadas seguintes reforça seus laços com nossos letrados como membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, correspondente de Dom Pedro II, Gonçalves Dias e Francisco Adolfo de Varnhagen, consultor e amigo dos nacionais sobre assuntos de história e erudição e portador das mais altas distinções nacionais, como as grã-cruzes da Ordem da Rosa e do Cruzeiro do Sul.

Consagrou-se (e merece destaque, ainda hoje) por nos proporcionar duas obras pioneiras e de grande repercussão no pensamento nacional: o *Résumé de l'histoire du Brésil* de 1825, primeira narrativa da Nação independente (e imediatamente traduzido e adotado nas escolas públicas nacionais) e o *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil* (1826), nosso “grito do Ipiranga” na literatura (Zilberman, 2006). Graças a eles Denis sagrou-se um dos pioneiros especialistas em temas brasileiros e importante interlocutor de nossos letrados, cuja sobrevida na memória intelectual brasileira avançou pelo século XX graças ao lugar castiço de fundador da nossa historiografia literária, com o volume de 1826.

Dessa suposta intimidade unilateral,¹⁰ derivou-se uma percepção “brasiliocêntrica” do autor e suas ideias, cuja forma bem acabada se percebe em *Eternamente em berço esplêndido* – a fundação de uma literatura nacional, de Maria Helena Rouanet. Resultante de uma tese de doutoramento orientada por Luiz Costa Lima, e publicado em 1991, clássica pela perenidade da tese aí defendida. De forma sumária podemos apresentar a hipótese de Rouanet da seguinte maneira: considerado pela pesquisadora um autor de pequena expressão em seu país, e interessado em aproveitar-se do interesse brasileiro em suas obras sobre o Brasil,

⁹ Esta perspectiva é abordada mais amplamente no trabalho da tese de doutorado de Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira, em andamento.

¹⁰ Em diversos textos do século XIX e XX, Denis é referido como “amigo do Brasil” (Dória, 1912), “francês de alma brasileira” (Souza e Silva, 1890), e epítetos afins, que identificam no autor uma relação afetiva com o país que dificilmente se confirma. A exemplo, cito o fato de que, após a partida em 1819, o erudito jamais tivesse retornado ao Brasil, no que seria muito bem vindo.

Denis teria assumido, desde 1825, uma espécie de compromisso de produzir uma narrativa nacional a partir das expectativas de nossas elites letradas.¹¹

O fato de que essa percepção “brasiliocêntrica” sobre Denis só fosse possível ao desvencilhar o autor de seu real contexto foi recentemente destacado pelo historiador literário francês Jean Claude Laborie, em artigo de 2013 intitulado “Estudo de mediações: o caso Ferdinand Denis”. Nesse momento o pesquisador da Sorbonne afirma a necessidade de que se reinsira Denis em uma tradição de autores franceses que vai desde o monge Andrés Thevet (século XVI) até o antropólogo Claude Lévi-Strauss (século XX) como parte de uma tradição de personagens franceses cuja passagem pelo Brasil teria transformado em especialistas sobre nossa nação. Laborie, portanto, inicia um processo de repatriação de Denis, com o qual também concordamos e pretendemos contribuir, ainda que por outro viés.

Reavaliando a trajetória denisiana como membro de uma parcela vanguardista das letras francesas, com especial ênfase em sua vigorosa atuação na produção historiográfica da década de 1820,¹² intentamos demonstrar que, apesar de sua estatura menor, o autor se inseria em um projeto liberal de caráter francês, que percebe e propõe uma nova perspectiva dos fundamentos da experiência humana, como inspirada na busca e defesa da liberdade e igualdade. Esse pouco considerado liberalismo francês se destaca da corrente inglesa, com a qual dialoga, pela importância atribuída à cultura e sociedade como elementos essenciais do desenvolvimento humano. Para esses historiadores, a experiência humana assume significação ao demonstrar a luta das sociedades pelo seu desenvolvimento cultural, associado ao desenvolvimento de sua sociedade em uma comunidade de livres e iguais.¹³

¹¹ A autora realiza uma pesquisa de grande escopo e bem fundamentada. Sua hipótese e conclusões apresentam, porém, um equívoco que urge rever: ao considerar Denis apenas em relação à obra relacionada à ficção e história literária, dos anos 1824-1826, e principalmente, ao eleger essa pequena parcela como a mais importante de seu trabalho, a historiadora chega a conclusões sobre toda a carreira do autor, que se limita à literatura brasileira. Nesse recorte extremamente limitado, ficam de fora: dezenas de títulos, publicados ao longo de sete décadas de carreira, em que se encontram, inclusive, os títulos mais importantes do autor dentro e/ou fora da França, obras estas dedicadas à história (inclusive da literatura) e erudição.

¹² Dentre vários títulos publicados na década de 1820, Denis publicou histórias do Brasil, Guiana, Peru, Argentina e Chile, consagrando-se como uma referência nos temas sul-americanos.

¹³ Na pioneira formulação teórica desse movimento, pela pena de Augustin Thierry produz-se uma filosofia da história a qual postula que, uma vez que a liberdade e a igualdade fossem condições naturais e desejáveis do ser humano, a tendência natural seria a de defendê-las. Porém, como o desenvolvimento bélico “superior” de algumas “raças” (em sentido etnológico) dirigia ao confronto e à dominação de uma raça por outra – caso, por exemplo, dos Francos dominadores e dos Gauleses submissos –, deduzia ele que o motor da história seria a luta da “raça” submissa pelo fim da opressão e das regalias alcançadas pela conquista. A originalidade da teoria derivava do revisionismo com que Thierry analisa teorias formuladas pela nobreza no século XVIII, através das quais justificavam suas regalias como direitos de conquista. Ao reavaliar esse processo a “contrapelo”, Thierry reverte as regalias como sinais de opressão e justifica a Revolução como uma forma de justiça histórica (Thierry, 1827).

Atribuindo e buscando demonstrar, nos selvagens e antigos, a existência de um instinto natural para a liberdade – que faz deles guerreiros em sua defesa – os teóricos da historiografia liberal desenvolvem uma justificativa para a Revolução Francesa, como uma “reintegração de posse” do povo francês, de seu direito natural à liberdade e igualdade (Mellon, 1958; Gauchet, 2002). Em torno do grande problema político e social de compreender-se a Revolução Francesa, e perante o desenvolvimento de uma nova percepção do tempo recém-adquirida, a historiografia francesa reconhece como motor da experiência humana a luta pela liberdade, cujos exemplos serão buscados em todos os povos e momentos, considerando-se essa teoria como universal.

Dessa maneira, separavam-se definitivamente os modernos franceses dos antigos, não só porque a liberdade atingia novos padrões, como também porque os franceses assumiam uma nova antiguidade, particular, enraizada nos gauleses. Essa diferenciação historicista manifesta-se nas letras em geral, demonstrando a certeza do esgotamento dos modelos antigos e da necessidade de substituírem-se as musas por “divindades locais”. Novos gêneros literários, novas musas e tempos míticos deveriam ser recuperados, como já demonstrara o grande ícone do início do século XIX, Walter Scott, que consolidaria uma nova forma de “pintar”, presentificar (e interpretar) o passado: o romance histórico.¹⁴

O ESGOTAMENTO DOS ANTIGOS

Para ilustrar a relativização e decorrente questionamento sofrido pelos antigos, citamos o prefácio do crítico literário romântico (e mentor de Ferdinand Denis) Charles Nodier. Importante membro da República das Letras nas primeiras décadas do século XIX como escritor e animador de um importante círculo literário das “Soirées de l’Arsenal”,¹⁵ o futuro membro da Academia Francesa de Letras representava uma importante referência da voga romântica. Além de seu círculo literário na Bibliothèq̃ue de l’Arsenal, Nodier dedicava-se a pensar (e fomentar através de seu círculo) os rumos da teoria literária em formação; e sendo assim, quando um autor iniciante, Cyprien Bérard, lançou uma obra de gênero ainda experimental – o romance gótico, foi convidado a prefaciá-lo, proporcionando ao jovem autor uma referência de autoridade.

¹⁴ Não há como exagerar quando se afirma a importância de Scott na historiografia romântica. Reconhecidas suas obras como narrativas legítimas de história por grande parte dos românticos franceses como Michelet e Thierry, Scott teve influência consciente na forma como Thierry e Michelet propõem fazer reviver o passado.

¹⁵ Nodier conta-se entre os primeiros fomentadores do Romantismo, ao agregar importantes talentos em seus cenáculos românticos, enquanto administrava a Bibliothèq̃ue de l’Arsenal. Substitutos dos salões iluministas, estes encontros de iguais reuniam artistas, escritores, principalmente liberais e românticos, politicamente alicerçados na revolução pelas palavras, em período conturbado de censura literária, a Restauração Bourbonnica (1815-1830). O grupo de Nodier foi frequentado por nomes que se tornariam posteriormente imortais, como ele mesmo, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Sainte-Beuve e também Ferdinand Denis.

A apresentação a *Lord Ruthwen ou Les Vampires*, de Nodier (1820, p. i-iv) apesar de pequena, é bastante ambiciosa e reveladora sobre o estado de ânimo do romantismo frente aos modelos clássicos.¹⁶ Nela, Nodier afirmaria que a inexistência do gótico entre os escritos de Aristóteles demonstrava não apenas a novidade do gênero, como também o esgotamento dos modelos clássicos. Observando ainda que formas antigas do romance: pastoral e satírico-realista haviam se esvaziado de sentido perante a experiência moderna, fazia-se necessário o surgimento de novos gêneros capazes de refletir a existência e expressar a verdade da vida contemporânea.¹⁷ Nodier destacava a necessidade de novos gêneros para novas verdades. Até mesmo o termo designativo desse gênero literário, o termo romance, apontava nessa direção: “O nome em si, romance, que lembra uma língua moderna, uma literatura moderna, uma idade moderna da imaginação e do sentimento, exclui qualquer obrigação de uma imitação servil da antiguidade” (Nodier, 1820, p. i), declara. E o uso do adjetivo servil, tão próximo de uma memória da libertação recente dos servos franceses (1789), bem demonstra o tom político dessa teoria literária em formação. A literatura, como a sociedade, devia libertar-se de antigos grilhões de servidão – nesse caso, em relação à Antiguidade Clássica.¹⁸

Atentando ainda para a distância que separa os modernos franceses dos gêneros clássicos, nos quais já não podem encontrar verossimilhança, ele conclui que:

[...] deve-se buscar no romance moderno um outro tipo, no caráter atual de nossa civilização, e outra fonte de inspiração nos nossos sentimentos os mais comuns, nas nossas paixões mais pronunciadas, nas nossas superstições as mais poéticas (Nodier, 1820, p. ii).¹⁹

¹⁶ Vale lembrar que a celebridade de Nodier e alguns problemas de diagramação da obra levaram à atribuição geral da autoria a Nodier.

¹⁷ Destaque-se, portanto, a noção historicista de uma ficção que deva refletir e narrar a verdade da sociedade que a produz, ou seja, do caráter documental da literatura.

¹⁸ Essa fórmula, que resume o pensamento Romântico acerca da necessidade de verdades nacionais a serem narradas pela literatura, paralelamente à eleição de novas musas nacionais, retorna em Denis, quando fala sobre o Brasil. Considerada como um apelo ao pitoresco (no sentido do exotismo tropical) pela historiografia literária brasileira, essa perspectiva representa na verdade um eco, uma transposição para o Brasil, de um desejo francês que se propõe universal – a elaboração da própria antiguidade como parte da história nacional.

¹⁹ Cf. a passagem completa: «La seule raison qu'on puisse faire valoir en faveur de ce choix, c'est qu'on ne connaît pas de roman chez les anciens qui puisse être considéré comme modèle classique, et qu'il ne paraît pas qu'Aristote se soit occupé de tracer les règles de cette espèce de composition. Le nom même de roman qui rappelle une langue moderne, une littérature moderne, un âge moderne de l'imagination et du sentiment, exclut l'obligation de cette imitation servile de l'antiquité, condition universelle et absolue du beau dans tous les arts. Nous sommes trop loin en effet des idées naïves du premier âge pour prendre plaisir aux pastorales amours des héros de Longus, ailleurs que dans cette histoire délicieuse de *Daphnis et Chloé*, qui a perdu chez nous toutefois sa vraisemblance avec ses modèles. Grâce au perfectionnement de nos mœurs, le grand nombre des lecteurs ordinaires de romans repousseraient les peintures cyniques des imitateurs les plus élégants de Lucien ou de Pétrone. Si l'un de ces genres a cessé depuis longtemps d'être classique, parce qu'il a cessé d'être

Nodier, portanto, exemplifica a eleição de Clio para musa única de todas as letras e artes. A arte deve dedicar-se à expressão da identidade nacional, desde sua antiguidade até o tempo corrente. Amigo e discípulo, Ferdinand Denis seguiria pelo mesmo viés, ao nos proporcionar um projeto nacional de arte e identidade, adaptado do modelo que se criava na França, por um grupo que não apenas era romântico, mas, principalmente, liberal, e, por esse viés, retornava à Antiguidade como modelo. Porém não mais para o futuro, mas para compreender e narrar o passado.

OS ANTIGOS E OS SELVAGENS

Nossa apreciação do projeto denisiano vai de encontro à perspectiva canônica brasileira para seguir pela senda esboçada em Nodier, supracitado: a da descoberta dos mitos e arquétipos nacionais. É a partir dessas premissas que se deverá rever sua proposta de uma antiguidade brasileira baseada nos indígenas, que ele assim justifica “O Brasil, que sentiu a necessidade de adotar instituições diferentes das que lhe foram impostas pela Europa, experimenta já a necessidade de ir buscar suas inspirações poéticas em uma fonte que lhe pertença realmente” (Denis, 1826, p. 515). Os característicos destaques ao imperativo da liberdade, em paralelo à proposta de ruptura com a Antiguidade Clássica e à noção de uma identidade que deve ser perseguida até a própria antiguidade, são elementos presentes no prefácio a *Lord Ruthven* e representam ícones do credo liberal francês, propondo-se universal e útil à nação recém-independente, através do *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil* de 1826.

O Brasil, que acabara de se tornar independente, necessitava também libertar suas letras. Denis concluiria que “se essa parte da América adotou uma linguagem que aperfeiçoou nossa velha Europa, deve também rejeitar as ideias mitológicas devidas às fábulas da Grécia” (Denis, 1826, p. 515). Esse clamor ultrapassa a mera perspectiva de um chamado ao pitoresco, à cor local:²⁰ o conceito de liberdade tem uma carga semântica muito forte na França pós-revolucionária, para que fosse usado de forma ligeira. Denis entende que, no caso brasileiro, a mitologia grega não estava em harmonia “com o clima, nem com a natureza, nem as

vrai; si l'autre n'a jamais été classique pour les honnêtes gens, parce qu'il n'a jamais été moral, il faut chercher au roman moderne un autre type dans le caractère actuel de notre civilisation, et une autre source d'inspiration dans nos sentiments les plus habituels, dans nos passions les plus prononcées, dans nos superstitions les plus poétiques.» (Nodier, 1820, p. i-ii).

²⁰ Os conceitos de pitoresco e cor local vêm sendo revisitados por autores como Temístocles Cezar (2004) que, ao contextualizá-los, dá nova interpretação que vai bem além das formas atuais de exotismo e apelo aos sentidos. Cezar nos esclarece que pitoresco e cor local remeteriam à visualidade da narrativa histórica romântica, sua necessidade de tornar-se sensorial para melhor ser memorizada, e também para que o apelo fosse maior. Quanto à sensorialidade da narrativa romântica, já destacada como um valor por Thierry (1827), é importante destacar o trabalho de Marcelo Rangel (2011), cuja tese demonstra esse aspecto no romantismo brasileiro. Cito ainda o artigo de Regina Zilberman “Cor local e história literária” (2014), em que a autora trata desse conceito na perspectiva da história da literatura, concluindo em sentido próximo ao apresentado por Cezar, acima.

tradições do Brasil” (Denis, 1826, p. 516); lembremo-nos de que à conclusão semelhante chegara Nodier, seis anos antes.

Ressalta-se também o apelo às tradições, aí presente, à recuperação cultural, que ultrapassa a paisagem e indica principalmente a atuação humana. Mas não é aos portugueses que ele se refere; como também na França, tratava-se dos gauleses. Novamente, havia que mudar a direção do olhar, pois o Romantismo que acusa a Musa grega de inverossímil para os modernos não é apenas estético, mas também político. Pretende não apenas romper com um passado alheio, mas também com uma herança histórica elitista.

Essa nova musa deve cantar os vencidos da história, as origens heroicas de seu *povo*, e suas origens recuadas no passado: como proclamara Augustin Thierry, arauto da historiografia liberal.²¹ Em consonância, Denis nos propõe que também encontremos nossos antepassados míticos, os indígenas (e alguns negros), em cuja alma se encontra um “ardor que é todo pela independência, e pela liberdade das florestas” (Denis, 1826, p. 523). Tão heroicos quanto os antigos, eles deveriam representar o mesmo papel nas fábulas da Nação:

Seu tempo de fábulas misteriosas e poéticas serão os séculos em que viveram os povos que aniquilamos, os quais nos espantam por sua coragem ... a lembrança de sua grandeza selvagem preencherá a alma de confiança, suas crenças religiosas animarão os desertos; os cantos poéticos, conservados por algumas nações, embelezarão as florestas. O maravilhoso, tão necessário à poesia, se encontrará nos antigos costumes desses povos ... que teriam eles de inferior aos tempos fabulosos da Grécia, esses homens a quem não se pode arrancar uma queixa em meio a horríveis suplícios, e que pediam a seus inimigos que renovassem os tormentos, para que assim fosse maior sua glória? (Denis, 1826, p. 515-7)

A cisão com os Antigos não se dá apenas de forma geográfica, mas, novamente, política. Pois os gregos e romanos, cujas narrativas se escandiam para justificar miticamente as origens de reis europeus que se consideravam herdeiros ora de gregos, ora de troianos, ou

²¹ Em 1820, como colaborador do periódico liberal *Courrier Français*, Augustin Thierry lança em dez artigos de crítica historiográfica (as *Lettres sur l'histoire de France*, 1827) seu libelo sobre a nova história que se deveria escrever; ao criticar a história tal como se escrevia em seus dias como áulica e mentirosa, propõe que se leiam os documentos a contrapelo, erigindo por monumento a herança cultural popular e escrevendo-se uma narrativa que tematizaria a nação e seu desenvolvimento sociocultural. Em 1827 essas cartas tornam-se um livro em que são acrescidas de mais quinze e assumem, então, o papel oficial de primeiro texto teórico sobre a historiografia liberal francesa. As “*Lettres*” tiveram um papel crucial no desenvolvimento dessa nova vertente, plural em suas formas e em seu pensamento, mas sem dúvida alguma, inovadora (Reizov, 1962; Gauchet, 2002). Ferdinand Denis era também membro do *Courrier*, portanto, do grupo liberal, o que reafirma nossa concepção de sua adesão ao projeto de Thierry. Seguindo autores como Mellon e Gauchet, podemos considerar essa relação natural, uma vez que os anos 1820 na França teriam transformado a imprensa em um campo de batalha política em que se estava ou ao lado do Rei (conservadores) ou em defesa da Revolução (liberais) (Mellon, 1958).

de romanos, não poderiam servir à nação de vítimas desses mesmos invasores, cujos herdeiros haviam conquistado e oprimido os ascendentes gauleses na França, e indígenas, no Brasil. Nesse processo, em que a relação com o passado e sua narrativa se transforma através de deslocamentos temporais e semânticos, a Antiguidade Clássica sofrera um distanciamento em que se tornara uma “outridade” em relação ao presente. Por outro lado, esse deslocamento, em seu sentido ontológico, faz dela a referência de análise das várias “antiguidades nacionais” a serem (re)construídas pelas histórias nacionais e suas origens diversas. Cada nação – descobriam os românticos – possuía sua própria antiguidade, desconhecida, porque velada, escondida sob a narrativa dos vencedores. Seu (re)conhecimento se daria a partir da remodelação de metodologias e perspectivas já presentes nos estudos clássicos, a serem adaptadas aos “novos antigos”.

Reconhecendo essa universalidade, Denis nos propõe uma forma de acesso ao passado nacional herdada da experiência dos estudos da Antiguidade:

Que sejam estudadas as frágeis tribos que escaparam a três séculos de destruição, e aí veremos ainda todos os pensamentos primitivos que excitam fortemente a imaginação; mas, para encontrá-los em toda a sua energia, não se deve buscá-los nos povoados que a civilização destruiu lentamente e que guardam os males da raça americana nas paragens a que foram confinados: deve-se penetrar no seio das florestas, interrogar as nações livres... (Denis, 1826, p. 518)

Vê-se que a etnologia e filologia a serem usadas no resgate dos antigos europeus também serviam de acesso ao passado indígena. A experiência de estudo dos costumes e da língua, o acesso ao passado através de uma abordagem etnográfica e filológica, uma “arqueologia” linguística necessária ao acesso de povos ágrafos e sem monumentos conhecidos, todos estes fatores se encontram propostos tanto para a compreensão do passado francês, como iam sendo reelaborados entre os países centro-europeus (Vermeulen, 2006) e serviriam, acreditava o erudito, para que se pudesse reconstruir a história do Brasil.

Como credo principal, encontrava-se a certeza desses teóricos de que, em todos os tempos e lugares, havia memórias de guerreiros do passado, cuja luta pela autonomia e pelos direitos essenciais do ser humano, liberdade e igualdade, seria sempre a culminância de sua história. Nesse projeto, cuja originalidade ultrapassa as questões formais, o historiador abandona o nível metafórico para estabelecer uma comparação de equivalência entre antigos e selvagens, cuja aproximação se justifica principalmente pela igualdade com que eles lutam em defesa do bem maior da humanidade: a liberdade.

ENTRE O BIOGRÁFICO E O ROMANESCO: ACENOS À ANTIGUIDADE

Por outro viés, há continuidades importantes nessas narrativas que extrapolam o desejo romântico da originalidade e do abandono dos modelos da Antiguidade. Pela abordagem de outros gêneros verificar-se-á como essa utilização da Antiguidade é instrumental para pensar a história e a literatura nas Américas e, em especial, no Brasil. Há,

não obstante, modalizações na categorização e nas formalizações propostas consoante o gênero de discurso empregado, ou seja, nos relatos autobiográficos, representados pelas cartas e diários, nos relatos de caráter mais histórico e etnográfico e nas narrativas romanescas, as interpretações dos eventos históricos, as descrições e análise das espécies vegetais, animais e minerais, a exposição e avaliação dos costumes dos vários povos, assim como a comparação com a Antiguidade greco-romana são configuradas, a despeito das similaridades das apresentações, segundo o *ethos* peculiar de cada gênero discursivo.

Essa diferença de tom pode ser comprovada, por exemplo, pela simples comparação entre as cartas e o diário de Denis no período de 1816-1819²² e a obra de 1824, *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*.²³ Em seus diários e em suas cartas, datadas de sua estada no Brasil entre 1816 e 1819, a *persona* biográfica de Denis (ainda que ele pontue sua admiração pela exuberância da flora e da fauna brasileiras) se constrói por um sentimento de desalento progressivo, de uma personalidade não adaptada à realidade local, somado à infelicidade do insucesso financeiro e das tentativas frustradas de adquirir fortuna. No diário *Mes sottises quotidiennes*, numa anotação de 04 de dezembro de 1818, Denis relata seu arrependimento de não ter ido à Índia e ter ficado no Brasil, pois inicialmente sua ideia era reunir-se com seu amigo Adolphe Dubois em Bengala (depois instalado em Calcutá), o Brasil então não representando senão uma escala nesse percurso até as Índias (Bourdon, 1958, p. 279).²⁴

O jovem Denis se relacionava, majoritariamente, com franceses que residiam no Brasil ou que estavam em viagem pelo país. Seu microcosmo social, uma imagem bastante apagada do contexto de soirées, reuniões sociais e bailes da sociedade francesa, se reduzia basicamente à casa da família Procópio, de que a matriarca, uma senhora francesa, havia se casado em segundas núpcias com José Procópio de Castro. Esta senhora tinha três filhas, Clarisse, Joséphine e Iphigénie, e um filho, Adolph. É com essas três (mormente com Clarisse e ulteriormente com Iphigénie) e com a senhora Procópio que as relações e os sentimentos do jovem Ferdinand Denis vão se incrementar e estreitar, variando desde a amizade filial às paixões juvenis. Segundo o que é reportado pelo próprio autor, sua condição financeira lhe embargava o acesso às casas da elite local. De qualquer forma, sua aproximação às pessoas do lugar se revestia do distanciamento etnográfico que não se furtava a registrar, com profunda admiração, o modo de vida e os costumes de algumas tribos indígenas, a exemplo dos maxacalis e botocudos, e cenas do cotidiano, como na narrativa acerca de um africano, descrito como um Orfeu negro a tocar seu instrumento de cordas improvisado. Os caboclos lhe pareciam todos miseráveis, assim como miserável seria a situação da maior parte dos indígenas, arrojados a um processo de forçada aculturação.

É emblemática a forma com que avaliava os variados eventos do cotidiano e as cenas do contexto sociocultural brasileiro ao qual teve acesso. Numa carta (nº 13) de setembro de 1817, faz ele sua apreciação de uma encenação no Teatro de São João na Bahia, intitulada

²² Bourdon, 1958.

²³ Denis, 1824.

²⁴ Cf. também Carta 26 (Bourdon, 1958, p. 241) e Carta 35 (Bourdon, 1958, p. 253).

“Sacrifício de Ifigênia”, o que se torna mais relevante para o nosso argumento em vista de se tratar de uma referência precisa à Antiguidade Clássica. A passagem é cheia de humor, em que Denis não desmerece uma verve genuinamente irônica, beirando o sarcasmo.²⁵ É também um depoimento precioso sobre a presença de negros e negras na cena teatral brasileira em Salvador no início do século XIX, ainda que com termos desqualificadores e depreciativos. Ele chama a atenção principalmente para o figurino dos atores e adereços de cena como completamente destoantes do contexto histórico grego a que competiria remontar e imitar: Calcas, por exemplo, vestia um figurino de mágico e um gorro de rabino, enquanto Agamêmnon portava um sabre à hussarda. Todavia, o maior absurdo para o nosso autor foi a transgressão da narrativa mítica:

Os guardas, barrete militar na cabeça, circundam o altar, e o sacrifício está para começar, quando o Sr. Aquiles, não sei por que razão, chega com alguns negros, bota para correr os encarregados do sacrifício, enfia seu acendedor sob o ombro do desafortunado Calcas e vem prestar saudações ao público. Esta é, sem exagero, a maneira com que se encena a tragédia na Bahia, a segunda cidade do Brasil (Bourdon, 1958, p. 210/Carta 13).

É certo que Denis não deixa de elogiar certos entrecos dramáticos por sua parte musical, que poderiam ser condizentes, segundo a letra do texto, ao caráter cômico do vaudeville, mas, ao mesmo tempo, chama as danças aí correlatas de detestáveis: ele exemplifica com o lundu, cuja execução manifestaria uma boa qualidade técnica, porém, a indecência da dança exorbitaria do senso de decoro de um jovem europeu do XIX.

Não obstante, a música ao par da dança são qualidades que ele atribui à natureza do elemento africano no Brasil: a “música exerce todo seu domínio sobre os negros; eles são músicos por instinto” (Bourdon, 1958, p. 223/Carta 18). Nessa carta a seu irmão, ele conta sobre um estivador que fez seu instrumento com uma casca de tartaruga tendo uma única corda, analogia que lhe remete à figura de Orfeu. Este Orfeu negro, segundo as palavras de Denis, com sua lira e entoando cantos, atrai uma audiência animada e Denis, embora não entendendo as canções em língua africana, aufere daí uma experiência estética e emotiva singular e extremamente aprazível, de certo modo, equivalente à poesia lírica e elegíaca grega, equivalência cuja remissão é muito recorrente em *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*.²⁶

Ferdinand Denis parece resguardar a si e a sua identidade francesa no trato com as letras, na experiência de leitura (dos livros que encontra na biblioteca e das cartas) e da

²⁵ Não menos irônicas são suas observações sobre os autos realizados dentro da igreja por monges e clérigos, cujo efeito a um europeu não poderia ser senão a sensação de hilaridade e ridículo, e que, mesmo assim, segundo seu testemunho, ocasionava aplausos de uma plateia que se comportava como se estivesse num teatro (Bourdon, 1958, p. 237/Carta 24).

²⁶ Nessa mesma obra (Denis, 1824, p. 224), o autor repete o mesmo relato sobre este Orfeu negro.

escrita²⁷ cujo diário e cujas cartas para amigos e familiares testemunham.²⁸ A alteridade desse Brasil de florestas e desertos, de rios e Atlântico, sem deixar de marcar profundamente a pele e o imaginário do jovem Denis, lhe manifesta sua faceta agreste, indomável e, segundo ele próprio, provocadora das mais intensas emoções que uma natureza juvenil não conseguiria expressar. De uma forma ou de outra, o gosto da época pelas ciências naturais, pela botânica e pela mineralogia, que ele compartilha com o pai em suas cartas, faz com que persevere na experiência, observação e registro dos fenômenos e achados que considera importantes. O jovem Denis desfruta então do nado, para aliviar um calor causticante; se dedica com seus amigos da mesma idade, Grain e Pallus, à caça e, por conseguinte, ao empalhamento de pássaros. Essa técnica de empalhamento²⁹ era uma das atividades mais prazerosas (e a mais rentável) para nosso autor que, paulatinamente, soube aprimorar e, assim, garantir um certo subsídio para a família em Paris, para a qual enviava as espécimes, tanto aves de vários tipos, como borboletas e insetos variados.³⁰

Em 22 de junho de 1819, em carta³¹ para o pai, nosso jovem escritor fala de seu projeto de uma missão ao rio Jequitinhonha em busca de angariar alguma fortuna. É uma oportunidade para fazer e tomar notas: “Elas terão por objeto, em geral, as produções naturais e os costumes dos índios, aí incluindo informações geográficas que conseguirei obter, e as várias palavras da língua dos botocudos que poderei descrever com nossos caracteres”. A expedição, ao final, se revelaria um completo fracasso, porém, tal experiência, assim como todas as notas e informações registradas, marcará ulteriormente o percurso a ser trilhado pelo jovem escritor em suas inúmeras obras subsequentes.

Ao contrário do clima de desalento que permeia seus escritos autobiográficos desse período, sua obra de 1824, *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*, é perpassada, em sua maior parte, por um sentimento de euforia marcadamente expresso pelo narrador. Entre uma obra e outra, além da temática de fundo relativa ao princípio da liberdade dos povos, temática essa que revém à tona em alguns momentos da narrativa de *Scènes*, uma dicção, por assim dizer dramática, e uma espécie de teatralização dos eventos narrados e/ou

²⁷ Além disso, em seu diário, Denis relata que traduziu diálogos de uma obra de Caroline-Stéphanie-Félicité, Madame de Genlis (Bourdon, 1958, p. 228/Carta 20).

²⁸ Numa carta para sua mãe (Bourdon, 1958, p. 233-234/Carta 23), ele fala como se imaginasse na casa dos pais em Paris, assim como as ações corriqueiras dos familiares e de seu amigo, o pintor Arsenne, numa espécie de exercício espiritual em que esquecia estar na Bahia. Cf. também Carta 36 (Bourdon, 1958, p. 254-5).

²⁹ Cf. Carta 40 (Bourdon, 1958, p. 261-2).

³⁰ Para Denis, a atuação como entomologista (naturalista) representava uma atividade erudita e, portanto, à altura de sua pessoa de letrado, ao contrário de atividades consideradas menores, a exemplo da função no comércio de retalho, que recusa de maneira ofendida, quando oferecida pelo então cônsul, M. Berthon, em 1819 (Bourdon, 1958). É nesse momento que, como naturalista/grosso comerciante, ele se dirige à aventura pelo Jequitinhonha, que inspiraria tantas de suas obras, marcadamente *Scènes*, de 1824 (Denis, 1819).

³¹ Bourdon, 1958, p. 262-3/Carta 41.

vivenciados singularizam o estilo do escritor em início de carreira. Segundo Jawad Daheur e Elisabeth Hamm,³² houve uma mudança na apreensão estético-literária da natureza, cujo foco passava da paisagem pastoral e do campo cultivado e dominado pelo homem para a floresta e para a paisagem natural mais selvagem. Essa “encenação da natureza” caracterizaria boa parte da produção escrita de Denis, num esforço teórico original para distinguir e formalizar em parâmetros formais a literatura de países, a exemplo do Brasil, que deixavam a posição de colônias. Assim como a paisagem do Rio de Janeiro e, mormente, da Bahia e de Minas ambientava a ação discursiva e efetiva do autor de *Mes sottises quotidiennes* e das cartas, assim também em *Scènes* o espaço e os fenômenos da natureza compõem, ao mesmo tempo, cenário e níveis de interlocução com o narrador. Vejamos uma passagem desse tipo de concepção:

Poemas, dramas, espécies de elegias, mitos nos quais as cenas da natureza costumam ser adjudicadas, concebem uma idéia bastante vantajosa da genialidade poética desses povos e de sua facilidade em fazer comparações (Denis, 1824, p. 392-3).

A comparação aqui é feita com a literatura javanesa, mas esse é um procedimento geral ao longo da obra. De um lado, a paisagem natural de caráter mais selvagem é exaltada, configurando essa encenação da natureza; de outro, há uma comparação a título de equivalência entre a produção artística e literária dos vários povos que estão sob os trópicos com a cultura e a literatura gregas. Em várias ocorrências textuais, essa busca de equivalências recai numa fórmula simples de remissão ao duplo legado de Grécia e Roma. De forma similar, o épico indiano Ramayana é comparado às mais belas criações da Antiguidade, assim como Lakshmi seria a Vênus correlata dos indianos e o deus Indra conservaria todos os atributos de Júpiter (Denis, 1824, p. 382, 389). Além dessa referência constante às ficções gregas, segundo a letra do texto, nosso jovem escritor não se furta a falar de Apuleio, do mito de Eros e Psykhé e de aspectos da doutrina de Platão e Pitágoras aí inseridos, nessa abordagem da literatura indiana. Não obstante, depois da travessia do cabo da Boa Esperança, a poesia dramática portuguesa, ao par das peças latinas, poderia ter sofrido, segundo o argumento denisiano aí explorado, a influência dos dramas indianos: é o espetáculo do espaço natural magnífico dessas regiões, franqueado pelas navegações, que transformaria e caracterizaria a produção e recepção de obras dramáticas e literárias, levando nosso autor a citar em seu afã erudito a incrível narrativa dramática de Kalidasa, conhecida como *Xacuntalá* (Denis, 1824, p. 368-369).³³

Não obstante, o foco do escritor em *Scènes* não é em obras literárias de um gênero já consolidado e tradicional. Embora faça referência ao poema épico *Caramuru*, sua concepção de poesia, em particular, e de literatura, em geral, se amplia para abrigar cantos e hinos de indígenas e demais autóctones das várias regiões constantes em seu périplo; de certo modo, também assimila os relatos de viajantes, anônimos ou escritores de livros. Ele fala de uma

³² Daheur; Hamm, 2019.

³³ Cf. Fonseca, 1993, p. 61-85.

literatura potencial, que dará seus frutos apenas no futuro, por exemplo, quando prenuncia que Brasil e Peru vão fornecer posteriormente modelos de poesia (p. 79) ou quando augura uma nova Mênfis que despontará entre os rios da Amazônia (p. 96)! É, ao mesmo tempo, uma aposta e um manifesto literário, em que traça as linhas e os parâmetros gerais, pautados nessa formalização mais genérica concernente à encenação da natureza. Acoplada a isso está sua estratégia de remissão ao legado cultural grego que lhe serve de pedra de toque: se o “clima e o aspecto da natureza têm uma influência direta sobre as inspirações poéticas”, busca-se a analogia com o “céu da Grécia e da Itália”, a partir de que se produziram suas obras-primas (p. 2); a poesia presente nos mitos e histórias tristes dos indígenas é comparada às elegias mais angustiantes (p. 98); os africanos e indígenas são poetas e músicos de um talento inato, cujo entusiasmo é inspirado pela Musa-natureza (p. 85); as Amazonas constituiriam um mito amazônico criado às expensas do mito grego (p. 101-103). Dessa forma, a Grécia, em primeiro plano, e Roma, em segundo, são instrumentais para uma valoração positiva dessa produção literária nascente e a nascer, o que o faz se munir de inúmeras referências a figuras históricas e míticas da Antiguidade, como, por exemplo, Teócrito (a que Camões é comparado – p. 37), náiades, tritões, o dragão do jardim das Hespérides, Plínio, Estrabão, entre outros.

Como dito anteriormente, a temática da liberdade e os princípios que lhe são correlatos permeiam as ideias e escritos de Ferdinand Denis dentro de um quadro mais geral dos pensadores franceses de sua época. E esse aspecto se configura como um dos principais vértices de duas apostas literárias do jovem escritor: *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie* abriga em si duas narrativas romanescas, uma centrada na figura indígena de Kumuraí (Koumourahy, segundo a grafia do autor), a outra na figura de Zumbi. Se a primeira Bourdon chama de novela (1958, p. 127, n. 3), talvez por sua extensão menor (64 páginas), a segunda narrativa trata de uma personagem histórica, Zumbi dos Palmares, cuja vida se romanceia em uma espécie de romance biográfico, que se estende sobre 10 capítulos do livro, em uma centena de páginas. O narrador nas duas narrativas advoga explicitamente a liberdade para o indígena e para o negro, respectivamente, enquanto denuncia as mazelas da escravidão (e condena a violência da conquista portuguesa), chamando a atenção para a condição miserável dos escravos, assim como dos povos indígenas, que foram ou dizimados ou sofreram um processo forçado de aculturação.³⁴ Por outro lado, o autor escolhe aventuras e heróis em que a liberdade ocorre a partir da iniciativa dos cativos, cujo anseio pela autonomia vem naturalmente se amalgamar na nacionalidade brasileira, pela associação entre as raças.

É interessante notar, no primeiro caso, o argumento utilizado para a passagem de um discurso de caráter mais histórico e etnográfico para outro francamente ficcional: apelando para um momento de sua própria vida, a viagem de retorno do Brasil para a França, Denis teria encontrado um jovem português que lhe teria feito o relato de um chefe indígena, cuja

³⁴ A escolha desses dois personagens não pode ser ocasional. Tanto o indígena Maxacali quanto o negro africano representam personagens que lutam contra a opressão invasora dos portugueses para resgatarem sua liberdade e autonomia. Seu papel, portanto, de ícones da liberdade intrínseca aos brasileiros não pode ser minimizado.

leitura ele faz a seguir. Em termos gerais, Kumuraí é filho do chefe da tribo dos Maxacalis, Vapubassu, o qual se ressentido do contato dos portugueses com os integrantes de sua tribo e prefere entregar seu filho para ser criado pelos conquistadores portugueses. Dessa forma, Kumuraí é um ser entre dois mundos, cujo apelo da floresta vai ser predominante para conclusão de sua trajetória, a opção pelo modo de vida selvagem (autônoma); mas sua angústia existencial é patente em seus discursos e ações, angústia essa que vai ser extremamente incrementada por sua paixão pela filha do comendador, Helena.

Talvez não seja à toa a escolha do nome da heroína: enquanto a Helena grega teria ocasionado a destruição de gregos e troianos, esta outra destruirá as ilusões e o coração de Kumuraí. Dentro de uma ambientação romântica, o herói pautará sua existência e suas emoções pela paixão cega que o faz transpor os mais terríveis obstáculos naturais e enfrentar inúmeros embates. O melancólico herói não conseguirá o seu intento, ainda que, ao final, Helena também se mostre apaixonada por ele. Restam ao desalentado Kumuraí uma existência penosa e errante, as últimas palavras de sua amada transmitidas por carta e sua história contada ao amigo português, posta em escrito por nosso autor.

Quanto ao outro relato, já na primeira referência a Palmares, mencionam-se as dores dos vencidos e os crimes dos vencedores, uma visão de ruínas que evoca no narrador cenas similares de Roma e de Atenas (p. 239). Segundo o argumento da narrativa, um negro idoso, em sua cabana isolada, desfruta de uma solidão apenas burlada pela visita de um jovem europeu que costuma acompanhá-lo na caça. Num dia em que o velho, chamado de João, se dispõe a visitar o sítio de Palmares, o jovem começa a inquiri-lo sobre o assunto, o que dá margem para a narrativa subsequente. Nesse momento, se dá a incrível revelação inicial: João não é nada menos que o filho de Zumbi, o grande líder de homens e mulheres que viviam em Palmares. Da mesma forma que na narrativa sobre Kumuraí, a paixão amorosa vai ser o motor da dinâmica romanesca: no caso, através da busca incessante e vã de Zara, por quem estava apaixonado, a qual era a filha de um chefe de tribo na África, aprisionada e trazida como escrava ao Brasil. Em nota, Denis arrola alguns historiadores que escreveram sobre Palmares, entre eles, Rocha Pitta, Southey, Beauchamp e Ayrès de Casal (p. 246); isso não o impede de preferir uma narrativa francamente ficcional que faz a personagem do herói Zumbi dizer: “Que me importa a liberdade se não puder salvar aquela que eu amo?” (p. 249). De certo modo, sua paixão e busca incessante por Zara parece simbolizar a própria busca pela liberdade, que é a tônica do relato.

A partir de vários tópicos (escravidão, navegação, chegada, festa, fuga, juramento, guerra, sacrifício), explora-se um esquema biográfico bastante genérico e cria-se uma narrativa peculiar, de certa forma similar ao romance biográfico na Antiguidade, a exemplo do *Romanço de Alexandre*, comentado amplamente na primeira parte deste dossiê, e do *Romanço de Esopo*. Assim como nestes dois romances, aqui são expressas ideias filosóficas, preceitos éticos e toda uma carga ideológica, que modalizam as ações de Zumbi e as batalhas travadas por eles e seus companheiros. A liberdade que se consubstancia melancolicamente num negro liberto, no velho João, filho de nosso herói, movimentada a narrativa como um todo, ao lado da paixão amorosa que a intensifica. O herói, certamente, morre ao final: Palmares é dizimada, seu

amor com Zara não é consumado.³⁵ Num último gesto, Zumbi escolhe como companheira sua amiga Mery, escrava e depois liberta, que desde o início lhe dedicara o seu amor. Dessa união nascerá João, o nosso solitário e melancólico narrador, filho de Zumbi.

Tanto uma quanto a outra narrativa constituem uma aposta literária de Denis, como também uma narrativa histórica, no sentido legítimo que lhe atribui o Romantismo (ver nota 4). Elas buscam desenvolver o que se formaliza no restante da obra como “natureza encenada”,³⁶ cuja abordagem não se restringe a um paisagismo ou descrições etnográficas, mas intenta, a despeito de certa falta de destreza no estilo de narrar, apresentar personagens, ambientação de cenas e dinâmica narrativa engolfados nesse impulso renovador inspirado pela Musa-natureza.

Consoante a isso, é desenvolvida sua agenda programática concernente à teoria liberal de verniz francês: os heróis, Kumuraí e Zumbi, são personagens emblemáticos dessa visão de mundo, guerreiros da liberdade, que lutam contra a escravidão e lideram seu povo para alcançar uma equanimidade de direitos de indivíduos livres. Como instrumento da agenda liberal, as produções artísticas desses povos, seus cantos e danças, seus costumes e regras morais recebem uma valorização pela analogia e comparação (e mesmo equiparação) com a literatura, a escultura, os monumentos e outros artefatos culturais de Grécia e Itália, de gregos e romanos, com os quais indígenas, africanos e autóctones de outras terras são equiparados.

Como condizentes ao ideário romântico, as ações dos protagonistas são norteadas e justificadas pelo sentimento amoroso:³⁷ os heróis e heroínas são acometidos pela paixão amorosa, a qual se interpõe a, como no caso de Helena e Kumuraí, ou intensifica, como na relação de Zara e Zumbi, seus projetos de autonomia e liberdade.

CONCLUSÃO

O percurso deste trabalho seguiu um itinerário de ideias de Ferdinand Denis em um recorte de obras (a maioria tratando do Brasil) datadas do período de 1810-1820; algumas de cariz mais histórico e etnográfico, a exemplo do *Résumé de l'histoire du Brésil* e o *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, outras em que vários gêneros literários se manifestam: desde o viés

³⁵ Vale destacar que a narrativa heroica nacional mantém o caráter pedagógico da Antiguidade. O fato de as ficções históricas, em que são apresentadas as biografias exemplares de um índio e um negro, se equipararem ao *bíos* de Alexandre Magno, demonstra o nivelamento romântico entre heróis antigos e as re-descobertas contemporâneas, num nivelamento bastante sintomático. Mesmo assim, será curioso perceber que o sangue “azul” desses selvagens, ou seja, sua estirpe nobre entre os seus, mantém, por outro lado, a tradição heroica clássica.

³⁶ E para Denis a natureza é não apenas cenário, mas também monumento-documento: a natureza é um ícone de passado, um indício do estágio de desenvolvimento (ou não) da civilização brasileira no século XIX.

³⁷ Não se pode esquecer, igualmente, o quanto o amor romântico poderia assumir feições sociopolíticas de vanguarda em sociedades nas quais o casamento era antes de tudo um negócio ou uma aliança política.

autobiográfico e memorialístico, como as cartas e diário do período de 1816 a 1819, passando ao caráter paisagístico/literário de *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*.

O objetivo mais imediato foi reintegrar Denis no contexto propriamente francês, de seu ideário sociocultural, o qual transformava e modalizava o discurso do historiador; destacam-se a contribuição de disciplinas como a arqueologia, etnografia e da filologia instrumentalizadas para configurar uma concepção da Antiguidade distanciada do momento presente, sublinhado em sua originalidade e em sua diferença para com o passado, ávido de novas noções de antiguidade, calcadas em identidades nacionais. As rupturas e continuidades características de seu tempo demonstram-se presentes e de maneira particularmente trabalhadas no projeto denisiano de uma história do Brasil.

De forma peculiar, uma certa negação dos antigos e, ao mesmo tempo, uma necessidade de mencioná-los em momentos-chave de seus textos, denunciam a estratégia denisiana de buscar uma equivalência entre antigos e determinados povos considerados na “infância” da história, cuja produção artística e cultural de um modo mais geral seria valorativamente equiparada com aquela, passada e prestigiada, de Grécia e Itália, de Atenas e Roma.

Considerando a cultura e a sociedade como elementos essenciais e intrínsecos ao modo de vida e à mentalidade dos povos, e como monumentos populares revestidos de importante função documental, Ferdinand Denis, seguindo a linha da historiografia liberal francesa, expõe em seus textos mais teóricos e representa nos personagens em narrativas romanescas um anseio comum pela busca de igualdade e liberdade, bem como a riqueza da literatura e manifestações culturais como lugares de memória nacional.

REFERÊNCIAS

FONTES

ASSEMBLÉE NATIONALE (France). *Amaranthe, Alphonse, Dugommier Denis*. Disponível em: http://www.assembleenationale.fr/sycomore/fiche.asp?num_dept=17494. Acesso em: 20 jan. 2016.

BEAUCHAMP, Alphonse de. *Histoire du Brésil: depuis sa découverte en 1500 jusqu'en 1810*. Paris: A. Eymery, 1810.

BOURDON, Léon. Lettres familières et fragments du journal intime de Ferdinand Denis à Bahia (1816-1819). *Brasília*, n. 10, p. 143-286, 1958.

DENIS, Ferdinand. *Journal (1829-1848)*. Introd. et des notes par Pierre Moreau. Fribourg: Université de Fribourg, 1932. (Collectanea Friburgensia, 30).

DENIS, Ferdinand. *Journal de mon voyage au Jequitinhonha*. Présentation, transcription, notes et annexes de Georges Orsoni. 2018. Disponível em: <https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01568782>. Acesso em: 15 mar. 2020.

DENIS, Ferdinand. *La Guyane, ou histoire, mœurs, usages et costumes des habitans de cette partie de l'Amérique*. Paris: Nepveu, 1823. 2 v.

DENIS, Ferdinand. *Le Brahme voyageur, ou la sagesse populaire de toutes les nations; précédé d'un essai sur la philosophie de Sancho, par Ferdinand Denis. A bon entendeur salut*. Paris: Abel Ledoux, 1834.

DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'histoire du Brésil, suivi du résumé de l'histoire de la Guianne*. Paris: Lecointe et Duray, 1825.

DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'histoire de Buenos Aires, du Paraguay, et des provinces de la Plata, suivi du résumé de l'histoire du Chili*. Paris: Lecointe et Duray, 1827.

DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Lecointe et Duray, 1826.

DENIS, Ferdinand. *Scènes de la nature sous les tropiques, et leur influence sur la poésie suivies de Camoes et Joze Indio*. Paris: Louis Janet, 1824.

DENIS, Ferdinand; TAUNAY, Hippolyte. *Le Brésil, ou, Histoire, mœurs, usages et coutumes des habitans de ce royaume*. Paris: Nepveu, 1822. 6 v. (Passage des Panoramas, 26)

DÓRIA, Luiz Gastão d'Escragnolle. Um amigo do Brasil – Ferdinand Denis. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, t. 75, v. 125, p. 217-230, 1912.

JOURNAL DES SAVANTS. Paris: Imprimerie Royale, janv. 1825.

JOURNAL DES SAVANTS. Paris: Imprimerie Royale, janv. 1833.

LEFRANC, Émile. *Histoire élémentaire et critique de la littérature*. Paris: Librairie Classique de Perisse Frères, 1841.

NODIER, Charles. Observations préliminaires. In: BÉRARD, Cyprien. *Lord Ruthwen, ou les Vampires*. Paris: Ladvocat, 1820, p. i-iv.

OUTREPONT, Charles Thomas F. Dialogue III, Napoléon Bonaparte et Botocoudo, Sauvage du Brésil. In: *Oeuvres de Charles d'Outrepont*. Paris: Firmin Didot Frères, 1831. t. 1, p. 16-27.

PIMENTEL, Alberto. Ferdinand Denis. In: *Figuras Humanas*. Lisboa: Antonio Maria Pereira Livraria Editora, 1905, p. 15-21.

RICHER, Ed. *Scènes de la nature sous les tropiques, et leur influence sur la poésie suivies de Camoes et Joze Indio* par Ferdinand Denis. *Le Lycée armoricain*, v. 6, p. 555-65, 1825.

SOUTHEY, Robert. *History of Brazil*. London: Longman, Hurst, Rees and Orme, Paternoster-row, 1810-1819. 3 v.

SOUZA E SILVA, Joaquim Norberto de. Atas das sessões de 1890. *Revista Trimensal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 53, v. 2, p. 474-7, 1890.

THE LITERARY chronicle for the year of 1825. Literature and Science. In: THE LITERARY chronicle for the year of 1825. London: Davidson, 1825, p. 46.

THIERRY, Augustin. *Lettres sur l'histoire de France: pour servir d'introduction à l'étude de cette histoire*. Paris: Sautetlet/Ponthieu, 1827.

VICTOR, Jayme. Ferdinand Denis. *O Ocidente*, ano 13, v. 13, n. 420, p. 187-90, ago. 1890.

REFERÊNCIAS GERAIS

BAREL, Ana Beatriz Demarchi. *Um romantismo a oeste: modelo francês, identidade nacional*. São Paulo: Annablume, 2002.

BLIX, Göran. *From Paris to Pompeii: French Romanticism and Cultural Politics of Archaeology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

CEZAR, Temístocles. Entre antigos e modernos: a escrita da história em Chateaubriand. Ensaio sobre historiografia e relatos de viagem. *Almanack Brasileiro*, v. 11, p. 26-33, maio 2010.

CEZAR, Temístocles. Narrativa, cor local e ciência: notas para um debate sobre o conhecimento histórico do século XIX. *História UNISINOS*, v. 8, n. 10, p. 11-34, 2004.

COSTA LIMA, Luiz. À maneira de prefácio. In: ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991, p. 11-3.

DAHEUR, Jawad; HAMM, Elisabeth. La nature mise en scène / Naturinszenierungen: introduction. *Trajectoires*, v. 12, 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/trajectoires/3395>. Acesso em: 20 fev. 2020.

DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História do tempo presente: desafios. *Cultura Vozes*, v. 94, n. 3, p. 111-24, maio/jun. 2000.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Tropos e trópicos: Ferdinand Denis e o imaginário brasileiro. *Revista Brasileira*, fase 8, ano 1, n. 71, p. 211-22, 2012.

FONSECA, Carlos Alberto. As rubricas no teatro sânscrito. *ITINERÁRIOS*, v. 5, p. 61-85, 1993.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *Ditos e Escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-62.

GAUCHET, Marcel. Les lettres sur l'histoire de France d'Augustin Thierry. In: NORA, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1986. t. 2, v. 1, p. 247-316.

GAUCHET, Marcel. *Philosophie des sciences historiques: le moment romantique*. Paris: Seuil, 2002.

GOSSMAN, Lionel. *Augustin Thierry and Liberal Historiography*. With introductory comments by Hayden White. Middletown: Wesleyan University Press, 1976.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira e revisão de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

KURY, Lorelai. No calor da Pátria. *Revista USP*, n. 72, p. 80-9, dez./fev. 2006-7.

LABORIE, Jean Claude. Estudo de mediações: o caso de Ferdinand Denis. *Ponto-e-vírgula*, v. 13, p. 66-77, 2013.

LUKÁCS, Georg. *La novela Histórica*. Altos: Era, 1966.

MEDEIROS, Bruno Franco. *Plagiário, à maneira de todos os historiadores*. Jundiá: Paco, 2012.

MELLON, Stanley. *The political uses of history: a study of historians in the French restoration*. Stanford: Stanford University, 1958.

MOMIGLIANO, A. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Bauru: Edusc, 2004.

MONOD, Gabriel. Introduction: du progrès des études historiques en France depuis le XVI^e Siècle. *Revue Historique*, n. 1, p. 5-38, 1876.

MOREAU, Pierre. Introduction. In: DENIS, Ferdinand. *Journal (1829-1848)*. Fribourg: Université de Fribourg, 1932. (Collectanea Friburgensia, 30).

NOIRIEL, Gérard. Naissance du métier d'historien. *Genèses*, v. 1, p. 58-85, 1990.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1986. t. 2.

OLIVEIRA, Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de. *Letras de memória: o indígena como cronótopo da narrativa do passado no período imperial, dos estudos históricos ao romance indianista de José de Alencar (1820-1870)*. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2011.

PERTUÉ, Michel. Royer-collard et la charte de 1814. *Historia Constitucional*, n. 15, p. 23-69, enero-dic. 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=259031826003>. Acesso em: 22 dez. 2016.

RANGEL, Marcelo de Mello. *Poesia, história e economia política nos Suspiros Poéticos e Saudades e na Revista Niterói: os primeiros Românticos e a civilização do Império do Brasil*. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2011.

RAZZINI, Márcia. Um compadre do Brasil – Ferdinand Denis. *Letras de hoje*, v. 30, n. 3, p. 125-7, set. 1995.

REIZOV, Boris G. *L’Historiographie Romantique Française (1815-1830)*. Moscou: Éditions en langues étrangères, 1962.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991.

TRIPOLI, Mailde J. O caminho das pedras: passos iniciais de uma pesquisa historiográfica. *Letras de hoje*, v. 30, n. 3, p. 117-23, set. 1995.

TURIN, Rodrigo. Os *antigos* e a nação: algumas reflexões sobre os usos da antiguidade clássica no IHGB (1840-1860). *L’Atelier du Centre de recherches historiques*, v. 7, 2011. Disponível em: <https://journals.openedition.org/acrh/3748>. Acesso em: 24 fev. 2020. DOI: <https://doi.org/10.4000/acrh.3748>

VERMEULEN, Han F. The German invention of *Völkerkunde*: Ethnological discourse in Europe and Asia, 1740-1798. In: EIGEN, Sara; LARRIMORE, Mark (ed.). *The German invention of race*. Albany: State University of New York Press, 2006. p. 123-245.

ZILBERMAN, Regina. “Cor local” e história da literatura. *Légua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*, ano 13, n. 6, p. 9-21, 2014.

ZILBERMAN, Regina. Ferdinand Denis e o *Resumo de História Literária*. In: DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária de Portugal seguido do resumo da história literária do Brasil*. Tradução, apresentação e notas de Regina Zilberman. Rio de Janeiro: Makunaíma, 2018, p. 31-52. Disponível em: <http://edicoesmakunaima.com.br/catalogo/4-historia-da-literatura/32-resumo-da-historia-literaria-de-portugal-seguido-do-resumo-da-historia-literaria-do-brasil>. Acesso em: 12 fev. 2019.

ZILBERMAN, Regina. Ferdinand Denis e o século XVI – o Moderno em disputa. *Todas as letras X*, v. 16, n. 2, p. 14-26, nov. 2014.

ZILBERMAN, Regina. Ferdinand Denis e os paradigmas da história da literatura. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v. 2, n. 1, p. 137-47, jan./jun. 2006.

ZILBERMAN, Regina. O *Resumo de História Literária*, de Ferdinand Denis: história da literatura enquanto campo de investigação. *Veredas*, v. 19, p. 121-44, 2013.

MACHADO DE ASSIS, LEITOR DE HOMERO

Edson Ferreira Martins*

* Professor Adjunto,
Departamento de
Letras, Universidade
Federal de Viçosa.
eferreiramartins@hotmail.com

Recebido em: 09/03/2020

Aprovado em: 30/03/2020



RESUMO: No presente estudo, analiso a produção ficcional do escritor Machado de Assis relativa à década de 1870, quando o autor brasileiro, após ter-se dedicado à poesia e ao teatro, estreou no gênero romance, produzindo quatro obras no período: *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878). Focalizando o tema dos diálogos (Bakhtin, 2002 [1929]) que o autor estabelece em sua narrativa com as literaturas grega e romana produzidas na Antiguidade Clássica, objetivo demonstrar que, dentre os modelos destas matrizes que Machado versou continuamente como autor-leitor, destaca-se o nome de Homero e os poemas épicos atribuídos a ele. Durante a análise das obras selecionadas, demonstro como a escolha das cenas homéricas imitadas, sobretudo da *Iliada*, pelo futuro autor das *Memórias Póstumas* é importante para a construção de sua poética de revalorização da *imitatio* e da *aemulatio* que, aliada à sua visão aguda dos problemas sociais brasileiros, revoluciona a forma de se pensar o projeto de concepção de uma literatura nacional, em pleno contexto de ebulição do Romantismo, atravessando os limites desta escola e apontando saídas para a sua superação.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; Recepção; Literaturas Clássicas; Homero; *Iliada*; *Odisseia*.

MACHADO DE ASSIS, HOMER'S READER

ABSTRACT: In this work, I analyze the fictional production of the writer Machado de Assis related to the decade of 1870, when the Brazilian author, after dedicating himself to poetry and theatre works, debuted in the genre of novels, producing four works in that period: *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) and *Iaiá Garcia* (1878). Focusing on the theme of dialogues (Bakhtin, 2002 [1929]) that the author establishes in his narrative with the Greek and Roman literatures produced during the Classical Antiquity, I intend to show that, among the models



of these matrixes that Machado studied continuedly as an author-reader, the name of Homer and the epic poems imputed to him are highlighted. During the analysis of the selected works, I show how the choice of the homeric imitated scenes, mainly of the *Iliad*, by the future author of *Memórias Póstumas* is important to the construction of his poetics of reevaluation of *imitatio* and *aemulatio* that, allied to his acute perception of the Brazilian social problems, revolutionize the way of thinking the project of creating a national literature, in a context of agitation of Romanticism, crossing over the limits of such school and indicating doorways to overcome it.

KEYWORDS: Machado de Assis; Reception; Classical Literatures; Homer; *Iliad*; *Odyssey*.

Na biografia sucinta e excelente que nos dá Alfredo Bosi da vida de Machado de Assis, ao falar de sua paixão pela literatura, que pode ser observada nos hábitos incomuns de alguém que se revelou, desde os tempos de sua juventude até o fim de seus dias – quando ainda encontra fôlego para publicar, no ano de sua morte, o *Memorial de Aires* –, como um ávido leitor dos clássicos, escritos em diversas línguas e culturas, assim se expressa o crítico brasileiro:

Em poucos anos Joaquim Maria deu um salto qualitativo considerável, saindo do estreito círculo familiar e aproximando-se de jornalistas, poetas e letrados que constituíam o meio cultural de uma cidade meio provinciana, meio europeizada, o Rio dos meados do século XIX. Esses tempos de primeira juventude foram marcados por intensos estudos solitários: sabe-se que Machado leu na biblioteca do Gabinete Português de Leitura, onde conviveu assiduamente com os clássicos vernáculos e os grandes nomes da literatura europeia, Dante, Tasso, Montaigne, Shakespeare, Cervantes, Molière, Pascal, Racine, Sterne, Goethe, Schiller, Lamartine, Byron, Heine, Musset, Victor Hugo, Herculano, Garrett... E os nossos Basílio da Gama, Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo... provavelmente, nenhum escritor brasileiro da segunda metade do século XIX pode ombrear-se com Machado em termos de memória literária vivida e aprofundada ao longo de anos de leitura ininterrupta (Bosi, 2011, p. 8).

Acredito que seja importante complementar esta antologia de autores europeus e brasileiros, esboçada por Alfredo Bosi, trazendo à tona também a importância do conhecimento que Machado teve de outros autores não citados nesta lista, que serviram eles próprios como modelo para a formação das literaturas europeias, sobretudo a partir do Humanismo. Autores oriundos da Antiguidade Clássica, os quais também Machado, no século XIX e num contexto de um Brasil pós-1822, versava diuturnamente durante o seu longo processo de formação de autor-leitor. Como tem demonstrado a crítica especializada das últimas três décadas, voltada para os diálogos machadianos com as diversas culturas e literaturas com as quais conversou, as relações dialógicas que o Bruxo estabeleceu com as

literaturas grega e romana¹ não podem mais ser ignoradas pelos estudos machadianos, se desejarmos compreender o que o autor do ensaio *Instinto de Nacionalidade* (1873) desejava propor quando afirmava ser possível ao verdadeiro escritor nacional falar “de assuntos remotos no tempo e no espaço” (Assis, 2006b [1873], p. 804). Como pretendo demonstrar neste texto, a Grécia – Homero em particular – situada num tempo ora mítico, ora histórico, mas entendida inescapavelmente como algo “antigo” ou “arcaico”, fornecerá “assuntos” variados que o jovem romancista, escritor em formação, tomará para si, também como seus, apropriando-se deles, como homem de seu país, ao acrescentar seus haveres a este “pecúlio comum”.²

Neste estudo, utilizarei como recorte o gênero romance, e me aterei, por questões de espaço, aos quatro primeiros livros deste gênero publicados por Machado, partindo da ideia de que a relação próxima com os clássicos antigos e modernos – que Bosi acertadamente aponta em Machado – não é mero preciosismo biográfico de um leitor amante da Literatura Universal, mas antes se constitui em uma marca fundamental para a construção de uma poética pessoal, de um autor e crítico literário que empreendeu, ainda em um momento de ebulição do Romantismo no Brasil, uma revalorização de dois procedimentos cultivados na tradição clássica ao longos de dois milênios, a *imitatio* e a *aemulatio*, posicionando-se contra o mito da originalidade romântica (proposto por autores literatos e de outras artes). Nascido em 1839, e desenvolvendo o seu gênio ao longo do século XIX, Machado atravessa a segunda metade do século não se filiando a nenhuma das escolas em disputa (tampouco será um realista, ou menos ainda um naturalista), podendo vivenciar estes momentos de transições estéticas, culturais e sociopolíticas, antecipando com suas experimentações no romance e no conto características da arte literária que seriam desenvolvidas por autores do século XX.

O que revela o diversificado universo citacional machadiano sobre gregos e romanos antigos, se observarmos os romances que publicou antes da revolução que causariam, interna e externamente a sua própria obra, as suas *Memórias Póstumas*, no lastro temporal que vai de 1872 – ano da publicação em livro de *Ressurreição* – a 1878, quando ele entrega aos leitores *Iaiá Garcia?* No seu romance inaugural, tematizando a infelicidade do sujeito, o protagonista, ironicamente denominado Félix, que não consegue confiar no amor de Lívia, e nos atendo apenas a autores citados textualmente (excetuando-se, portanto, a referência que Machado faz de mitos, deuses ou instituições culturais – como o Direito, as Artes ou a Filosofia – relacionados à Grécia e à Roma antigas), o autor faz menção a Platão e Esopo. Dois anos depois, em 1874, em *A mão e a luva*, romance que explora o lugar-comum dos conflitos amorosos em torno do ideal do casamento como um drama burguês, tecendo a trama de uma mão (Guiomar) que deve escolher a luva entre três cores (Estêvão, Jorge ou Luís Alves), enquanto esboça “o desenho de tais caracteres” (Assis, 2006a, p. 198), Machado

¹ Cf. os trabalhos de Rego (1989), Brandão (2000) e Martins (2015).

² “Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, – não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum” (Assis, 2006b, p. 809).

amplia o seu flerte com os autores antigos, trazendo para seu texto conversas com César, Diógenes e Plutarco. Em *Helena*, romance que retoma já no nome a trágica e célebre heroína grega, o jovem romancista dobra a quantidade destes diálogos greco-romanos, e citará Aristófanes, Virgílio, Suetônio, Plutarco, outra vez César, Tertuliano e Santo Agostinho. Em 1878, e finalizando a sua primeira *maneira* de narrar,³ ao publicar *Iaiá Garcia*, Machado escolherá dialogar novamente com autores já folheados por ele, e que vão se tornando comuns em sua prosa de ficção: Diógenes, Virgílio e Plutarco. Entretanto, além dos autores que mencionei até aqui, há um outro, grego, que comparece em todos os quatro romances escritos por Machado, e não apenas quantitativamente, mas sobretudo qualitativamente quando referido/retomado: Homero. Nas seções seguintes, busco demonstrar onde e como Machado relê o autor a quem foram atribuídos os épicos do período arcaico, mimetizando seus motivos e léxicos, em sua produção ficcional da década de 1870, importantíssima para o seu reconhecimento como autor de prosa, tanto no romance como no conto, desejados pelo futuro autor de *Dom Casmurro*.

ILÍADA

Dentre os manuscritos da *Ilíada* existentes na Itália, existe um, atualmente depositado na Biblioteca Ambrosiana de Milão, que apresenta uma curiosidade literária interessante para pensarmos as formas de (re)leitura e de recepção da tradição clássica desde a ascensão do Humanismo nos finais da Idade Média, e em particular com a tradição helênica e escrita em grego. O manuscrito em questão, identificado como “Ambr. I 98 inf” pertenceu anteriormente ao poeta Francesco Petrarca. Porém, o célebre sonetista não sabia ler em grego, ainda que tardiamente tenha feito estudos da língua de Homero, seja como for, insuficientes para a leitura no original do poema que canta os rios de sangue e lágrima gregos e troianos.

No que tange à biografia de Machado de Assis, alguns paralelos são interessantes de serem traçados com a história vivida por Petrarca: o brasileiro também nunca esteve perto de dominar o grego, como o demonstrou Jean-Michel Massa, tendo feito no máximo alguns exercícios nesta língua quando já se encontrava na idade madura, o que inclui uma cópia de um texto original e de uma tradução de Xenofonte, hoje expostas no acervo museológico dedicado ao escritor na Academia Brasileira de Letras, exercícios de aprendiz a partir dos quais críticos de primeira água tentaram provar o multilinguismo de Machado, chamado por esta época de “o Homero brasileiro”. Também sabemos, graças à curadoria de Massa, que a biblioteca pessoal de Machado de Assis continha os exemplares da *Ilíada* e da *Odisséia*, mas é importante observar que estas edições são traduções francesas, feitas por Leconte de

³ Cf. o que diz Machado na *Advertência ao leitor*, de 1907: “Os trinta e tantos anos decorridos desta novela à reimpressão que ora se faz parece que explicam as diferenças de composição e de *maneira* do autor” (Assis, 2006a, p. 198, grifos nossos). Igualmente, também em 1907, veja-se o que diz o autor na nota à segunda edição de *Helena*: “Ele [o romance] é o mesmo da data em que o compus e imprimi, diverso do que o tempo me fez depois, correspondendo assim ao capítulo da história do meu espírito, naquele ano de 1876. [...] cada obra pertence a seu tempo” (Assis, 2006a, p. 272).

Lisle. Nem é de se supor, eu acrescentaria, que Machado tirasse algum proveito da consulta de uma edição bilingue, grego/francês, existente em alguma livraria ou biblioteca pública na época em que escreveu seus primeiros quatro romances, pois, se Paris era a capital do século XIX, o francês era a sua *langue de culture*. Ora, se o francês ocupava este status no Oitocentos para europeus e brasileiros – o tempo de Machado –, Petrarca, por sua vez, distante cinco séculos dele, teve de encomendar a tradução da *Iliada* para o latim, levada a cabo por Leôncio Pilato, para que pudesse ter acesso ao texto por si mesmo. Mas o que me parece importante salientar aqui é esta outra semelhança, maior, que une estes dois grandes escritores, ambos provenientes do mundo de duas línguas das culturas latinas: mesmo que separados por séculos, tendo vivido em épocas em que seguramente a circulação e a recepção dos textos homéricos terá se dado de formas diferentes por razões históricas e socioculturais,⁴ ambos veem a *Iliada* como o primeiro poema, o livro das origens da literatura (primeiro grega, depois europeia, por fim ocidental), que os romanos utilizarão como modelo para seu comparativismo no período helenístico. Mas não só: Petrarca e Machado enxergam a *Iliada* também como a tessitura inaugural da *poiesis* a partir da qual falou por primeiro a antiga Musa;⁵ ambos se entregam ao estudo mimético do poema arcaico ao qual, nos últimos três milênios, leitores-amantes e leitores-operários (oficiais do mesmo ofício de Homero), têm se debruçado como aprendizes diante deste canto épico, que continua a inspirar a imaginação de leitores, dos dois tipos, século XXI adentro.

FÉLIX OU O ANTI-AQUILES

Começamos nossa análise com a seguinte citação, encontrada nas páginas iniciais do romance *Ressurreição* (1872): “A carta de Meneses era cavalheiresca: descobria o estado de alma de Cecília e não hesitava em chamar ingrato ao *prófugo dardânio*. Félix sorriu lendo ambas as missivas; depois atirou-as a uma cesta e nunca mais as viu (Assis, 2006a, p. 125, grifos nossos).

Mas, para se mensurar a importância de Homero aos olhos e mãos atentas do jovem romancista, que completava ali 32 anos, talvez seja necessário observar mais atentamente o texto e notar que já no primeiro capítulo de seu primeiro romance Machado evocará o intertexto homérico como rito de passagem, de iniciação. De fato, a expressão que destacamos em itálico no trecho é interessante para se compreender como o autor constrói a reescrita

⁴ As primeiras edições dos poemas homéricos, quando da redescoberta do autor no Ocidente datam apenas de finais do século XV (1488-1489). O surgimento da prensa móvel, aliado à tradução de seus textos para as línguas europeias a partir do século XVI, ainda que lentamente, proporcionarão condições de maior acesso aos textos da *Iliada* e da *Odisséia*, escritos numa língua original cada vez mais de difícil acesso aos leitores. Sobre a recepção de Homero a partir deste período da “redescoberta”, veja-se o estudo de André Malta (2012).

⁵ Sobre os procedimentos de construção da arte poética grega no período arcaico, explorando-se os sentidos polissêmicos de *arkhé* como *começo*, *princípio* e *poder*, veja-se a discussão empreendida por Jacyntho Brandão em *Antiga Musa: arqueologia da ficção* (2015).

de temas clássicos em sua narrativa. Na tradição grega arcaica, se relembremos o Canto II da *Iliada*, Eneias surge como um dos líderes do exército troiano, convocado à guerra por Heitor e descrito nos seguintes termos:

[...] Muitos guerreiros, dos mais distinguidos,
com eles as armas empunham, de a pugna encetar deseioso.
Sobre os Dardânios o mando exercia o nascido de Anquises
e da divina Afrodite, o guerreiro notável Enéias,
pós haver no Ida selvoso a um mortal uma deusa se unido.
(Homero, *Iliada*, II, 817-21, tradução de Carlos Alberto Nunes)

O qualificativo “Dardânio” recupera a genealogia de Eneias, que remonta a Dárdano, filho de Zeus e responsável pela mítica fundação de Troia. Na cultura romana, que recupera a tradição mítica grega e insere particularmente o mito de Eneias nos próprios mitos de fundação da *Vrbs*, Eneias retorna como o herói protagonista da *Eneida*, de Virgílio, épico do qual citamos a seguinte passagem, com menção ao adjetivo *profugus*:

Eu, que entoava na delgada avena
Rudes canções, e egresso das florestas,
Fiz que as vizinhas lavras contentassem
A avidez do colono, empresa grata
Aos aldeãos; de Marte ora as horríveis
Armas canto, e o varão que, lá de Tróia
Prófugo, à Itália e de Lavino às praias
Trouxe-o primeiro o fado [...]
(Virgílio, *Eneida*, I, 1-7, tradução de Manuel Odorico Mendes)

Ao lado da referência patronímica, “dardânio”, temos, na tessitura do romance de Machado de Assis, o adjetivo “prófugo”. Está claro, para o leitor familiarizado com Homero e Virgílio, que estes qualificadores estão associados ao constante estado de fuga de Félix, o protagonista de *Ressurreição* – fuga essa que caracteriza toda a sua vida burguesa e amorosa, dada a incapacidade de Félix seja em firmar-se em um relacionamento, seja em dedicar-se ao trabalho, conforme esclarece o narrador onisciente. Detenhamo-nos, entretanto, um pouco mais no épico virgiliano: na narrativa desse poema, acompanhamos o perambular de Eneias, o prófugo dardânio, a cujo mito Machado alude. Eneias – o herói errante – surge aqui, numa leitura comparada, como uma alegoria para o coração errante de Félix, homem incapaz de afeiçoar-se verdadeiramente a uma mulher, comportamento que o opõe ao pio Eneias, homem de missão. A apropriação do mito, dessa forma, é feita por Machado destacando apenas a parte que lhe convém do mitema para sua (re)criação da fábula do herói: enquanto Eneias vaga pelo mundo, após a destruição de sua terra natal (Troia), em busca de cumprir o destino traçado pelos deuses (fundar Roma), Félix, por sua vez, adota voluntariamente o papel de nômade narcisístico, indo de relacionamento em relacionamento sem nunca se prender a ninguém, um fugitivo de si mesmo, que se contenta com amores primaveris e teme pelo fim agourento de cada jornada. Não há missão, nem crescimento do herói protagonista: Félix

jamais ressurgirá de nada. O leitor (e a leitora) deverão aceitar esta verdade ao final do livro, ou se sentirão melancolicamente desolados pelo anticlímax que domina a trama costurada pelo autor deste romance.

A fim de se compreender melhor a análise proposta para o diálogo com a matriz greco-romana, seria interessante uma leitura cruzada dos gêneros cultivados por Machado, que, mais tarde, anotará o seguinte pensamento em uma crônica sua, de 1877, recolhida em *História de 15 dias*: “Cada tempo tem a sua *Ilíada*; as várias *Ilíadas* formam a epopeia do espírito humano” (Assis, 2006b, p. 358). Neste sentido, o jovem Machado, na *persona* do crítico literário, propõe que o discurso mítico-heroico se constrói de formas diferentes ao longo das eras: Eneias, de estirpe real, um dos personagens importantes que povoam a galeria da *Ilíada*, assume, séculos depois, o lugar de pai da pátria, prefigurando Augusto na *Eneida*, para, noutro momento, noutra literatura, influenciada pela tradição clássica por meio da *imitatio*, despontar no romance inaugural de Machadinho,⁶ um *autor-operário* (Rocha, 2013), nesta fase de sua vasta produção ficcional. O mais importante a assinalar neste gesto inaugural da citação de temas clássicos em seus romances me parece ser o seguinte: ao construir o personagem Félix como o “prófugo dardânio”, Machado não apenas reescreve o mito, mas, valendo-se da imitação de Homero (mediada ainda pela recepção/emulação de Homero por Virgílio), também começa um procedimento narrativo que vise, em logrando favor da crítica do público leitor, a inserção de seu nome entre os reconhecidos como os grandes autores da literatura ocidental. Simultaneamente, ao mesmo tempo em que lança a pedra angular de seu projeto com este primeiro romance, ele renova a literatura brasileira, tecendo uma nova configuração para o tipo de herói, mais verossímil ao Brasil oitocentista do Segundo Reinado. Do ponto de vista das relações entre textos, vale a pena reverberar o que afirma Fiorin, ao discutir o pensamento bakhtiniano: “O primeiro conceito de dialogismo diz respeito, pois, ao modo de funcionamento real da linguagem: todos os enunciados constituem-se a partir de outros” (Fiorin, 2008, p. 30). Assim sendo, podemos compreender o papel orgânico da linguagem no discurso literário: não há escrita que esteja imune à influência de outrem. Toda narrativa constrói-se a partir de narrativas outras, uma vez que a própria linguagem, como nos lembra Bakhtin (2002), é perpassada pelo discurso alheio em várias instâncias. Toda obra literária remete a outras obras, àquelas que a precederam e fundamentaram, direta ou indiretamente. Não seria diferente no romance machadiano, dado que o Bruxo maximizará, ao longo de sua produção da década de 1870, um exercício constante, cada vez mais enciclopédico e embebido na sátira, de reescrita literária por meio ora da estilização, ora da paródia que promove dos clássicos antigos (e contemporâneos), conforme se percebe, por exemplo, nas relações entrelaçadas por ele partindo do mito de Eneias para chegar à composição psicológica do personagem Félix.

Continuando nossa análise, leiamos outro trecho do romance em que o texto homérico é novamente retomado pelo narrador:

⁶ Forma pela qual Augusto Meyer se refere ao autor, objetivando mensurar a qualidade da narrativa machadiana antes da revolução formal promovida pela publicação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (cf. Meyer, 2006).

Duas faces tinha o seu espírito, e conquanto formassem um só rosto, eram todavia diversas entre si, uma natural e espontânea, outra calculada e sistemática. Ambas, porém, se mesclavam de modo que era difícil discriminá-las e defini-las. Naquele homem feito de sinceridade e afetação tudo se confundia e baralhava. Um jornalista do tempo, seu amigo, costumava compará-la ao escudo de Aquiles – mescla de estanho e ouro, – “muito menos sólido”, acrescentava ele. (Assis, 2006a, p. 118)

A menção ao escudo de Aquiles, outra referência à *Iliada*, aparece aqui usada como forma de demarcar a complexa personalidade de Félix. A menção do poeta ao referido escudo surge em um momento crítico vivido pelo herói. Após a morte de Pátroclo, a armadura de Aquiles, que o jovem guerreiro furtivamente vestia, é levada por seu assassino, Heitor. Consumido pela culpa e pela dor, causada pela morte do amigo querido, Aquiles é acudido por sua mãe, Tétis, que pressente o profundo sofrimento do filho. Ao anseio inicial do herói por glória, soma-se agora o desejo de vingança, manifesto pela ira. Tétis, então, promete ao filho novas armas, e vai ao Olimpo pedir a Hefesto que forje um escudo e um elmo para Aquiles, ao que o deus atende. Homero oferece uma descrição pormenorizada da feitura do famoso escudo.⁷ Na cena, podemos perceber menções específicas ao material usado na produção do escudo – mais especificamente, metais usados na confecção de armaduras e armas. A dicotomia entre estanho e ouro, materiais diferentes que são combinados de modo a formar um único objeto, assim como “sinceridade e afetação” perfazem a compleição de Félix, homem cuja personalidade poderia ser caracterizada como dual, não fosse o fato de que se mesclam e se tornam indistinguíveis, sem que se possa definir onde começa uma coisa e termina a outra. Essa referência feita pelo narrador mescla a estilização da fonte grega (*Iliada*/Homero) e a paródia do tipo de herói (Aquiles/Félix), delineando um pouco mais a personalidade do protagonista do romance, compreendido cada vez mais como um homem consumido por incertezas. Félix, no entanto, ao contrário do escudo de Aquiles, é “muito menos sólido”. Um sujeito de vontades confusas e intenções desconhecidas, o que consequentemente contribui para a sua pouca percepção acerca do amor – conflito que move o aparentemente imóvel romance. Nesse sentido, o nome do personagem traz em si a piscadela do autor, que espera que o “fino leitor” reconheça as operações de deslocamento do

⁷ “Deixa-a, depois de falar, dirigindo-se para os seus foles,/ que pôs no fogo, ordenando que logo o trabalho iniciassem./ Vinte eram eles ao todo, e em fornalhas também de igual número./ Logo se põem a soprar por maneira contínua e variável/ com mais vigor, quando Hefesto animado ficava; mais lentos,/ quando o que queria o ferreiro, ou o trabalho dessa arte o exigia./ Bronze infrangível não cessa de ao fogo lançar, duro estanho,/ ouro de grande valor e, também, muita prata. Em seguida,/ pôs sobre o cepo a maior das incudes, e o malho pesado/ numa das mãos, sustentando, a tenaz na outra, firme, segura./ Grande maciço, primeiro, fabrica o admirável escudo,/ com muito esmero, lançando-lhe à volta orla tríplice e clara,/ de imenso brilho. De prata, a seguir, fez o bálteo vistoso./ Cinco camadas o escudo possuía, gravando na externa/ o hábil artífice muitas figuras de excelso traçado” (Homero, *Iliada*, XVIII, 468-82, tradução de Carlos Alberto Nunes).

texto original homérico por meio da ironia com a qual batiza o desafortunado protagonista de *Ressurreição*.

CADA TEMPO TEM SUA A SUA TROIA

Em *A mão e luva*, observamos a repetição do método composicional. Machado outra vez citará Homero nas páginas iniciais de seu romance. Vejamos como.

Em uma sequência de mitemas que aludem ao poema da Guerra de Troia, a narrativa machadiana se desdobra em um rol de citações, dessa vez com ênfase na caracterização psicológica do personagem Estevão, um dos pretendentes à mão de Guiomar, a heroína do romance. O lugar elegido por Machado para a construção dessa parte da narrativa é o teatro, sempre repleto de gente, acontecimento social e cultural de grande relevo para as elites no Rio de Janeiro daquela época:

A corte divertia-se, apesar dos recentes estragos do cólera –; bailava-se, cantava-se, passeava-se, ia-se ao teatro. O Cassino abria os seus salões, como os abria o Clube, como os abria o Congresso, todos três fluminenses no nome e na alma. Eram os tempos homéricos do teatro lírico, a quadra memorável daquelas lutas e rivalidades renovadas em cada semestre, talvez por um excesso de ardor e entusiasmo, que o tempo diminuiu, ou transferiu, – Deus lhe perdoe, – a cousas de menor tomo. (Assis, 2006a, p. 204)

A expressão “tempos homéricos do teatro lírico” requer atenção. Em princípio, ela poderia ser interpretada, com a ressemantização do adjetivo “homérico”, no sentido de algo como “eram os tempos de uma época grandiosa para o teatro lírico”, um período em que todos frequentavam as óperas com suas atrizes belas a causar paixões na plateia. É preciso observar, entretanto, que Machado, no mesmo trecho, linhas abaixo, faz em sequência três outras referências ao poema épico grego, cujos intertextos naturalmente são reconhecíveis apenas pelo leitor familiarizado com Homero. Juntos, esses três mitemas compõem o cenário de verossimilhança criado por Machado no qual contracenam o personagem ultrarromântico e fictício Estevão e alguns personagens reais do Rio oitocentista, como as atrizes Lagrua e Charton. O trecho seguinte, continuação natural do anteriormente citado, traz a descrição desse cenário social efervescente da capital do Império em meados do século XIX:

Quem se não lembra, – ou quem não ouviu falar das batalhas feridas naquela clássica plateia do Campo da Aclamação, entre a legião casualônica e a falange chartônica, mas sobretudo entre esta e o regimento lagruísta? Eram batalhas campais, com tropas frescas, – e maduras também, – apercebidas de flores, de versos, de coroas, e até de estalinhos.

Uma noite a ação travou-se entre o campo lagruísta e o campo chartonista, com tal violência, que parecia uma página da *Ilíada*. Desta vez, a Vênus da situação saiu ferida do combate; um estalo

rebertara no rosto da Charton. O furor, o delírio, a confusão foram indescritíveis; o aplauso e a pateada deram-se as mãos, – e os pés. A peleja passou aos jornais. “Vergonha eterna (dizia um) aos cavalheiros que cuspiram na face de uma dama!”

– “Se for mister (replicava outro) daremos os nomes dos aristarcos que no saguão do teatro juraram desfeitear Mlle. Lagrua.”

– “Patulícia desenfreada!”

– “Fidalguice balofa!”

Os que escaparam daquelas guerras de alecrim e manjerona hão de sentir hoje, após dezoito anos, que despendera excessivo entusiasmo em coisas que pediam repouso de espírito e lição de gosto.

Estêvão é uma das relíquias daquela Tróia, e foi um dos mais fervorosos lagruístas, antes e depois do grau. A causa principal das suas preferências, era decerto o talento da cantora; mas a que eles costumavam dar, nas horas de bom humor, que eram todas as vinte e quatro do dia, tirantes as do sono, essa causa que mais que tudo o ligava aos “arraiais do bom gosto” dizia ele, era, – imaginem lá, – era o buço de Mlle. Lagrua. (Assis, 2006a, p. 204-5)

A intertextualidade com o texto homérico é patente, pelo léxico de matiz bélico utilizado pelo narrador. Entretanto, o deslocamento espacial (da Grécia micênica para a capital do Império luso-brasileiro) e cronológico (dos séculos XII-VIII a.C. para o século XIX) são aproveitados com maestria por Machado para criar um efeito de humor, ao comparar uma página do poema-símbolo da guerra (*A Ilíada*) com a narrativa deste outro “combate” – que nada tem de épico – travado no “Campo da Aclamação”, a despeito das “batalhas”, “legiões” e “falanges” ali observadas. A paródia ganha contornos definitivos com a citação do mitema da cidadela de Troia, que, em vez de ter as “reliquias” nobres e virtuosas da altura de um Heitor, de um Príamo ou de um Eneias, figuras típicas do herói épico da Antiguidade, passa a ser defendida pelo apaixonado e atabalhoado Estêvão, “uma das relíquias daquela Tróia” – e eu acrescentaria, uma relíquia de tamanho fluminense – na visão sarcástica do narrador machadiano. Parafraseando o título de seu romance, Machado utiliza as suas mãos de ficcionista para executar, com plasticidade e num estilo elegante de prosa fluida, o que ele mesmo propusera com as mãos de crítico que visava reformar a arte literária nacional: ser homem de seu tempo e de seu país (apontando suas contradições políticas, sociais, econômicas), por meio da leitura semiótica do mundo operacionalizada pela literatura, nomeadamente aqui por meio da imitação de um grande autor: Homero.

Por fim, e terminando os intertextos com Homero em seu segundo romance, o narrador compara a atriz de teatro lírico Charton Demeur a Vênus/Afrodite. Nesse ponto, Machado alude a uma passagem da *Ilíada* (V, 330-42), em que o poeta descreve um dos episódios bélicos da contenda entre gregos e troianos: a perseguição de Diomedes à deusa do amor, que, ainda que fazendo pulsar o sangue dos amantes, foi sempre descrita no Panteão grego como “sem força” para as artes marciais. Comparada em beleza à Vênus homérica, a atriz Charton também “saiu ferida do combate”, mas, na verdade, por levar, dentro da

confusão, “um estalo”, isto é, uma bofetada no rosto. Machado, ao comparar os dois episódios, parodia o tema tratado, relendo Homero e compondo, a seu modo, o novo “épico”, a nova *Iliada*, de seu tempo, que elege o romance como gênero privilegiado para a narrativa da nova configuração do herói moderno. O tom mais levemente irônico, comparando-se com o campo de batalhas reais travadas entre os deuses olímpicos em auxílio a heróis antigos, é uma diferença saliente na forma de apropriação do discurso homérico e de ressignificação destes mitemas greco-romanos, incorporados sistematicamente em seus romances, como um mosaico de citações, consoante o viés delineado para a releitura do clássico proposto em cada cena pelo autor.

DA HELENA GREGA À HELENA FLUMINENSE

Dando sequência ao seu projeto romanesco, a escolha do nome da personagem principal não poderia ser melhor pensada por um autor como Machado, que desejava estabelecer uma poética da emulação com as matrizes antigas da tradição literária ocidental. Em sua gênese, a homônima da heroína machadiana é aquela⁸ por quem – segundo as origens da literatura grega – milhares de homens desceram ao Hades, perecendo por vontade da implacável Moira no longo cerco grego à cidadela de Troia, a fim de resgatar a esposa de Menelau, raptada pelo sedutor príncipe troiano Páris. Nesse sentido, entendemos que uma leitura cruzada do terceiro romance de Machado que leve em conta a recepção do mito da Helena espartana pode evocar novos sentidos a partir dos ecos do trágico⁹ que Machado estiliza ao construir a rede de relações entre as duas Helenas, cuja semelhança vai muito além da simples confluência do nome. Começemos, então, a traçar esses pontos de convergência entre as personagens.

Na cultura grega, a personagem Helena, entre outras fontes arcaicas citada por Homero, era filha de Zeus e Leda, mas seu pai humano era Tíndaro. Note-se que a personagem machadiana homônima possuía como mãe Ângela, e também dois pais, o Conselheiro Vale

⁸No que se refere à lenda de Helena, avaliando a recepção do épico no trágico antigo, Grimal aponta a complexidade dos mitos que envolviam essa personagem. Observa o estudioso que, na versão de Eurípides, ao voltar de Troia, antes de regressar definitivamente a Esparta, o casal Helena-Menelau vai visitar Agamêmnon em Argos, precisamente no dia em que Orestes tinha matado Clitemnestra e Egísto, assassinos do irmão de Menelau. Ao ver Helena, descrita na peça do tragediógrafo com fasto oriental à moda troiana, Orestes, tomado pela cólera e julgando-a responsável por todos os infortúnios sofridos por sua família, tenta matá-la: “[...] Por ordem de Zeus, porém, Apolo raptou-a e tornou-a imortal. Esta lenda não está conforme à tradição mais corrente que, após a *Odisseia*, mostra Helena regressando a Esparta juntamente com Menelau e sendo exemplo de todas as virtudes domésticas. No entanto, a lenda da divinização de Helena conservava alguma autoridade, uma vez que se conhecia grande número de santuários a ela consagrados, nos quais se honrava também Menelau. Este teria sido divinizado a pedido de Helena, que pretendia dar-lhe alguma compensação dos tormentos que lhe infligira em vida” (Grimal, 2005, *verb.* Helena, p. 199-200).

⁹Sobre este assunto, recomendamos a leitura do ensaio de Maria Cecília Coelho, *Helena, Eurípides e Machado de Assis* (2002).

e Salvador. Analisando-se a transposição das lendas gregas para o texto machadiano, do épico ao romance, temos a conversão do grandioso Zeus na figura socialmente influente do conselheiro, ao passo que o herói espartano Tíndaro teria o seu duplo no humilde pai biológico de Helena, ironicamente denominado Salvador. No tocante às repentinas mudanças na vida social, observe-se que uma não foi bem-aceita em Troia, enfrentando desconfianças e dificuldades de adaptação (cf. *Odisseia*, III, 133-139), sentimentos experimentados também pela outra, que sofre ao ser colocada no seio da aristocrática família dos Vale, tendo sua presença contestada por alguns membros que frequentavam aquele nicho burguês (cf. Assis, 2006a, p. 286).

A beleza física inigualável da Helena grega será estilizada também no diálogo intertextual que Machado estabelece com a tradição da Antiguidade. Se a personagem homérica era “então a mulher mais bela do mundo e exemplo de todas as virtudes domésticas” (Grimal, 2005, p. 198), a machadiana, por sua vez, era dócil, afável e inteligente, possuindo “a arte de acomodar-se às circunstâncias do momento” (cf. Assis, 2006a, p. 286).

Essas “virtudes domésticas e maneiras elegantes”, que conviviam harmoniosamente em Helena, só tinham sentido em uma sociedade cuja moral valorizasse um modo de vida cortês, exatamente o meio social descrito pelos romances de Machado, ambientados no Rio de Janeiro urbano do Oitocentos. Nesse ponto, nos parece que o Bruxo irá adaptar mais um excerto do mito da Helena espartana à composição da sua. Como já salientamos, a Helena grega foi o motivo de uma das maiores guerras da Antiguidade Clássica, a guerra de Troia, que, conforme salienta Brandão (2012), tem sua gênese em um juramento feito entre os pretendentes da belíssima moça de defender a honra do escolhido por ela:

Quando uma verdadeira multidão de pretendentes à mão de Helena assediava a princesa, Tíndaro, a conselho do solerte Ulisses, ligou-os por dois juramentos: respeitar a decisão de Helena na escolha do noivo, sem contestar a posse da jovem esposa e se o escolhido fosse, de qualquer forma, atacado, os demais deviam socorrê-lo. (Brandão, 2012, p. 90)

Ora, assim como o pacto selado entre os pretendentes à mão da mais bela mulher da Hélade, o qual garantia a segurança do escolhido como esposo pela princesa, o testamento deixado pelo Conselheiro Vale traria a mesma sensação de segurança econômica e moral ao futuro marido da jovem e bela Helena – alçada socialmente à condição de “princesa” após esse fato jurídico. Tal pacto, entretanto, fora dos contornos aristocráticos do mundo grego arcaico, se dá nos termos da complexa rede socioeconômica do Brasil do Segundo Reinado, segundo os quais o conselheiro dita as normas aos demais membros de sua família. Nesses termos, na figura do *pater familias*, decide ele unilateralmente pela proteção de Helena e – por que não o dizer? – indiretamente também de seu futuro “escolhido”, garantia das credenciais que o nome Vale possuía (mais uma vez a onomástica machadiana fala por si), dada a herança material que a jovem asseguraria com a adoção oficializada.

Dando seqüência à reescrita dos mitos gregos em seu romance, Machado se reportará ao episódio do rapto da Helena espartana. A tradição mítica, em sua versão mais conhecida,

entrecruza a história da seguinte maneira: quando Afrodite garantiu a Páris o amor da mais bela mulher do mundo, após este declará-la possuidora da maior beleza entre as deusas presentes no casamento de Peleu e Tétis, o príncipe troiano estava desde então destinado ao amor da esposa de Menelau. Segundo Brandão (2012, p. 113), “da cidadela de Ílion, em companhia de Eneias, partiu Alexandre para Esparta, em busca de Helena”. Aí foi recebido por Menelau, mas o rei de Esparta precisou viajar a fim de prestar homenagens a um parente falecido; em seguida, entregou os hóspedes aos cuidados da esposa, que, apaixonada, reuniu todos os tesouros que pôde e fugiu com Páris, deixando em Esparta sua filha Hermíone, ainda uma criança; quando o príncipe Páris Alexandre raptou Helena, Menelau, a quem ela escolhera por marido, pediu auxílio a seu irmão Agamêmnon, o poderoso rei de Micenas, que também estava ligado a Menelau por juramento. Agamêmnon foi escolhido comandante supremo da armada aqueia, seja por seu valor pessoal, seja porque era uma espécie de rei suserano, dada a importância de Micenas no conjunto do mundo aqueu, quer por efeito de hábil campanha política. Convocados os demais reis ligados por juramento a Menelau, formou-se o núcleo da grande armada destinada a vingar o rapto de Helena e atacar Troia, para onde Páris levava a princesa (Brandão, 2012, p. 90-1).

No encadeamento dos mitos relativos à guerra de Troia, a carga de tragicidade da história entre gregos e troianos começa com o gesto inaugural do rapto de Helena, prometida a Páris por Afrodite. Esse episódio em particular – o gesto do rapto –, conforme dele falam diferentes versões dos mitos gregos antigos em torno da personagem, vai ser revisitado por Machado em dois momentos particulares de seu romance. No primeiro deles, temos não um rapto em si, mas o seu planejamento. Mendonça, amigo de Estácio que estava enamorado de Helena, pondera as (des)vantagens de pedir ou não sua mão, pois “dever a esposa à evocação do nome do conselheiro equivalia a um rapto” (Assis, 2006b, p. 349). Machado se vale do mesmo substantivo, “rapto”, abstratizando, porém, em seu romance o que era concreto no mito antigo, dado que Mendonça tem receio de raptar o sobrenome, e não propriamente Helena. Mais à frente, no mesmo capítulo, Estácio, em conversa com a irmã, tratando da decisão de ela casar-se ou não com Mendonça, indaga em tom de ciúme: “a tua felicidade exige que esse homem venha cá, que te cases com ele, que nos fujas?” (Assis, 2006b, p. 350). Pela estilização dos mitos gregos, tanto a ideia do rapto quanto a da fuga permeiam a expectativa do leitor conhecedor de Homero nesse ponto do romance, a partir das operações miméticas criadas pelo narrador machadiano. Contudo, Machado inverterá a lógica de ação da sua Helena em contraste com a espartana ao apresentar o desenlace da história: a Helena machadiana não só não foge com um amante, como não se casa com ninguém, ainda que padeça de amores por um certo homem (o irmão); além disso, revelado o segredo de sua paternidade, sua origem humilde, tudo corroborará para o desencadeamento de sua tragédia pessoal, envolvida pela vergonha da suspeita alheia sobre seus reais interesses junto à família Vale, o que culminará em sua depressão e, finalmente, em sua morte. No diálogo intertextual, não há só presenças, mas também estratégias de silenciamento: o romancista afasta-se aqui de alguns episódios fundamentais da história da Helena espartana, que foge, se casa, usurpa alguns bens e desencadeia uma série de tragédias. Machado, portanto, subverte em parte o

sentido do mito grego, propondo o desfecho em outra direção: o do sufocamento moral e subsequente morte da inocente Helena por uma sociedade patriarcal, que encontra agentes determinados a impedir a ascensão social dos membros das camadas menos abastadas, tal como agem dentro do romance a fria D. Úrsula, o amargo Dr. Camargo, para o que não deixa de corroborar o espírito do indeciso Estácio.

VALÉRIA OU A ANTI-TÉTIS

Em seu enredo, o quarto romance de Machado de Assis, *Iaiá Garcia*, contém também, em chave parodística, a reescrita de um episódio célebre presente no canto I da *Ilíada* (v. 348-530). Lamuriosa por saber que é certa a morte do filho na duríssima guerra (que duraria longos dez anos), Tétis é procurada por Aquiles, que lhe pede intervenção junto a Zeus Cronida, rogando ao deus supremo que os aqueus fossem punidos pela soberba de Agamêmnon, que o havia humilhado, tomando-lhe seu prêmio de guerra (Briseida). Tétis, por sua vez, vendo o sofrimento do filho, apieda-se da sua súplica. Dirige-se ao Olimpo e barganha com Zeus nos seguintes termos: se é certo que seu filho teria uma vida curta, cumprindo seu fado através da guerra, que em troca seu nome alcançasse honra e glória eternas. Ora, no romance de Machado, Valéria, a mãe de Jorge, em princípio comunga com Tétis o verdadeiro amor maternal, pois parece agir de forma semelhante à titânide, já que planeja enviá-lo para a Guerra do Paraguai. Entretanto, o narrador machadiano nos revela um segredo terrível da alma de Valéria, perscrutando-lhe a forma de manifestar este “amor”: na verdade, Valéria prefere até mesmo a possível morte de seu filho a vê-lo envolto no manto, para ela vergonhoso, de um casamento com uma coitada qualquer, como Estela:

– Jorge está formado, disse ela; mas não tem queda para a profissão de advogado nem para a de juiz. Goza por enquanto a vida; mas os dias passam, e a ociosidade faz-se natureza com o tempo. Eu quisera dar-lhe um nome ilustre. Se for para a guerra, poderá voltar coronel, tomar gosto às armas, segui-las e honrar assim o nome de seu pai.
 – Bem; mas vejamos outra consideração. Se ele morrer? Valéria empalideceu e esteve alguns minutos calada, enquanto Luís Garcia olhava para ela, a ver se lhe adivinhava o trabalho interior da reflexão, esquecendo que a idéia de um desastre possível devia ter-lhe acudido, desde muito, e se não recuara diante dela, é porque a resolução era inabalável. – Pensei na morte, disse Valéria daí a pouco; e, na verdade, antes a obscuridade de meu filho que um desastre... mas repeli essa idéia. A consideração superior de que lhe falei deve vencer qualquer outra. (Assis, 2006a, p. 400)

O sarcasmo do narrador machadiano mostra-se também na gradação com que nos apresenta as armas com que Valéria tentou separar os dois corações (Estela e Jorge): o aconselhamento materno-burguês principia com o apelo do amor ao decoro de classe; à oferta de uma viagem à Europa; para terminar, enfim, com a ideia do alistamento militar do

filho único. Em tom de galhofa, assim se manifesta Machado (autor, não esqueçamos, em vias de publicar as suas desabusadas *Memórias Póstumas*), ao concluir o episódio da querela entre a vontade de Valéria (uma Tétis *sui generis*) e a de seu diminuto Aquiles fluminense: “Assim foi que de um incidente, comparativamente mínimo, resultara aquele desfecho grave, e de um caso doméstico saía uma ação patriótica” (Assis, 2006a, p. 415).

No que tange à personagem Iaiá Garcia, filha de Luís Garcia, é construída por Machado com valores morais que visam angariar grande empatia do leitor. Demonstra um dedicado amor filial (*pietas*), ao mesmo tempo que é ativa, sempre reagindo às situações à sua volta, no limitado nicho familiar em que cresce, com graça, desenvoltura e independência. Mesmo no desabrochar do amor por Jorge, é cuidadosa ao demonstrá-lo, estando muito longe dos excessos típicos das personagens românticas. Em uma cena bucólica da narrativa, Machado também se valerá de elementos clássicos para descrever a beleza física e a pureza d’alma características da menina:

Na chácara havia um canteiro circular, plantado de grama, no centro do qual jorrava a água de um repuxo. A bacia deste era orlada de plantas, cujas folhas largas, rajadas umas de escarlate, outras de branco, interrompiam a monotonia da relva. Dessas folhas colheira Estela algumas, entreteceram os talos formando uma capela, a pedido de Iaiá. Quando Luís Garcia chegou à janela, a moça concluía o difícil trabalho. Uma vez pronto, Iaiá, que olhava para ela, infantilmente ansiosa, inclinou a cabeça, e Estela cingiu-a com a grinalda rústica; depois recuou alguns passos, aproximou-se outra vez, concertou-a melhor. As folhas caíam-lhe sobre os ombros irregularmente, ou erguiam-se sobre a cabeça, e o todo daria idéia de uma náíade casquilha. (Assis, 2006a, p. 430)

A despeito da condição modesta do lugar onde habitavam, sem os luxos dos jardins aristocráticos, Machado cria um cenário típico do *habitat* das ninfas da mitologia grega, em cujo centro “jorrava a água” e no qual gravita a figura luminosa de Iaiá, descrita idealmente como uma náíade. A raiz grega desse nome, *Náix*, está semanticamente ligada ao ato de nadar, sendo, portanto, as náíades ninfas aquáticas. Portadoras de dons, como a cura e a profecia, exercem certo controle sobre a água, punindo os infratores de suas águas com doenças ou até mesmo a loucura, apossando-se por vingança de seus corpos (Grimal, 2005, p. 321-2). Entretanto, nessa cena, a parte constitutiva de sua mitologia que interessa ao recorte machadiano para a composição de Iaiá se refere à beleza física que as náíades exalavam, com voz doce e um ar que transpirava leveza. Eis como opera aqui, em linhas gerais, o processo da recepção de um tema clássico pelas lentes machadianas. Envolvendo a “náíade” Iaiá, o romance retoma outra narrativa da Grécia arcaica, numa nova passagem da *Ilíada*: “Homero conta que Vênus, descendo ao campo da batalha entre gregos e troianos, saiu dali ferida e ensanguentada. Iaiá teve a sorte da diva homérica; interpondo-se entre Jorge e Estela trouxe dali ferido o coração. (Assis, 2006a, p. 487)

Conforme já assinalamos, não é a primeira vez que Machado incorpora a cena da Vênus ferida em combate em seus romances, pelo que demonstra ter uma predileção por ela e seus temas, tendo nela se apoiado para falar de gritarias e cusparadas havidas entre os fãs acalorados de duas cantoras de ópera no teatro. Em *Iaiá Garcia*, a cena homérica se passa logo após Jorge e Iaiá revelarem um ao outro que se amavam, em uma confissão silenciosa e comedida, sem excesso sentimental. Como observa Guimarães (2012, p. 149), “em *Iaiá Garcia*, os desencontros e frustrações vão se multiplicando no desenrolar da narrativa, sem jamais atingir um clímax e sem produzir cenas de extravasamento emocional”. Entretanto, mesmo após essa mútua revelação, Iaiá guarda em seu íntimo uma hesitação quanto aos sentimentos de Jorge por Estela, sem saber se a paixão anterior fora vencida. Jovem ainda, projetando uma rival, a filha de Luís Garcia se aflige. Neste caso, o diálogo tecido com a *Iliada* se constitui como uma estilização, uma vez que o romance reafirma a situação de Vênus pela paridade entre o ferimento da deusa durante a Guerra de Troia e a insegurança e o sofrimento de Iaiá, originados pelo sentimento amoroso por Jorge e pelo ciúme de Estela. Retomando os versos do poema homérico, é possível perceber melhor a similaridade entre os textos, os quais guiam a estilização machadiana:

[...] A Cípria, com bronze impiedoso,
 era seguida por este,¹⁰ que vira ser deusa indefesa,
 bem diferente das outras que os prélios dos homens frequentam,
 tal como Palas Atena ou Enió, eversora de muros.
 Quando, afinal, a alcançou pelo meio dos fortes guerreiros,
 pula o magnânimo filho do grande Tideu para a frente,
 e a extremidade da mão delicada, com a lança pontuda,
 fere de leve. Foi fácil ao bronze riscar a epiderme,
 pós ter o manto divino, que as Graças teceram, rasgado,
 junto ao punho. Escorreu logo, o icor imortal da deidade,
 sangue que corre nas veias de todos os deuses eternos.
 Não se alimentam de pão, roxo vinho não bebem; por isso
 sangue não têm, como os homens, que deuses eternos lhe chamam.
 (Homero, *Iliada*, V, 330-42, tradução de Carlos Alberto Nunes)

A passagem remete ao momento em que Afrodite, descendo ao campo de batalha para proteger seu filho Eneias e afastá-lo do perigo, é ferida e atemorizada por Diomedes. A deusa afastou-se e foi levada por Íris, sentindo dor e medo. Iaiá Garcia, por sua vez, a Vênus machadiana, posicionou-se diante de seu combate (um conflito doméstico) e também foi tomada por esses dois sentimentos. Desejando ser a barreira entre o passado de Jorge e Estela, a jovem foi novamente surpreendida pela incerteza, insinuada pelo veneno maledicente de Procópio Dias, interessado em macular o amor nascente entre Jorge e Iaiá. Dessa forma, os excertos da narrativa homérica são recombinações por Machado para delinear a circunstância emocional de *Iaiá Garcia*.

¹⁰ Diomedes.

Uma vez mais a metáfora do amor como guerra se concretiza na relação entre os pares similares possíveis de confronto por meio da comparação intertextual: Diomedes/Jorge, Diomedes/Estela, Iaiá/Vênus. Além disso, Machado aproveita para pôr em evidência na narrativa, por meio do narrador onisciente, o tema que agita a parte final do romance: a rivalidade entre as duas personagens femininas, em que os ecos do mito do julgamento de Páris (quem é a mais bela entre as duas?) se faz notar. Ainda que Jorge não desempenhe no enredo o papel de Páris, na medida em que não lhe é permitido escolher entre as divas, Iaiá e Estela sentem-se ambas cobradas por este pesado julgamento patriarcal, de que é prova a rivalidade silenciosa que acabam desenvolvendo entre si.

ADENTRANDO A FÁBRICA DE MENIPO

Homero não deixará de ser emulado por Machado em nenhum de seus romances seguintes, das *Memórias Póstumas* ao *Memorial de Aires*. A forma de emular, entretanto, se modificará a partir de sua filiação à tradição da sátira menipeia. Não por acaso, as referências a Luciano de Samósata e ao Sêneca satírico, inexistentes nos romances aqui analisados, aparecerão pela primeira vez em seus escritos do início da década de 1880: *Memórias Póstumas* e no conto *Teoria do Medalhão*, presente em *Papéis Avulsos*. Dessa forma, os diálogos machadianos com Homero que aqui percorri, limitados ao *corpus* selecionado, devem ser tomados, assim proponho, como um percurso de leitura de e sobre Machado em face dos clássicos antigos, ponto sobre os quais voltarei a falar em outros momentos.¹¹

REFERÊNCIAS

ASSIS, J. M. M. de. História de 15 dias. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006b. v. 3, p. 357-58.

ASSIS, J. M. M. de. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006b. v. 3, p. 803-9.

ASSIS, J. M. M. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006a. v. 1.

BAKHTIN, M. O discurso em Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 157-238.

BOSI, A. *Machado de Assis: cadeira 23, ocupante 1* (fundador). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa oficial do Estado, 2011.

¹¹ No próximo quadriênio (2020-2023), pretendo percorrer os cinco outros romances publicados por Machado, no âmbito do projeto *Reminiscências da cultura clássica na obra de Machado de Assis*, que coordeno no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa.

- BRANDÃO, J. L. A Grécia de Machado de Assis. In: MENDES, E. A de M.; OLIVEIRA, P. M.; BENN-IBLER, V. *O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001, p. 351-74.
- BRANDÃO, J. L. *Antiga Musa: arqueologia da ficção*. 2 ed. Belo Horizonte: Relicário, 2015.
- COELHO, M. C. de M. N. Helena, Eurípides e Machado de Assis. *Espelho*, n. 8/9, p. 37-61, 2002.
- FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- GUIMARÃES, H. S. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2012, p. 135-58.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. Edição e revisão de Teotonio Simões. [S.l.]: Ebooks Brasil, 2009b. *E-book*. Digitalizado e editado a partir da 3. ed. da Biblioteca Clássica, da Atena Editora. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/odisseiapdf>. Acesso em: 25 jan. 2020.
- MALTA, A. Morte e vida de Homero: três visões do poeta grego publicadas no século XVIII. *Revista USP*, n. 94, p. 166-75, 2012.
- MARTINS, E. F. Afrodite nos trópicos: a reescrita da cultura clássica no romance *A mão e a luva*, de Machado de Assis. *Rónai*, v. 3, n. 2, p. 37-62, 2015.
- MASSA, J-M. A biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís (org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001, p. 21-97.
- MEYER, A. De Machadinho a Brás Cubas. *Teresa*, v. 6-7, p. 409-17, 2006.
- REGO, E. de S. *Machado de Assis, a sátira menipéica e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- ROCHA, J. C. de C. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad.: Manuel Odorico Mendes. Paris: Typographia de Rignoux, 1854. Versão digitada da Eneida Brasileira por Leandro Abel Vendemiatti e revisada por Paulo Sérgio de Vasconcellos. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes/>.

LIGAÇÕES PERIGOSAS? ALEXANDRE E ARISTÓTELES NOS FILMES DE MODI, ROSSEN E STONE

Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho*

* Professora
Associada,
Departamento de
Filosofia, Universidade
Federal de Minas
Gerais.
ceciliamiranda@ufmg.br

Recebido em: 09/03/2020

Aprovado em: 30/04/2020



RESUMO: Considerando a controversa imagem de Alexandre, o Grande, que recebemos por meio dos textos da Antiguidade, não é de se espantar que sua representação no cinema seja também muito variada e complexa. O mais antigo e menos conhecido dos filmes sobre ele é *Sikandar* (1941, Índia), de Sohrab Modi, obra interessante não apenas porque a personagem é vista pela perspectiva dos conquistados, mas pela presença muito significativa de Aristóteles e Roxana. Posteriormente, sua história foi levada à tela nos filmes *Alexandre o Grande* (1956), de Robert Rossen, e *Alexandre* (2004), de Oliver Stone. Meu objetivo, neste artigo, é o de analisar aspectos desses três filmes, comparativamente, com atenção às imagens de Aristóteles, a fim de compreender como a presença do filósofo é retratada e alinhada à construção da imagem do rei macedônio.

PALAVRAS-CHAVE: Alexandre; Aristóteles; estudos de recepção; cinema.

*DANGEROUS LIAISONS? ALEXANDER AND ARISTOTLE
IN THE FILMS BY MODI, ROSSEN AND STONE*

ABSTRACT: Considering the controversial image of Alexander the Great that we receive via the texts of Antiquity, it should not surprise that his representation in the movies be also very much varied and complex. The most ancient and least known of the films about him is *Sikandar* (1941, India) by Sohrab Modi, an interesting work not only because the characters are portrayed from the perspective of the defeated, but by the meaningful presence of Aristotle and Roxane. Later on, his story was screened in *Alexander the Great* (1956), by Robert Rossen, and *Alexander* (2004) by Oliver Stone. My objective in this article is to analyze some aspects of these three films comparatively, focusing on the images of

Aristotle, in order to understand how the presence of this philosopher is portrayed and aligned to the construction of the Macedonian king's image.

KEYWORDS: Alexander; Aristotle; Reception studies; Cinema.

INTRODUÇÃO

Entre 2014 e 2016, alguns museus de cidades norte-americanas receberam uma exposição intitulada *The Greeks – from Agamemnon to Alexander the Great*, co-organizada pelo Ministério da Cultura e Esportes grego, que mostrava mais de 500 peças de vinte e uma instituições, inclusive algumas que nunca haviam saído da Grécia.¹ Na época, organizando um simpósio sobre a recepção do mito de Helena de Troia, o título acima chamou minha atenção, pois unia, como pontos extremos de um período de tempo, dois personagens famosos da cultura clássica, e também ocidental, sendo um deles Agamêmnon, personagem mítico, e o outro, Alexandre, personagem histórico. Como sempre considerei instigantes e perturbadores os versos de Fernando Pessoa no poema *Ulisses*, em seu livro *Mensagem*, de 1934: “Assim a lenda se escorre/ A entrar na realidade, / E a fecundá-la decorre”, pensar na interação entre lenda e realidade, por meio da arte, seja no cinema ou na poesia, pareceu-me algo também instigante, sensação potencializada quando um terceiro elemento, como a história e a chamada realidade, entra em cena.

No caso da exposição citada, naturalmente é um título que atrai o leitor, o espectador, mas também, principalmente para o estudioso da cultura clássica, aponta para questões de trato difícil, como o de construir uma narrativa por meio de textos e imagens, associando de modo tão estreito uma figura mítica, como a de Agamêmnon, com a realidade histórica, a existência de Alexandre. A complexidade se revela, por exemplo, na obra de historiadores como Claude Mossé, cuja monografia, intitulada entre nós *Alexandre, o Grande*, possui, como título original *Alexandre. La destinée d'un mythe* – mudança curiosa, e mais rara de ser encontrada nos livros do que nos títulos de filmes, quando vão de um país para outro. Oportuno destacar que, descrevendo o momento em que o general macedônio, em sua jornada para a Ásia, se dirigiu a Troia, a pesquisadora francesa afirma o seguinte: “Grande leitor de poemas homéricos, como veremos, ele bancava o novo Agamenon, sem deixar de homenagear seu ancestral Aquiles, ‘o melhor dos aqueus.’” (Mossé, 2004, p. 29). Se a associação é devidamente explicada por meio de detalhados capítulos, que analisam não apenas facetas dessa personagem histórica e suas próprias crenças mas também o que foi dito dele por autores variados desde a Antiguidade, ela o é a partir de interpretação de fontes que foram e estão sendo sempre relidas. Mossé já havia mostrado, ao apresentar, no seu *O Processo de Sócrates*, outra personagem complexa, como certos homens têm suas imagens

¹ Foram estes os museus onde ocorreram as exposições: Pointe-à-Callière, em Montreal; Canadian Museum of History, em Quebec; The Field Museum, em Chicago; e National Geographic Museum, em Washington. Um catálogo de autoria de Terence Clark, curador do Museu de Quebec, foi lançado em 2015, colocando em 134 páginas os textos e as imagens da exposição.

(re)construídas ao longo do tempo, de maneira, muitas vezes, até inconsistente. Nas duas obras há espaço para capítulos que, se não discutem detalhadamente os processos e as razões de (re)construções de imagens, apontam para o problema metodológico de lidar com as várias imagens.² Nesse sentido, o mais importante é que qualquer historiador deixe claras as escolhas ao se propor reconstruir uma época do passado, ou uma personagem, ou um grupo delas. Saber dessas escolhas é um primeiro passo para minimizar equívocos interpretativos e afirmações categóricas em terrenos que são como um campo minado.³ Como observa Ian Worthington – no capítulo “How ‘Great’ was Alexander?”, que encerra seu livro *Alexander the Great. A Reader*, organizado com a contribuição de outros historiadores, com vozes dissonantes –, o problema da inexistência de fontes primárias, tendo de se confiar no que foi escrito por autores como Diodoro, Curtius, Arriano e Plutarco, com base em cerca de 40 relatos que foram escritos na época em que Alexandre viveu (ou imediatamente após sua morte), sem saber o modo como esses autores usaram suas próprias fontes e o quanto foram influenciados pelo ambiente romano no qual estavam, e pelo que, mais recentemente, ao tratar do problema da relação entre retórica e veracidade na oratória grega, por meio do exemplo dos discursos de Demóstenes e Ésquines, ele chamou estes de “motivation” (2019, p. 1) dos oradores, cujas obras, por sua vez, serviram como fontes para historiadores posteriores. Para Worthington, é crucial, ao mostrar que tanto fontes antigas como interpretações mais recentes impossibilitam uma interpretação única da figura de Alexandre, ter o leitor que “tirar suas próprias conclusões” (2003, p. viii) a partir de suas escolhas conscientes de tais fontes.

Considerando as controversas imagens de Alexandre que recebemos por meio dos textos da Antiguidade e das modernas interpretações (uma delas a de Worthington – um dos mais radicais críticos da alegada grandeza do rei macedônio, principalmente se comparada à de seu pai, Felipe, pelo menos como legislador, e não como conquistador), não é de se espantar que sua representação no cinema seja também muito variada e complexa. Os três filmes de que vamos tratar aqui – *Sikandar* (1941), produção indo-iraniana dirigida por Sohrab Modi, *Alexandre o Grande* (1956) e *Alexandre* (2004), produções americanas dirigidas por Robert Rossen e Oliver Stone, respectivamente – mostram personagens bem diferentes.⁴

² No livro sobre Sócrates, destaco o item “O desenvolvimento do mito de Sócrates”, p. 52-7, cuja brevidade não compromete sua qualidade. Sobre a mitologização da figura histórica do filósofo, veja, também, Coelho (2015), analisando o padrão comum no julgamento de três personagens inocentes: Hipólito, na peça homônima de Eurípides; Palamedes, da *Apologia*, de Górgias; e Sócrates, na *Apologia*, de Platão.

³ A questão, que afeta também qualquer historiador da filosofia, é colocada de modo muito pertinente por Livio Rossetti (2006), principalmente nos capítulos 7, 8, 12 e 13.

⁴ Se não foi levado à tela tantas vezes como o famoso romance epistolar *Les Liaisons Dangereuses*, de Choderlos de Laclos (onze vezes adaptado para o cinema), as três vezes que analisamos aqui já mostram como houve um rico debate para os estudos clássicos e sua recepção. No entanto, vale notar que há duas outras obras cinematográficas que retomam, em processos de transposição e releitura, de maneira bem diferentes, a personagem lendária: o seriado *Reign: the Conqueror* (1999, Japão), de Yoshinori Kanemori, e o cult *O Megalexandros* (1980, Grécia), de Theo Angelopoulos. Esta última, desviando do mito tradicional do herói, o reinstaura, porém, sob outra ótica. Há também o curta

Além disso – vale lembrar um truísmo! –, mesmo filmes que têm como protagonistas figuras reais têm outros objetivos que não a veracidade histórica, ainda que sejam fruto de um dedicado trabalho de pesquisa e se apoiem em historiadores como consultores, como foi o caso do polêmico filme de Stone, que, além do longo trabalho de pesquisa do diretor, contou com a assistência de Robin Lane Fox e de Lloyd Llewellyn-Jones.⁵ Aqui é oportuna uma palavra sobre o modo como o cinema representa figuras históricas que se tornaram legendárias, em parte por sua conexão com personagens míticas, sendo a própria sétima arte um instrumento para a manutenção e (re)construção de mitos. Por um lado, temos de notar que, ao tratar da recepção de Alexandre no cinema, devemos considerar, como disse muito bem Kim Shahabudin (2004, p. 97), que “grandes épicos do cinema operam simultaneamente em dois níveis: interrogam velhos mitos e criam novos”; por outro, estudiosos de recepção não devem deixar de ver que, nesse caminho de mão dupla, as fronteiras entre mito, ficção e história podem ser beneficentemente diluídas tanto para os espectadores como para os que trabalham diretamente como consultores. Vale citar a observação de Joanna Paul (2004, p. 24-5), que não apenas destaca a importância do cinema como instrumento da nova mitologização da Antiguidade como enfatiza a relevância de comentários como os de Lane Fox e de Llewellyn-Jones, para os quais a cooperação com Stone os fez questionar certas crenças que tinham sobre Alexandre.

Que o cinema tenha se tornado objeto de estudo de classicistas é o que obras como de Paul Cartledge e Fiona Greenland, sobre *Alexandre*, ou de Martin Winkler, sobre *Gladiador* e *Troia*, mostram, dentro da área mais ampla de estudos de recepção. Que os interessados no assunto tenham de se debruçar sobre a área de Estudos Fílmicos, para, pelo menos, evitar desconsiderar elementos como montagem, *mise-en-scène*, figurino, música, cinematografia, ampliando as dificuldades de um tratamento sério de obras cinematográficas, não resta dúvida, o que torna o assunto mais trabalhoso. Além disso, naturalmente, é conveniente observar que essas obras estão em diálogo com outros filmes, no caso de Alexandre, principalmente aqueles do gênero épico, que lhes são contemporâneos, além de atender a certas normas da indústria de entretenimento, que, por sua vez, tem de se adequar a padrões morais e a interesses políticos nos países em que são produzidos. Por fim, é ainda importante notar que, por várias razões (inclusive a possibilidade de ter acesso aos filmes fora das salas de cinema, por meio de fitas de vídeo, DVDs, Blu-ray e, agora, acesso *on-line*), pesquisas nessa área eram praticamente inexistentes – uma comparação sobre o número de textos de classicistas analisando épicos da fase áurea do gênero (entre os anos 50 e 60) indica isso.⁶ Vale lembrar

francês *Roxane* (2018, França), de Vanya Chokrollahi, e *O Homem que queria ser rei* (1975, Estados Unidos), de John Huston – baseado no conto de Rudyard Kipling (interpretado por Christopher Plummer, que faz Aristóteles no filme de Oliver Stone).

⁵ Naturalmente a consultoria não atesta fidelidade a qualquer perspectiva histórica. Sobre a relação entre consultores e diretores/produtores, veja Coleman (2004), e sobre os problemas de autenticidade e precisão com as fontes (históricas ou não), veja Gamel (2004) e a introdução de Winkler (2004).

⁶ Para citar alguns exemplos: *Ulisses* (1955), *Helena de Troia* (1956), *Jasão e os Argonautas* (1963), *Spartacus* (1960) e *A queda do Império Romano* (1964).

que épicos dominaram a história do cinema (desde *Quo Vadis?*, de Enrico Guazzoni, em 1912), entre os anos de 1950 e 60, e seu ressurgimento ocorreu com o lançamento de *Gladiador* (2000, Ridley Scott) em uma década que viu *Troia* (2004) e *Alexandre* (2004), tendo estes três últimos recebido enorme atenção e se tornado objeto de estudos e publicação na área acadêmica.

Feitas essas considerações, passarei a uma análise de alguns aspectos dos três filmes sobre Alexandre citados acima, invertendo a ordem cronológica de apresentação, em parte porque foi a polêmica causada por *Alexandre*, de Stone, que reativou o debate sobre a relação entre história antiga e cinema, em estudos que ajudaram a consolidar a área de recepção e a mostrar os problemas metodológicos ligados a ela, mas também porque após seu lançamento vieram à luz análises de filmes mais antigos como os de Rossen e Modi, sobre os quais os classicistas não haviam se debruçado antes.⁷ Por fim, é importante explicar e justificar que, embora esses três filmes sejam o objeto de meu estudo, como indico no título e informo no resumo, não pretendo fazer uma análise geral, relacional entre eles, tampouco compará-los com textos que lhes serviram como fontes nem mesmo estudar aspectos da reconstrução de Alexandre *per se*. Limite-me, por várias razões, investigando a presença de Aristóteles, a destacar em que medida sua presença, comparando-a em certos momentos com a de Felipe, influencia na construção da imagem de Alexandre.

Aristóteles está presente nos três filmes citados – diferentemente de seu sobrinho Calístenes, que acompanhou Alexandre em sua jornada para a Ásia –, certamente por ter sido morto por ordem de Alexandre, o que seria problemático em qualquer filme.⁸ A relação entre Alexandre e os filósofos e oradores se insere em um tema mais amplo e cativante, explorado por Koulakiotis, que estudou a interação entre intelectuais e líderes no período clássico, em particular aquela entre reis macedônios e membros da academia de Platão.⁹ Como se sabe, a escolha de Aristóteles por Felipe não é um tema desvinculado de visões concorrentes sobre filosofia e política. Em carta a Alexandre, Isócrates, que, apesar da crítica platônica,

⁷ É oportuno também remeter para dados pesquisados pelo professor de arqueologia e antropologia John Cherry (2010, p. 307), que traz uma tabela detalhada do aumento significativo, após o lançamento do filme de Stone, analisando as publicações e exposições em museus ligados a Alexandre, entre 2002 e 2007 (algumas muito oportunistas), e realçando as dificuldades dessas empreitadas (p. 229).

⁸ A discordar da ordem de Alexandre em relação à introdução do gesto da proskynese (ajoelhar-se em sinal de subalternação diante do rei), visto por um grego como sinal dos povos bárbaros, o historiador, encarregado de narrar (e embelezar) a vida de Alexandre, como nota Worthington (2003, p. 309-10), foi posteriormente acusado de conspirar contra o rei e morreu na prisão. Críticos da faceta tirânica de Alexandre, como Quintus Curtius, que, como observa Asirvatham (2012, p. 315), nunca mencionou Aristóteles em sua obra sobre Alexandre, veem Calístenes como herói.

⁹ Veja Koulakiotis (2018a e 2018b). O primeiro texto, diga-se de passagem, foi publicado no *Terceiro Companion*, que a editora Brill lançou sobre Alexandre (os outros dois foram de 2002 e 2011 – sobre a recepção de Alexandre na literatura medieval), o que mostra a vastidão de temas ainda em debate. O mesmo capítulo que está na Brill, bem como o segundo texto de Koulakiotis, também foi apresentado como palestra na Universidade Federal de Minas Gerais, em 2018.

entende que sua visão filosófica era a mais adequada para a formação de cidadãos, sugere que o jovem de 14 anos e sob a tutela de Aristóteles, não se dedique a diatribes e a questões erísticas, mas se preocupe com uma *paideia* que o leve a ter uma sabedoria prática (*phronesis*) como a de seu pai.¹⁰ A complexidade da interação entre Alexandre com filósofos e com a filosofia (e a oratória e a retórica) é ampliada, em parte pelos relatos de seus biógrafos e pelo valor que essas disciplinas adquirem para eles em função de suas convicções do papel que a filosofia deve ter na esfera política. Além de Koulatiokis, que investiga as imagens que Alexandre tem por meio dos textos dos oradores áticos, que atuam na *realpolitik* grega, para preocupação de Platão e Aristóteles, o tema é também tratado (e ampliado) por Sulochana Asirvatham a partir de outra ótica, e algumas de suas observações são oportunas de serem apresentadas aqui.

A fim de compreender o que implica trazer para um filme sobre Alexandre a sua interação com Aristóteles, creio ser necessário apontar para um dos corolários da associação entre Alexandre e a filosofia,¹¹ qual seja, o seu desejo de unificar a humanidade em uma irmandade cosmopolita (Tarn seria um dos defensores dessa visão, apoiado em Plutarco). Asirvatham nota que em um dos livros mais antigos publicados na Inglaterra, *The Dictes and Sayings of the Philosopher* (1477), que remonta à tradição árabe, Alexandre tem seu próprio capítulo. Na sua investigação entre a visão, no âmbito da história do conquistador macedônio, do que seja filosofia no Oriente e no Ocidente, a autora analisa as referências nas fontes greco-romanas a Aristóteles e a Calístenes, bem como os encontros de Alexandre com Diógenes e os gimnosofistas indianos. Deve ser notado, porém – e é o que me interessa aqui –, que “most of writer’s priority was not to ‘do justice’ to either Alexander or to a specific philosophical school or philosopher, but to promote a particular idea of philosophy that happened to be relevant to world-conquest” (Asirvatham, 2012, p. 312). A denominação por Plutarco de Calístenes como filósofo, ou mesmo de Alexandre, portador de uma alma filosófica e admirador dos sábios, indica o quão nebulosa é a fronteira entre o que se generalizou como filosofia e história. Plutarco chega a dizer, comparando Alexandre a Pitágoras, a Sócrates e a outros que não deixaram nada escrito, que ele teria mais razão de fazer isso, considerando que nenhum dos outros havia se ocupado com guerras e fundação de cidades gregas entre os bárbaros (*Sobre a Fortuna e Virtude de Alexandre*, 328b-c), e certos traços de Alexandre como filósofo, por sua defesa da *homonioia*, *koinonia* e de uma vida simples, sem luxos, irão perdurar até o *Romance de Alexandre*, de Pseudo-Calístenes (no qual a presença de Aristóteles é bastante limitada),¹² o que indica como a caracterização da atividade filosófica era flexível. Certamente, pela fama de Aristóteles e talvez, mesmo por Alexandre, segundo Plutarco (*ibid.*, 329b), ter-se recusado a tratar os bárbaros do modo como seu mestre propusera – o que realçaria ainda mais a ousadia do jovem discípulo –, ele é a personagem mais adequada para

¹⁰ Sobre mais detalhes dessa carta, bem como a obra de Isócrates e sua defesa do pan-helenismo, veja Papillon (2007, p. 58 e ss).

¹¹ Vale lembrar que não há, na obra de Aristóteles, nenhum comentário a Alexandre. Veja Aristotle-Jones (1984).

¹² Sobre esta obra do século III, veja Rabelo (2017).

aparecer na tela, simbolizando uma educação filosófica e colocando o jovem protagonista com o melhor dos melhores, pelo menos nos dois filmes americanos, pois no indiano a representação do estagirita é outra, ainda que, ali também, o discípulo vá contrariar os conselhos do mestre. Passemos aos filmes, interessados, precipuamente, no modo como se articula a imagem entre discípulo e mestre.

“UM HOMEM ASSIM COMO ALEXANDRE EXISTIU? É CLARO QUE NÃO.”

PTOLOMEU (ALEXANDRE)

A versão que utilizarei aqui é aquela lançada nos cinemas, em 2004, com 175 minutos, disponível hoje em canais como Netflix, o que a torna a mais acessível. Houve uma versão de 167 minutos, lançada em DVD (e com a inserção de uma cena com Aristóteles), uma segunda, chamada “the final cut”, em 2007, com 214 minutos, na qual a estrutura foi bastante mudada e as cenas iniciais de formação, digamos, em encontros com sua mãe, seu pai e Aristóteles, foram todas transferidas para outros momentos do filme, funcionando como *flashbacks*, lembrados por Alexandre. Há ainda uma terceira versão apenas em DVD, de 2014, com 207 minutos. Um estudo comparativo seria interessante, caso meu objetivo fosse tratar apenas da presença de Aristóteles neste filme, mas não é o caso aqui; então usarei aquela que foi levada para o cinema e hoje é a mais acessível ao público.¹³

Muitos estudos já foram publicados sobre o filme, cobrindo os mais variados aspectos da recepção de Alexandre no cinema.¹⁴ Por isso, não se trata, neste artigo, de retomar o que já foi dito ou de resumir o filme tão conhecido – aliás, suponho que meu leitor já assistiu ao filme. Tanto quanto tenha pesquisado, nenhum texto tem o enfoque comparativo que estou dando aqui, a partir da personagem de Aristóteles nos três filmes. Antes de destacar alguns momentos da representação de Aristóteles como professor de Alexandre, que recebe de sua mãe e de seu pai lições importantes (às quais farei breve menção, na medida em que são articuladas com aquelas de seu mestre), é importante informar sobre a alteração dessas cenas na versão final que Stone deu ao filme, e neste momento é pertinente trazer as palavras do próprio diretor. Em um volume organizado por Greenland (doutora em arqueologia por Oxford e consultora no filme) e Cartledge (professor de cultura grega em Cambridge), após Stone ter lançado em DVD, em 2007, a sua versão final (a terceira) do filme, há um debate importante. Publicado em 2010, seis anos após o lançamento de *Alexandre*, este livro é apresentado como um conjunto de respostas de renomados classicistas em sua polêmica obra.¹⁵ Acostumados que estamos a tratar com obras de arte da Antiguidade a partir apenas

¹³ Para um estudo comparativo, com excelente comparação entre as três primeiras versões, ilustradas por um conjunto de fotogramas, veja Idaho (2011).

¹⁴ De todos que consultei, cito apenas os que selecionei para esta pesquisa: Berti; Morcillo (2008), Petrovic (2008), Chaniotis (2008), Wieber (2008), Winkler (2009) e todos os 12 artigos em Cartledge; Greenland (2010).

¹⁵ Ao defender certas escolhas de Stone e chamar atenção para a diferença de perspectiva de um diretor e um acadêmico, John Solomon (2010, p. 37), um dos nomes mais respeitados nos estudos

das próprias obras, a situação do artista estar presente, por meio de reportagens, entrevistas e *making off*, podendo responder e comentar sobre aspectos de seu trabalho, leva-nos à, metodologicamente, trabalhar de modo diferente. No caso de Stone, quando lemos seu *Afterword*, escrito a partir do acesso que teve aos artigos de todos os outros renomados pesquisadores, encontramos um comentário esclarecedor. Ao falar da alteração que fez na estrutura do filme, ele diz que a razão foi uma insatisfação que veio ao encontro daquilo que também foi observado por Joanna Paul (2010, p. 28) em um dos artigos do mesmo livro. A historiadora se pergunta o que teria acontecido se Stone tivesse – como Alexandre – “escutado cuidadosamente Aristóteles”, referindo-se à unidade de ação defendida na *Poética* (1451a, 1459a) e ausente no filme. Foi justamente uma insatisfação (aristotélica!) com a primeira versão que o levou a alterar a estrutura e, além de incluir muitas cenas cortadas, mudar o início do filme e transferir para depois a terceira parte da sequência da primeira versão: morte de Alexandre, relato de Ptolomeu, juventude de Alexandre e batalha de Gaugamela. Nas palavras de Stone (2010, p. 342), “the earlier version, showing the young boy’s growth, sowing the seeds of the man before we’d ever seen him, I found too conventional in hindsight”, pois as cenas de sua formação familiar e com Aristóteles ganhariam mais peso e significado após suas vitórias, em particular em Gaugamela, dando uma maior unidade de ação em todo o filme (2010, p. 342). Mas, como disse antes, vou partir da versão exibida nos cinemas em 2004 e ainda disponível.

Alexander, título original, que aparece sobre a famosa escultura da cabeça de Alexandre,¹⁶ se inicia com a cena de sua morte,¹⁷ para, em seguida, mudar para o relato do velho Ptolomeu (Anthony Hopkins) narrando, na biblioteca de Alexandria (um local que confere tanta autoridade como a própria presença de um filósofo como Aristóteles), a história daquele “homem colossal”, um “Prometeu”, que criou 18 Alexandrias e disseminou a civilização helênica. Antes de descrever os lugares conquistados, e falar “do olhar de Alexandre que transmitia o desejo de fazer qualquer coisa”, Ptolomeu se pergunta: “Como posso contar?... Só agora já velho posso entender essa força da natureza. Ou será que não? Um homem assim como Alexandre existiu? É claro que não. Eles o idolatram, o tornam melhor do que foi.” Essa narrativa, ao mesmo tempo que interroga sobre sua precisão, repõe, ao narrar os fatos e mostrar imagens (mapas, esculturas, cenário verossímil), e reforça a lenda. Contradições como a afirmação inicial melancólica “Nosso mundo não existe mais, destruído

clássicos e cinema, questiona tanto as críticas de outros colegas (como as de Worthington) como a de críticos profissionais e público em geral, baseadas no que ele chama de as três regras do “Canon of Film non-Criticism” (algo que ele nunca permite seus alunos fazerem quando ensina cinema), isto é, ataques que começam com afirmações superficiais como: “It was too long”, “It was boring”, “It was not like the book”.

¹⁶ Que hoje se encontra no Museu Britânico. Sobre as obras de arte utilizadas no filme, veja Platt (2010).

¹⁷ Sobre cenas da morte nas biografias, em particular nas *Vidas*, de Plutarco, veja Pinheiro (2018). Como o historiador, Stone não reforça a cronologia, mas rearticula cenas da vida que reforçam um *ethos* de Alexandre. Plutarco como fonte para Stone, veja Chaniotis (2008) e Petrovis (2008); para Rossen, veja Wieber (2008).

pelas guerras (grifo meu). Agora eu sou o guardião de seu corpo, embalsamado aqui, como faraó” não são compatíveis com o encômio daquele que fez tudo isso por meio das armas, da guerra.¹⁸ Mas essas contradições empalidecem diante da narrativa que segue elogiando Felipe II (Val Kilmer) e transferindo a cena para o ambiente mágico do quarto de Olímpia (Angelina Jolie) com seu pequeno filho, a quem ela ensina a lidar com serpentes e cantarola docemente enquanto fala de Dioniso, até a entrada de seu marido, bêbado (mas que não sabe honrar o deus do vinho), que tenta violá-la na frente de Alexandre (Jessie Kamm). Ajudada pelo filho e por serviçais a repelir o marido, que a acusa de tê-lo traído, Olímpia diz que do seu ventre nasceu um “vingador”, aludindo à natureza divina de Alexandre.¹⁹ Certamente, a primeira aparição de Felipe não faz jus ao grande político,²⁰ muito pelo contrário.

A cena muda para oito anos depois, com voz *over* de Ptolomeu, que, comentando uma derrota de Alexandre, já garoto (Connor Paolo), na palestra, por Heféstio (Patrick Carroll), afirma que depois seria dito que Alexandre nunca teria sofrido nenhuma derrota, exceto pelas coxas de Heféstio.²¹ Neste momento da narração, a cena já vai sendo transferida, com a câmera fazendo uma panorâmica sobre uma paisagem idílica, seguida de ruínas majestosas de uma construção (algo que se torna símbolo do que hoje associamos à Grécia: restos de colunas brancas²²), para Alexandre, com outros meninos recebendo lições de geopolítica de um simpático e paciente Aristóteles (Christopher Plummer²³).

¹⁸ Pode ser instrutivo trazer, aqui, a discussão sobre nosso engajamento contraditório em relação ao prazer de ver/ler sobre espetáculos de guerra, a partir do texto fundante da *Iliada*. Veja Meyers (2016).

¹⁹ O termo remete a Pseudo-Calístenes (*Vida de Alexandre* 1, 7), mas, ali, dito por Nectanebo, após entrar no quarto da rainha, unir-se a ela e dizer: “Conserve-se, mulher, você tem no ventre um menino que será seu vingador, rei de todo o mundo habitado e senhor do universo”. Veja Rabelo (2017).

²⁰ Em favor de sua grandeza, obnubilada pela do filho, veja Worthington (2014).

²¹ A questão da homossexualidade no filme é bastante complexa. Paul (2010, p. 17-8), lembrando que o filme foi intitulado “Alexander, the Gay”, informa como a representação de um protagonista bissexual causou a ira do então Ministro da Cultura grego, Venizelos, que retirou o apoio ao projeto. Já Solomon, lembrando o preconceito em certas áreas dos Estados Unidos, como o cinturão bíblico, lembra também de como a filmografia de Stone mostra um cineasta que sempre se preocupou com a desconstrução de ícones da cultura (2010, p. 43-6). Sobre temas de gênero no filme, veja os artigos de Cyrino, Reames, Skinner e Carney, no livro de Cartledge e Greenland (2010), que não estão nas referências bibliográficas por eu não os ter usado aqui.

²² No entanto, segundo Fox (2010, p. 69), para Stone, elas representariam um mundo que está desaparecendo.

²³ Para Paul (2010, p. 26), o uso do ator engaja na inserção do filme em uma tradição cinematográfica épica, pois Plummer foi Commodus em *A queda do Império Romano*. Lembro também que ele fez Kipling em *O Homem que queria ser rei*.



FIGURA 1 – *Alexandre*: Aristóteles, com Alexandre e outros alunos²⁴

Ouvimos primeiramente as palavras do filósofo, enquanto alguns meninos anotam a aula: “Embora, de uma raça inferior, os persas controlam pelo menos quatro quintos do mundo conhecido.”²⁵ Em seguida, com a câmera focalizada em um mosaico no qual está desenhado o que se acreditava então ser o mundo, Aristóteles apresenta a hipótese de o rio Nilo receber águas das distantes montanhas nos confins do Leste, acima da Índia. Observado pelas faces curiosas dos alunos, ele continua dizendo que, se for assim, “um navegador experiente poderia encontrar um caminho saindo das montanhas e descendo pelo Leste para a planície da Índia, navegando pelas bordas do grande oceano até chegar ao rio Nilo, e, subindo, chegar ao Egito e, daí, retornar à Grécia.” Espantado com a falta de interesse dos gregos em fazer esse trajeto e em função de sua posição central no mapa para “dominar o mundo”,²⁶ Aristóteles é interpelado por Alexandre, este entusiasmado com essa possibilidade: “Por que, mestre, nos mitos, essas terras de que fala são conhecidas?” – justificando que todos os homens que foram para o Oriente (Héracles, Dioniso, Jasão, Teseu, Aquiles) foram vitoriosos. Afinal, não deveria ser verdade o que foi passado de geração em geração? A resposta de Aristóteles é de que, como a lenda das Amazonas, são histórias nas quais o povo acredita, mas que pessoas educadas e treinadas para esquecer suas paixões não devem acreditar nelas. A objeção de Alexandre sai da esfera do mito e retoma o ponto iniciado por Aristóteles: “Mas se somos superiores aos persas, como você diz, por que não os dominamos? Nosso sonho grego sempre foi rumar para o Oriente.” Com olhar grave, o mestre encerra a intervenção de Alexandre dizendo que “o Oriente costuma

²⁴ Esta foto, como as duas outras seguintes, são um *screenshot* do filme e sua reprodução está de acordo com as normas de citação de imagem vigentes.

²⁵ Como se sabe, o tema da escravidão (natural) é desenvolvido no livro I da *Política*, no contexto da diversidade de tipos de autoridade política e autonomia deliberativa (negada a muitos bárbaros, mesmo que vivam em sociedades bem organizadas), tratando-se, porém, de uma questão muito mais complexa do que as breves afirmações tanto do Aristóteles de Stone como o de Rossen possam sugerir. Veja Heath (2008) e Smith (1983).

²⁶ Sobre essa posição geográfica entre dois extremos (Europa e Ásia) significar também uma posição cognitiva superior (equilíbrio entre inteligência e coragem), veja *Política* VII.7.

engolir os homens e seus sonhos”. A aula continua com uma pergunta de Nearco (Peter Williamson) sobre a razão de os persas serem considerados cruéis. Aristóteles responde atribuindo à barbárie e à devoção aos sentidos, acrescentando que os gregos são superiores porque fogem dos excessos e controlam os sentidos. Por fim, Cassandro (Morgan Ferris) pergunta se o excesso de Aquiles deve ser condenado, ocasião propícia não apenas para Aristóteles criticar o egoísmo do herói, na sua vingança pela morte do “amante” Pátroclo, mas também para desaprovar a união de dois homens que visam à satisfação dos prazeres, e não ao aprimoramento moral que um pode trazer ao outro quando compartilham “virtude e conhecimento” e competem pela excelência, que leva à construção da cidade-estado.

A lição termina com a entrada da voz *over* de Plutarco, enquanto os meninos descem e correm por uma campina, informando que Felipe levou pessoas cultas como Aristóteles para educar o povo inculto. São esses exíguos quase quatro minutos a primeira e única aparição de Aristóteles, seguida pela cena do famoso episódio da doma de Bucéfalo, no qual o diretor reforça o aspecto rude de Felipe, ao recusar comprar um cavalo indomável, dizendo: “quem irá querer uma fera dessas, já tenho uma esposa.”²⁷ Quando seu filho mostra sua ousadia e habilidade para montá-lo, seu pai, orgulhoso, o carrega e em seguida ambos já estão em uma caverna, com pinturas referentes a Aquiles, Édipo, Medeia, Prometeu e Hércules, cujos mitos são relatados por Felipe ao filho. Esta é uma cena muito discutida sob várias perspectivas.²⁸ A meu ver, ela complementa a cena escolar, ao opor a visão de Alexandre à de Aristóteles, na medida em que a crítica do filósofo à crença nos mitos, bem como sua condenação do destempero de Aquiles, não parecem ter impacto sobre o menino, cujo desejo é ser como o herói e, quiçá, ter sua imagem retratada naquelas paredes. Por outro lado, diferentemente de Ptolomeu, Felipe considera Prometeu “um infeliz”, mas tem uma percepção mais carregada de *pathos* que Aristóteles, que está, aliás, mais próxima da de seu filho. Se os mitos não podem ser lidos literalmente, como adverte Aristóteles, quando Alexandre fala deles no contexto das viagens para o Oriente, eles podem servir como exemplos de comportamentos excessivos, o que Aristóteles e Felipe tentam mostrar, o primeiro condenando os excessos de Aquiles, e o segundo, os dos personagens retratados na caverna,²⁹ em particular de Medeia, pois quando

²⁷ Sobre a tradição de associar mulheres, heróis e cavalos (que começa com Homero), veja Coelho (2017) e também Lopes da Costa (2019), unindo a tradição homérica àquela de Guimarães Rosa. Relembro, ainda, o poder simbólico desse episódio, por meio do filme de François Truffaut, *Os incompreendidos* (1959), a cena do protagonista Doinel (J. P. Léaud) na casa do melhor amigo, que tem no quarto um cavalo chamado Bucéfalo.

²⁸ Segundo Paul (2010, p. 26) e Platt (2010, p. 298), a cena é, também, reflexiva: se virmos a caverna de Platão como um protocinema, Alexandre deve ser visto, aqui, como os heróis que seu pai mostra. Vários estudos sobre o filme se detêm nessa cena, mas para uma análise mais detalhada, analisando todas as outras imagens da tradição utilizadas por Stone, seja como citação ou pastiche, veja Platt (2010, p. 288-93).

²⁹ É interessante notar que a educação de Alexandre é compatível com a descrição que Platão faz, no contexto da narração do mito de Prometeu e da criação dos homens, no *Protágoras*, quando é afirmado que, ligada à educação dada pelos pais, os mestres devem ensinar os poemas dos bons poetas, suas admoestações para que os imitem, e os pedótribas, a educação física (*Prot.* 325b-26e).

Alexandre expressa o carinho de Olímpia, ao dizer “minha mãe nunca lhe faria mal”, Felipe responde que não é fácil se libertar das mães e alerta que as mulheres são mais perigosas que os homens³⁰ (momento em que a câmera focaliza serpentes verdadeiras coleando nas pedras).³¹ A lição de Felipe termina com o lamento pela solidão do poder (seguido da ingestão de bebida, que sempre o acompanha).

Aristóteles e Felipe são as influências mais importantes na formação de Alexandre (Olímpia também tem grande influência, mas de outra maneira que não será discutida aqui). Em relação ao papel do mito, a lição do segundo tem mais peso, mas em relação ao desejo de conquista (*pothos*), ele é instilado por Aristóteles, e sua concepção da superioridade dos gregos é garantia para a adesão dos jovens (e de muitos espectadores) para justificar as conquistas de Alexandre. Embora não apareça mais ao longo do filme, como personagem, Aristóteles será citado em alguns momentos importantes. Quando entra na Babilônia – aclamado como “Sikandar” e realizando (voz em *over* do velho Ptolomeu) “um sonho tão mítico para os gregos como Aquiles derrotando os troianos”, admirando a grandiosidade e a arquitetura –, ele ouve de Ptolomeu (Robert Earley): “Aristóteles pode tê-los chamado de bárbaros, mas nunca viu a Babilônia”. Ao chegar ao harém, Alexandre (Colin Farrell) afirma que seu mestre foi “profético” e se pergunta: “essas imagens não nos enganarão com sua beleza e degradarão nossa alma?” Posteriormente, ao se decidir por ficar na Ásia, cita novamente Aristóteles e diz que ele estava errado sobre os persas. A penúltima referência ocorre quando Alexandre decide seu casamento com Roxana (Rosário Dawson). Ao ser admoestado para se lembrar do que Aristóteles disse sobre os bárbaros, é questionado por Cassandro (Jonathan Meyers): “Uma rainha asiática!? O que são votos para uma raça que nunca manteve a palavra conosco?” Sua reação é violenta por perceber que todos desconsideram não apenas suas palavras como o fato de serem os asiáticos um povo mais antigo que eles, após exclamar: “Aristóteles que se dane!”. A última referência ocorre quando, antes de descer para Índia, ao observar as montanhas onde Prometeu havia sido aprisionado, a visão aristotélica de um mundo limitado pelo oceano exterior é questionada. É também neste momento que Alexandre reafirma sua necessidade de uma busca incessante, sem conseguir se fixar em nenhum lugar, trazendo uma tonalidade trágica e heroica para seu personagem.

Na cena em que o ataque a Dario é planejado, e na qual Alexandre nega a política de seu pai, feita por meio de casamentos,³² Cassandro lembrará que Alexandre, embora o pai dele não gostasse de Homero, dorme com a *Iliada* sob o travesseiro. Posteriormente, no leito de morte, Heféstio irá comparar Alexandre a Aquiles e a Prometeu, falando da beleza do mito e de como Alexandre venceu o coração dos homens. A morte de Alexandre oito meses depois consolidará essa posição, corroborando o que Ptolomeu já havia anunciado antes,

³⁰ Quando já adulto, Olímpia reclama da nova esposa de Felipe e sugere a ele ter um herdeiro, como sucessor; Alexandre inverte o que tinha dito ao pai na caverna a respeito da mãe. Agora, ele a chama de louca, e afirma: “Ele [o pai] nunca me faria mal”.

³¹ A simbologia na relação pessoas-animais é recorrente no filme: Olímpia (serpentes), Roxana (pantera), Zeus (águia), Hércules (leão).

³² Sobre essa estratégia de Felipe, veja Worthington (2003, p. 314; 2014, p. 19, 76, 109-10).

quando afirmou que “tudo começou como um mito”, referindo-se à coroação de Alexandre como faraó, filho de Zeus, no Egito, e complementou: “eu sei, estava lá. Eu vi seus olhos”. A estratégia, do ponto de vista narrativo, é eficiente, como disse no início. Ao mesmo tempo que o narrador pergunta se Alexandre existiu, colocando em cheque as imagens e narrativas criadas, reforça, pela existência de uma testemunha ocular, que funciona bem no cinema, pelo próprio valor da visualidade e testemunho, e por afirmações, em momentos-chave, a grandeza mítica de Alexandre, que explicaria assombrosas vitórias, como o fato de quarenta mil derrotarem duzentos e cinquenta mil em Gaugamela.³³ Concluindo esta parte, como se vê, apesar de pequena, em termos temporais, a presença de Aristóteles é o momento que possibilita a questão geopolítica e a mitológica serem associadas na mente do jovem filho de Felipe, e os valores gregos de superioridade justificarem as ações de Alexandre – mesmo que, no final, a custo da *moderação*, por certo o conceito mais próximo da filosofia aristotélica tal como a conhecemos.³⁴

“HÁ TRABALHO A FAZER. ADEUS, ARISTÓTELES.” FELIPE II (ALEXANDRE O GRANDE)

Em 1956, foi lançado *Alexandre o Grande*, dirigido, escrito e produzido por Robert Rossen, tendo no papel do protagonista o já reconhecido ator shakespeariano Richard Burton. Encontramos um breve comentário (seis parágrafos)³⁵ sobre o filme (que ele data sendo de 1955) feito por John Solomon (2001, p. 42), dizendo que o considerava o mais fiel de todos os filmes sobre o mundo antigo e talvez o mais inteligente, em parte por não se demorar em combates físicos nem por envilecer, nem glorificar excessivamente o rei macedônio. O filme traz os mais importantes episódios da vida do conquistador, relatados a partir, principalmente, de Plutarco (*Vidas*). No entanto, segundo o classicista, apesar de

³³ A representação dessa batalha crucial é controversa. Sobre a frase de Alexandre, ao iniciá-la, Winkler (2006, p. 207), por exemplo, observa que a exortação de Alexandre a seus homens, dizendo que a maior glória é morrer em luta pela sua pátria, não condiz com a finalidade da campanha de conquista de outras terras.

³⁴ Na versão de 2007, Aristóteles diz que os persas eram tão cruéis que castravam os garotos para seu próprio prazer, e esta cena aparece antes de ser mostrado o mapa do mundo e de Alexandre falar sobre os mitos e as viagens. Também é introduzida uma pergunta de Heféstio, se é equivalente o amor de um homem por outro com o de um homem por uma mulher, o que o filósofo nega, devido, segundo ele, às mulheres serem escravas das paixões. Por fim, Alexandre afirma que era sonho de seu pai conquistar o Oriente, e que isso deve ser feito, ao que o mestre responde dizendo que pode apenas adverti-lo quanto a seus sonhos.

³⁵ Essa análise está inserida em um livro que tem o objetivo de dar uma visão panorâmica sobre o mundo antigo no cinema, e é seguida por um comentário de dois parágrafos sobre a tentativa de uma outra biografia, para a TV inglesa, em 1964, com William Shatner como Alexandre, dirigida por Phil Karlson. O programa piloto, de uma hora, começa com a cena da morte de Alexandre, deixando seu império, como realça Solomon (2001, p. 46), “para o mais forte”. O filme piloto é comentado também por Morris (2018, p. 833).

vários méritos, o filme paga o preço dessa “precisão histórica”, pois não é fácil transportar “relatos literários” para “relatos cinematográficos”, e o resultado de três anos de pesquisa do diretor e quatro milhões de dólares ficam comprometidos pela falta de energia dramática, evidente em muitos momentos em que, diz Solomon, “em vez de lanças são projetados discursos monótonos de Burton”.

Após o lançamento do filme de Stone, junto com as análises de *Alexandre* surgiram algumas (poucas³⁶) de *Alexandre o Grande*. Se há muitas diferenças entre os dois filmes, tanto pelos respectivos projetos de seus diretores como pelos resultados, ambos partilharam de um mesmo atributo quase unânime entre os críticos: de terem falhado.³⁷ Segundo Paul (2010, p. 28), Stone havia conscientemente tentado evitar o que ele viu como falha no filme de Rossen, a começar por evitar trazer o adjetivo “grande” no título, deixando aberto ao espectador o julgamento sobre os feitos do rei macedônio. Ademais, para Stone, Rossen havia transformado a história de Alexandre em um “drama de vingança”, demorando-se muito tempo na narrativa sobre seus primeiros anos na Macedônia. Ao buscar as causas do fracasso do filme de Rossen, a partir de uma análise dos épicos que tiveram grande sucesso de público naquela época, Shahabudin (2010, p. 95-7) afirma que são necessários três elementos para um épico: “grande espetáculo, humor e vulgaridade calculada”, e que o filme não atenderia a esses quesitos, porém, não sendo, também, nem historiográfico nem sucesso comercial.

Certamente os parágrafos anteriores não estimulam o leitor que não tenha visto o filme a fazê-lo. Mas há aspectos dignos de serem destacados, pelo menos em função de nosso objetivo de investigar a função e representação da figura de Aristóteles, em companhia, neste filme, de dois outros intelectuais de destaque, os oradores Demóstenes e Ésquines. Ademais, é um bom exercício de análise fílmica, a fim de compreender melhor casos singulares da história da recepção dos clássicos no cinema, que levaram críticos como Andrew Sarris a afirmar, nos *Film Culture*, em 1956 (*apud* Shahabudin, 2010, p. 97): “Rossen has aimed for greatness... but has missed honourably”.³⁸ Mas, antes de passar às cenas que interessam, veja-se o contexto em que o filme apareceu e, esquematicamente, sua estrutura narrativa.

O roteiro do filme foi escrito por Rossen na Itália, para onde ele havia ido após sair dos Estados Unidos em 1951, por ter sido colocado na “lista negra de Hollywood”, devido à filiação, que ele negava, ao partido comunista. Em 1953, ele retornou ao seu país e não apenas confessou que havia sido membro do partido por dez anos, mas também confirmou os nomes de 57 colegas membros ou simpatizantes do partido. Embora tenha voltado a obter trabalho, ele nunca mais foi a Hollywood e, como observa Shahabudin, seu filme pode ser visto como um apelo para, no contexto da Guerra Fria, promover o surgimento de uma

³⁶ Veja Wieber (2008), Fox (2010) e Shahabudin (2010), Fernández (2015b) e Blanshard (2018).

³⁷ Veja Blanshard (2018), que destaca essa apreciação já no seu título, e Shahabudin (2010, p. 94). Solomon (2010) defende que não faz sentido falar em “fracasso”, nem do ponto de vista comercial, nem estético, no caso do filme de Stone.

³⁸ Vários excertos de críticas publicadas na época podem ser lidos no verbete sobre o filme na Wikipedia em inglês: [https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_the_Great_\(1956_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_the_Great_(1956_film)).

sociedade mais tolerante e inclusiva.³⁹ Por outro lado, o filme deve ser visto, também, em conexão com a recepção de Alexandre naquele momento, e, para isso, trago alguns dados com base no enriquecedor artigo de Lane Fox (historiador e consultor de Stone) sobre a peça de Terence Rattigan, que tematizou episódios da vida de Alexandre,⁴⁰ *Adventure Story*, encenada em 1949, e que teria Richard Burton como Heféstio – papel que, segundo o ator, não foi dado a ele por Rattigan temer a possibilidade de os censores e o público verem alguma alusão à homossexualidade devido à bela aparência de Burton e do ator que fazia Alexandre.⁴¹

É oportuno lembrar que o dramaturgo inglês já havia, um ano antes, feito uma incursão no mundo clássico: destaque, aqui, a aclamada peça *The Browning Version* (1948), transposição de *Agamêmnon*, de Ésquilo, para o palco, nas terras da rainha.⁴² Rattigan, que se interessou pela figura de Alexandre desde criança, teve uma resposta ruim da crítica em relação a *Adventure Story*, embora tenha sido dito que a peça foi “a gallant failure worth a dozen so-called successes” (crítico do *Daily Worker*, *apud* Fox, 2010, p. 60), expressão que se assemelha àquela dita sobre o filme de Rossen, por Sarris (citada acima), e que será parafraseada por Stone a respeito de Alexandre. Fox se debruçou sobre as semelhanças entre os projetos e métodos nas obras de Rattigan e Stone, bem como a recepção pelo público em um artigo iluminador. Não vem ao caso apresentar, aqui, essa cuidadosa análise. Interessa-me apenas apontar para a existência da peça de Rattigan, sete anos antes do filme de Rossen, e a influência de Werner Jaeger – cuja monografia *Aristóteles*, lançada em 1948, impactou sobremaneira, segundo Fox (2010, p. 67-70), o modo como o filósofo foi representado no processo educativo do protagonista de Rattigan –, exemplificando as interações entre as pesquisas acadêmicas e produções artísticas que as utilizam e popularizam.

Postas tais circunstâncias, vamos ao enredo do filme. A primeira imagem é de uma medalha que parece um molde de uma moeda antiga, na qual Alexandre foi retratado como Hércules, com a pele de leão sobre a cabeça, em um fundo azul.⁴³ Após esse retrato simbólico, (re)conhecido por muitos, segue uma frase falada por Burton, em voz *off*: “It is

³⁹ Para mais informações sobre o tema, veja Shahabudin (2010, p. 102-5) e Wiener (2008, p. 150). Fernández (2018a, p. 417) fornece alguns dados sobre motivações pessoais que teriam influenciado Rossen, principalmente na relação entre Felipe e seu filho (em entrevista, o diretor fala sobre o contato entre seu pai e seu avô), mas não toca em nada relevante para minha questão. Naturalmente, uma série de comentários e explicações do autor não sustentam sua obra, que precisa se fundar sobre si mesma, embora eles possam ter algum valor como complemento para se entender certas decisões.

⁴⁰ A influência de Rattigan sobre Stone é indireta, por meio da representação da escritora Mary Renault, que lera o dramaturgo britânico e cujas obras, *The Nature of Alexander*, biografia de 1975, e o romance histórico de 1972, *The Persian Boy* (sobre Bagoas), seriam de conhecimento de Stone.

⁴¹ Naturalmente, naquele ambiente homofóbico, Bagoas poderia aparecer. A peça foi levada para a TV britânica em 1961, com Sean Connery no papel de Alexandre. Fox cita outra peça sobre Alexandre, de Nathaniel Lee, *Rival Queens*, de 1670, e Mossé (2004, p. 198), entre as várias peças teatrais sobre o jovem conquistador, comenta a de Racine, *Alexandre*, encenada em 1665.

⁴² Levada duas vezes para o cinema, em filmes homônimos, por Anthony Asquith (1951) e Mike Figgis (1994). Sobre o tema, veja Coelho (2009).

⁴³ Sobre imagens de Alexandre em moedas, veja Moreno (2012).

men who endure toil and dare dangers that achieve glorious deeds. And it is a lovely thing to live with courage and to die leaving behind an everlasting renown.”⁴⁴ Em seguida, sobre ela, os créditos. Mudando para um prédio em ruínas, a informação de que o ano é 356 a.C., em uma Grécia dividida e problemática. Após uma primeira sequência com Demóstenes (Michael Hordern) argumentando contra Ésquines (William Squire) sobre a necessidade de as cidades gregas se defenderem contra Felipe II (Fredric March), o rei macedônio, a paisagem muda. Felipe é mostrado, em campo de batalha, recebendo a notícia do nascimento de seu filho, o que lhe causa apreensão, pois havia acabado de ter um sonho perturbador, além de não confiar na fidelidade de Olímpia (Danielle Darrieux). Posteriormente, ao lado dela e próximo do pouco confiável adivinho Nectanebo (Helmut Dantine),⁴⁵ ele é persuadido por Parmênio (Niall MacGinnis) a reconhecer o filho, que irá, após outra mudança de cenário, ser mostrado já adulto, entre as atividades físicas e as lições de Aristóteles (Barry Jones) em Mieza. Enviado para reinar em Pela, onde está sua mãe, Alexandre posteriormente se junta a Felipe, salvando-o da morte na batalha de Queroneia. No entanto, o relacionamento entre eles se deteriora após o divórcio de seus pais e o casamento de Felipe com a jovem Eurídice (Marisa de Leza), que leva Alexandre a ser visto como bastardo.



FIGURA 2 – *Alexandre o Grande*: Aristóteles, com Alexandre e outros alunos

Felipe é assassinado por Pausânias (Peter Wyngarde), que logo em seguida morre pelas mãos de Alexandre – uma cena ambígua, pois impossibilita o esclarecimento de quão Olímpia e seu filho estavam envolvidos no assassinato, sendo eles próximos a Pausânias. Coroado rei, Alexandre parte para sua conquista, e, ao vencer batalhas como a de Granico, mostra a Dario (Harry Andrews) que ele era mais do que “um garoto” e, ao longo das conquistas, mostra sua habilidade com situações lendárias, como o episódio do nó górdio.⁴⁶ Atendendo ao pedido do rei persa, assassinado por ex-aliados, Alexandre se casará posteriormente com

⁴⁴ Encontrada em Arriano.

⁴⁵ Na *Vida de Alexandre* (I, 7), ele aparece como profeta que teria dormido com Olímpia e gerado Alexandre.

⁴⁶ Não aparece em Stone, que preferiu usar a doma de Bucéfalo, episódio mais cinematográfico, para mostrar o caráter de seu Alexandre, considerando a representação heroica de cavalos em tantas culturas.

sua filha Roxana (Teresa del Río), em Susa, embora tenha, como companheira, Barsine (Claire Bloom), persa criada na Grécia e mulher de Menon (Peter Cushing), um dos aliados de Dario. Em uma cena que reverbera a inicial, o orador Ésquines, após saber da chegada de Alexandre à Índia, reconhece o perigo para os gregos de Alexandre ter “superado os deuses”, fato desalentador para Demóstenes. Posteriormente, após matar seu amigo de infância Clito (Gustavo Rojo), afetado pela bebida e cercado por outros amigos de infância, como Ptolomeu (Virgílio Teixeira) e Heféstio (Ricardo Valle),⁴⁷ Alexandre decide retornar, e um trecho desse retorno, entre Índia e Babilônia, é narrado por Ptolomeu, que conclui ter sido acertada a decisão, fruto de uma compreensão de Alexandre de que “não são terras que devem ser conquistadas, mas o coração dos homens”. É neste momento que ocorre a celebração coletiva em que vários gregos desposam mulheres persas, como símbolo de união entre bárbaros e gregos, e ele se une com Roxana.⁴⁸ Um pouco antes de falecer, deixando seu reino “para o mais forte”. Nesta cena, ele está cercado por generais, além de Roxana e Barsine, a quem pede para seu corpo ser jogado no rio, para que, desaparecendo, mantenha a lenda de sua origem divina. A última frase é de uma voz em *over* citando a famosa passagem do coro de *Antígona* “Wonders are many – but none is more wonderful than man himself”, frase que havia sido dita por Aristóteles durante sua lição, enquanto a câmera se movimenta mostrando um céu azul, sobre o qual é projetada a mesma imagem que abriu o filme, 136 minutos antes.

Começando pelo fim, é oportuno fazer um comentário sobre a frase dita por Aristóteles e escolhida para encerrar o filme, que começou com uma frase de Alexandre (segundo Ariano). Colocar Aristóteles citando Sófocles é algo muito plausível, mas encerrar o filme relembrando a frase dita para um jovem e impulsivo Alexandre é algo não apenas provável, mas muito significativo na construção da figura do futuro rei e da influência do filósofo sobre ele. É importante notar que a famosa sentença está nos versos iniciais do segundo canto coral (= primeiro estásimo) da peça de Sófocles (*Ant.* 332-75), lembrando que no primeiro canto coral é louvada a vitória dos tebanos contra os argivos, vistos como invasores, ainda que liderados por Polinices. Na tradução de Jaa Torrano, atento à complexidade do termo-chave *deinos* nos seus sentidos positivo e negativo (terrível, admirável) – “Muitos os terrores e nenhum mais terrível do que o homem” –, pode-se encontrar um caminho para a interpretação do papel do filósofo na estrutura do filme. Veja-se a representação do encontro entre Aristóteles e Alexandre, digamos, em *close up*.

Em primeiro lugar, ela não é verossímil, pois Richard Burton nos seus 30 anos não é convincente como um rapaz de 14 (se dermos importância a um dado histórico, algo tão elogiado no filme). Mas releve-se esse detalhe e observe-se a interação entre discípulo e mestre.

⁴⁷ Fox (2010, p. 63) analisa como, em 1948, Tarn apagou a inconveniente presença de Bagoas da história, opção também de Rattigan e Rossen. Deve-se notar, ainda, que a presença de Heféstio nessas duas obras não sugere nenhum afeto que pudesse ferir a sensibilidade do público conservador.

⁴⁸ Worthington (2003, p. 43) argumenta que os motivos para esses casamentos não eram ideológicos, mas político-militares, visando também à integração de estrangeiros no exército e nas atividades administrativas.

Da cena de Felipe levantando o recém-nascido nos braços, com pessoas aplaudindo, em um cenário na entrada do palácio, que mostra estátuas de leões semelhantes aos da passarela de Delos, há um corte para uma escultura, vista em *contre-plongée*, com o azul do céu como fundo, e o deslocamento da câmera para uma cena de exercícios de jovens na palestra. Em seguida, temos a primeira aparição de Alexandre, como adulto, chegando a cavalo de uma caçada, entregando o animal aos jovens que treinam uma luta, em espaço contíguo ao que está Aristóteles, que, sentado, lendo, recebe o discípulo que o cumprimenta. Ao perguntar quem caçou o animal e ser informado que Alexandre o fez, sozinho, a pé, em uma cena semelhante a um duelo em disputa por um reino, Aristóteles afirma: “Não haveria necessidade de tal duelo.” Em seguida, ele informa a Alexandre que Clito retornou e, em seguida, tem-se o diálogo entre os amigos Clito e Alexandre, em que é narrada a vitória de Felipe, além do Bósforo, e o saque de algumas cidades. Aristóteles, ouvindo, comenta surpreso: “Um exército grego em solo persa; o sonho da Grécia por mais de 200 anos e a glória vai para Felipe. Salve, Felipe!” Alexandre repete, com visível desgosto a saudação, e depois, ao saber que o seu pai não o quer nas novas tropas a serem enviadas para a guerra, afirma, irado, após ouvir Aristóteles dizer que Felipe visa ao bem do filho: “Ele tem a glória e nós ficamos com Aristóteles e suas maravilhas da ciência, da matemática, da história e da lógica. E talvez algum dia algum de nós escreverá um livro e ficará conhecido como o pupilo de Aristóteles.”

No entanto, imediatamente após sair e começar a treinar arremesso de disco, ele, ao ver Aristóteles entrando, pede perdão pela fala ofensiva, ouvindo, porém, de seu mestre: “Mas por quê? Você falou como um rei. E eu como um professor”, ao que Alexandre responde: “E como um amigo”. Sentados, eles conversam sobre as batalhas na Ásia. Aristóteles vê esse momento como uma possibilidade de os gregos se unirem e acabarem com as lutas intestinas, derrotando a Pérsia. Mas ele teme que Felipe, visto como bárbaro pelos gregos (isso se confirma por uma cena posterior em que Felipe, bêbado, dança e imita Demóstenes, que o chamara de bárbaro), não consiga governar e trazer a concórdia para todos. Essa “missão sagrada” de destruir a Pérsia seria para Felipe, mas Aristóteles teme que ele não consiga realizar isso. Vale a pena transcrever o diálogo que se segue:

Aristóteles: Você sabe o quão vasto é o Império Persa?

Alexandre: Do Nilo, ao Indo, de Samarcanda à Babilônia.

Aristóteles: É além. Você sabe quantas pessoas diferentes vivem lá?

Alexandre: De cor. Carianos, armênios, judeus, partos, egípcios. Conheço seus costumes e seus deuses.

Aristóteles: Sim. Mas isso é mais do que um império, isso é colosso. Para governar, seria preciso um homem tão bom quanto você pode ser. É por isso que digo “Paciência”.

Alexandre: Paciência? Meu tempo é curto.

Aristóteles: Curto?

Alexandre: Quando o grande deus Zeus, pai de Aquiles, lhe deu a escolha de uma longa vida de obscuridade e uma curta vida cheia de glória, ele escolheu a glória. Eu também. Aquiles morreu jovem...

Neste momento, Aristóteles sugere que ele vá ficar com seus amigos, que o esperam. Curiosamente, começa uma cena em que são mostrados jovens se exercitando ao ar livre, rodeados por estátuas, realçando seus corpos (algo semelhante ao estilo de Leni Riefenstahl). A cena é interrompida com outra, do filósofo olhando para a câmera (como se fosse uma parábase na comédia grega), dizendo (ao espectador) “Nós, gregos, somos os escolhidos, os eleitos. Nossa cultura é a melhor, nossa civilização, a melhor; nossos homens, os melhores”. A imagem dos soldados se exercitando retorna, e o instrutor deles diz “Olhem!”, e a voz em *off* de Aristóteles continua: “Todos os outros são bárbaros! E é nosso dever moral conquistá-los, escravizá-los e, se necessário, destruí-los!”.⁴⁹ Em seguida, se dirigindo a Alexandre e seus amigos, ele diz:

As maravilhas são muitas – mas nenhuma é mais maravilhosa que o próprio homem. O modo de vida persa tem a semente da morte e o medo. A do grego, da vida e coragem [aqui voltam as cenas de lutas e a narrativa em *off*]. Os deuses dos gregos são feitos à imagem dos homens – não homens com cabeças de pássaros, bois e leões, mas homens que podem ser entendidos e sentidos.

Segue, a esta cena, uma leitura em voz alta de Alexandre de uma passagem da *Iliada*, cercado pelos seus amigos. A escolha desse trecho é indicativa, a meu ver, do desejo de um jovem pelo prazer da luta em si e da conquista, mais do que dos ideais políticos de Aristóteles. Sem dúvida, essa passagem é compatível com a frase de abertura, que Burton cita, enfatizando a ousadia guerreira:⁵⁰

Alexandre: [citando o canto 20, 498-503, da *Iliada*]⁵¹ ... assim os cavalos de casco não fendido do magnânimo Aquiles/ pisaram tanto cadáveres como escudos, com todo o eixo do carro/ salpicado de sangue por baixo e os rebordos do carro,/ pois saltavam contra eles os salpicos das patas dos cavalos/ e das rodas. Porém, o Pelida continuou em frente para obter/ a glória, e de sangue estavam borrifadas as suas mãos invencíveis.

A presença explícita de Aristóteles no filme termina com Felipe, após oferecer o reinado ao filho, que, contra o desejo de Aristóteles, que vê uma sobrecarga nas costas de um

⁴⁹ Veja notas 25 e 26.

⁵⁰ Morris (2018, p. 832) observa como Arriano, na descrição da vida de Alexandre, focaliza nas cenas de batalha e nos temas da guerra, algo que podemos destacar neste filme, que encena várias das batalhas na carreira de Alexandre.

⁵¹ Uso, aqui, a tradução de Frederico Lourenço, lembrando que no texto grego de Homero está o termo *megalothumos*, traduzido, aqui, por “magnânimo”, quando talvez fosse mais apropriado “de grande ímpeto” ou “coragem”, pois “magnânimo” seria, em grego, *megalopsychos*, conceito fundamental para a concepção ética de Aristóteles, discutido na *Ética a Nicômaco* (IV, cap. 3). No filme, em inglês, é dito “great heart”.

“garoto”, aceita imediatamente, dispensando os serviços do filósofo, dizendo: “Há trabalho a fazer. Adeus, Aristóteles”. Seguem, então, as palavras finais do estagirita, enquanto a câmera mostra o busto de Alexandre, em *contre-plongée*, com um olhar altivo e uma música triunfante: “Adeus – e leve essas palavras com você e use-as para o que elas valem: Alexandre é muitas coisas. Ele é lógica; ele é sonhos. Ele é guerreiro e poeta. Ele é homem, e espírito. Ele é seu filho, mas ele é dela, também, e ele acredita ser um deus”.

Creio que os longos trechos acima revelam claramente o uso da figura de Aristóteles para justificar as ações de Alexandre, como, também, a intenção do diretor, ao repetir o trecho sofofleano no final do filme. Se, como alegou Shahabudin, Rossen levou a história para a tela, em um momento da Guerra Fria em que ele queria passar uma mensagem de uma união da humanidade, outros aspectos do discurso atribuído a Aristóteles (que, historicamente, não seria compatível com seus escritos), como a conquista e o domínio da Pérsia, parecem estar a serviço de uma visão imperialista. Por outro lado, considerando que o filme termina com o casamento em Susa unindo gregos e bárbaras, pode-se pensar que as lições de Aristóteles não foram seguidas. Nesse sentido, o filme tem muitas ambiguidades. Quando Alexandre havia se encontrado com Barsine pela primeira vez, havia lhe dito que seu pai chamava Atenas de uma ideia, não um lugar, e que Aristóteles o ensinou que uma ideia é maior que um homem. O final quer fazer crer que a ideia que prevaleceu não foi a da conquista, da escravidão ou da destruição dos bárbaros, mas a da assimilação e da união. Filme-se a lenda.⁵²

“TUDO É PERMITIDO NA GUERRA E NO AMOR.”

ALEXANDRE (SIKANDAR)

O mais antigo e menos conhecido dos filmes sobre Alexandre é *Sikandar* (1941, Índia), de Sohrab Modi, interessante não apenas porque o protagonista é retratado pela perspectiva dos conquistados mas pela construção, muito significativa e diferente da habitual, das personagens de Aristóteles e Roxana. Embora seja um filme importante no âmbito da produção indiana e de um renomado diretor, ele não é comentado ou mesmo citado por praticamente nenhum pesquisador. No livro de Cartledge e Greeland, não há dele uma referência sequer (e sobre a figura Poro há poucas referências). No mais recente *Companion to Alexandre*, da Brill, ele é citado por Alexandra Morris (2018)⁵³ em um comentário no

⁵² Como mostra Worthington (2003, p. 314-5), casamentos não foram propostos entre mulheres macedônias com homens persas, e o divórcio entre os casamentos em massa em Susa após a morte do rei mostra que foram, certamente, forçados por uma política pragmática, visando aproveitar o conhecimento da língua e do local a favor dos macedônios, tendo estado sempre nas suas mãos o controle do exército e do tesouro.

⁵³ Ao analisar o tratamento dos desabilitados e o *ethos* de Alexandre, inclusive de seu meio-irmão Arrideu, Morris nota como os filmes excluem representá-los, exceto em *Sikandar*. Ela destaca, aqui, as diferenças culturais entre Ocidente e Oriente, comentando que ainda nos anos de 1940, na Índia, os desabilitados que voltaram para casa tinham um tratamento digno e eram bem recebidos, após a batalha com Poro, mesmo que os dois não fossem representados. A cena é mostrada enquanto uma

contexto do tratamento dado por Alexandre aos desabilitados e feridos, nos relatos, literários e cinematográficos. Blanshard, no mesmo *Companion*, ao analisar o filme de Rossen, não faz nenhuma referência a ele. Por sua vez, Anja Wiener faz um breve comentário sobre *Sikandar*, na parte de seu artigo que ela chama “Beyond Hollywood”, na qual entram todas as representações que estão fora do *mainstream cinema* no qual incluo aquele de Stone e de Rossen. Dois artigos dedicados ao filme foram escritos por Jordi Fernández (2015a, 2015c), quando doutorando em história de uma universidade francesa. Como se vê, essa produção periférica (pensando no domínio cultural internacional da indústria cinematográfica americana, mesmo levando em conta o peso da indústria indiana) tem também uma apreciação produzida, pode-se dizer, na periferia das publicações das grandes editoras.

Sikandar foi lançado pela Minerva Movietone, estabelecida em 1936 por Sohrab Modi, diretor, produtor e também ator, com incursões por um cinema preocupado com temas sociais como divórcio e alcoolismo. Modi tinha formação no teatro Parsi, tradição que floresceu no Norte da Índia entre 1850 e 1930, começando com adaptações de Shakespeare, mas depois introduzindo temas nacionais. Em um artigo encomiástico, dele foi dito: “if there is to be an equivalent of a ‘statesman’ in the world of Hindi movies, it will undoubtedly be Sohrab Modi, the man blessed with tremendous foresight, phenomenal perseverance and remarkable courage, who stood on the forefront when foundation of film making was being laid in India.”⁵⁴ Falado em Urdu, *Sikandar* possui roteiro e canções de Pandit Sudarshan e trilha sonora de Rafiq Ghaznavi e de Mir Saheb, que é fundamental na estrutura da narrativa, com números musicais aparecendo em vários momentos (como não poderia faltar em um filme indiano!) que talvez sejam estranhos para o gosto ocidental em um filme épico. No entanto, essa abordagem romântica e musical da cultura indiana não impede sua forte mensagem política, seu pacifismo e crítica ao Ocidente.⁵⁵ O fato de o filme ter sido censurado, devido a seu tema nacionalista (Alexandre pode ser visto como uma alegoria do Império Britânico) em um momento no qual a Índia lutava por sua independência e Gandhi pregava desobediência civil, indica isso. *Sikandar* chegou a ser banido de alguns cinemas e de algumas áreas militares inglesas em que indianos serviam. Segundo o mesmo

mulher canta uma canção que fala da alegria de receber de volta seu marido, tendo a guerra acabado. No filme de Stone não aparecem Arrideu ou Harpalus como personagens; no de Rossen, Felipe é manco, mas tem os dois olhos, e Harpalus não tem nenhum problema físico. A presença deles e o tratamento cuidadoso por Alexandre poderia realçar seu caráter generoso, mas isso não é feito. O assassinato dos desabilitados no filme de Stone, em uma abordagem foucaultiana da autora, é visto como traço de uma sociedade industrializada, algo que não havia ocorrido na Índia na época de *Sikandar*. A compaixão de Alexandre, citada por historiadores, principalmente Curtius Rufus, vai de encontro à orientação de Aristóteles de expor crianças deformadas para morrerem como é inferido da *Constituição Ateniense*, 49, 4; *Pol.* 1335b, em que diz que deveria ter uma lei proibindo que crianças deformadas fossem educadas, o que significa que eram, já que ele sugere que não – sobre o tema, veja Morris (2018, p. 831).

⁵⁴ Malhotra (2011).

⁵⁵ Coelho (2012), Fernández (2015a).

artigo, para a realização do filme – muito superior aos do mesmo gênero produzidos na época, com notável direção de arte e figurino –, foi fundamental a parceria do ator que interpretou Alexandre, Prithviraj Kapoor, que teve, ali, um de seus maiores papéis, notável por seu estilo e linguagem corporal. A cinematografia de Y. D. Sarpotdar foi reconhecida com louvor, principalmente nas grandes cenas de batalhas, com elefantes entre homens e cavalos, sem efeitos especiais. Um sucesso de bilheteria, o filme foi dublado em persa, e refilmado, em 1965, como *Sikandar-e-Azam*, dirigido por Kedar Kapoor, e com Prithviraj Kapoor fazendo o papel de Poro.⁵⁶

A ação de *Sikandar*, nos seus 143 minutos, começa “em um dia em 327 a.C., quando a bandeira grega estava desfraldada sobre o Irã”. Alexandre, após conquistar a Pérsia, se aproxima da fronteira da Índia, em Jhelum, onde, em seguida, irá vencer o rei Poro (interpretado por Modi), episódio famoso na campanha indiana.⁵⁷ Apaixonado por uma jovem iraniana, Roxana (= Rukhsana, interpretada pela excelente Vanamala), ele é orientado por Aristóteles (Shakir) a ter cuidado com as mulheres (algo que no filme de Stone é dito por Felipe, mas, ali, pensando em Olímpia). Roxana, que procura convencê-lo das teorias equivocadas de Aristóteles sobre a mulher e o amor, busca protegê-lo e o segue, escondida, até a Índia, onde se encontra com Poro, e se torna sua irmã pelo ritual de “rakhi” (fita amarrada ao pulso estabelecendo laços de proteção entre parentes, aqui simbolizando, para Poro, a união entre Irã e Índia). Com isso, ela consegue do rei a promessa de não matar Alexandre, com quem ela se reencontra no final. Após a famosa batalha, a nobreza de Poro, que perde um dos filhos na batalha, impressiona Alexandre. O diálogo entre os dois e seus códigos de honra lembram a nobreza entre inimigos do famoso filme de Jean Renoir, *A grande ilusão* (1937).

Passemos ao filme, que começa com uma cerimônia com uma triunfal entrada de Aristóteles, chegando em um carro e saudado pelo exército, depois visto em *close-up*, para uma cerimônia na qual Alexandre não comparece. Surpreso, ao ver a cadeira do rei vazia, o filósofo pergunta a Seleuco (Lala Yakub) se sabe a razão de o rei faltar a compromissos tão importantes nos quais negócios de estado serão discutidos, e, irritado, cancela o evento público, apesar de os militares estarem ansiosos por ouvir as proclamações de Aristóteles. A cena se transfere para o palácio, uma longa e romântica sequência entre Alexandre e Roxana, que começa com ela pedindo a ele que pronuncie seu nome corretamente “Rukhsana”, e não “Rexrees”, ao que ele responde que, quando gosta de algo, muda os nomes para o grego. Ela

⁵⁶ Sobre o nacionalismo do filme de Modi, veja Pothukushi (2019). Sobre a versão de Kapoor, Wine (2008, p. 161) comenta que suas canções ainda eram, em 2008, tocadas nas rádios indianas. A versão de 1965 está acessível no *Youtube*, mas sem legendas, e nela a figura de Aristóteles empalidece sobremaneira.

⁵⁷ Sobre o aspecto espetacular e exótico da vitória sobre Poro, Bosworth (1995, p. 130) nota como, após essa vitória, foram cunhadas tetradracmas com imagem de seus inimigos: de um lado, um elefante, de outro, um arqueiro indiano. Posteriormente, foram cunhadas decadracmas com Alexandre a cavalo, com uma sarrisa, e um elefante. Se a vitória foi completa e exótica, por outro lado, como toda propaganda, ela minimizou as grandes perdas entre os macedônios. Sobre a admiração e o contato de Alexandre com Poro, veja Bosworth (1995, p. 130-9) e Worthington (2003, cap. 6).

pergunta então sobre o nome dele, e recebe a resposta: “Em Grécia eu era Alexandre, mas o Irã me fez Sikandar.”⁵⁸ Cenas como esta, aliadas a outras em que ele diz “olhe para meus olhos atraentes com seus olhos atraentes” dão um tom cômico à figura do rei, um galante conquistador em armadura de guerra. O idílio é interrompido por Aristóteles, recebido com uma prosquínese de Alexandre (mais ironia!?). O mestre informa ter ido visitar o discípulo apenas para dizer:

Se quer conquistar o mundo, deve vencer sua mente e se deseja isso, deve ficar longe de mulheres [aqui em *close up*]. O que se envolve no mundo das mulheres é destruído. Isso não é algo que criei, é a lição da história. O que segue minhas palavras viverá a vida imortal do soldado, o que não, viverá na escuridão, e morrerá anônimo.

Roxana, que saía, antes de Aristóteles entrar, para buscar uma guirlanda que havia feito para o amado, ao ficar sabendo do que ocorrera, preparará uma prova para mostrar que a mulher não é a “maior fraqueza do homem, mas sua maior força”, desafiando o próprio amado, que diz ser um grande rei, mas que, perto de Aristóteles, “não passa de uma criança”, complementando “Se Aristóteles quiser, pode fazer mil Alexandres, mas o contrário é impossível.” Ao recusar o vinho oferecido por Roxana e repetir mais palavras do mestre, perguntando o que ela acha delas, ele ouve: “Aristóteles insultou e desprezou o papel da mulher e sua maturidade. Ele, que pensa que está acima de todos, receberá a resposta de uma insignificante mulher, e terá a reputação destruída pelo olhar de uma.”

Embora Alexandre duvide da capacidade de Roxana vencer seu mestre, ele aceita o plano e se esconde para ver o que ela promete, baseada na premissa de que “Aristóteles é homem e tem um coração”, por sua vez questionada por Alexandre, que diz que “se ele teve um alguma vez, esse já está morto”. Em seguida, em uma cena musical, a princesa canta uma música sobre o despertar da juventude e da beleza, sob a janela de Aristóteles, que, encantado, desce para o jardim e faz galanteios a Roxana dizendo ser ela a “personificação do conto de fadas, o sonho que a humanidade busca, a história que a primavera canta no ouvido das flores” etc. Ele fala sobre uma jovem grega que amou, e cuja morte o transformou em um velho. Perguntado se o oposto poderia ocorrer, o filósofo diz que o velho se torna jovem quando encontra o amor. Em uma mudança repentina, pergunta se ela seria capaz de amá-lo e afirma que dará tudo o que ela pedir. Ao ver seu sorriso de desdém, ele diz que ela só pensa em aparências, e não no coração. Então, Roxana muda e pede algo, dizendo apenas para ele, no pé do ouvido. Dando um sinal para Alexandre, escondido, ela se mostra cavalgando em Aristóteles, que, com um véu servindo de rédea, se comporta como um cavalo, trotando em volta de uma fonte. Quando Alexandre entra na cena, o filósofo se desculpa, mas o estratagema de Roxana é interpretado por ele como um alerta para o rei: “se uma mulher pode fazer de tolo um velho sábio, imagine o que fará com um jovem?” Após mais lições sobre a impaciência e paixão dos moços, o filósofo sai. Roxana, apesar

⁵⁸ Esta tradução e todas as que se seguem são minhas, da legenda em inglês.

de arrependida, após o comentário de Aristóteles, ainda defende que amor e paz, e não a guerra, devem nortear a vida, após ouvir do amado “Eu sou seu, você é minha, mas até eu conquistar a Índia, não aparecerei diante de ti.” Saindo do jardim, após subir as escadas, Alexandre se vira e faz a famosa “*salute romana*”, o que é bastante significativo e perturbador em um filme contemporâneo à Segunda Guerra. Na cena seguinte, Aristóteles, ao se despedir do rei dizendo “seu objetivo é conquistar o mundo. Vá em frente, nós voltaremos”, ouve, como resposta: “mas precisarei de seu conselho em cada passo do caminho”. Em retorno, o filósofo diz: “Já lhe dei tudo que precisava, mas você precisa saber o que uma mulher é capaz de fazer a você. Tenha fé nos deuses. Todos os países do mundo estão esperando para aceitar você como seu líder.”⁵⁹



FIGURA 3 – *Sikandar*: Aristóteles, com Alexandre e Roxana

Entre a partida de Alexandre e o reencontro com sua amada, derrotado, temos os episódios com Abhir aliando-se aos macedônios, Poro reunindo os príncipes para defender a Índia contra o invasor, a ida de Alexandre, disfarçado de mensageiro, para falar com Poro – que mesmo descobrindo o estratagema não mata ou prende o rei macedônio – e a andanças de Roxana para proteger seu amado, além das grandes cenas de batalhas, tudo isso entremeado com muitos números musicais, inclusive pelos soldados gregos, que, enquanto cavalgam, cantam “a vida existe por causa do amor”. A perspicácia de Roxana e sua firmeza em interagir com os indianos é notável. Ao lado dela, outra personagem feminina de destaque é Parthana (Meena), irmã do rei Ambhi (K. N. Singh), a quem não poupa duras críticas por

⁵⁹ É muito interessante observar que há duas versões disponíveis na rede, sem versão em inglês, e, em uma delas, as cenas de Aristóteles com Roxana cavalgando são excluídas. Veja <https://www.youtube.com/watch?v=Cr8S5Wb3O-s>, de 2h21, e a versão na qual houve a exclusão: <https://www.youtube.com/watch?v=PL5hvaBgD0o>, de 2h04.

ele ter se aliado aos macedônios, contra o povo indiano, em sua luta pela liberdade. Não concordando com essa traição antinacionalista, ela o abandona, rompendo a relação de irmandade, e vai para o palácio de Poro, elogiada por sua bravura e desprendimento em lutar pela liberdade da Índia.⁶⁰ Antes, porém, ela conta a fábula da briga entre o cavalo e o leão, na qual o primeiro, vendo-se em desvantagem, aceita a oferta de um homem que pediu que ele o deixasse montar, e daí em diante, nunca mais deixa de servir a este homem – fábula esta interessante se pensarmos que pode ser vista também como reverberação da cena de Roxana e Aristóteles, e do significado simbólico da vergonha do dominado.

Voltando a Roxana, Alexandre e Aristóteles, o filósofo, segundo o filme, estava certo ao dizer que a mulher poderia destruir o homem. É Roxana que, em um discurso inflamado, insufla nos soldados gregos o desejo de voltar para casa e para a guerra. Após o motim, Alexandre, preocupado com o que dirão dele os livros de história, pede um sacrifício ao seu pai Zeus. O sacrifício não é benéfico, o que faz Alexandre desistir de lutar e voltar para Babilônia, mas nesta cena Roxana já se reúne com ele e o consola. Assim termina o filme, em que a astúcia da mulher vence, tendo a paz como fio condutor com o qual ela costura sua vida à vida de Alexandre, em uma cerimônia ali mesmo onde se casam. Destarte, Modi contraria a visão aristotélica ali apresentada, uma derrota para o filósofo imperialista e uma vitória para o rei, lembrando que, no filme, por ordem de Alexandre, os filhos de Modi e Abhir também se unirão em matrimônio e, no final, todos, indianos e gregos (enquanto remam e cavalgam), cantam “a vida existe por causa do amor”.

Antes de encerrar, creio ser oportuno comentar essa versão do encontro de Roxana com Aristóteles, no qual ela o doma como um cavalo. Versão similar a essa, que torna esse filme tão peculiar pela referência a esse famoso episódio, aparece, entre nós, no famoso *Orto do Esposo*, texto de um monge anônimo português, escrito entre os séculos XIV e XV.⁶¹ O teor do livro é o desapego dos prazeres e dos bens mundanos, em favor do ascetismo e da contemplação.⁶² O texto é ilustrado por *exempla*, e a visão misógina e moralizante é uma constante; sendo o “esposo” a figura de Jesus Cristo, esse horto é repleto de prazeres espirituais. Há histórias sobre mulheres pecadoras e santas – entre elas está a da mulher de Alexandre, exemplo da mulher que busca a vingança, no caso, contra Aristóteles, que sugeriu ao rei evitá-la, como diz o texto “Aristotelles, o grãde philossoffo, “sinava e castigava rey Alexandre que se nã ajuntasse ameude a sua molher [...]” transcrito por Bertil (1956, p. 153-4). É ali que se encontra esse relato que é o mesmo do filme de Modi, mostrando

⁶⁰ Sobre vários aspectos, da crítica à idealização da figura de Alexandre, e as conexões de passagens do filme com a política e cultura indiana, veja Fernández (2015c), que concentra sua análise na interação entre os dois reis. Note-se que episódios famosos como a morte de Bucéfalo por Poro são minimizados. Assim que seu cavalo morre, Alexandre monta outro e continua a luta.

⁶¹ Impresso pela primeira vez em 1956 por Bertil Maler, com edição crítica, possui uma outra posterior de Irene Freire Nunes, de 2007, ambas a partir de dois manuscritos alcobacenses da Biblioteca Nacional de Lisboa. Veja Esteves (2014) e Ayres (2017).

⁶² Aliás, Alexandre é citado várias vezes no livro. Aqui, o relato está inserido no capítulo sobre o perigo dos olhos e do desejo provocado pelo olhar.

quão complexos são os caminhos da recepção.⁶³ No texto, ela desce até o horto onde ficava o filósofo, mostra as pernas e anda descalça, e, por fim, após seduzi-lo, um dia “a rainha cavalgou sobre ele. E estando ele – pees e – maaos, sobreveo Alexandre”. Voltando ao filme de Modi, vemos nele o uso de outras fontes para falar de Aristóteles em sua relação com Alexandre; no entanto, algo permanece na construção do rei macedônio, apesar de seu apreço pelo mestre. A sua desobediência a certos preceitos filosóficos, incompatíveis com seu *pathos*, seja pela guerra, seja pelos prazeres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1996, o premiado diretor, escritor e produtor grego Nicholas Franghias, naturalizado americano em 2019, com bastante trânsito nos Estados Unidos e no Reino Unido, onde estudou e ajuda a promover diretores gregos ao redor do mundo, lançou o documentário *Lysippos Epoisen, Lísipo me fez*. Trata-se de retratar, em uma linguagem poética e exibindo várias obras de arte, aspectos da vida de Lísipo, filho de escultor que escolhera o bronze como material de trabalho, mas cujas peças chegaram até nós apenas em cópias de mármore. Vivendo no século quarto (390-300), o filho de Policleto foi o único artista autorizado por Alexandre a retratá-lo. O documentário, falado em grego moderno, com legendas em inglês, começa com considerações sobre luz (*phos*) e tempo (*chronos*) como elementos do próprio cinema. Em seguida, os créditos e o texto foram feitos pelo arqueólogo Paolo Moreno, professor de arqueologia da Universidade de Roma III, que também participa como entrevistado e assinando alguns textos. É interessante que é também tratado como “mythical sculptor”, embora seus méritos tenham sido de introduzir inovações dramáticas e de estilo na estatuária, iniciando a chamada era Helenística.

Os dois narradores da jornada, Espírito do Bronze e do Mármore, dos quais vemos apenas a sombras, narram a vida de Lísipo em função do fato de ter sido ele o “fazedor de imagens de Alexandre”. O documentário – gênero que pretende passar um grau de verdade maior do que o da ficção, trazendo à tela um numismata famoso e respeitado, pode servir de boa metáfora para os filmes que comentei acima sobre Alexandre. De fato, ainda que se busque retratar um personagem histórico, não há como não ficcionalizar. A presença do mármore pode realçar, a meu ver, o que Worthington alertou: a literatura de segunda mão, baseada em histórias que eram de pessoas mais próximas de Alexandre, como o escultor, que o viu e retratou no bronze, mais durável, a não ser que seja fundido para outras finalidades mais práticas e imediatas. Como disse um espectador, “You have to experience it”,⁶⁴ ou seja, ele nos (co)move. A meu ver, a função, que é a de ser um retrato a partir de obras, remete

⁶³ O registro mais antigo na Europa da lenda de Aristóteles sendo cavalgado por uma princesa indiana (Phyllis na tradição alemã), por quem Alexandre se apaixonara, parece vir de Henri d’Andeli, trovador do século XIII, que se inspirou em um conto árabe, “O vizir selado e bridado”, embora hoje se atribua a peça a Henri de Valenciennes. Há uma vasta iconografia dessa lenda e também análises instigantes sobre sua transmissão, dentre as quais, a de Iliana (2015).

⁶⁴ Ponti (2008).

para a fama do seu mais famoso modelo, e o branco do mármore apaga as marcas mais duras do bronze.⁶⁵

Destarte, para concluir, gostaria de lembrar que Fernando Pessoa, no poema que citei no início deste artigo, *Ulisses*, afirma que “O mito é o nada que é tudo”. Imprima-se na tela a lenda – como fez John Ford, ao (re)criar o mito do herói no *western* –, pois ela poderá alimentar a história, e por ela também ser alimentada, mas sem que uma anule a outra. Por fim, ainda que essas ligações entre a história e a ficção, entre política e filosofia e, em outra perspectiva, entre Aristóteles e Alexandre, possam ser perigosas, não deixam de ser, também, fontes de pesquisa preciosas.⁶⁶

REFERÊNCIAS

ALEXANDER. Direção: Oliver Stone. EUA: Warner Bros, 2004. (175 min.), son., color. Inglês com legendas em português, on line, acessível na Netflix.

ALEXANDER. Direção: Oliver Stone. EUA: Warner Bros, 2004. DVD (175 min./207 min. ultimate cut.), son., color. Inglês com legendas em português.

ALEXANDER THE GREAT. Director: Robert Rossen. EUA: CBC Films S.A., 1956. DVD (136 min.). Inglês com legendas em português.

ARISTOTLE; BARNES, John (ed.). *The complete works of Aristotle*. The revised Oxford translation. Princeton: Princeton University Press, 1984. 2 v.

ARRIAN. *The campaigns of Alexander*. Transl. A. de Sélincourt. Introd. and notes: J. R. Hamilton. London: Penguin, 1971.

ASIRVATHAM, Sulochana R. Alexander the philosopher in the Greco-Roman, Persian and Arabic traditions. In: STONEMAN, Richard; NETTON, Ian; ERICKSON, Kyle (ed.). *The Alexander Romance in Persia and the East*. Groningen: Barkhuis, 2012. p. 311-26. (Ancient Narrative Supplementum, 15).

AYRES JR., Antonio T. *As visões no Orto do Esposo: construção e interpretação*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-07062017-124549/pt-br.php>. Acesso em: 5 fev. 2020.

⁶⁵ No filme de Oliver Stone, enquanto Alexandre lê uma carta de sua mãe, aparece um escultor trabalhando em uma estátua de mármore, em seu quarto, que se supõe representaria Lísipo.

⁶⁶ Agradeço ao professor Pedro Ipiranga Jr. pelo convite para participar do VIII Simpósio Antigos e Modernos: Alexandre... Alexandre!, realizado em 2018, na Universidade Federal do Paraná, em Curitiba, no qual apresentei a palestra *Alexandre Trimegisto*, que foi o ponto de partida para este texto. Agradeço, também, aos professores Elias Koulakiotis e Ian Worthington, que aceitaram os convites para visitar a Universidade Federal de Minas Gerais, em 2018 e 2019, respectivamente, ocasião em que vários aspectos ligados a este trabalho foram elaborados, e ao Igor Cardoso, pelas observações enriquecedoras.

BERTI, Irene; MORCILLO, Marta G. Does Greece – and the cinema – need another Alexander? In: _____. (ed.). *Hellas on screen: cinematic receptions of Ancient History, Literature and Myth*. Heidelberg: Franz Steiner Verlag, 2008. p. 9-21. (Habes, 45).

BLANSHARD, Alastair. Alexander as Glorious Failure: The Case of Robert Rossen's Alexander the Great (1956). In: MOORE, Kenneth (ed.). *Brill's companion to the reception of Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2018. p. 675-93.

BOSWORTH, Albert B. *Conquest and empire: The reign of Alexander the Great*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

CARTLEDGE, Paul; GREENLAND, Fiona R. (ed.). *Responses to Oliver Stone's Alexander: Film, History, and Cultural Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 2010.

CHANIOITIS, Angelos. Making Alexander fit for the twenty-first century: Oliver Stone's Alexander. In: BERTI, Irene; MORCILLO, Marta G. (ed.). *Hellas on screen: cinematic receptions of Ancient History, Literature and Myth*. Heidelberg: Franz Steiner Verlag, 2008. p. 185-201. (Habes, 45).

CHERRY, John. F. Blockbuster! Museum Response to Alexander the Great. In: CARTLEDGE, Paul; GREENLAND, Fiona. R. (ed.). *Responses to Oliver Stone's Alexander: Film, History, and Cultural Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 2010. p. 305-35.

COELHO, Maria Cecília M. N. Agamêmnon nas terras da rainha: as versões de Browning, Rattigan, Asquith e Figgis. *Aletria*, v. 19, n. especial, p. 163-76, jul.-dez. 2009. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.19.4.163-176>

COELHO, Maria Cecília M. N. Dispositivi dimostrativi utilizzati in tre modelli di difesa: Ippolito, Palamede e Socrate. In: DE LUISE, Fulvia; STAVRU, Alexander (ed.). *Socratica III Studies on Socrates, the Socratics, and the Ancient Socratic Literature*. Sankt Augustin: Academia, 2013. p. 13-24.

COELHO, Maria Cecília M. N. Helena de Tróia no cinema nacional?! – O Senhor se admiral?? – Não, não, absolutamente.... *Letras Clássicas*, ano 12, n. 12, p. 251-8, 2008. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i12p251-258>

COELHO, Maria Cecília M. N. Horses for ladies, high-riding women and whores. In: MATHESON, Sue (ed.). *A fistful of icons: essays on frontier fixtures of the American Western*. Jefferson: McFarland, 2017. p. 78-88.

COLEMAN, Kathleen M. The Pedant Goes to Hollywood: The Role of Academic Consultant. In: WINKLER, Martin M. (ed.). *Gladiator: film and History*. Malden, MA: Blackwell, 2004. p. 45-52.

ESTEVEES, Elisa. Figuras heroicas no *Horto do Esposo*. *Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, v. 28, p. 171-80, 2014.

FERNÁNDEZ, Jordi M. Alejandro Magno según Robert Rossen. In: VENTURA, Fernando J. (ed.). *Cine e Historia(s): maneras de relatar el pasado con imágenes*. Paris: Université Paris Sud, 2015b. p. 407-22.

FERNÁNDEZ, Jordi M. *Sikandar*, Indian poetics and Ocidental power. In: MARCHENA, Olavo L.; MURILLO, Maria D. P. (ed.). *El poder a través de la representación fílmica*. Paris: Université Paris Sud, 2015a. p. 197-210.

FERNÁNDEZ, Jordi M. The golden age of Hindustani cinema: Sohrab Modi and Urdu cinema. *Metakinema*, n. 16, n.p., 2015c. Disponível em: http://www.metakinema.es/metakineman16s4a1_Sohrab_Mod_Urdu_Hindustani_Jordi_Macarro_Fernandez.html. Acesso em: 5 fev. 2020.

FOX, Robin L. Alexander on stage, a critical appraisal of Rattigan's *Adventure Story*. In: CARTLEDGE, Paul; GREENLAND, Fiona R. (ed.). *Responses to Oliver Stone's Alexander: Film, History, and Cultural Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 2010. p. 55-91.

GAMEL, Mary-Kay. Revising 'authenticity' in staging ancient Mediterranean drama. In: HALL, Edith; HARROP, Stephe (ed.). *Theorising performance*. London: Bristol Classical Press, 2010. p. 153-69.

HEATH, Malcom. Aristotle on natural slavery. *Phronesis*, v. 53, p. 453-70, 2008.

IDAHO, Doc. Alexander. Comparison: theatrical version; unrated final cut. In: WURM, Gerald (dir.). *Movie-Censorship.com*. Publicação em meio eletrônico que oferece comparações entre as diferentes versões de um filme. Jan. 2011. Disponível em: <https://www.movie-censorship.com/report.php?ID=3788>. Acesso em: 19 mar. 2020.

ILINA, Alexandra. Se moquer d'Aristote au Moyen Âge. In: EGEDI-KOVÁCS, Emese (ed.). *Byzance et l'Occident II: Tradition, transmission, traduction*. Budapest: Collège Eötvös József ELTE, 2015. p. 63-73.

KOULAKIOTIS, Ilias. Attic Orators on Alexander the Great. In: MOORE, K. (ed.). *Brill's companion to the reception of Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2018a. p. 41-71.

KOULAKIOTIS, Ilias. *Intellectuals and leaders in the late Classical period: aspects of the academy's relationship to the Macedonian kings*. In: JORNADAS DE RETÓRICA E ARGUMENTAÇÃO, Belo Horizonte, UFMG, nov. 2018b. p. 1-20.

LYSIPPOS Eposen. Direção: Nicholas Franghias. Greece: Giannikos/NF Emberfilms, 1996. AVD (56 min), son., color, 16 mm/Beta SP, grego moderno com legendas em inglês. Disponível em: <https://filmfreeway.com/809100>. Acesso em: 5 fev. 2020.

LOPES DA COSTA, Lorena. Cavalos que choram: cantos XVI e XVII da *Íliada* e(m) registros de João Guimarães Rosa. *Nuntius Antiquus*, v. 15, n. 2, p. 103-22, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/1983-3636.15.2.103-122>

MALER, Bertil (ed.). *Orto do Esposo*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1956. 2 v.

MALHOTRA, A. P. S. Sikandar (1941). *The Hindu*, Chennai, 29 abr. 2011. Seção Friday Review. Disponível para assinantes em: <https://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-fridayreview/Sikandar-1941/article14741524.ece>. Disponível para usuários do Facebook na página *Imprints and Images of Indian Film Music*. Acesso em: 29 maio 2019.

MEYERS, Tobias. 'What if We Had a War and Wverybody Came?: War as Spectacle and the Duel of *Iliad* 3. In: BAKOGIANNI, Anastasia.; HOPE, Valerie (ed.). *War as Spectacle: Ancient and Modern Perspectives on the Display of Armed Conflict*. London: Bloomsbury Academic, 2015. p. 25-42.

MOSSÉ, Claude. *Alexandre o Grande*. Tradução Anamaria Skinner. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

MOSSÉ, Claude. *O processo de Sócrates*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

MORRIS, Alexandra F. The conscience of the king: Alexander the Great and the Ancient disable. In: MOORE, Kenneth (ed.). *Brill's companion to the reception of Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2018. p. 823-44.

MORENO, Paolo. Immagini di Alessandro: monete e storia, in Il significato delle immagini, Numismatica, Arte, Filologia, Storia. In: PERA, Rosella (ed.). *Atti del Secondo Incontro internazionale di studio del Lexicon Iconographicum Numismaticae*. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 2012. p. 153-70, tav. 30-5.

PAPILLON, Terence. Isocrates. In: WORTHINGTON, Ian (ed.). *A companion to Greek Rhetoric*. Malden, MA: Blackwell, 2007. p. 58-74.

PAUL, Joanna. Oliver Stone's Alexander and the cinematic Epic tradition. In: CARTLEDGE, Paul; GREENLAND, Fiona. R. (ed.). *Responses to Oliver Stone's Alexander: Film, History, and Cultural Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 2010. p. 15-35.

PELLING, Christopher. Is death the end? Closure in Plutarch's Lives. In: _____. *Plutarch and History*. Duckworth: The Classical Press of Wales and Duckworth, 2002b. p. 365-86.

PETROVIC, Ivana. Plutarch's and Stone's *Alexander*. In: BERTI, Irene; MORCILLO, Marta G. (ed.). *Hellas on screen: cinematic receptions of Ancient History, Literature and Myth* Heidelberg: Franz Steiner Verlag, 2008. p. 163-82. (Habes, 45).

PINHEIRO, Joaquim. A contextualização temática da morte nas biografias de Plutarco: alguns exemplos. *Classica*, v. 31, n. 2, p. 101-12, 2018.
DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v31i2.694>

PLATT, Verity. Viewing the past: cinematic exegesis caverns of Macedonia. In: CARTLEDGE, Paul; GREENLAND, Fiona R. (ed.). *Responses to Oliver Stone's Alexander: Film, History, and Cultural Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 2010. p. 285-303.

PLUTARCH. *Moralia*. English translation by Frank Cole Babbitt. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1936.

PLUTARCH. *Plutarch's Lives*. English translation by Bernadotte Perrin. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1919. v. 7.

PLUTARQUE. *Vies*. Traduction de Robert Flacelière et Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1975. t. 9.

PONTI, Silvio. Lysippos Eposen (1996): Unique – I've never seen anything like it before. In: IMDB, 28 abr. 2008. Seção Reviews. Disponível em: https://www.imdb.com/user/ur19187650/?ref_=tt_urv. Acesso em: 19 mar. 2020.

POTHUKUSHI, Madhavi. Prithviraj Kapoor's Sikandar was banned in British cantonments because it was nationalist. *The Print*, New Delhi, 2 June 2019. Seção Opinion. Disponível em: <https://theprint.in/opinion/prithviraj-kapoons-sikandar-banned-in-british-cantonments-because-it-was-nationalistic/244087/>. Acesso em: 12 dez. 2019.

RABELO, Laura Cohen. *Vida e feitos de Alexandre da Macedônia: tradução e comentário de um Romance de Alexandre grego*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

SHAHABUDIN, Kim. The Appearance of History: Robert Rossen's Alexander the Great. In: CARTLEDGE, Paul; GREENLAND, Fiona R. (ed.). *Responses to Oliver Stone's Alexander: Film, History, and Cultural Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 2010. p. 92-116.

ROSSETTI, Livio. *Introdução à filosofia antiga*: premissas filológicas e outras ferramentas de trabalho. Tradução de Elcio V. Filho. São Paulo: Paulus, 2006.

SMITH, Nicholas D. Aristotle's theory of natural slavery. *Phoenix*, v. 37, n. 2, p. 109-22, 1983.

SIKANDAR. Direção: Sohab Modi. Índia: Minerva Movietone, 1941, (141 min.), son., p&b, 35 mm, urdu com legendas em inglês. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cr8S5Wb3O-s>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SOLOMON, John. *The Ancient world in the cinema*. New Haven: Yale University Press, 2001.

SOLOMON, John. The popular reception of Alexander. In: CARTLEDGE, Paul; GREENLAND, Fiona R. (ed.). *Responses to Oliver Stone's Alexander: Film, History, and Cultural Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 2010. p. 36-51.

STONE, Oliver. Afterword. In: CARTLEDGE, Paul; GREENLAND, Fiona R. (ed.). *Responses to Oliver Stone's Alexander: Film, History, and Cultural Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 2010. p. 337-41.

TARN, William. *Alexander the Great*. Cambridge: Cambridge University Press, 1948. 2 v.

WIEBER, Anja. Celluloid Alexander(s): a hero from the past as role model for the present? In: BERTI, Irene; MORCILLO, Marta G. (ed.). *Hellas on screen: cinematic receptions of Ancient History, Literature and Myth*. Heidelberg: Franz Steiner Verlag, 2008. p. 147-62. (Habes, 45).

WINKLER, Martin M. *Cinema and Classical texts: Apollo's new light*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

WINKLER, Martin M. (ed.). *Gladiator: film and History*. Malden, MA: Blackwell, 2004.

WINKLER, Martin M. (ed.). *Troy: from Homer's Iliad to Hollywood Epic*. Malden, MA: Blackwell, 2007.

WORTHINGTON, Ian. *Alexander the Great. A reader*. London: Routledge, 2003.

WORTHINGTON, Ian. *Alexander the Great and Philip II*. In: JORNADAS DE RETÓRICA E ARGUMENTAÇÃO, Belo Horizonte, UFMG, nov. 2019.

WORTHINGTON, Ian. *By the spear: Philip II, Alexander the Great, and the rise and fall of the Macedonian Empire*. New York: Oxford University Press, 2014.

NOTAS DE PESQUISA

**GRUPO DE PESQUISA GÊNEROS POÉTICOS
NA GRÉCIA ANTIGA: TRADIÇÃO E CONTEXTO:
APRESENTAÇÃO E UM ESTUDO DE CASO
NA *ODISSEIA*¹**

Christian Werner*

* Professor Livre-
docente de língua
e literatura grega,
Universidade de São
Paulo. Bolsista de
Produtividade em
Pesquisa, CNPq.

Recebido em: 01/07/2019

Aprovado em: 23/07/2019

crwerner@usp.br



*RESEARCH GROUP POETIC GENRES IN
ANCIENT GREECE: TRADITION AND CONTEXT:
OVERVIEW AND A CASE STUDY IN THE ODYSSEY*

O paradigma que tem predominado em reconstruções da história da poesia grega arcaica e clássica confere primazia a contextos de performance e reperformance para se estabelecerem condições de produção e recepção dessa poesia. Com o intuito de investigar essas condições e, em especial, até que ponto faz sentido manter-se alguma noção de gênero em sua descrição, criou-se, na Universidade de São Paulo, o grupo de pesquisa *Gêneros poéticos na Grécia antiga: tradição e contexto* em 2010.² Embora o objeto de pesquisa principal da maioria de seus membros pesquisadores seja a poesia hexamétrica, também se discute o contexto maior, sincrônico e diacrônico, da cultura musical grega, de sua teorização cada vez mais técnica a partir do século V a.C. e de sua recepção antiga e moderna.³

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (304241/2017-2). Uma primeira versão deste texto foi apresentada no I Seminário dos Grupos de Estudo da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos; para essa apresentação, o autor contou com um auxílio à participação em evento, processo nº 2018/22730-4, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

² O grupo, cadastrado no CNPq, tem como líderes Christian Werner e Fernando Rodrigues Junior. O *site* do grupo é <https://generospoeticos.wordpress.com/>.

³ Cf. Werner (2014) e Rodrigues Jr. (2016).



Isso é evidenciado pelos três colóquios organizados pelo grupo: “Gêneros poéticos na Grécia antiga: fronteiras e confluências” (2013), “Tecendo narrativas: unidade e episódio” (2014) e “A *Iliada* de Homero e sua recepção na Antiguidade e modernidade” (2018). Os dois primeiros renderam livros,⁴ e do terceiro, em conjunto com o “II Colóquio Internacional sobre poesia grega arcaica do NEAM/UFMG: poesia hexamétrica” (Belo Horizonte, 2018), um evento casado com o de São Paulo, derivaram dois dossiês publicados na revista *Classica* em 2019. As três publicações testemunham as vantagens da metodologia defendida pelo grupo, qual seja, a de procurar discutir a poesia grega não apenas a partir de suas próprias condições de produção, mas, ao mesmo tempo e em diálogo, a partir de sua teorização e recepção, tanto por parte dos antigos como dos modernos. Essa também é uma das razões pelas quais o escopo do grupo são gêneros poéticos e não, por exemplo, exclusivamente a poesia hexamétrica: embora nada saibamos de concreto acerca da produção e recepção primeira dos poemas homéricos e hesiódicos canônicos, muito pode ser defendido acerca deles uma vez colocados em contextos maiores, como o da tradição mito-poética e da cultura musical da qual fizeram parte e sua recepção entre poetas e críticos antigos e modernos.⁵

A noção de gênero que circunscribe a proposta do grupo é definida a partir de uma visão da poesia grega como fenômeno, em primeiro lugar, social. Nesse sentido, “gêneros poéticos” e “gêneros de discurso”, como em outras sociedades tradicionais, compartilham elementos definidores. Os dois principais são o domínio da arte verbal e a interrelação entre um gênero e sua ocasião de performance. Vejamos um exemplo na poesia hexamétrica homérica.⁶

PRÁTICAS DISCURSIVAS E A CULTURA DO SIMPÓSIO NA POESIA HOMÉRICA

A voz de Homero ou, em chave narratológica, o narrador do poema (a partir daqui, irei me referir a essa voz apenas como “Homero”, que, portanto, não identifica o autor histórico dos poemas) não nomeia ou define seu canto, explicitamente, como uma forma poética distinta de outras formas. Entretanto, ele e suas personagens distinguem diversas formas de discurso ao longo dos dois poemas, e pelo menos um discurso se aproxima tanto do discurso do próprio Homero que quase se iguala a ele: a narrativa que Odisseu faz de suas aventuras diante dos feácios. Outro discurso significativo é a resposta de Aquiles dada a Odisseu no canto 9 da *Iliada*, quando este tenta convencer aquele a se engajar de novo na batalha.⁷ Essas passagens exemplificam que um exame dos discursos da *Iliada* e da *Odisseia*, bem como da matriz genérica subjacente a eles, pode nos fornecer pistas acerca das marcas genéricas do próprio discurso poético que os contém: a performance desses discursos reflete e refrata a performance dos próprios poemas.

⁴ Cf. Werner; Sebastiani; Dourado-Lopes (2014) e Werner; Dourado-Lopes; Werner (2015).

⁵ Cf. Werner (2009) e (2012), Duarte (2012), Dourado-Lopes (2016), Zanon (2018) e Frade (2018).

⁶ Desenvolvi essas noções em Werner (2018).

⁷ Cf. Martin (1989).

Um elemento genérico relacionado aos discursos poéticos arcaicos diz respeito ao simpósio como contexto por excelência da performance de poesia, em particular, da poesia elegíaca e jâmbica. Quanto à poesia hexamétrica, durante muito tempo, a opinião preponderante entre os críticos foi a de que os poemas homéricos não fariam menção alguma a essa instituição aristocrática, que só teria se desenvolvido em época posterior à composição da *Iliada* e da *Odisseia*. Nas últimas décadas, porém, inúmeros argumentos modalizaram ou relativizaram essa visão. Para meus propósitos basta mencionar a conclusão principal de Marek Węcowski segundo a qual o *dais*, o banquete dito heroico representado na *Iliada* e na *Odisseia*, de forma consistente se diferencia dos banquetes de outros grupos de personagens que não são os guerreiros-heróis em sentido estrito, quais sejam, os deuses (na *Iliada*) e os feácios e pretendentes (na *Odisseia*).⁸ As reuniões promovidas por esses grupos, em graus e formas diversos, se aproximariam dos simpósios aristocráticos. Eu acrescentaria, na esteira de Elizabeth Irwin, que inclusive os banquetes heroicos poderiam conter referências aos simpósios históricos ou, mesmo sem referências mais ou menos explícitas, ser aproximados deles pelo receptor contemporâneo.⁹ Isso é mais evidente sobretudo em performances discursivas que, nos poemas homéricos, se dão em um contexto de banquete ou o mencionam, sobretudo caso se leve em conta o ambiente entre cooperativo e agônico típico dos simpósios, o que se poderia demonstrar ser o caso nas duas cenas mencionadas anteriormente, a recepção dos embaixadores por Aquiles e a narração das aventuras de Odisseu diante dos feácios.

Assim, no canto 9 da *Iliada*, quando Odisseu inicia seu discurso formal diante de Aquiles, ele indica que a refeição que lhe é oferecida não lhe interessa, pois idêntica honra recebera de Agamêmnon; seu foco é a troca de discursos. Ao passo que o banquete heroico por si só tende a ser uma ocasião social e religiosa (não apenas porque todo banquete deveria conter também um sacrifício) que reafirma os *aristoi* como homens superiores, os discursos que nele ocorrem podem revelar diferenças e alianças em processo de (re)negociação no e por meio do discurso, o que de fato ocorre nesse canto.

Węcowski apresenta desta forma as características do banquete heroico homérico em sentido estrito que o diferenciariam de um simpósio: “não temos um banquete noturno, uma divisão entre jantar e beber, consumo de álcool em grande escala com todas as suas consequências naturais, mulheres e erotismo, igualdade, competição e performances por parte dos convivas”.¹⁰ Todos esses elementos, porém, estão presentes, em graus e formas variados, nos banquetes dos outros grupos mencionados anteriormente, sobretudo na *Odisseia*. No restante deste texto, vou me deter em um desses elementos, o da competição, e mostrar de que maneira, como elemento de um simpósio aristocrático, ele aponta para relações entre a poesia épica e o discurso jâmbico.¹¹

⁸ Cf. Węcowski (2014); Werner (2018) discute algumas cenas “simpóticas” na *Odisseia*.

⁹ Cf. Irwin (2005a); Irwin (2005b) defende o simpósio como contexto de performance do *Catálogo das mulheres* hesiódico.

¹⁰ Węcowski (2014, p. 214).

¹¹ Considero que uma noção mínima de “discurso jâmbico” é comum a (quase) todas as tentativas de se diferenciar a poesia jâmbica (independente de seu nome) no período arcaico; para um resumo

POESIA ÉPICA HEROICA E DISCURSO JÂMBICO

Meu ponto de partida é uma passagem no canto 18 da *Odisseia*, que se inicia por uma disputa, aquela entre o Cretense/Odisseu e o mendigo Iro. Deborah Steiner (2009) demonstrou que essa disputa reflete não apenas diversos tópicos do simpósio, mas também, de forma particular, do gênero ou discurso jâmbico. Na sequência do canto, Penélope aparece diante dos pretendentes, algo raro e eroticamente carregado, e então o Cretense é novamente assediado e intimidado pelos pretendentes. O discurso jâmbico é então mais uma vez evocado desta forma (*Od.* 18.346-55):

Atena de modo algum deixou os arrogantes pretendentes
reprimirem-se no opróbrio (*lôbê*) aflitivo, para, ainda mais,
a angústia entrar no coração de Odisseu, filho de Laerte.
Entre eles Eurímaco, filho de Polibo, começou a falar,
provocando (*kertomeôn*) Odisseu; e riso nos companheiros gerou: 350
“Ouvi-me, pretendentes da esplêndida senhora,
vou falar o que o ânimo me ordena no peito.
Não sem um deus chegou este homem à casa de Odisseu;
parece-me, de todo, que a fulgência das tochas é dele,
da sua cabeça, pois nela não há cabelo, nem pouco”.¹²

Como “opróbrio” (*lôbê*, 347) vem logo antes da indicação de que o receptor vai ouvir uma piada construída às custas do Cretense (350), o sentido do termo retroativamente aponta para situações nas quais alguém é ridicularizado verbalmente para gerar riso.¹³ De fato, *kertomeôn* (350) sugere gênero de discurso cujo sentido é difícil de precisar, e também implica calúnia e abuso.¹⁴

Gottesman (2008) demonstrou que, no contexto da poesia hexamétrica, a *kertomia*¹⁵ evoca um gênero de discurso praticado por jovens reunidos no simpósio. Trata-se de uma brincadeira combinada com agressão em que o falante assume uma autoridade obliquamente. Nesse sentido, opõe-se ao próprio discurso épico, que, por definição, tem sua origem na Musa e representa as ações memoráveis da linhagem dos heróis. A *kertomia*, por sua vez, envolve jactância e insulto, elementos típicos do discurso jâmbico e cuja presença na dicção épica é, no máximo, secundária.

Um exemplo de *kertomia* na *Odisseia* que também se dá em um ambiente com elementos que poderiam evocar a atmosfera do simpósio é a disputa discursiva entre Odisseu e Domapovo (Laodamas) durante os jogos feácios. Para Gottesman (2008, p. 6), trata-se de

dessa difícil discussão, cf. Carey (2009, p. 149-51).

¹² Todas as traduções da *Odisseia* são de Werner (HOMERO, trad. de Christian Werner, 2018).

¹³ Cf. Steiner (2010, p. 208-9).

¹⁴ Steiner (2010, p. 209).

¹⁵ Em Homero, além do substantivo, encontramos também o adjetivo *e*, com mais frequência, o verbo cognatos.

kertomia pura, pois os jovens proclamam seu *status* obliquamente. Esta é a reação de Odisseu à provação sofrida (*Od.* 8.152-58):

“Domapovo, por que isso me impondes, melindrando-me (*kertomeontes*)?
Agruras há em meu juízo bem mais que provas,
eu que antes muito sofri e muito aguentei,
e agora, em vossa assembleia, precisando retornar,
estou sentado, suplicando ao rei e a todo o povo”.
E a ele Amplomar respondeu e provocou-o de frente (*neikesē t'antēn*)...¹⁶

Assim, segundo Gottesman, as características pragmáticas da *kertomia* são as seguintes: ela é indireta (o alvo é um, mas o receptor é outro); é típica de homens jovens em festas; envolve proclamação de *status*, do próprio e do outro; pode ser afetiva ou agressiva.

Voltando à forma como Homero introduz o discurso do pretendente Eurímaco no canto 18, a informação de que “riso nos companheiros gerou” (350) torna ainda mais preciso o gênero discursivo em questão.¹⁷ O membro do grupo procura sedimentar sua liderança por meio de uma performance verbal; o riso é um sinal de que é bem-sucedido.

Após a *kertomia* (351-55), Eurímaco dirige-se ao Cretense (356-64), e seu tom parece mudar, pois lhe oferece trabalho. O texto, porém, cria uma tensão por meio do epíteto que Homero utiliza para Odisseu no verso que anuncia o discurso: “Falou e nisso dirigiu-se a Odisseu arrasa-urbe (*ptoliporthos*)”. A falsa boa intenção não só está em tensão com o epíteto marcial, mas fica explícita com a censura que encerra o discurso, pois o Cretense é representado como um escravo do seu estômago,¹⁸ um tema jâmbico.

Odisseu assim reage ao insulto (*Od.* 18.366-80):

Tomara, Eurímaco, rivalizássemos ambos no campo (ἐπις ἔργοιο γένοιτο)
durante a primavera, quando os dias são longos,
no pasto: foice eu teria, boa-curva,
e tu também isso terias para no campo nos testarmos,
jejuando (*nēstis*) até a escuridão total, e pasto haveria! 370
Se bois também houvesse para conduzir, os melhores,
ardentes, enormes, ambos saciados de pasto,
mesma idade, tração igual, boa força,
seriam quatro medidas, e o torrão cederia sob o arado:
assim me verias, se os sulcos, de uma só vez, não cortaria. 375
Se guerra também, de um lado, o filho de Crono instigasse
hoje, e para mim houvesse um escudo, duas lanças
e um elmo todo de bronze ajustado nas tēmporas,
assim me verias unindo-me aos primeiros na vanguarda,
e não falarias insultos (γαστέρ' ὀνειδίζων) contra esse meu estômago.

¹⁶ Tradução com modificações.

¹⁷ Na *Iliada* e na *Odisseia* são bastante raros os discursos cujo objetivo explícito é provocar riso.

¹⁸ *Od.* 362-64: “Mas sim, como aprendeste serviços vis, não quererás / fazer o serviço, mas curvar-se pelas redondezas / preferes, para poder engordar teu estômago insaciável”.

Trata-se de um discurso extraordinário sob diversos aspectos. Ao insistir que poderia laborar no campo o dia inteiro sem comer, Odisseu reage ao insulto de que teria um “estômago insaciável” (*gaster’ analton*, 364). *Analton* é um adjetivo cujo uso supérstite praticamente se restringe à *Odisseia*, poema no qual aparece três vezes nos cantos 17 e 18, sempre ligado ao papel do Cretense como mendigo.¹⁹ De fato, o papel temático do estômago nesse poema levou Pietro Pucci (1995) a defender que a *Odisseia* seria definida por uma poética do *gastér*.

O Cretense proclama seu valor desde o primeiro verso desse discurso propondo uma disputa. A formulação *ei γὰρ vōiv ἐπις ἔργου γένοιτο* (“tomara rivalizássemos ambos no campo”, 366) deixa explícito que ele considera Eurímaco, socialmente, seu igual.²⁰ São três as modalidades de provas que propõe (366-86), todas envolvendo, direta ou indiretamente, a alimentação: colheita em jejum; lavra (menciona-se o alimento dos bois); combate guerreiro (o desempenho do Cretense silenciaria o deboche de Eurímaco contra seu estômago).

A última palavra, portanto, é a de um Odisseu épico, e não jâmbico (376-86). Odisseu já havia sido caracterizado por Homero como “arrasa-urbe”, ou seja, seu discurso de desafio não sugere, de fato, um paralelo entre a atividade agrícola, de paz, e a guerreira. Quem o receptor do poema ouve nesse momento é Odisseu como o herói que, segundo a tradição, mata os pretendentes de Penélope. Assim como Odisseu desafia os jovens feácios, seu discurso a Eurímaco revela que ele nunca abandona seu papel tradicional, aquele de guerreiro épico. Em contraste com a performance em tom jâmbico de Eurímaco, o vetor épico-heroico é reiterado no discurso de Odisseu. Por outro lado, a *Odisseia* se diferencia de um poema como a *Iliada*: Odisseu jamais será visto na linha de frente (*πρώτοισιν ἐνι προμάχοισι*, 379), pelo menos não no sentido iliádico. A batalha contra os pretendentes será conduzida dentro desse mesmo salão, e os principais pretendentes serão derrotados “de longe”, ou seja, por meio do uso do arco, a tática guerreira inscrita no nome de Telê-maco (*Τηλέ-μαχος*, “combater de longe”).

SIMPÓSIO E RIVALIDADE EM ARQUÍLOCO 172-81 W

Vejamos agora, brevemente, como essa mesma constelação temática aparece nos fragmentos de um epodo da figura jâmbica por excelência, Arquíloco: o *ainos* da águia e da raposa (Arquíloco 172-81 W). De acordo com a reconstrução moderna do poema, trata-se de uma invectiva do eu lírico contra Licambes, a qual, por sua vez, produz o pano de fundo para a narração de uma fábula (Arquíloco 172):²¹

Pai Licambes, que é isso que pensaste?
Quem virou teu juízo,
no qual no passado te escoravas? Agora como grande

¹⁹ Além da passagem citada, *Od.* 17.228 e 18.114.

²⁰ Cf. Steiner (2010, p. 212).

²¹ Minha tradução de Arquíloco a partir de West (1989).

motivo de riso apareces aos cidadãos.

Na fábula, a águia e a raposa fazem um acordo a respeito dos respectivos filhotes. Quando a águia o rompe e devora os filhotes da raposa, esta põe em andamento algum tipo de vingança por meio da intercessão divina, e aquela, ao tentar, um dia, alimentar seus filhotes com o pedaço de carne de um sacrifício, sem querer traz junto algumas fagulhas que acabam por incendiar seu ninho, fazendo os filhotes caírem e serem devorados pela raposa.

Na invectiva contra Licambes, é possível que, de alguma forma, fosse desenvolvido o tema da hospitalidade ou comensalidade, mesmo que de uma forma metonímica, qual seja, por meio do acordo, acompanhado de juramento, entre os dois cidadãos acerca do casamento da filha de Licambes com Arquíloco. Um trecho do epodo é citado por Orígenes em *Contra Celsum* 2.21:

Quem não sabe que muitos que compartilharam o sal e a mesa conspiraram contra seus companheiros de banquete? A história dos gregos e bárbaros está cheia de tais exemplos. De fato, é a censura que o poeta jâmbico de Paros dirige contra Licambes por ter quebrado um acordo ‘pelo sal e pela mesa’: ‘Tu rejeitaste o grande juramento²² pelo sal e pela mesa’. (Arquíloco 173 W).

A mesa compartilhada vale, metonimicamente, para os laços de aliança, de amizade entre dois homens, e é uma tal união o mote inicial da fábula (Arquíloco 174 W):

Essa é uma fábula dos homens,
como a raposa e a águia em amizade
se uniram...

A águia, porém, provavelmente por confiar em sua qualidade física superior, pois, por saber voar, tem acesso a um espaço vedado à raposa, quebra o acordo. No fragmento 176 W, menciona-se um deboche, possivelmente um discurso de jactância da águia (Arquíloco 176 W):

Vês onde aquela montanha é altíssima,
escarpada e hostil?
Nela está sentada(-o?), menosprezando teu combate.

Não é possível identificarmos quem está envolvido nessa fala, mas, em algum momento, a raposa dirige uma prece a Zeus (Arquíloco 177 W):

Ó Zeus, pai Zeus, teu é o poder sobre o céu,
tu vês os feitos dos homens,
criminosos e lícitos, e das feras
a desmedida e a justiça te ocupam.

²² Acerca do sentido de “grande juramento”, cf. Gagné (2009, p. 252): “a powerful symbol of community and justice, the oath functions as a multi-layered node of meaning in the poem”.

Como no discurso do Cretense contra Eurímaco, no qual também é identificada a *hubris* do adversário,²³ aquele que parece ser mais fraco (a raposa e o Cretense) pode confiar na palavra, ou melhor, em um certo ato de fala: em Arquíloco, uma prece,²⁴ e no discurso do Cretense, por um lado, um desafio que não será atendido (Odisseu não voltará a lutar na linha de frente como em Troia), mas, por outro, uma coda jactante que funciona como previsão, sua própria vingança no espaço exíguo do *megaron*.²⁵

Por fim, o tema do *gastēr* também tem lugar central na fábula de Arquíloco, em particular por essa ser permeada por refeições impróprias ou conspurcadas. Vale notar que, caso o poema fosse apresentado em um ambiente simpótico, no qual se negociam e/ou se atualizam laços entre aristocratas, a dimensão do *gastēr* seria potencializada, tendo em vista os acordos “em torno da mesa” dos quais participam, de um lado, Arquíloco e Licambes, e, de outro, a águia e a raposa.²⁶

CONCLUSÃO

Os discursos examinados, sob a perspectiva da performance, tanto no jâmbico como na poesia épica, revelam formas de se firmar autoridade por meio da atualização de determinados gêneros discursivos e poéticos. Isso é potencializado pela forma como os gêneros poéticos poderiam evocar-se mutuamente, sobretudo por intermédio de seus contextos de performance, fossem eles distintos ou não. Assim, a *kertomia* de Eurímaco mostra-o tentando firmar sua autoridade em relação aos outros pretendentes, o que confere ainda mais destaque ao desafio (*eris*) proposto por Odisseu, uma disputa de tal forma direta que o coloca no mesmo nível social de Eurímaco, o que só pode deixar seu adversário furioso (387) e sem resposta verbal. Como resultado, na cena simposial odisseica, também marcada pela disputa como no *ainos* de Arquíloco, o discurso vitorioso é o épico, mas um épico em sua vertente “odisseica”, a qual é produzida justamente pela aproximação genérica com o discurso jâmbico graças à utilização do imaginário do simpósio.²⁷

²³ *Od.* 18.381: “Mas és tão desmedido e tua mente é intratável” (ἀλλὰ μάλ’ ὑβρίζεις καὶ τοι νόος ἐστὶν ἀπηνής).

²⁴ Acerca da imprecisão contra a águia como único modo de defesa, cf. Gagné (2009, p. 256), que nota que, em Esopo, “it points towards the unequal power dynamics between the two animals, and the ultimate triumph of divine justice over raw power”.

²⁵ *Od.* 18.384-86: “Se Odisseu voltasse e alcançasse sua terra pátria, / logo para ti essas portas, embora muito largas, / seriam estreitas ao tentares fugir pórtico afora”.

²⁶ Cf. Gagné (2009, p. 266): “in the *ainos*, the entire narrative is framed in terms of eating, a fascinating activation of the sympotic context of performance in the narrative logic of the tale’s warning”.

²⁷ Acerca do cenário simposial em diversas cenas com os pretendentes na *Odisseia*, diz Węcowski (2014, p. 232): “some verbal performances of the Suitors belong to the ‘meta-sympotic discourse’ that characterizes the sympotic literature from the ‘Cup of Nestor’ onwards... It is also noteworthy that all these remarks and speeches by the Suitors are not only aggressive – they are competitive. At times, their victims strike back and respond to the Suitors in the same vein”. De fato, na nota 388, nessa mesma página, o autor cita como exemplo justamente *Od.* 18.366-86.

Assim, não foi por acaso que Oswyn Murray (2008), em uma ousada tentativa de propor um contexto específico de performance da *Odisseia*, defendeu que o poema, praticamente construído como uma sequência de cenas de hospitalidade, tenha sido composto para ser apresentado em uma sucessão de mais ou menos 40 banquetes diários, vespertinos, em um ambiente aristocrático. *Se non è vero è ben trovato*.

REFERÊNCIAS

- CAREY, Chris. Iambos. In: BUDELMANN, F. (Org.). *Cambridge companion to Greek lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 149-67.
- DOURADO-LOPES, Antonio Orlando. A destruição do muro aqueu no canto XII da *Ilíada*: questões e interpretações. *Classica*, v. 29, n. 1, p. 233-272, 2016.
- DUARTE, Adriane da Silva. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.
- ESOPO. *Fábulas completas*. Tradução de Maria Celeste Consolin Dezotti. Apresentação: Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FRADE, Gustavo. Poesia, profecia e a experiência do divino na Grécia Antiga. *Nuntius Antiquus*, v. 14, p. 187-206, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/1983-3636.14.1.187-206>
- GAGNÉ, Renaud. A wolf at the table: symptotic perjury in Archilochus. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 139, p. 251-74, 2009.
- GOTTESMAN, Alex. The pragmatics of Homeric *kertomia*. *Classical Quarterly*, v. 58, p. 1-12, 2008.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu, 2018.
- IRWIN, Elizabeth. *Solon and early Greek poetry. The politics of exhortation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005a.
- IRWIN, Elizabeth. Gods among men? The social and political dynamics of the Hesiodic *Catalogue of women*. In: HUNTER, Richard (Org.). *The Hesiodic Catalogue of women*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005b, p. 35-84.
- MARTIN, Richard P. *The language of heroes. Speech and performance in the Iliad*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- MURRAY, Oswyn. The *Odyssey* as performance poetry. In: REVERMANN, Martin; WILSON, Peter (Org.). *Performance, iconography, reception. Studies in honour of Oliver Taplin*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- NAGY, Gregory. *The best of the Achaeans. Concepts of the hero in archaic Greek poetry*. 2nd ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

- PUCCI, Pietro. *Odysseus polutropos. Intertextual readings in the Odyssey and the Iliad*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- RODRIGUES JR., Fernando. Os mimos populares e os espetáculos dramáticos no período helenístico. *PhaoS: Revista de Estudos Clássicos*, v. 15, p. 49-64, 2015.
- STEINER, Deborah. Diverting demons: ritual, poetic mockery and the Odysseus-Iros encounter. *Classical Antiquity*, v. 28, p. 71-100, 2009.
- STEINER, Deborah. *Homer. Odyssey, Books XVII and XVIII*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- WEŃCOWSKI, Marek. *The rise of the Greek aristocratic banquet*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- WERNER, Christian. Reputação e presságio na assembleia homérica: *poluphemos* em *Odisseia* 2, 150. *PhaoS: Revista de Estudos Clássicos*, v. 9, p. 29-52, 2009.
- WERNER, Christian. Afamada estória: ‘Famigerado’ (*Primeiras estórias*) e o canto IX da *Odisseia*. *Nuntius Antiquus*, v. 8, n. 1, p. 29-50, 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/1983-3636.8.1.29-50>
- WERNER, Christian. Lágrimas em verso: o canto crítico em Aristófanes e Eurípidés. In: JUNQUEIRA, Renata; VICENTE, Adalberto L. (Org.). *Teatro, cinema e literatura: confluências*. São Paulo: Cultura acadêmica/Ed. Unesp, 2014, p. 177-200.
- WERNER, Christian. *Memórias da Guerra de Troia. A performance do passado épico na Odisseia de Homero*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018. DOI: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1502-8>
- WERNER, Christian; SEBASTIANI, Breno; DOURADO-LOPES, Antonio Orlando (Org.). *Gêneros poéticos na Grécia Antiga: fronteiras e confluências*. São Paulo: Humanitas/CNPq, 2014.
- WERNER, Christian; DOURADO-LOPES, Antonio Orlando; WERNER, Erika (Org.). *Tecendo narrativas. Unidade e episódio na literatura grega antiga*. São Paulo: Humanitas/CNPq, 2015.
- WEST, M. L. *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*. 2nd ed. Oxford: Clarendon, 1989.
- ZANON, Camila A. *Onde vivem os monstros: criaturas prodigiosas na poesia de Homero e Hesíodo*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2018.

QUANDO AS LETRAS CLÁSSICAS ENCONTRAM AS TEORIAS DA HISTÓRIA: O PROAERA, PROGRAMA DE ESTUDOS EM REPRESENTAÇÕES DA ANTIGUIDADE

Henrique Cairus*

* Professor Titular de língua e literatura grega, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Recebido em: 27/03/2020

Aprovado em: 16/04/2020

hcairus@ufrj.br



*WHEN CLASSICAL PHILOLOGY MEETS THE
THEORIES OF HISTORY: THE PROAERA, PROGRAM OF
STUDIES ON REPRESENTATIONS OF ANTIQUITY*

DA HISTÓRIA

Em 2006, numa conversa com a Professora (hoje Emérita) Nely Pessanha, na sala do Programa de Pós-Graduação em Letras da Clássicas da UFRJ, uniram-se no mesmo projeto três realidades que se impunham: a necessidade de criarmos núcleos de estudos que refletissem, ambientassem e estimulassem as duas linhas de pesquisa daquele Programa, a que estudava a Antiguidade e a que se dedicava ao Humanismo Português; a urgência de apontar a artificialidade da divisão feudo-departmentalista entre os então seis Programas de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ (hoje são sete!), e a premência de fortalecermos os estudos teóricos sem os quais, como pensamos, a erudição é, no máximo, um ornato. À Professora Nely, Professora Titular de Língua e Literatura Gregas, caberia a coordenação do grupo dedicado à Antiguidade, e ao Professor Titular de Língua e Literatura Latinas, a do núcleo que se voltaria para a pesquisa da Literatura Novilatina humanística. Este segundo grupo sequer foi consolidado, em virtude do precoce falecimento de seu líder.

Assim, nos primórdios do ano de 2007, nasce o Programa de Altos Estudos em Representações da Antiguidade, o Proaera. O adjetivo “alto” figurava no nome do grupo porque havia, então, a

veleidade de abrigar prioritariamente projetos de pós-doutorado. Esses projetos, contudo, só nos chegariam dez anos mais tarde, porque, pouco depois da fundação do Proaera, tanto a Professora Nely quanto eu retiramo-nos do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ, onde não encontrávamos mais ambiente favorável ao trabalho que desenvolvemos.

Esse afastamento de seu berço funcionou, para o Proaera, como uma emancipação. Aos poucos, ao grupo associaram-se excelentes professores da UFES, da UFJF, da UNIRio e da UFRGS. Alguns anos mais tarde, esses professores fundaram seus próprios núcleos, entre os quais destaco o LIMES – Fronteiras Interdisciplinares da Antiguidade e suas Representações.

Mais recentemente, o Proaera teve a honra de acolher, como parte integrante sua, o núcleo Imagens da Antiguidade Clássica, da USP, coordenado pelo Professor Paulo Martins, Livre Docente de Língua e Literatura Latina naquela Universidade.

Hoje o Proaera conta com integrantes de diversas instituições, com sete membros efetivos (todos doutores), sete membros associados (todos doutores), oito doutorandos, duas mestrandas, dezesseis graduandos. Todos os discentes são orientandos de um dos membros efetivos, mas nem todos os orientandos dos membros efetivos integram o grupo, porque isso depende de a pesquisa desenvolvida ter relação com a identidade do Proaera.

DA IDENTIDADE

O que caracteriza o grupo, desde sua origem, é a percepção de que há um déficit teórico nos estudos de Letras Clássicas, que desenvolveram metodologias alicerçadas numa perspectiva positivista, e tais metodologias ainda não foram revistas nem no Brasil nem praticamente em nenhuma outra parte do mundo. Nossa reação a essa percepção foi uma aproximação quase espontânea com as teorias da História, porquanto são elas voltadas para a observação de um objeto inerente aos nossos interesses comuns, o passado. Com as teorias da História, vieram os historiadores. Esses foram convidados a frequentar o Proaera, e, depois, a integrá-lo. Foi um convívio profícuo, que nos pareceu ensejar uma relação de complementaridade.

O projeto, portanto, de unir erudição e teoria tem consistido na espinha dorsal do Proaera, mas não é o único elemento de sua identidade. A relação com as teorias da História levou o Proaera a uma decisão de abraçar a temporalidade como o fulcro de suas abordagens, por oposição à romântica atemporalidade em seus diversos formatos.

O núcleo do Proaera na UFRJ, assim, foi especializando-se nas tensões temporais, como o uso do passado, apropriações, emulações, imitações, adaptações, referências e modelos. O núcleo do Proaera na USP, o IAC, dedica-se à imagem da retórica, à retórica da imagem, à imagem poética e à poética imagética, estudando práticas textuais específicas, como, por exemplo, a éfrase. Finalmente, o núcleo filosófico do Proaera, dedicado à História da Filosofia com eixo firmado sobre a Antiguidade, é composto por alguns membros do Ousia, Laboratório de Filosofia Antiga da UFRJ, coordenado pelo Professor Fernando Santoro. O Ousia, o mais antigo parceiro do Proaera e seu “irmão” mais velho, foi, aos

poucos e sempre parcialmente, adentrando o Proaera, e hoje uma parte sua também é uma parte nossa, e vice-versa.

DO FUNCIONAMENTO

Os membros do Proaera se reúnem semanalmente em cada um de seus núcleos exclusivamente para ler textos teóricos previamente selecionados no Encontro Anual. Uma vez por mês, contudo, essa reunião consiste em uma apresentação (em cinco minutos, no máximo) do que cada um dos membros do Proaera caminhou em sua pesquisa.

Anualmente, os três núcleos que atualmente formam o Proaera se reúnem alternadamente no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Nesse Encontro Anual, todos os membros (docentes e discentes) enviam textos relativos à sua pesquisa em andamento, e, presencialmente, o autor de cada pesquisa ouve os demais membros sugerirem encaminhamentos, bibliografias, recortes etc. O autor da pesquisa não faz nenhuma apresentação, não há aplausos nem “comunicações”. O autor apenas ouve, e eventualmente esclarece alguma questão, de acordo com alguma solicitação. Além das seções de discussão das pesquisas, o Encontro anual conta com duas conferências, geralmente de docentes convidados, externos ao Proaera.

O Proaera produz uma revista muito bem indexada e qualificada, com a periodicidade em dia, competentemente dirigida pelas Professoras Ana Thereza Basilio Vieira (Professora de Língua e Literatura Latina na UFRJ) e Beatriz de Paoli (Professora de Língua e Literatura Grega na UFRJ): a CODEX – Revista de Estudos Clássicos (<https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX>). Mantém também o informativo nacional InfoClassicas (www.pec.ufrj.br/proaera/Lista.htm), com o selo da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, e organiza diversos eventos avulsos, geralmente em parceria com outros grupos ou instituições.

As Teses (de todos os níveis) e Dissertações realizadas no seio do Proaera levam seu selo.

DAS LINHAS DE PESQUISA

O Proaera está estruturado em quatro Linhas de Pesquisa que abarcam seus interesses e, por conseguinte, compreendem sua produção. Os membros efetivos do Proaera participam de todas as Linhas de Pesquisa, contribuindo para seu desenvolvimento com orientações e publicações. Esse trânsito livre dos docentes pelas Linhas de Pesquisa é vital para a organicidade do Proaera. Cada uma dessas Linhas, no entanto, conta com um ou dois responsáveis por sua condução e sua integridade, mantendo-as dentro do espírito do grupo ao qual pertencem.

Na Linha de Pesquisa “História dos conceitos e teoria dos campos”, são desenvolvidos projetos que se dedicam à investigação do percurso dos conceitos pelas vias do tempo, do espaço, das instituições, bem como de todo o aparato simbólico que os cerca. Essa Linha de Pesquisa também se debruça no estudo dos processos discursivos que

formam, circunscrevem, definem e identificam um campo, entendido qual a proposição de Bourdieu. Responde pela direção dessa Linha de Pesquisa o autor deste texto em parceria com o Professor Fernando Santoro (UFRJ).

A Linha de Pesquisa “Imagens da Antiguidade clássica”, dirigida pelo Professor Paulo Martins (USP), reúne projetos que trabalham com práticas discursivas que lidam com a visualidade e as estratégias de geração de imagens mentais a partir de um instrumental respaldado e codificado em espaços e tempos diversos da Antiguidade Ocidental.

As pesquisas voltadas para o estudo da presença, em textos, de projetos de civilização construídos a partir da tensão, pensada e constituída a partir de modelos da Antiguidade, entre identidade e alteridade, são abrigadas pela Linha “Projetos Civilizatórios”, coordenada pela Professora Tatiana Ribeiro (UFRJ). Essa linha de pesquisa se ocupa também da investigação do lugar simbólico da Antiguidade nos processos civilizadores geridos pela Europa ou nela inspirados, como modelo ou contra-modelo.

A Linha de Pesquisa “Tradução, adaptação e apropriação” é dirigida pela Professoras Ana Thereza Basilio Vieira (UFRJ) e Beatriz de Paoli (UFRJ), e congrega projetos que se dedicam ao estudo acerca da tradução, da adaptação e da apropriação no que tange aos comprometimentos dessas práticas. Assim, busca essa Linha de Pesquisa perceber e, por vezes mapear, as relações dialéticas de tais práticas com questões epocais e espaciais, mediadas pelo imaginário, pela ideologia, pela teoria e por outros filtros oriundos da cosmovisão, do engajamento, da axiologia e do estar no mundo. A Linha ainda se ocupa de outras práticas como a *imitatio* e *aemulatio*.

DO RECONHECIMENTO

O Proaera é reconhecido pela Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC), pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da UFRJ (PR2-UFRJ), pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (FFLCH-USP), pelo Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq (DGP-CNPq), pelo Pólo de Estudos Clássicos do Rio de Janeiro (PEC-RJ), pelo Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UFRJ (PIPGLA-UFRJ) e pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRJ (PPGF-UFRJ).

Integram o Proaera três ex-presidentes da SBEC (Professores Tatiana Ribeiro, Paulo Martins e Henrique Cairus, coordenador do Grupo), dois membros do Conselho Consultivo-Deliberativo (Professores Henrique Cairus e Ana Thereza Basílio Vieira) e dois ex-secretários gerais da mesma Sociedade (Professores Beatriz de Paoli e Fernando Santoro). Há um site no qual o Proaera disponibiliza informações e alguns textos que produz: <http://www.pec.ufrj.br/proaera> ou <http://www.letras.ufrj.br/proaera>.

DA PRODUÇÃO

No seio do Proaera foram produzidos várias Teses, Dissertações, artigos e traduções; esses textos estão todos disponíveis ou indicados no site do grupo. Cada produção do Proaera, dos eventos aos livros, trazem a σφραγίς e a dicção do grupo.

DO INGRESSO E DO ESTATUTO

Os integrantes ingressam no Proaera por anuência ao Convite feito por um de seus membros efetivos e endossado pelo conjunto dos participante, durante o Encontro Anual.

Desde janeiro de 2020, o Proaera possui um Estatuto (disponível no site www.pec.ufrj.br/proaera ou www.letras.ufrj.br/proaera), aprovado em sua Reunião Anual de 2019, que prevê seus objetivos, sua constituição, seu funcionamento e as formas de ingresso e de desligamento.

O NÚCLEO DE CULTURA CLÁSSICA E A SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS CLÁSSICOS

Ana Maria César Pompeu*

Recebido em: 10/12/2019
Aprovado em: 20/04/2020

* Professora
Associada,
Programas de
Pós-Graduação em
Letras (PPGLetras)
e em Estudos da
Tradução (POET),
Universidade Federal
do Ceará.

amcpompeu@hotmail.com



*THE NUCLEUS OF CLASSICAL CULTURE AND THE
BRAZILIAN SOCIETY OF CLASSICAL STUDIES*

O Núcleo de Cultura Clássica vinculado ao Departamento de Letras Estrangeiras do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará foi instituído por meio da RESOLUÇÃO nº 2/CONSUNI de 28 de fevereiro de 1992 pelo então Magnífico Reitor Professor Antônio de Albuquerque Sousa Filho; é também um grupo do diretório do CNPq, um grupo de pesquisa da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos - SBEC e um Programa de Extensão da Universidade Federal do Ceará.

Os fundadores do Núcleo de Cultura Clássica foram os Professores Eleazar Magalhães Teixeira e José Alves Fernandes (*in memoriam*), membros fundadores da SBEC. Eles são os responsáveis por difundir os Estudos Clássicos em Fortaleza e em todo o estado do Ceará. Através da SBEC, tivemos conhecimento dos demais pesquisadores de Estudos Clássicos no Brasil e de muitos pesquisadores estrangeiros, dos quais só conhecíamos as obras. A *Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos* acompanha o histórico da SBEC e a formação do Núcleo de Cultura Clássica, bem como dos demais núcleos e grupos de Estudos Clássicos do Brasil.

Ao longo de seus vinte e sete anos de história, o NUCLAS desenvolveu e continua a promover uma série de atividades que visam à disseminação dos Estudos Clássicos no Ceará e no Brasil, como cursos de extensão, semanas temáticas, palestras, publicações e grupos de estudo.

Os cursos de extensão em grego são ofertados aos sábados, das 8h às 12h, em três níveis: Introdução ao Grego Clássico e Koiné; Grego Clássico e Koiné Intermediário e Grego Clássico e Koiné Avançado. Cada nível com 128 horas/aula ofertado em dois semestres.



Os cursos de extensão em grego e em latim são responsáveis pela formação em língua clássica de parte dos atuais professores do Núcleo. Após as aulas dos sábados, temos o encontro dos grupos de estudo: Grupo de Estudos da Comédia Aristofânica – GECA e Grupo de Estudos da Septuaginta – GES, coordenados pela Professora Ana Maria César Pompeu; Grupo – Estudos de Narrativa e Teatro – G-ente, coordenado pelo Professor Orlando Luiz de Araújo. Há o Grupo PAIDEIA, de Teatro de bonecos, que estuda mitologia e promove cursos de extensão em mitologia grega e romana, e o Grupo GENEIA, que estuda a comédia nova e reúne os demais grupos que estudam o teatro antigo.

SEMANA DE ESTUDOS CLÁSSICOS

Um dos eventos mais importantes do calendário de atividades anuais do NUCLAS, bem como da própria Universidade Federal do Ceará, é a Semana de Estudos Clássicos, que, a cada ano, propõe um tema para discussão e debates, tanto de professores, quanto de alunos e, dessa forma, mobiliza a comunidade universitária e fortalezense em torno de um eixo comum de discussões voltadas para a reflexão sobre os Estudos Clássicos. As Semanas de Estudos Clássicos da UFC começaram em 1985. A partir de 2012, a Semana passou a acontecer a cada dois anos, para que houvesse tempo de publicar os trabalhos apresentados no evento. Os livros organizados a partir das Semanas de Estudos Clássicos foram os seguintes: *Anais XXIX Semana de Estudos Clássicos Mundos Antigos, Perspectivas Modernas: Recepção e Autoria*. Fortaleza: Substância, 2020; *Anais XXVIII Semana de Estudos Clássicos: O feio e o torpe na Antiguidade e sua recepção*. Fortaleza: Substância, 2017; *Grécia e Roma no universo de Augusto*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015; *Identidade e Alteridade no mundo antigo*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora; *Oralidade, Escrita e Performance na Antiguidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013; *O riso no mundo antigo*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

A Semana de Estudos Clássicos é uma via de ingresso nas práticas da vida acadêmica e nos processos, metodologia e divulgação da pesquisa científica. Durante sua realização os alunos podem não somente assistir às palestras de pesquisadores experientes, mas também participar de comunicações, minicursos e mesas redondas, apresentando seus próprios trabalhos com o resultado de suas pesquisas. Fica evidente, desse modo, que a Semana de Estudos Clássicos tem uma relevância inestimável na vida cultural e acadêmica da cidade de Fortaleza, com lugar de destaque no Nordeste, do ponto de vista regional e também do país, na medida em que congrega pesquisadores de vários estados e instituições de ensino nacionais, promovendo o intercâmbio e a mobilidade de pesquisadores a alunos, a transferência e o compartilhamento do conhecimento produzido em outras IES.

PESQUISAS DO NÚCLEO DE CULTURA CLÁSSICA

Atualmente, o NUCLAS é parte do Departamento de Letras Estrangeiras, lotado no Centro de Humanidades da UFC, no campus do Benfica, em Fortaleza, capital do estado

do Ceará. Todos os seus membros são professores do curso de Licenciatura em Português e Letras Clássicas e participam de atividades em outros cursos da UFC (Instituto de Cultura e Arte, Departamento de Letras Vernáculas e Literatura, entre outros), sendo que alguns professores fazem parte do Programa de Pós-graduação em Letras (Literatura Comparada) – PPGLetras e da Pós-graduação em Estudos de Tradução – POET, ambos vinculados ao Centro de Humanidades da UFC.

Somos atualmente sete professores no Núcleo de Cultura Clássica, seis efetivos e uma visitante. Apresentaremos, a seguir, os professores, suas pesquisas e as pesquisas relacionadas dos seus orientandos de mestrado, doutorado e pós-doutorado.

Ana Maria César Pompeu é doutora e mestre em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (1997/2004). Fez um estágio pós-doutoral na Universidade de Coimbra, em Portugal (2010). Atualmente, é Professora Associada da Universidade Federal do Ceará. Atua nos Programas de Pós-graduação em Letras (PPGLetras) e em Estudos de Tradução (POET).¹ Sua pesquisa atual é “As Mulheres de Aristófanes: *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* e *Assembleia de Mulheres*”. A pesquisa tem como objetivo principal reconhecer a mulher como protagonista nas três comédias de Aristófanes, identificando a voz feminina do poeta cômico e analisando sua evolução, especialmente pela tradução de *Assembleia de Mulheres* como conclusão tradutória da trilogia feminina de Aristófanes (já foram traduzidas: *Lisístrata* – publicada em 1998 e em 2010, e *Tesmoforiantes*, publicada em 2015). A pesquisa tem como objetivos específicos: reconhecer o ambiente da Guerra do Peloponeso com suas consequências nas duas primeiras peças e a ausência da guerra na terceira peça, e descrever a composição e participação coral, observando a sua evolução nas três peças estudadas. Os projetos de pesquisa relacionados a sua pesquisa e que estão em andamento são os seguintes: “Imagens do feminino no *Banquete* de Platão: Sócrates e a flautista”, do pós-doutorando Vicente Thiago Freire Brazil; “*Drama gynaikeos*: a voz feminina nos lamentos fúnebres em *As Troianas* e *Hécuba* de Eurípedes”, da pós-doutoranda Joseane Mara Prezotto; “Aspecto verbal em Aristófanes: uma proposta cognitivo-funcional”, do doutorando Fernando Henrique Pereira da Silva; “O *iratus senex* de Menandro a Terêncio”, da doutoranda Stefanie Cavalcanti de Lima Silva; “A representação da Ave no *Livro das Aves* do Lorrvão: tradução e análise”, da mestranda Rosângela Nobre da Silva e “Intertextualidade e reescritura na tradução do livro de *Esdras* deuterocanônico”, do mestrando Gilbson Gomes Bento. Os projetos de pesquisa relacionados a sua pesquisa e já concluídos são os seguintes: “No mundo das Nuvens: uma tradução de Νεφέλαι (*Nuvens*) com referência a acionalidade, referência temporal e aspecto verbal grego”, do pós-doutorando Roque Nascimento Albuquerque (coorientação); “O riso da Musa no campo de batalha: as marcas da poética de Arquíloco na formação da *persona* poética na Comédia Ática”, do

¹ Publicou *Aristófanes e Platão: a justiça na pólis* (2011), *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do riso na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearense* (2014) e *Acrópole, agora! Mulher, dentro! Homem, fora! Introdução à Lisístrata de Aristófanes* (2018) e traduziu, de Aristófanes, *Lisístrata* (1998; 2010), *Tesmoforiantes* (2015), *Cavaleiros* (2017), e, de Plutarco, em colaboração, *Epítome da comparação de Aristófanes e Menandro* (2017). Organizou em colaboração os livros: *O riso no mundo antigo* (2012), *Oralidade, escrita e performance na Antiguidade e Identidade e alteridade no mundo antigo* (2013) e *Grécia e Roma no universo de Augusto* (2015).

doutorando Márcio Henrique Vieira Amaro; “Aristófanes e Tucídides: a composição da Guerra do Peloponeso e seus protagonistas”, do doutorando Rafael Ferreira Monteiro; “A(u)tos matutos de Ariano Suassuna e Aristófanes – É possível? Não sei só, sei que foi assim!”, do doutorando Francisco Jacson Martins Vieira; “Fiar, tramar, tecer: considerações sobre o silêncio e a voz das mulheres no *mythos* e em Aristófanes”, da doutoranda Solange Maria Soares de Almeida; “A importância e a confiabilidade dos escólios de *Acarnenses*”, do doutorando Lauro Inácio de Moura Filho; “O farsesco em Aristófanes”, do doutorando Francisco Alison Ramos da Silva; “O *Pluto* de Aristófanes: estudo e tradução”, do mestrando Kleber Bezerra Rocha.; “Tradução comentada e anotada dos escólios da parábase de *Cavaleiros*”, do mestrando Fernando Henrique Pereira da Silva; “*Lisístrata*: estudo e adaptatradução para o teatro de bonecos”, da mestranda Danielle Motta Araújo; “Um gole para Dioniso: sexo e subversão em *Tesmoforiantes* de Aristófanes”, do mestrando Elvis Freire da Silva; “*Hareios Potes*: um estudo descritivo sobre a tradução dos nomes próprios de *Harry Potter and the philosopher’s stone* para o grego antigo”, do mestrando João Alfredo Ramos Bezerra; “O amor e a guerra em Aristófanes, a partir de uma leitura de *Rãs*”, do mestrando Márcio Henrique Vieira Amaro; “Tecendo o universo feminino em *Lisístrata*: entre guerreiras divinas e mortais”, da mestranda Milena Nobre; “O retrato das instituições judiciárias atenienses na comédia *As Vespas*, de Aristófanes”, do mestrando Valdísio Vieira da Silva; “Nuvens carregadas de ideias: o engraçado e o sério entre Estrepsíades e Sócrates na comédia de Aristófanes”, da mestranda Solange Maria Soares de Almeida e “Transtextualidade e hermenêutica na comédia de Aristófanes: o poeta como mestre da cidade”, do mestrando Lauro Inácio de Moura Filho.

Francisco Edí de Oliveira Souza, possui graduação (1997) e mestrado (2001) em Letras pela Universidade Federal do Ceará, doutorado (2008) em regime de co-tutela pela Universidade de São Paulo e pela Sorbonne (Paris IV), pós-doutorado (2013) pela Sorbonne (Paris IV). Atualmente é professor efetivo da Universidade Federal do Ceará. É doutorando em Filosofia pela UFC.² Sua pesquisa atual é “Poesia latina, Retórica e Filosofia”. Este projeto de pesquisa, de acordo com o professor, propõe em particular um exame da relação da obra elegiaca do poeta latino Sexto Propércio (c. 50-15 a.C.) com a filosofia. O estudo de um diálogo da elegia latina com a filosofia é pouco explorado, pois tal gênero é em geral considerado pouco profundo, pouco afeito à filosofia. A elegia amorosa latina revela-se contrária aos ditames sociais, à religião, à política e elege o Amor como tema de predileção;

² Tem experiência na área de Letras, com ênfase em língua e literatura latina, atuando principalmente nos seguintes temas: épica greco-latina e suas relações com outros gêneros poéticos; poesia de Virgílio e Propércio; poesia e retórica; poesia e filosofia. Publicações recentes: “Metamorfose da língua: um ‘obscuro’ verso da *Eneida*” (2018), “O amor como *πάθος*: eros e a paixão erótica na peça *O mercador* de Plauto” (2017), “O amor insano de Propércio em diálogo com a filosofia moral” (2014), “A Vênus insana de Propércio” (2011), “Grécia e Roma no universo de Augusto” (2015), “Tite-Live, Virgile et Bacchus: la figure du dieu entre historiographie et poésie” (2018), “‘Crudeli funere’ e Baco na obra de Virgílio: elos de Júlio César, M. Antônio, Cleópatra e Otaviano” (2015), “Concepções da morte na obra de Propércio: tradição mítico-religiosa e filosofia” (2014), “Identidade e alteridade de gênero na obra de Propércio: ‘elegia ou épica’” (2013).

com esse modo de vida *improbus* e doentio, a elegia amorosa se reconhece como moralmente avessa às expectativas sociais e fora da reta razão; e essa condição apresenta-se como um *malum* que vai além da vontade racional. Esse conspecto sugere um distanciamento da filosofia; todavia, é justamente esse modo de vida o que instiga Propércio para a filosofia: sua *persona* elegíaca procura libertar-se desse *malum* e para tanto recorre à filosofia, em especial à feição terapêutica da filosofia helenística. Como esta pesquisa examina textos literários por um prisma mais abrangente, abre-se para projetos de mestrado e doutorado que discutam filosofia, retórica e questões de gênero poético na literatura latina. Os projetos de pesquisa de orientandos relacionados a sua pesquisa e já concluídos são os seguintes: “*Interior Societas? A Amizade e a dialética entre interioridade e alteridade nas Cartas a Lucílio de Sêneca*”, da doutoranda Natália Vasconcelos Rodrigues Tatarek (coorientação); “A ira na *Hecyra* de Terêncio”, da mestrandia Stefanie Cavalcanti de Lima Silva; “A adivinhação na *Pharsalia* de Lucano”, da doutoranda Pauliane Targino da Silva Bruno; “A linguagem poética na tradução da *Eneida* de Carlos Alberto Nunes: um estudo na perspectiva da teoria tradutória de Haroldo de Campos”, da mestrandia Francisca Tânia Almeida Colares (coorientação); “A elocução do amor em Tibulo”, da mestrandia Maria Helena Aguiar Martins; “Entre a épica e a elegia: a representação de Dido na poesia latina”, da mestrandia Natália Vasconcelos Rodrigues; “A narrativa de Euríates na tragédia *Agamêmnon* de Sêneca: um diálogo entre gêneros”, da mestrandia Letícia Freitas Alves; “Estudo de gênero em *As Geórgicas*, de Virgílio”, do mestrando Liebert de Abreu Muniz.

Joseane Mara Prezotto é doutora e professora colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGLetras da Universidade Federal do Ceará. É doutora em Letras (2015) pela Universidade Federal do Paraná, onde atuou como professora substituta de Língua e Literatura Grega de 2014 a 2016.³ Sua pesquisa atual, de pós-doutorado, é “*Drama gynaiikos: a voz feminina nos lamentos fúnebres em As Troianas e Hécuba de Eurípides*”. O projeto propõe uma pesquisa transdisciplinar sobre a voz feminina no período grego clássico através do estudo de cantos de lamento fúnebre em dramas trágicos supérstites, com foco nas peças *As Troianas* e *Hécuba* de Eurípides. O percurso ao encontro dessa voz prevê a comparação diacrônica desses cantos a tradições reminiscentes em comunidades dos Balcãs, principalmente regiões da Grécia Antiga e Moderna. Pretende-se discutir, por meio da revisão, contextualização e comparação, características estruturais e performativas (*genre*

³ Tem experiência no ensino de Línguas Clássicas (grego e latim), nas áreas de Língua e Literatura Grega Antiga e de História e Filosofia da Linguística, bem como Linguística e Língua Portuguesa. Em seus estudos formativos, interessou-se pela História da Gramática, Gramática Antiga, Retórica, Sofística, Ceticismo, Epicurismo, Estoicismo e Filologia Helenística. Traduziu o tratado anônimo sofístico *Dissoi Logoi* (Trans/for/ma/ção, 2017) e o *Contra os Gramáticos*, do filósofo cético Sexto Empírico (*PhaoS*, 2017; *Hypnos*, 2018; *Archai*, 2018; *Anais de Filosofia Clássica*, 2018; *Nuntius Antiquus*, 2019). Participou dos livros *A comédia e seus duplos: o Anfitrião de Plauto* (Kötter, 2017) e *Retórica: Perspectiva Histórica e Atualidade* (Mercado de Letras, 2018). Participou das traduções de *Oikeios Logos: linguagem, dialética e lógica em Antístenes*, de Aldo Brancacci (Ed. PUC-Rio e Ed. Loyola, 2019) e de *Aristóteles: ou o Vampiro do Teatro Ocidental*, de Florence Dupont (Editora Cultura e Barbárie, 2018).

issues) de lamentos femininos na tragédia em sua relação com a configuração da sociedade grega clássica, priorizando questões culturais de gênero (*gender issues*), como um fator de tensão produtiva permanente naquele universo. Propõe-se deslocar apropriações teóricas tradicionais dos cantos trágicos, aproximando seus aspectos de oralidade e sua estrutura performativa e ritualística à estrutura de realização de lamentos femininos tradicionais, antigos e modernos. Assim, uma ponte de ligação emocional e estética com aqueles cantos poderá ser construída. Os objetivos desse empreendimento dizem respeito, portanto, à investigação de um gênero de poesia popular oral incorporado no que será um dos gêneros literários mais importantes da história cultural do ocidente. Os projetos de pesquisa de orientandos relacionados ao seu projeto e que estão em andamento são: “Parmênides, *Da natureza* e o problema da tradução de obras poético-filosóficas”, do mestrando Ítalo Vieira Lima e “*Édipo Rei* e o *Rei dos Judeus*: um estudo comparativo do sacrifício na literatura”, do mestrando Carlos Luiz de S. Oliveira.

Josenir Alcântara de Oliveira é Professor Associado IV de Língua Latina e Filologia Românica na Universidade Federal do Ceará. Tem graduação em Letras (Português/Inglês) e especialização em Literatura Brasileira, pela Universidade Estadual do Ceará; mestrado em Filologia Românica e doutorado em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo.⁴ Seu projeto de pesquisa atual é “A etimologia em *Etymologiae* de Santo Isidoro”. Um dos maiores expoentes da Idade Média, Santo Isidoro faz das *Etymologiae* uma enciclopédia do mundo romano. Nesta pesquisa, de acordo com o professor, objetiva-se não só apresentar o perfil técnico da etimologização isidoriana, mas também colher as etimologias plausíveis perante a ciência etimológica moderna.

Orlando Luiz de Araújo é Professor Associado da Universidade Federal do Ceará onde atua na graduação em Letras, Filosofia e Teatro, e no Programa de Pós-Graduação em Letras, Literatura Comparada. Possui Doutorado e Mestrado em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo, Especialização em Filosofia Política e Licenciatura em Português-Literatura pela Universidade Federal do Ceará.⁵ Sua pesquisa atual é “Narração e drama:

⁴ Publicou “A homonímia e a polissemia” no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* de J. P. Machado. (2005), “Os grandes temas do vocabulário gírio da cachaça” (1995), “O homem e a mulher à luz da etimologia” (1994), “Uma leitura onomasiológica do ler” (2013), “A onomástica em Plauto” (2012), “Agostinho e a etimologia” (2012), “Homonímia e polissemia em Pokorny” (2006), “O trabalho no universo indo-europeu: uma interpretação etimológico-onomástica” (2013).

⁵ Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura e em Tradução, atuando principalmente nos seguintes temas: língua e literatura grega e tradução de textos clássicos, mitologia grega e gêneros literários na Antiguidade Greco-Romana. Traduziu *Electra* de Sófocles e organizou em coautoria *Identidade e Alteridade no Mundo Antigo, Performance e Oralidade no Mundo Antigo, O Riso no Mundo Antigo e Ensaio em Estudos Clássicos*. É membro do Grupo de Pesquisa Estudos sobre o Teatro Antigo (USP/CNPQ). Traduziu *Calígula*, de Albert Camus, para encenação pela companhia teatral Comedores de Abacaxi S/A. Desenvolve o projeto Gêneros em diálogos na Literatura Grega Antiga, especificamente, a tradução de *Dos amores apaixonados*, de Partênio de Niceia, e o estudo da relação literatura, teatro, história e mitologia nas narrativas de amor. Realizou um Pós-Doutorado com bolsa CAPES (Processo N° 99999.000773/2015-08) no Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com o projeto intitulado “*Dos Amores Apaixonados*, de Partênio de Niceia: tradução, alusão e diálogos de gêneros”.

gêneros em diálogos na literatura grega antiga”. A pesquisa, de acordo com o professor, tem como objetivo investigar a relação dialógica entre narrar e representar, a partir das teorias modernas sobre a narrativa e o drama aplicadas à literatura grega antiga, especialmente, à poesia épica e ao drama trágico. A aplicação da teoria da narrativa ao drama ajudará a melhor compreender questões relevantes para a tragédia grega, como, por exemplo, o papel da narração de sonhos, das revelações oraculares e dos relatos de mensageiros, propriedades da narrativa, que estão presentes no drama; assim como ajudará a desmontar as armadilhas planejadas pelos narradores/intérpretes no texto teatral antigo. Os projetos de pesquisa de orientandos que são relacionados ao seu projeto e estão em andamento são: “A metáfora em Platão: entre o discurso retórico e filosófico”, da pós-doutoranda Jovelina Maria Ramos de Souza; “Recepção de *Antígona* na Literatura Brasileira”, do doutorando Renato Cândido da Silva; “Espaço ficcional na comédia de Aristófanes”, do doutorando Paulo César de Brito Telles Junior; “Das faces de *thánatos*: escatologia e política nas *Histórias* de Heródoto”, da doutoranda Edilane Vitória Cardoso; “Dos muros de Troia aos sertões gerais: de *Iliada* a *Grande Sertão: Veredas*”, da mestranda Edinaura Linhares Ferreira Lima; “O Frankenstein existencialista: uma perspectiva sartriana da criatura como metáfora para existência humana (e o mito de Prometeu)”, da mestranda Mellyssa Coêlho de Moura e “Hesíodo e a Narrativa Bíblica”, da mestranda Jacqueline Silva Bastos. Os projetos de pesquisa de orientandos relacionados a sua pesquisa e já concluídos são os seguintes: “O feminino em *Electra* de Sófocles e de Eurípidés”, da mestranda Marcelle Pereira Santos; “*Pedreira das Almas* e *Antígona*: o rastro do trágico”, do mestrando Renato Cândido da Silva; “*Suplicantes*, de Eurípidés: estudos e tradução”, da mestranda Vanessa Silva Almeida; “Um vislumbre do divino: a narrativa que acompanha a possessão de personagens no drama trágico grego”, do mestrando Pedro Leno de Jesus da Silva; “Diálogos da mitologia grega com os contos *Petúnia*, *O Convidado* e *O Lodo*, de Murilo Rubião”, da mestranda Camila Sâmia da Silva Souza; “*Trenos kai goos*: lágrimas e murmúrios de Andrômaca”, do mestrando Luciano Heidrich Bisol; “Drama tecido em palavras: multiplicidades de Helena no teatro de Eurípidés”, da mestranda Cíntia Araújo Oliveira; “Platão: crítico e herdeiro da Tradição”, do mestrando Rummenigge Santos da Silva (Coorientação); “De exílio em exílio – um diálogo entre Eurípidés e Clara de Góes na peça *Medea en Promenade*”, da mestranda Francisca Luciana Sousa da Silva; “Narrativa Histórica de Tucídides e a Guerra do Peloponeso: verdade e ficção”, do mestrando Rafael Ferreira Monteiro; “Do mito à cena: Agamêmnon entre Grécia e Roma”, da mestranda Pauliane Targino da Silva Bruno e “Destino e devir nos fragmentos de Heráclito e n’*As Traquínias*, de Sófocles”, do mestrando Francisco Alison Ramos da Silva.

Robert de Brose⁶ é professor adjunto de Letras Clássicas e Tradução da Universidade Federal do Ceará (Campus de Fortaleza). Bacharel em Língua e Literatura Grega, mestre

⁶ Foi coordenador do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (POET) da Universidade Federal do Ceará entre julho de 2016 e agosto de 2018 (vice-coordenador entre outubro de 2015 a junho de 2016). Foi vice-presidente do GT/ANPOLL Estudos da Tradução (biênio 2016-2018) e coordenou o encontro do GT no XXXIII Encontro Nacional da ANPOLL (Cuiabá/ 2018). É líder do Grupo de Pesquisa no CNPq “Tradução e Recepção dos Clássicos” e “Translational Hermeneutics,

e doutor com distinção e louvor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo. Seu projeto de pesquisa atual é “Tradução, recepção e filologia clássica”. Esse projeto de pesquisa, de acordo com o professor, busca investigar de que maneira o método filológico tradicional, baseado na fidelidade da transmissão textual, pode contribuir na tradução, a partir de várias vertentes teóricas, e na disseminação das obras da Antiguidade Clássica no mundo moderno. Incluída aí está a investigação da recepção dessas obras na modernidade em diversas línguas e culturas. Na outra direção, de que forma diferentes teorias da tradução podem ajudar na translação de textos pertencentes a culturas e línguas que já não existem mais. Os projetos de pesquisa de orientandos relacionados a sua pesquisa e que estão em andamento são:⁷ “Estudo e tradução de *Batracomiomaquia* de Pseudo-Homero”, do mestrando Antônio Ricardo Paixão dos Santos; “De cócoras com ele: estudo, tradução e notas da peça *As Rãs* de Aristófanes”, da mestranda Manuela Maria Campos Sales e “Estudo e tradução de Zózimo, alquimista grego da época helenística”, da mestranda Rubia Santiago Menezes Bento Gonzaga.

Roberto Arruda de Oliveira é professor associado III da Universidade Federal do Ceará, onde leciona Língua Latina, Filologia Românica, Cultura Clássica e Literatura Latina no Ensino Presencial (Graduação), Língua Latina e Filologia Românica no Semi-presencial (Graduação). Defendeu dissertação de Mestrado sobre a *Bucólica* IV de Virgílio (UFRJ) e tese de Doutorado sobre as *Elegias* de Propércio (UFRJ). Desenvolveu também pesquisa na área de Filologia Portuguesa.⁸ Seu projeto de pesquisa atual é “Do latim às línguas românicas (séc. XX)”. De acordo com o professor, os estudos básicos de língua latina do curso de Letras permitem vislumbrar novas perspectivas que se apresentam a partir dos estudos históricos de nosso idioma. O conhecimento da língua portuguesa não pode se limitar a seu momento atual. Precisa-se vislumbrar seu processo de formação, suas origens, os aspectos que determinaram seu sistema escrito e o fonológico. Para isso vale-se neste trabalho da base

Cognition and Creativity”. Organizador do selo Ecos de tradução para a Editora Substância, membro do comitê editorial da *Revista Translatio*, da *Revista Cadernos de Tradução* (UFSC) e da Coleção Palavra de Tradutor (UFSC). Sua tese de doutorado foi escolhida como melhor Tese do ano de 2014 na Área de Estudos Clássicos e publicada com o título *Epikomios Hymnos: investigações sobre a performance nos epinícios pindáricos* pela Série Produção Acadêmica Premiada da Editora Humanitas. Atualmente, dedica-se à tradução da obra completa de Píndaro, cujo projeto foi contemplado com o Edital Universal MCTI/CNPQ 2014, de uma antologia de lírica grega arcaica e da composição de um manual de metro e ritmo da poesia grega antiga (Edital Universal MCTI/CNPq 2019). É visiting scholar na Faculty of Classics, Universidade de Oxford desde junho de 2019. Possui também um blog de tradução de poesia, Versos(re)Versos, <http://versosemverso.blogspot.com>.

⁷ Projeto de pesquisa já concluído: “Estudo crítico do processo de compilação, seleção de textos e tradução (grego-francês) da Coleção Hipocrática por Émile Littré”, do mestrando Henrique Antônio Fonseca da Mota Filho.

⁸ Artigos publicados recentemente: “Virgílio e a ‘aetas aurea’ angustana”, 2015; “Vocalismos e consonantismos na România”, 2015; “Imaginário da morte nas elegias de Propércio”, 2016; “Legado das categorias nominais latinas”, 2016; “Roma Antiga: becos e ruínas fétidas”, 2017; “Século XVIII: o iluminismo lexicográfico”, 2017; “Propércio: inspiração e linguagem”, 2018; “Percepções da Idade de Ouro nos poetas angustanos”, 2019.

gramatical latina, elemento sem o qual não seria viável demonstrar a formação do idioma nacional a partir de sua língua-mãe. Neste projeto são contemplados não só o vernáculo como também as outras línguas românicas que se inserem igualmente neste contexto linguístico. O legado cultural e linguístico do povo romano permanece indelével em todos os territórios por eles colonizados. Sem dúvida alguma, levavam as legiões em suas armas o denominado latim vulgar, o qual, por ser mais popular, imprimiu sua marca nas línguas que são motivo de análise nesse projeto.

MISSÃO DO NÚCLEO DE CULTURA CLÁSSICA

Nossa missão é oferecer cursos em grego, latim e sânscrito, tanto para alunos da UFC quanto para membros da comunidade, bem como promover diferentes atividades culturais que tenham por objetivo difundir o conhecimento da Antiguidade entre um público mais amplo, a fim de chamar a atenção para a importância dos clássicos em nossa sociedade moderna. No nível acadêmico, um dos nossos objetivos mais importantes é produzir e fomentar a pesquisa em Estudos Clássicos, conectando professores e pesquisadores nacionais e internacionais com o intuito de promover, compartilhar e difundir o conhecimento através de uma rede colaborativa de profissionais e estudantes que tenham interesses similares. Nossa ambição é nos tornarmos um centro de referência na pesquisa em Estudos Clássicos tanto no Brasil quanto no exterior, especializando-nos em educar jovens pesquisadores para que eles possam se tornar tradutores, editores e pesquisadores competentes em grego, latim e sânscrito, bem como acadêmicos capazes de perseguir uma carreira tanto em universidades brasileiras quanto internacionais. Nossos valores são: a) compromisso com um alto padrão em procedimentos de pesquisa e ensino; b) interesse no desenvolvimento científico e cultural da comunidade a que a UFC e o NUCLAS se ligam; c) compromisso com a promoção dos Estudos Clássicos no Brasil e d) transparência no acesso à informação e às atividades do NUCLAS. Nosso mote é *pulchra colamus* (“cultivemos as coisas belas”) e o nosso logo é o *gorgoneion* como pintado por Ergotimos (figura negra, ca. 570 a.C.) na tampa de uma ânfora em terracota. O *gorgoneion* não é apenas a efígie de um monstro terrível, mas sobretudo um poderoso apotropaico contra as forças do mal e do caos, tanto que foi dado por Perseu a Atena, deusa do conhecimento e da sabedoria, para que essa o colocasse no meio de seu escudo. Em alguns relatos e representações, ele também aparece como o botão da fivela que prendia as duas pontas da *agis* da deusa (ou de Zeus). O *gorgoneion*, portanto, representa os perigos e as dificuldades que se deve enfrentar para se obter o conhecimento. Como guardião da sabedoria, ele se mantém entre nós e a deusa e, se quisermos chegar até ela, será preciso, primeiro, olhar em seus olhos e enfrentá-lo.⁹

⁹ Cf. <http://www.nuclas.ufc.br>

REFERÊNCIAS

- BROSE, R. de; ARAUJO, O. L.; POMPEU, A. M. C. *Oralidade, Escrita e Performance na Antiguidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2013.
- POMPEU, A. M. C.; ARAÚJO, O. L. *Anais XXIX Semana de Estudos Clássicos Mundos Antigos, Perspectivas Modernas: Recepção e Autoria*. Fortaleza: Substância, 2020.
- POMPEU, A. M. C.; ARAÚJO, O. L.; BROSE, R. de. *O riso no mundo antigo*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.
- POMPEU, A. M. C.; BROSE, R.; ARAUJO, O. L.; OLIVEIRA, R. A. *Identidade e Alteridade no mundo antigo*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.
- POMPEU, A. M. C.; SOUSA, F. E. O.; ARAUJO, O. L. *Anais XXVIII Semana de Estudos Clássicos: O feio e o torpe na Antiguidade e sua recepção*. Fortaleza: Substância, 2017.
- POMPEU, A. M. C.; SOUSA, Francisco Edi de Oliveira. *Grécia e Roma no universo de Augusto*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

<http://www.nuclas.ufc.br>

UMA BREVE NOTÍCIA SOBRE O LABORATÓRIO DE ESTUDOS SOBRE O IMPÉRIO ROMANO (LEIR)

Norberto Luiz Guarinello*
Fábio Faversani**

* Professor Livre-Docente, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

guarinel@usp.br



** Professor Titular, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto.

faversani@ufop.edu.br



Recebido em: 02/04/2020

Aprovado em: 27/04/2020

A SHORT REPORT ON THE LABORATORY FOR THE STUDIES OF THE ROMAN EMPIRE

L EIR é a sigla para Laboratório de Estudos sobre o Império Romano. Reúne dezenas de Universidades Públicas nas cinco regiões do país e foi criado em 2007. Atualmente, o LEIR se organiza em torno de cinco núcleos sediados na UFES, UFG, UFOP, Unesp e USP, que agregam professores e estudantes de cerca de vinte Universidades. Dedicam-se ao propósito comum de estimular a pesquisa especializada sobre o Império Romano, o Mediterrâneo e a Antiguidade em geral. Além do intercâmbio entre pesquisadores, o Laboratório se propõe a um programa de Colóquios e publicações regulares.

O núcleo inicial do LEIR é formado por um grupo que iniciou sua colaboração à época que eram estudantes de pós-graduação do Departamento de História da USP, e que realizaram suas pesquisas tendo como tema o Império Romano, investigado sob diferentes ângulos e periodicidades. Tiveram, também, em comum o fato de pertencerem ao grupo de orientandos do Prof. Norberto Guarinello. Esses pesquisadores ingressaram em Universidades Públicas e passaram a formar novos alunos que também foram sendo integrados ao Laboratório. O LEIR é, de fato, uma duradoura prática de cooperação proveitosa entre colegas que foi, pouco a pouco, se institucionalizando. À época de sua progressiva construção, nos anos 90, o acesso a textos era muito difícil e os espaços para apresentação de trabalhos em eventos era escasso. Esses alunos, unidos por vínculos de amizade, passaram a trocar textos e se reunir para compor mesas em Congressos em que a discussão sobre a Antiguidade pudesse ser mais aprofundada. Tais iniciativas se mostraram muito proveitosas e



tiveram continuidade tanto com a formação de novas gerações quanto na cooperação entre as gerações.

O LEIR foi criado oficialmente em 2002 e, desde então, tem mudado constantemente. A sua atual coordenação é, contudo, basicamente a mesma desde a sua criação. Temos uma Coordenação Geral, ocupada por Norberto Luiz Guarinello – USP, e uma Coordenação Nacional composta por Ana Teresa Marques Gonçalves – UFG, Carlos Augusto Machado – University of St Andrews, Fábio Duarte Joly – UFOP, Fábio Faversani – UFOP, Gilvan Ventura da Silva – UFES, Margarida Maria de Carvalho - Unesp / Franca.

Além de sua coordenação, a lista de professores vinculados ao LEIR com vínculo efetivo com Instituições de Ensino Superior é a que segue:

Nome do Pesquisador	Instituição em que trabalha
Alex Degan	Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Alexandre Agnolon	Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
Artur Costrino	Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
Belchior Monteiro Lima Neto	Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Camila da Silva Condilo	Universidade de Brasília (UnB)
Deivid Valério Gaia	Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Dominique Santos	Universidade Regional de Blumenau (FURB)
Edson Arantes Júnior	Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Érica Cristhyane Morais da Silva	Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Fábio Morales	Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Gilberto da Silva Francisco	Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)
Gustavo Junqueira	Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Camp)
Joana Campos Climaco	Universidade Federal do Amazonas (UFAM)
Juliana Bastos Marques	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)
Luciane Munhoz de Omena	Universidade Federal de Goiás (UFG)
Lyvia Vasconcelos Baptista	Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Marinalva Vilar de Lima	Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)
Nathalia Monseff Junqueira	Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)
Rafael da Costa Campos	Universidade Federal do Pampa (Unipampa)
Semiramis Corsi Silva	Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
Uiran Gebara da Silva	Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)
Thiago Eustáquio Araujo Mota	Universidade de Pernambuco (UPE)
Ygor Klain Belchior	Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG)

Além desses pesquisadores, também se vinculam ao Laboratório professores com contratos temporários com IES's, professores de outros níveis de ensino e estudantes de Mestrado, Doutorado e Iniciação Científica orientados por esses pesquisadores. No total, o LEIR congrega um número flutuante de pesquisadores, que têm estado há alguns anos sempre acima de uma centena.

O LEIR promove Colóquios Nacionais a cada dois anos, havendo rodízio entre seus núcleos para a realização dos encontros. Além disso, temos Colóquios regulares promovidos na USP, UFOP, Unesp e UFES, bem como ciclos de palestras nessas e em outras Universidades. Além disso, o LEIR, através do conjunto de seus pesquisadores, mantém uma participação regular e relevante nos Congressos da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos e nas reuniões do GT História Antiga, da Associação Nacional de História.

O LEIR é responsável pela publicação de duas revistas:

Mare Nostrum, publicada pela USP. <https://www.revistas.usp.br/marenostrum/index>

Romanitas, publicada pela UFES. <http://periodicos.ufes.br/romanitas>

Publica ainda uma coleção de livros, *Impérios Romanos*, pela UFOP, e mantém o site do LEIR nacional (<https://leir.ufop.br/>), onde podem ser encontradas mais informações sobre os núcleos, bem como acessados os sites que são mantidos por esses.

Por fim, em colaboração com o Núcleo de Estudos Literários da UFOP, o LEIR produz o podcast *Sapere Aude*, disponível na plataforma Spotify.

O Laboratório Nacional é um Grupo de Pesquisa registrado no CNPq (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/8931>) e é um Grupo de Estudos da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos desde 11/11/2009, estando entre os primeiros a serem agregados à estrutura da SBEC.

O Laboratório de Estudos sobre o Império Romano contou em diversos momentos, e conta ainda, com o apoio de diferentes agências financiadoras, dentre as quais destacamos a CAPES, CNPq, FAPESP, FAPEMIG e FAPES, bem como das várias Universidades e Programas de Pós-Graduação a que seus pesquisadores estão vinculados. A todos esses apoiadores, manifestamos nosso reconhecimento e agradecimento.

TRADUÇÃO

SOBRE A NATUREZA, DE PARMÊNIDES DE ELEIA¹

Pedro Barbieri*

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Recebido em: 14/10/2019

Aprovado em: 07/01/2020

pedrobarbieri.antunes@gmail.com

**RESUMO:** Ofereço uma tradução poética da obra *Sobre a natureza*, de Parmênides.**PALAVRAS-CHAVE:** Parmênides; *Sobre a natureza*; poesia hexamétrica; tradução poética.*PARMENIDES OF ELEA'S ON NATURE***ABSTRACT:** I offer a full poetic translation of Parmenides' fragmentary *On Nature*.**KEYWORDS:** Parmenides; *On Nature*; hexametric poetry; poetic translation.**BREVE NOTA À TRADUÇÃO**

Como é sabido na área tradutológica, em especial aquela que lida com textos clássicos, há muitas possibilidades de abordarmos o traslado de um texto antigo qualquer, em especial de um texto poético. Podemos optar por uma tradução escolar ou pedagógica, que não se detém sobre a formalidade do texto e o trata principalmente como um “conteúdo” a ser assimilado, um enredo ou uma exposição de ideias. Assim, no espectro da palatabilidade do texto, ele pode ser traduzido em prosa, sob a égide da descrença quanto à recriação da poeticidade original; ou, em uma espécie de meio termo, uma obra em versos pode ser traduzida justamente como um poema, porém quase como uma prosa recortada, apenas com a equivalência entre o verso original e

¹ Agradeço os comentários feitos pelos pareceristas anônimos. Todos os deslizes remanescentes são de minha autoria.

o vernáculo. A tradução propriamente poética, por sua vez, opta por lidar com um poema tal qual ele é, levando em consideração aspectos formais, rítmicos, estruturais, buscando emular imagens ou adotar novas soluções, tomando o registro, linguagem e disposição dos termos não como elementos naturais, acessórios ou inexpressivos do discurso, mas como peças-chave para a criação do sentido e da experiência poética – que faz parte desse mesmo sentido. Porém, em geral, mesmo quando falamos para nós mesmos que estamos diante de um poema, nós o lemos como se estivéssemos lidando com um texto em prosa. Destacar a poeticidade da tradução, tanto pela escolha que adoto quanto pela qualidade do texto original, não só é necessário protocolarmente, para justificar minha escolha dentro das várias opções tradutológicas, como também para nos lembrarmos que, ante o poema, devemos ter um papel ativo na leitura, devemos ter um novo olhar, dar tempo a cada verso, entrever o conceito remoto, estranhar a palavra conhecida, e buscar em nós mesmos certa sutileza para vermos o poético da poesia.

Portanto, cabe aqui um *status quaestionis* não exaustivo das traduções de Parmênides de modo a vermos a que tipo de proposta cada uma delas se filia. Inicialmente, para levantar alguns exemplos da língua portuguesa (que, de todo modo, é o que melhor podemos avaliar e mais nos interessa tradutologicamente), a versão de José Trindade Santos (2013), a mais difundida atualmente e de mais fácil acesso para ser adquirida, se presta como exemplo da “prosa recortada em versos”, de teor muito alongado e pragmático, um exemplo claro de tradução escolar. A famosa tradução de Gerardo Mello Mourão (de 1986, recolhida no volume de Fernando Santoro, 2011), que se propõe poética, é, na realidade, um tanto prosaica e antissonora, a despeito de seu projeto e embora amparada em um registro lírico um tanto pomposo (o que pode dar a impressão de poesia). A própria tradução de Fernando Santoro (2011), por sua vez, retoma a ideia pedagógica de equivalência verso a verso, com algumas liberdades de expressão, porém sem qualquer pretensão métrica e, em certos trechos, com soluções controversas. Em um segundo momento, se recorremos a traduções em outras línguas, vemos uma mesma tendência à tradução de cunho prioritariamente escolar. Assim, a tradução de Jean Beaufret (1955) é acadêmica e em prosa, como o são as versões de Mario Untersteiner (1958), Leonardo Tarán (1965), Denis O’Brien (1987) e Richard McKirahan (2009). A tradução de David Galop (1991) segue o estilo verso a verso sem pretensões poéticas; em seu texto, a forma do poema serve apenas como elemento espelhar, para encontrarmos mais facilmente os termos no original. A mesma solução é adotada por Marcel Conche (1996), Giovanni Cerri (1999) e Giovanni Reale (2001). É também o caso da tradução da ordem Āśram Vidyā, publicada sob o pseudônimo Raphael (2009), que repete o esquema verso a verso prosaico com um excesso de exposição no seio da própria tradução, ainda que isso seja útil para o entendimento de certas passagens. Já a proposta poética de Martin J. Henn (2003) é um pouco heterodoxa, pois propõe a modificação da ordem dos fragmentos tal qual estabelecida por Hermann Diels para trazer um “fluxo coerente de ideias e imagens” (p. 23), uma vez que o tradutor decide abordar a obra como um todo contínuo; complementarmente, os versos originais são vertidos para dísticos rimados, o que retorce um pouco o original de modo a extrair palavras suficientes para preencher a nova métrica

e, além disso, sobrecarrega o texto com a criatividade do tradutor. Todos esses exemplos são apenas uma pequena parte ilustrativa das inúmeras edições do texto parmenidiano; outras tantas podem ser encaixadas em uma ou outra dessas soluções. Contudo, o que se vê é que o mais frequente é o texto de sabor acadêmico, com uma tradução *funcional*. Tirando dois dos exemplos aduzidos, a maior parte dos tradutores parece se preocupar menos com a poesia do poema do que com os “problemas” do poema, com o seu aspecto discursivo. Isso porque, em geral, *a nossa formação* é discursiva. As traduções escolares costumam se permitir alguns momentos de dicção poética e a ocorrência aqui e ali de alguma palavra ou construção atípica, porém esse elemento é incidental, não programático.²

No caso dos fragmentos de Parmênides, como temos originalmente um texto *poético*, e não unicamente expositivo no sentido da tradição filosófica que tem início em Aristóteles, considero haver um ganho em uma tradução *também poética*. É de se imaginar que o modo de escrita escolhido por Parmênides não teria sido apenas um capricho, mas um componente necessário de sua equação, o que é passível de não ser contemplado, caso o nosso foco seja uma abordagem mais conteudista. No fim das contas, o risco é acabarmos perdendo de vista alguma substância atualizável do texto (se é que ela de fato existe) em favor das palavras sobre o texto.³ A justificativa de buscar fazer uma tradução poética se funda nessa perspectiva de possibilitar um tipo diferente de experiência com relação ao que sobreviveu da obra. Embora possamos já estar acostumados com Parmênides, isso ocorre em geral por um ângulo relativamente prosaico: estamos acostumados com as ideias reportadas, com a interpretação de sua especulação, com o manejo instrumental de sua terminologia e estrutura discursiva (o proêmio, a via da verdade, a via da opinião). Proponho aqui apenas retornar ao texto original e experimentá-lo enquanto é: um poema. Tão somente o texto de Parmênides e os ecos de sua leitura individual, sem recorrer aos mais de dois mil anos de erudição que se impõem entre nós e os versos. Com frequência, ficamos um pouco mais interessados (e até mesmo perdidos) na bibliografia sobre um autor antigo, nas listas de estudos feitos sobre ele, do que na própria obra. Os comentários, a erudição, o trabalho expositivo são todos muito importantes porque nos revelam as faces de textos completamente distantes de nós, de modo que há muito que podemos negligenciar e diversos são nossos pontos cegos.

² Tudo isso, claro, nos leva ao questionamento sobre *o que seria a poesia* ou mesmo *o que torna uma tradução poética*, o que evade muito o escopo dessa introdução. Alguns poucos elementos estruturais foram aludidos no início desta introdução, mas em caráter convencional, sem pretender destrinchar o que constitui a poesia em si.

³ Recupero aqui a argumentação de Peter Kingsley (1999), que, inclusive, foi o que me levou a pensar em uma tradução poética para o texto apresentado. No mesmo caminho, vale sempre ter em mente as colocações feitas por Pierre Hadot (2016) a respeito da possibilidade de encontrarmos em alguns textos antigos a deixa para aquilo que ele chama de “exercícios espirituais”, ou seja, aquilo que nos leva ao “encontro do posicionamento interior, da atitude concreta que [a mensagem do texto] implica” (p. 94). Em parte, estaria aí o atualizável de um texto antigo, depurado das causas e condições depuráveis, mas tendo sempre em vista o contexto histórico e o panorama conceitual em que a obra se situa.

Mas o que de fato não podemos negligenciar, o que é mais importante é sempre a própria obra – e a nossa total atenção a ela.

Quanto aos meus critérios, apresento uma tradução dos hexâmetros para dodecassílabos alexandrinos, com cesura na sexta sílaba e tônicas na terceira e nona sílabas (e, evidentemente, na décima segunda). Alguns versos admitem mais de uma prosódia, mas dou preferência à leitura em anapestos (duas breves, uma longa). Sílabas átonas podem eventualmente ocupar a posição de uma tônica e serem lidas como tal. Como exemplo geral, veja-se o verso inicial dos fragmentos:

Es / tas / é / guas / me / le / vam, o // quan / to o i / mo as / per / mi / te

Evidentemente, enquanto há vantagens, esse tipo de escolha não vem também sem alguns sacrifícios. Para tornar mais fácil a consulta do leitor, trago antes de cada tradução o texto original grego, de modo que quem está familiarizado com a língua possa contrastá-lo com a minha versão e entender quais decisões tomei em cada passagem.

Noto ainda que, talvez por receio ou por automatismo, é comum ver alguns termos traduzidos seguindo sempre a sua acepção já canonizada, ou mesmo aquela que consta nas primeiras entradas dos dicionários. Para ficarmos em apenas dois casos, temos Παθώ, amiúde traduzido como “Persuasão” (2.4), e πίστις, como substantivo comum ou personificado, que costuma ser vertido para “confiança” (1.30; 8.12, 28, 50). No caso da obra em mãos, isso me parece, novamente, um equívoco mecânico. Considerado o contexto, esses termos me parecem um tanto padronizados e vazios de sentido, como se fossem uma lombada para a leitura do leitor e do tradutor. Parece-me também um vício de compreensão, por estarmos tão acostumados a enxergar esse vocabulário a partir de um registro retórico-oratório. Porém, a experiência filosófica oferecida por Parmênides é também (e, talvez, principalmente) de cunho religioso e revelatório: temos aqui uma viagem guiada por deusas; uma exposição cosmológica e epistemológica que a *Deusa* apresenta. Considero ser esse registro que deve ser levado em conta no momento da compreensão e tradução do texto.⁴ Não estamos lidando

⁴ A ideia aqui é que uma experiência mais completa do poema envolve não apenas o filosófico, não apenas o religioso, não apenas o poético, mas os três elementos ao mesmo tempo, por serem interdependentes. É necessário articulá-los, apreciá-los como um todo na medida do possível. A leitura do poema se triangula por cada um desses itens e apenas dou aqui mais ênfase ao valor poético e religioso do texto por verificar que não costumamos contemplar essas duas instâncias na mesma proporção que contemplamos o *argumento* do poema, o seu itinerário discursivo. Se absolutizo o elemento filosófico, posso ser tachado de academicista. Se faço o mesmo com a religiosidade da obra, posso passar por esotérico. Se me concentro no poético, a alcunha é de beletrista. Agora, se, ao tentar contemplar os três ingredientes de uma só vez, a tradução recebe um desses estigmas, é evidente que a falha pode estar no desalinhamento entre a minha intenção e execução, o que é inevitável que aconteça em algum grau – a tradução é eternamente provisória –, mas, por vezes, o descompasso se dá entre o texto apresentado e a expectativa do leitor. Trata-se de um problema não só metodológico, como também de ordem subjetiva. O debate é fortuito e instigante, e se expande para muito além da obra de Parmênides.

unicamente com uma *mise en scène* para justificar, pela autoridade do suposto contato com as divindades, sua teoria como mais verdadeira – inclusive, isso é, mais uma vez, um vício de leitura retórico, uma lente habitual que já se antecipa ao poema e toma um problema como já resolvido. Simultaneamente, caso contemplemos o uso retórico que é feito da experiência revelatória no poema, deveríamos então nos perguntar por que *essa* experiência é escolhida para veicular uma verdade. Nesse caso, teríamos que novamente nos debruçar sobre o elemento religioso, em vez de tomá-lo a valor de face. Retórica e religião não são fatores mutuamente excludentes, mas constantemente integrados.⁵

O essencial me parece ser o seguinte: Parmênides, filósofo-poeta, fala o que quer falar por meio da linguagem da experiência religiosa.⁶ Se quisermos de fato entrar no texto, talvez isso também deva protagonizar nosso olhar. Assim sendo, para retomar somente os dois casos aduzidos, considero mais adequado traduzir Πειθῶ por “Convicção” e πίστις por “fé”, que melhor se coadunam às respectivas passagens e à natureza religiosa que parece guiar tanto a vivência retratada do *Parmênides no poema* quanto a elocução do *poema de Parmênides*.

No mais, sigo aqui a edição clássica dos fragmentos dessa obra e dos demais textos de autores pré-socráticos estabelecida por Herman Diels e Walther Kranz (1951).

Fr. 1 B DK

ἵπποι ταί με φέρουσιν, ὅσον τ' ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι,
πέμπον, ἐπεὶ μ' ἐς ὄδον βῆσαν πολύφημον ἄγουσαι
δαίμονες, ἢ κατὰ πάντ' ἄστη φέρει εἰδότα φῶτα·
τῆι φερόμην· τῆι γάρ με πολύφραστοι φέρον ἵπποι
5 ἄρμα τιταίνουσαι, κοῦραι δ' ὄδον ἡγεμόνευον.
ἄξων δ' ἐν χνοίησιν ἴει σύριγγος αὐτῆν
αἰθόμενος (δοιοῖς γὰρ ἐπέιγετο δινωτοῖσιν
κύκλοις ἀμφοτέρωθεν), ὅτε σπερχοῖατο πέμπειν
Ἥλιάδες κοῦραι, προλιποῦσαι δώματα Νυκτός,
10 εἰς φάος, ὡσάμεναι κράτων ἄπο χερσὶ καλύπτρας.
ἔνθα πύλαι Νυκτός τε καὶ Ἥματός εἰσι κελεύθων,
καὶ σφας ὑπέρθυρον ἀμφὶς ἔχει καὶ λάινος οὐδός·
αὐταὶ δ' αἰθέριαι πλῆνται μεγάλοισι θυρέτροις·
τῶν δὲ Δίκη πολύποινος ἔχει κληῖδας ἀμοιβούς.

⁵ Para um panorama geral sobre essa relação, cf. Pernot (2006).

⁶ Como aponta Cerri (1999, p. 86-96), no fr. 1 B DK, por exemplo, a linguagem poética, concisa e não demonstrativa, se aproxima em Parmênides (assim como em outros filósofos do período arcaico) de um proferimento oracular, propriamente religioso, ao passo que em outro momento do seu poema, como o fr. 8 B DK, o poeta parece se vincular à tradição do *epos* que revelaria a condição do mundo, cujo modelo principal seria Hesíodo, além de outras teogonias contemporâneas ao filósofo, permitindo assim certo desenvolvimento expositivo que transita entre o filosófico (pela argumentação) e o religioso (por se tratar de uma revelação divina).

- 15 τὴν δὴ παρφάμεναι κοῦραι μαλακοῖσι λόγοισιν.
 πείσαν ἐπιφραδέως, ὥς σφιν βαλανωτὸν ὄχηα
 ἀπτερέως ὥσειε πυλέων ἄπο· ται δὲ θυρέτρων
 χάσμι' ἄχανές ποιήσαν ἀναπτάμεναι πολυχάλκου
 ἄξονας ἐν σύριγγιν ἀμοιβαδὸν ειλίξασαι
- 20 γόμοις καὶ περόνησιν ἀρηρότε· τῆι ῥα δι' αὐτέων
 ἰθὺς ἔχον κοῦραι κατ' ἀμαξιτὸν ἄρμα καὶ ἵππους.
 καί με θεὰ πρόφρων ὑπεδέξατο, χεῖρα δὲ χειρὶ
 δεξιτερὴν ἔλεν, ὧδε δ' ἔπος φάτο καί με προσηύδα·
 ὦ κοῦρ' ἀθανάτοισι συνάορος ἠνιόχοισιν,
- 25 ἵπποις ταῖ σε φέρουσιν ἰκάνων ἡμέτερον δῶ,
 χαῖρ', ἐπεὶ οὔτι σε μοῖρα κακὴ προὔπεμπε νέεσθαι
 τήνδ' ὁδόν (ἧ γὰρ ἀπ' ἀνθρώπων ἐκτὸς πάτου ἐστίν),
 ἀλλὰ θέμις τε δίκη τε. χρεῶ δέ σε πάντα πυθέσθαι
 ἡμὲν Ἀληθείης εὐκυκλέος ἀτρεμὲς ἦτορ
- 30 ἠδὲ βροτῶν δόξας, ταῖς οὐκ ἐνί πίστις ἀληθῆς.
 ἀλλ' ἔμπης καὶ ταῦτα μαθήσεται, ὥς τὰ δοκοῦντα
 χρῆν δοκίμως εἶναι διὰ παντὸς πάντα περῶντα.

- Estas éguas me levam o quanto o imo as permite
 e ora escoltam-me após o caminho egrégio
 da deidade que orienta os sábios nas urbes.
 Sou levado e p'ra lá vão as éguas instruídas,
- 5 a carruagem puxando, e à via guiam-me as jovens.
 Qual siringe, sibila o eixo nos cubos,
 escaldante, movido por ambas as rodas
 laterais rodopiando. Eis que avançam as jovens
 do Sol: levam-me, vindas dos lares da Noite
- 10 à luz e co' as mãos tiram do cimo os véus.
 Um portal parte as vias da Noite e do Dia,
 nele há um lintel e um pétreo umbral;
 há portões colossais que o cerram, etéreo.
 A Justiça, o algoz, tem as chaves da troca.
- 15 Co' ela vão ter as jovens, com ternas palavras,
 instigando-a, atentas, que a barra tirasse
 do portal por um instante. E abriu os portões:
 fez-se um ávido abismo, espaçavam-se os cúpricos
 eixos e, um após o outro, giravam os quícios,
- 20 com cavilhas e pregos fixados. À trilha
 logo as ninfas vão, guiando as éguas e o carro.
 Acolheu minha mão com sua destra a deusa,
 tão propícia, e anunciou-me as seguintes palavras:
 “Ó tu jovem, consorte de imortais aurigas,

- 25 tu que ao nosso lar vem, pelas éguas trazido:
ora, alegre-te, não é vil sina que fez-te
esta via cruzar, longe dos outros homens,
mas a Lei e a Justiça. Tudo há de aprender:
o estável, circular coração da Verdade
30 e a mortal opinião, sem a fé verdadeira;
também isto saber: como as aparências
devem ser aceitadas; por tudo estão, todas.”

Fr. 2 B DK

- εἰ δ' ἄγ' ἐγὼν ἐρέω, κόμισαι δὲ σὺ μῦθον ἀκούσας,
αἶπερ ὁδοὶ μούναι διζήσιός εἰσι νοῆσαι·
ἢ μὲν ὅπως ἔστιν τε καὶ ὡς οὐκ ἔστι μὴ εἶναι,
Πειθοῦς ἔστι κέλευθος (Ἀληθείη γὰρ ὀπηδεῖ),
5 ἢ δ' ὡς οὐκ ἔστιν τε καὶ ὡς χρεῶν ἔστι μὴ εἶναι,
τὴν δὴ τοι φράζω παναπευθέα ἔμμεν ἀταρπόν·
οὔτε γὰρ ἂν γνοίης τό γε μὴ ἔδν (οὐ γὰρ ἀνυστόν)
οὔτε φράσας.

- Vem, direi, ouve tu e o relato acolhe!
Eis as únicas vias de exame a pensar:
a que há e jamais pode deixar de ser,
trilha da Convicção, que a Verdade escolta;
5 e a que não é e nem sequer pode haver
e te digo ela é uma rota insondável,
é impossível saber sobre o que não é,
nem se pode expressá-lo.

Fr. 3 B DK

...τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστίν τε καὶ εἶναι.

...pois o mesmo é o pensar e o ser.

Fr. 4 B DK

λεῦσσε δ' ὅμως ἀπεόντα νόωι παρεόντα βεβαίως·
οὐ γὰρ ἀποτιμήξει τὸ ἐδν τοῦ ἐόντος ἔχθεσθαι
οὔτε σκιδνάμενον πάντη πάντως κατὰ κόσμον
οὔτε συνιστάμενον.

Vê que a mente faz, firme, o ausente presente.
Pois não rompe ela o ser do que é próprio do ser:
nem dispersa-o no cosmo, por todas as partes,
nem sequer o congrega.

Fr. 5 B DK

ξυνὸν δὲ μοί ἐστιν,
ὀπόθεν ἄρξωμαι· τόθι γὰρ πάλιν ἴζομαι αὐθις.

Indistinto p'ra mim
é por onde começo: aí chego de novo.

Fr. 6 B DK

χρὴ τὸ λέγειν τε νοεῖν τ' ἐὸν ἔμμεναι· ἔστι γὰρ εἶναι,
μηδὲν δ' οὐκ ἔστιν· τὰ σ' ἐγὼ φράζεσθαι ἄνωγα.
πρώτης γάρ σ' ἀφ' ὁδοῦ ταύτης διζήσιος <εἶργω>,
5 αὐτὰρ ἔπειτ' ἀπὸ τῆς, ἣν δὴ βροτοὶ εἰδότες οὐδὲν
πλάττονται, δίκρανοι· ἀμηχανίη γὰρ ἐν αὐτῶν
στήθεσιν ἰθύνει πλακτὸν νόον· οἱ δὲ φοροῦνται
κωφοὶ ὁμῶς τυφλοὶ τε, τεθηπότες, ἄκριτα φῦλα,
οἷς τὸ πέλειν τε καὶ οὐκ εἶναι ταῦτὸν νενόμισται
κού ταῦτόν, πάντων δὲ παλίντροπὸς ἐστὶ κέλευθος.

Há de haver o pensar, o dizer e o ser,
pois o ser é e o nada, não. Peço que o peses.
Dessa primeira via de exame te afasto,
5 mas também daquela outra em que os néscios mortais
deambulam com duas cabeças, guiadas
suas mentes errantes pelo imo inepto.
Surda e cega, é levada a hesitante e confusa
raça, crendo que o ser e o não ser são o mesmo
e o não mesmo, e o caminho de tudo regride.

Fr. 7 B DK

οὐ γὰρ μήποτε τοῦτο δαμῆι εἶναι μὴ ἐόντα·
ἀλλὰ σὺ τῆσδ' ἀφ' ὁδοῦ διζήσιος εἶργε νόημα
μηδέ σ' ἔθος πολύπειρον ὁδὸν κατὰ τήνδε βιάσθω,
νωμῶν ἄσκοπον ὄμμα καὶ ἠχίησαν ἀκουήν
5 καὶ γλῶσσαν, κρῖναι δὲ λόγῳ πολύδηριν ἔλεγχον
ἔξ ἐμέθεν ῥηθέντα.

Pois nunca há de se impor existência ao não ser.
Dessa via de exame afasta tua mente
e que a praxe iterada não o coaja a essa via,
desvirtuando os teus olhos incautos, tua língua
5 e tua escuta ruidosa. Arrazoa o teu tino
sobre o o ób'ce que expus e de tantas porfias.

Fr. 8 B DK

- μόνος δ' ἔτι μῦθος ὁδοῖο
 λείπεται ὡς ἔστιν· ταύτη δ' ἐπὶ σήματ' ἔασι
 πολλὰ μάλ', ὡς ἀγένητον ἐὼν καὶ ἀνώλεθρόν ἐστιν,
 5 ἐστὶ γὰρ οὐλομελές τε καὶ ἀτρεμές ἡδ' ἀτέλεστον·
 οὐδέ ποτ' ἦν οὐδ' ἔσται, ἐπεὶ νῦν ἔστιν ὁμοῦ πᾶν,
 ἔν, συνεχές· τίνα γὰρ γένναν διζήσασαι αὐτοῦ;
 πῆι πόθεν αὐξήθην; οὐδ' ἐκ μὴ ἐόντος ἑάσσω
 φάσθαι σ' οὐδὲ νοεῖν· οὐ γὰρ φατὸν οὐδὲ νοητόν
 10 ἔστιν ὅπως οὐκ ἔστι. τί δ' ἂν μιν καὶ χρέος ὤρσεν
 ὕστερον ἢ πρόσθεν, τοῦ μηδενὸς ἀρξάμενον, φῦν;
 οὕτως ἢ πάμπαν πελέναι χρεῶν ἐστὶν ἢ οὐχί.
 οὐδέ ποτ' ἐκ μὴ ἐόντος ἐφήσει πίστιος ἰσχύς
 γίγνεσθαι τι παρ' αὐτό· τοῦ εἶνεκεν οὔτε γενέσθαι
 οὔτ' ὄλλυσθαι ἀνήκε Δίκη χαλάσασα πέδησιν,
 15 ἀλλ' ἔχει· ἡ δὲ κρίσις περὶ τούτων ἐν τῶιδ' ἔστιν·
 ἔστιν ἢ οὐκ ἔστιν· κέκριται δ' οὔν, ὡσπερ ἀνάγκη,
 τὴν μὲν εἶν ἀνόητον ἀνόνημον (οὐ γὰρ ἀληθῆς
 ἔστιν ὁδός), τὴν δ' ὥστε πέλειν καὶ ἐτήτυμον εἶναι.
 πῶς δ' ἂν ἔπειτ' ἀπόλοιτο ἐόν; πῶς δ' ἂν κε γένοιτο;
 20 εἰ γὰρ ἔγεντ', οὐκ ἔστ(ι), οὐδ' εἴ ποτε μέλλει ἔσεσθαι.
 τῶς γένεσις μὲν ἀπέσβεσται καὶ ἄπυστος ὄλεθρος.
 οὐδὲ διαιρετόν ἐστιν, ἐπεὶ πᾶν ἐστὶν ὁμοῖον·
 οὐδέ τι τῆι μᾶλλον, τό κεν εἴργοι μιν συνέχεσθαι,
 οὐδέ τι χειρότερον, πᾶν δ' ἔμπλεόν ἐστιν ἐόντος.
 25 τῶι ζυνεχές πᾶν ἐστὶν· ἐὼν γὰρ ἐόντι πελάζει.
 αὐτὰρ ἀκίνητον μεγάλων ἐν πείρασι δεσμῶν
 ἔστιν ἄναρχον ἄπαστον, ἐπεὶ γένεσις καὶ ὄλεθρος
 τῆλε μάλ' ἐπλάχθησαν, ἀπῶσε δὲ πίστις ἀληθῆς.
 ταυτὸν τ' ἐν ταυτῶι τε μένον καθ' ἑαυτό τε κείται
 30 χοῦτως ἔμπεδον αὐθι μένει· κρατερῆ γὰρ Ἀνάγκη
 πείρατος ἐν δεσμοῖσιν ἔχει, τό μιν ἀμφὶς ἐέργει,
 οὔνεκεν οὐκ ἀτελεύτητον τὸ ἐὼν θέμις εἶναι·
 ἔστι γὰρ οὐκ ἐπιδευές· [μὴ] ἐὼν δ' ἂν παντὸς ἐδεῖτο.
 ταυτὸν δ' ἐστὶ νοεῖν τε καὶ οὔνεκεν ἔστι νόημα.
 35 οὐ γὰρ ἄνευ τοῦ ἐόντος, ἐν ᾧ πεφατισμένον ἐστὶν,
 εὐρήσεις τὸ νοεῖν· οὐδὲν γὰρ <ἦ> ἔστιν ἢ ἔσται
 ἄλλο πάρεξ τοῦ ἐόντος, ἐπεὶ τό γε Μοῖρ' ἐπέδησεν
 οὔλον ἀκίνητόν τ' ἔμειναι· τῶι πάντ' ὄνομ(α) ἔσται,
 ὅσσα βροτοὶ κατέθεντο πεποιθότες εἶναι ἀληθῆ,
 40 γίγνεσθαί τε καὶ ὄλλυσθαι, εἶναί τε καὶ οὐχί,
 καὶ τόπον ἀλλάσσειν διὰ τε χροά φανὸν ἀμείβειν.
 αὐτὰρ ἐπεὶ πείρας πύματον, τετελεσμένον ἐστὶ
 πάντοθεν, εὐκύκλου σφαιρῆς ἐναλίγκιον ὄγκωι,
 μεσσόθεν ἰσοπαλὲς πάντη· τὸ γὰρ οὔτε τι μεῖζον

- 45 οὔτε τι βαιότερον πελέναι χρεόν ἐστι τῆι ἢ τῆι.
 οὔτε γὰρ οὐκ ἐὸν ἔστι, τό κεν παῦοι μιν ἰκνεῖσθαι
 εἰς ὁμόν, οὔτ' ἐὸν ἔστιν ὅπως εἴη κεν ἐόντος
 τῆι μᾶλλον τῆι δ' ἦσσαν, ἐπεὶ πᾶν ἔστιν ἄσυλον·
 οἱ γὰρ πάντοθεν ἴσον, ὁμῶς ἐν πείρασι κύρει.
- 50 ἐν τῶι σοι παύω πιστὸν λόγον ἠδὲ νόημα
 ἀμφὶς ἀληθείης· δόξας δ' ἀπὸ τοῦδε βροτείας
 μάνθανε κόσμον ἐμῶν ἐπέων ἀπατηλὸν ἀκούων.
 μορφὰς γὰρ κατέθεντο δύο γνώμας ὀνομάζειν·
 τῶν μίαν οὐ χρεῶν ἔστιν – ἐν ᾧ πεπλανημένοι εἰσὶν –
- 55 τάντια δ' ἐκρίναντο δέμας καὶ σήματ' ἔθεντο
 χωρὶς ἀπ' ἀλλήλων, τῆι μὲν φλογὸς αἰθέριον πῦρ,
 ἦπιον ὄν, μέγ' [ἄραιον] ἔλαφρόν, ἐωυτῶι πάντοσε τωῦτόν,
 τῶι δ' ἐτέρωι μὴ τωῦτόν· ἀτὰρ κάκεινο κατ' αὐτό
 τάντια νύκτ' ἀδαῆ, πυκινὸν δέμας ἐμβριθές τε.
- 60 τόν σοι ἐγὼ διάκοσμον εὐκότα πάντα φατίζω,
 ὡς οὐ μὴ ποτέ τίς σε βροτῶν γνώμη παρελάσσει.

Resta só um relato

- sobre a via que é. Há sinais nela, muitos,
 vários, de que o ser é incriado e indelével,
 pois completo é, imóvel e ainda infindo.
- 5 Nem já foi nem será; ora é, todo e coeso
 e contínuo e um. Que orto há p'ra apurar?
 Onde e como iria crescer? Pois te vedo
 a pensá-lo e exprimi-lo. Não se pensa ou fala
 do que não é. Forçou-o qual necessidade,
- 10 em tempo ido ou vindouro, a nascer desde o nada?
 Assim, deve algo ser totalmente ou nunca.
 E jamais o poder da Fé há de aprovar
 do ser vir o não ser. Logo, não permitiu-lhe
 nem surgir nem morrer a Justiça, lasseando
- 15 seus grilhões, mas contendo-os. Tal é o veredito:
 ou algo é ou não é. Julga, então, necessário
 desertar a impensável e anônima via,
 pois veraz não é, mas a outra é e é real.
 Como o ser poderia morrer ou nascer?
- 20 Pois, se era, não é ora, nem há de ser.
 Logo, some a origem e o ocaso é impreciso.
 Nem mesmo é dividido; é um todo coeso.
 Nada há que o exceda e a unidade cerceie.
 Nem lhe há algo menor; o ser é um todo pleno.

- 25 É um todo contínuo: o ser une-se ao ser.
 É imóvel nos termos de seus vastos elos.
 Sem princípio, sem fim, pois a origem e o ocaso
 fora' expulsos p'ra longe co' a fé verdadeira.
 Jaz tal é no que é, permanece qual é,
 30 jaz em si firme assim, pois a Necessidade
 poderosa o contém nos seus elos, que o cercam.
 Logo, não seria lícito um ser inconcluso,
 pois de nada carece ou carece de tudo.
 Vale o mesmo ao pensar e à razão do pensar:
 35 sem o ser, no qual ele seria expresso,
 o pensar não verias. Pois nada mais é
 nem será além do ser, já que a Sina o fixou
 p'ra ser todo e imóvel. Logo, ele será
 todo nome que os homens supõem ser real:
 40 o nascer e o morrer, e o ser e o não ser,
 o local que se altera, e a cor nédia que muda.
 Visto haver-lhe um limite extremo, é completo
 e integral, qual a massa de cíclica esfera,
 de seu centro ao seu todo há equivalência;
 45 nem maior ou menor, cá ou lá, deve ser.
 O não ser sequer pode impedir que o ser chegue
 ao que é-lhe congênere; nem pode o ser
 ser maior ou menor, cá ou lá: é um todo
 homogêneo, inviolável, sito em seus limites.
 50 Ao que cesso o discurso de fé e o pensar
 relativo à verdade. Ora a humana opinião
 compreende, ouve o erro na ordem do que expresso.
 Duas formas julgaram que há e as batizaram,
 das quais uma não é, e é nisso em que se perdem:
 55 como um corpo, distingue' os contrários e impõem
 marcas que os separa': a luz do fogo etéreo,
 tão sutil, branda e a todos concorde consigo;
 e, então, outra, distinta, um corpo contrário:
 ei-la a Noite impérvia, em si densa e cerrada.
 60 Plena e símil, narrei-te tal ordenação,
 p'ra que nenhuma crença mortal te desvie.

Fr. 9 B DK

αὐτὰρ ἐπειδὴ πάντα φάος καὶ νύξ ὀνόμασται
 καὶ τὰ κατὰ σφετέρως δυνάμεις ἐπὶ τοῖσι τε καὶ τοῖς,
 πᾶν πλέον ἐστὶν ὁμοῦ φάεος καὶ νυκτὸς ἀφάντου
 ἴσων ἀμφοτέρων, ἐπεὶ οὐδετέρωι μετὰ μηδέν.

Porém, como a noite e a luz nomeíam tudo
e, afins às suas potências, estão cá e lá,
tudo é pleno de luz e da noite escura
igualmente e iguais, pois distantes do nada.

Fr. 10 B DK

εἴσηι δ' αἰθερίαν τε φύσιν τά τ' ἐν αἰθέρι πάντα
σήματα καὶ καθαρᾶς εὐαγέος ἡελίοιο
λαμπάδος ἔργ' αἰδέηλα καὶ ὀππότεν ἐξεγένοντο,
ἔργα τε κύκλωπος πεύσηι περίφοιτα σελήνης
5 καὶ φύσιν, εἰδήσεις δὲ καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχοντα
ἔνθεν [μὲν γάρ] ἔφνυ τε καὶ ὥς μιν ἄγουσ(α) ἐπέδησεν Ἀνάγκη
πέιρατ' ἔχειν ἄστρον.

Verás a natureza etérea, e no éter
toda e cada centelha, e as obras vorazes
do impoluto e alvo lume solar, e sua origem.
Saberás sobre as obras do olho lunar,
5 circular, sua natura; e o céu que os cinge,
de onde vem, como a Necessidade o coage
a cingir em seus termos os astros.

Fr. 11 B DK

πῶς γαῖα καὶ ἥλιος ἠδὲ σελήνη
αἰθήρ τε ζυγὸς γάλα τ' οὐράνιον καὶ ὄλυμπος
ἔσχατος ἠδ' ἄστρον θερμὸν μένος ὠρμήθησαν
γίγνεσθαι.

Como a terra, o sol, o éter comum, a Via Láctea
celestial, como a lua e o Olimpo extremo
e a força ardente dos astros surgiram,
como foram assim impelidos.

Fr. 12 B DK

αἰ γὰρ στεινότεραι πλῆντο πυρὸς ἀκρήτιοι,
αἰ δ' ἐπὶ ταῖς νυκτός, μετὰ δὲ φλογὸς ἴεται αἶσα·
ἐν δὲ μέσῳ τούτων δαίμων ἢ πάντα κυβερνᾷ·
πάντα γὰρ <ἦ> στυγεροῖο τόκου καὶ μίξις ἄρχει
5 πέμπουσ' ἄρσενι θῆλυ μιγῆν τό τ' ἐναντίον αὐτίς
ἄρσεν θηλυτέρωι.

Os anéis mais estreitos de fogo impermisto
 plenos são; e os noturnos têm parte da chama.
 E entre ambos há a deusa, que tudo governa:
 pois a tudo ela incita o parto árduo e a mistura,
 5 leva ela a mesclar-se a fêmea co' o macho
 e, complementarmente, o macho co' a fêmea.

Fr. 13 B DK

πρώτιστον μὲν Ἔρωτα θεῶν μητίσατο πάντων...

Dentre todos os deuses, criou antes Eros.

Fr. 14 B DK

νυκτιφαῆς περὶ γαῖαν ἀλώμενον ἀλλότριον φῶς.

Noturnal lume à terra, ao qual falta outra luz.

Fr. 15 B DK

αἰεὶ παπταίνουσα πρὸς ἀγὰς ἠελίοιο.

Ela sempre espreitando os raios do sol.

Fr. 15a B DK

<ὕδατόριζον> εἶπεν τὴν γῆν.

[E diz que a Terra] se enraíza na água.

Fr. 16 B DK

ὥς γὰρ ἕκαστος ἔχει κρᾶσιν μελέων πολυπλάγκτων,
 τὼς νόος ἀνθρώποισι παρίσταται· τὸ γὰρ αὐτὸ
 ἔστιν ὅπερ φρονέει μελέων φύσις ἀνθρώποισιν
 καὶ πᾶσιν καὶ παντί· τὸ γὰρ πλέον ἐστὶ νόημα.

Como sempre articulam-se os membros errantes,
 tal a mente apresenta-se aos homens: é qual
 a natureza dos membros humanos que pensa
 sempre e em todos, pois plenitude é pensamento.

Fr. 17 B DK

δεξιτεροῖσιν μὲν κούρους, λαιοῖσι δὲ κούρας...

À direita os moços, à esquerda as moças.

Fr. 18 B DK

femina virque simul Veneris cum germina miscent,
 venis informans diverso ex sanguine virtus
 temperiem servans bene condita corpora fingit.
 nam si virtutes permixto semine pugnent
 5 nec faciant unam permixto in corpore, dirae
 nascentem gemino vexabunt semine sexum.

Se mulher e varão mescla' os sêmens de Vênus,
 o vigor feito às veias de sangues diversos
 forja corpos bem criados, caso haja equilíbrio.
 Se, permistos os sêmens, opõem-se os vigores
 5 sem gerar unidade, permistos no corpo,
 vis, imolam co' sêmen dual o nato sexo.

Fr. 19 B DK

οὕτω τοι κατὰ δόξαν ἔφν τάδε καί νυν ἔασι
 καὶ μετέπειτ' ἀπὸ τοῦδε τελευτήσουσι τραφέντα·
 τοῖς δ' ὄνομ' ἄνθρωποι κατέθεντ' ἐπίσημον ἑκάστωι.

Assim, diz a opinião que tudo isso nasceu
 e ora é e, então, cresce p'ra, enfim, perecer,
 e os mortais dão a tudo nomes distintivos.

REFERÊNCIAS

- BEAUFRET, J. *Parménide. Le Poème*. Paris: Presses Universitaires de France/Quadrige, 2006. 1 ed. de 1955.
- DIELS, H.; KRANZ, W. (ed.). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin: Weidmann, 1951. Repr. 1966.
- HADOT, P. *A filosofia como maneira de viver: entrevistas de Jeannie Carlier e Arnold I. Davidson*. São Paulo: É Realizações, 2016.
- HENN, M. J. *Parmenides of Elea: a verse translation with interpretative essays and commentary to the text*. Santa Barbara: Praeger, 2003.
- KINGSLEY, P. *In the dark places of wisdom*. California: The Golden Sufi Center, 1999.
- PARMENIDES. *A text with translation, commentary, and critical essays by Leonardo Tarán*. Princeton: Princeton University Press, 1965.
- PARMÊNIDES. *Da natureza*. 3 ed. Tradução, notas e comentários de José Trindade Santos. São Paulo: Loyola, 2013.

PARMÉNIDE. *Le poème: fragments*. Text grec, traduction, présentation et commentaire par Marcel Conche. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

PARMÉNIDE. *Le poème de Parménide*. Texte, traduction, essai critique par Denis O'Brien en collaboration avec Jean Frère pour la traduction française. Paris: J. Vrin, 1987.

PARMENIDES. *On the order of nature*. Edited by Raphael (Āśram Vidyā Order). New York: Aurea Vidyā, 2009.

PARMENIDE. *Poema sulla natura*. Introduzione, testo, traduzione e note di cura di Giovanni Cerri. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1999.

PARMENIDE. *Sulla natura. Frammenti e testimonianze*. Prefazione, introduzione, traduzione, note e parole chiave di Giovanni Reale. Milano: Bompiani, 2001.

PARMENIDE. *Testimonianze e frammenti*. Introduzione, traduzione e commento a cura di Mario Untersteiner. Milano: La Nuova Italia, Editrice Firenze, 1958.

PARMENIDES. *The fragments of Parmenides: a critical text with introduction, translation, the ancient testimonia and a commentary by A. H. Coxon*. Revised and expanded edition with new translations by Richard McKirahan and a new preface by Malcolm Schofield. Las Vegas: Parmenides Publishing, 2009.

PARMENIDES OF ELEA. *Fragments*. A text and translation with an introduction by David Gallop. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

PARMÊNIDES; XENÓFANES. *Filósofos épicos I: Parmênides e Xenófanes. Fragmentos*. Edição do texto grego, tradução e comentários de Fernando Santoro. Rio de Janeiro: Hexis; Fundação Biblioteca Nacional, 2011.

PERNOT, L. The rhetoric of religion. *Rhetorica*, v. 24, n. 3, p. 235-54, 2006.

CÍCERO, DO ORADOR 2.216-290¹

Adriano Scatolin (tradução e notas adicionais)*
Charlene Miotti (introdução e notas)**

* Professor de Língua e Literatura Latina, Universidade de São Paulo.

Recebido em: 06/09/2019

Aprovado em: 13/12/2019

adrscatolin@me.com



** Professora de Língua e Literatura Latina, Universidade Federal de Juiz de Fora.

charlene.miotti@letras.ufjf.br



RESUMO: Tradução do excurso sobre o riso no diálogo *Do orador* (2.216-290), de Cícero, apresentado pelo personagem Gaio Júlio César Estrabão Vopisco.

PALAVRAS-CHAVE: Cícero; *Do orador*; humor oratório; Gaio Júlio César Estrabão Vopisco.

CICERO, ON THE ORATOR 2.216-290

ABSTRACT: This paper presents the translation of the *excursus de risu* from Cicero's dialogue *On the orator* (2.216-290), exposed by the character Gaius Julius Caesar Strabo Vopiscus.

KEYWORDS: Cicero; *On the orator*; oratorical humor; Gaius Julius Caesar Strabo Vopiscus.

INTRODUÇÃO AO EXCURSO SOBRE O RISO (DE ORATORE 2.216-290)

O excurso sobre o riso (Cic. *de Orat.* 2.216-290), ora apresentado em tradução anotada, é a primeira obra supérstite da Antiguidade a propor uma teoria sobre o humor em contexto oratório.²

¹ Texto utilizado para a tradução: Kumaniecki, 1969. Todas as datas são a.C., salvo observação em contrário. Seguimos, para a notação dos textos antigos, as abreviações do *Oxford Latin Dictionary*. O tradutor agradece a Marlene Lessa Vergílio Borges pela cuidadosa revisão e a Tiago Augusto Nápoli pela “curta e grossa” solução sugerida para a piada de 2.245. Agradece ainda à Professora Charlene Miotti pela colaboração no trabalho, pela permissão de usar algumas soluções de seu Quintiliano na tradução e pela paciência com os prazos de entrega do tradutor.

² A segunda obra na Antiguidade latina a abordar essa temática será a *Institutio oratoria* (94-96 d.C.), de Quintiliano (6.3).

Se em Platão e Aristóteles a questão do riso é abordada de modo periférico, circunscrita a outras matérias primordiais (por exemplo, a dimensão ética das manifestações artísticas no livro X da *República*, as afecções da alma no *Filebo*³ e a caracterização da comédia na *Arte Poética*⁴), com Cícero e Quintiliano observa-se uma concentração exclusiva na matéria do risível, ocupando capítulos inteiros nas obras de ambos. Ainda que não esteja claro em que momento o riso passou a preencher as condições necessárias para se tornar objeto específico no ensino da arte retórica, com a ascensão do papel do orador nas sociedades antigas, também as instruções próprias para a construção de um discurso bem sucedido ganham espaço como assunto digno de relato e divulgação. Se, de fato, “a teoria do risível está mais bem tratada em Cícero que em qualquer outro autor grego”,⁵ não será demasiado supor que o contexto político da Roma republicana tenha fomentado o debate sobre o riso nos âmbitos ético e retórico, uma vez que os oradores assumiam o papel de condutores das deliberações diante do povo ou nas assembleias,⁶ e muitos podem ter empregado o humor equivocadamente e em público, dada a reconhecida força persuasiva de um gracejo bem executado e a dificuldade em acertar a medida neste quesito.

Como se sabe, o *De oratore* é construído em diálogos, forma valorizada desde Platão por ser mais “leve”⁷ tanto para a leitura como para a aprendizagem. Logo no segundo parágrafo (217, e em 256 e 288, menos explicitamente), o autor, pela voz de Gaio Júlio César Estrabão Vopisco⁸ – *persona* que conduz todo o excursus em diálogo com Marco Antônio,⁹ Lúcio Licínio Crasso e Públio Sulpício Rufo (em ordem de protagonismo) –, faz menção a livros gregos intitulados *Do risível*, com os quais ele teria “alguma esperança de poder adquirir algum conhecimento”. As fontes gregas de Cícero têm dado azo a muito debate:¹⁰ Demócrito é o único autor mencionado pelo nome (235) e paralelos verificáveis (ou seja, em obras supérstites, ainda que parcialmente) resumem-se à *Poética*¹¹ e à *Retórica*¹² de Aristóteles.

³ Cf. 1448c-1450b, principalmente.

⁴ Cf. 1449a, principalmente.

⁵ Romano, 2001, p. 163.

⁶ Sobre as múltiplas funções do orador nos períodos republicano e imperial, cf. Cousin, 1975, p. xc.

⁷ Sabe-se que os turnos de fala, reproduzidos em um texto, segmentam a discussão de forma natural e, muitas vezes, abrandam o rigor do assunto em pauta.

⁸ Nascido por volta de 120 a.C., César Estrabão foi um advogado famoso (*Brut.* 207) cuja principal qualidade era o exercício do humor refinado em seus discursos.

⁹ Marco Antônio, o orador, avô do mais famoso Marco Antônio, o triúmviro. “Antônio e Crasso tinham, tal como Cícero, ampla experiência nas causas e eram, segundo o autor quer nos fazer crer, os dois maiores oradores de sua época” (Scatolin, 2009, p. 16).

¹⁰ Para um panorama mais detalhado, cf. Dominik; Hall, 2007, p. 212-15.

¹¹ Aristóteles, *Poética*, 1449a: “O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada mas não exprime dor” (trad. de Ana Maria Valente); cf. *de Orat.* 2.236.

¹² Especialmente III, 4412a, cf. *de Orat.* 2.256.

Em seu tratado,¹³ escrito quase 150 anos depois, Quintiliano faz referência às fontes gregas¹⁴ usando a expressão “περι γελοίου” (“sobre o risível”, por oposição ao personagem ciceroniano, que, respeitando o decoro do diálogo, segundo o qual se evita o uso de terminologia grega, atém-se à expressão latina, *de ridiculis*), tornando mais verossímil a suposta influência da obra homônima (da qual nos restam apenas título e poucos fragmentos) de Teofrasto,¹⁵ sucessor de Aristóteles na condução da escola peripatética.

Em Cícero, encontramos acenos à questão do humor retórico no *Orator* (87-90) e no *De officiis* (1.103-104), mas é no *De oratore* (2.216-290) que vemos o tema desenvolvido de maneira rica e extensiva (ainda que não “sistemática”). Entre os contemporâneos de Cícero, somente o autor da *Retórica a Herênio* colaborou para o assunto, propondo uma curiosa definição (3.13.23: “jocosa é a fala que se aproveita de algo para suscitar um riso comedido e educado”)¹⁶ e fornecendo um elenco de possibilidades às quais o orador pode recorrer quando o auditório estiver cansado de ouvi-lo (1.10.1ss.):

Se estiverem cansados de ouvir, partiremos de algo que possa provocar o riso: de um apólogo, uma fábula verossímil, uma imitação distorcida, uma inversão, uma ambiguidade, uma insinuação, uma zombaria, um disparate, um exagero, uma comparação, um trocadilho, algo além do esperado, uma semelhança, uma novidade, uma história, um verso, uma interpelação ou riso de aprovação de alguém; ou prometeremos que vamos falar algo diferente daquilo que preparamos, que não tomaremos da palavra do modo como outros costumam fazer – exporemos brevemente o que eles fazem e o que nós faremos.¹⁷

Vejamos, primeiramente, como Cícero conduz a questão no *De oratore*. Em resposta ao convite que lhe dirige Marco Antônio na manhã do segundo dia de diálogo,¹⁸ César toma a

¹³ É clara e inegável a vinculação do tratado de Quintiliano àquele de Cícero, mas as duas obras diferem significativamente quanto à estruturação, aos propósitos, ao tom, ao valor literário e ao período em que vieram a público (55 a.C.-94 d.C.). Para maiores detalhes: Miotti, 2010, p. 106-29.

¹⁴ *Inst.* 6.3.22: “o que é próprio da matéria sobre a qual agora debatemos é o ridículo, por isso toda essa discussão foi inscrita como περι γελοίου pelos gregos” (tradução minha).

¹⁵ Para mais informações especificamente sobre o περι γελοίου de Teofrasto: Fortenbauch, 2003, p. 295.

¹⁶ “Tocatio est oratio, quae ex aliqua re risum pudentem et liberalem potest conparare” (tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra).

¹⁷ “Si defessi erint audiendo, ab aliqua re, quae risum mouere possit, ab apologo, fabula uerei simili, imitatione deprauata, inuersione, ambiguo, suspicione, inrisione, stultitia, exuperatione, collectione, litterarum mutatione, praeter expectationem, similitudine, nouitate, historia, uersu, ab alicuius interpellatione aut adrisione; si promiserimus aliter ac parati fuerimus, nos esse dicturos, nos non eodem modo, ut ceteri soleant, uerba facturos; quid alii soleant, quid nos facturi sumus, breuiter exponemus.” (Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra).

¹⁸ Como se sabe, Cícero encena o desenvolvimento do diálogo em dois dias consecutivos, durante as férias dos *ludi Romani* (ou seja, na primeira metade de setembro) do ano 91 a.C. (cf. *De Orat.* 2.24 ss.).

palavra no parágrafo 217 e a conserva até o 227 para defender a tese de que o humor não pode “de modo algum [...] ser ensinado por meio de uma teoria”, um método ou uma arte. Trata-se, no entanto, de uma típica *capitatio benevolentiae*, já que César imediatamente demonstra vasto conhecimento sobre o assunto, introduzindo logo no parágrafo 218 a primeira dicotomia dos tipos de gracejos: a “jocosidade” (*canillatio*) e a “mordacidade” (*dicavitas*).

Dos parágrafos 228 ao 234, o verdadeiro diálogo se estabelece, sendo esta a única cena na qual todos os personagens intervêm: Antônio, Sulpício (apenas em 231) e Crasso (somente em 232 e 234). Antônio explica as razões de ter confiado a César e não a Crasso (autor da maior parte dos ditos espirituosos compilados ali) a função de tratar deste aspecto da atividade oratória, no que é apoiado tanto por Sulpício como pelo próprio Crasso (que sublinha as limitações da teoria no exercício oratório, especialmente no tocante ao riso). Antônio mostra como César, apesar de negar a existência de uma “arte dos gracejos” (*ars facetiarum*), teria estabelecido ao menos um princípio: o de considerar as pessoas envolvidas, a situação e o momento, para evitar que a autoridade do discurso seja diminuída pelo uso do humor (um princípio que Crasso costuma respeitar, acrescenta). Daí, conclui que são mais bem aceitos os gracejos que proferimos quando fomos previamente atacados, do que aqueles nos quais tomamos a iniciativa (recomendação que se repete em Quintiliano, *Inst.* 6.3.13).¹⁹ Conforme já acenei, a partir do parágrafo 235 tem início o tratado do riso propriamente dito (estendendo-se até 289). A estrutura da investigação é fornecida imediatamente por César: “Cinco são as perguntas que se podem fazer acerca do riso: em primeiro lugar, qual é a sua natureza; em segundo, suas fontes; em terceiro, se cabe ou não ao orador querer provocar o riso; em quarto, em que medida; em quinto, quais são os tipos do risível.”

As duas primeiras questões são resolvidas rapidamente. A explicação sobre a natureza do riso é delegada a Demócrito,²⁰ uma vez reconhecida como algo irrelevante para o assunto proposto (235). A segunda pergunta é solucionada com base na formulação aristotélica de que o ridículo “é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora” (*Poética*, 1449a), porque “ri-se unicamente, ou quase apenas, do que assinala e aponta alguma torpeza de maneira não torpe”²¹ (cf. ainda *Inst.* 6.3.8). O trunfo concreto de Cícero está mesmo nos desdobramentos das duas últimas indagações, admitida a afirmativa da terceira.

¹⁹ “Sem dúvida, a ocasião está tanto nas circunstâncias (e a sua força é tal que frequentemente, com a sua ajuda, não só os incultos, mas também os rudes conseguem dizer coisas engraçadas) quanto nas palavras que alguém tenha dito previamente, porque todas essas frases são de longe muito mais agradáveis [*uenustiora*] quando proferidas nas respostas do que nos ataques” (tradução minha).

²⁰ Demócrito (c. 460-352 a.C.) consagrou-se como “o filósofo que ri”, em oposição a Heráclito (c. 540-470 a.C.), “o filósofo que chora”, por conta da *Carta de Hipócrates* a Damagetus: “A história revela uma curiosa relação entre o riso, a sabedoria e a loucura. Conta a *Carta* que Hipócrates teria sido chamado pelos cidadãos de Abdera, cidade natal de Demócrito, porque o filósofo estaria gravemente enfermo, acometido de loucura – ria de qualquer coisa. Ao ouvi-lo e vê-lo, contudo, Hipócrates teria se convencido do contrário: Demócrito estaria mais sábio do que nunca.” (Alberti, 2002, p. 74).

²¹ *De Orat.* 2.236: “Locus autem et regio quasi ridiculi – nam id proxime quaeritur – turpitudine et deformitate quadam continetur; haec enim ridentur uel sola uel maxime, quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter.”

A discussão acerca da medida, correspondente ao quarto ponto (237-239), estabelece como regra primordial a circunspeção em relação às afecções da “vítima”: o ataque às pessoas que lhe são caras deve ser evitado (advertência mantida por Quintiliano: “é melhor perder a piada que perder o amigo”, cf. *Inst.* 6.3.28). A segunda regra (discutida mais longamente) diz respeito aos assuntos dos quais se pode fazer troça sem perder autoridade (238): “é muito mais fácil brincar com o que não é digno de muito ódio nem de grande misericórdia”. Verena Alberti (2002, p. 58), em *O riso e o risível na história do pensamento*, reforça que “à exceção dos facínoras que deveriam antes ser levados ao suplício e dos indivíduos cujo infortúnio torna simpáticos, o orador pode tornar risíveis todos os vícios da humanidade, assim como as deformidades e os defeitos corporais”. Dessa forma, as instruções que visam limitar o emprego do risível no discurso coincidem com o que é legítimo para a arte retórica em geral: desde que observadas as pessoas, as circunstâncias e as ocasiões, tudo é permitido, se ajuda o orador a cativar o público e ganhar a causa.

O quarto ponto de César culmina com uma fronteira precisa sobre a qual insistirá (239): “preceitua-se não apenas que não se brinque de maneira insípida, mas também que, se surgir a oportunidade de um gracejo completamente absurdo, cumpre que o orador evite um e outro, a fim de que a brincadeira não incorra em bufonaria ou farsa”.²² Cícero retoma aqui uma questão de ordem ética já estabelecida por Aristóteles²³ quando aborda as paixões e o uso favorável que se pode fazer delas: a distinção entre a ironia (εἰρωνεία) e a bufonaria (βωμολοχία).²⁴ Segundo Cícero, o bom orador tem sempre uma razão para empregar o risível, enquanto os bufões fazem troça o dia todo, disparando sátiras grosseiras contra qualquer um, sem considerar premissas éticas. É frequente que os temas dos discursos sejam delicados, quando não extremamente desagradáveis – isso, naturalmente, exige uma atenção especial do orador na escolha do teor das suas pilhérias, uma vez que o limite entre o sugerido e o explícito fica menos aparente. Cícero observa o cômico sob a perspectiva pragmática da realidade forense e, portanto, aloca em primeiro plano o seu aspecto técnico elocutivo.

O último ponto, referente aos gêneros do risível, ocupa todo o resto do tratado e constitui a parte mais extensa da discussão. César começa a responder à quinta questão com uma primeira distinção fundamental entre dois gêneros de gracejos: os que recebem tratamento segundo a matéria e os que recebem tratamento segundo a palavra (*quorum alterum re tractatur, alterum dicto*, 240). Atribui ao primeiro gênero a narração (*narratio*) e a imitação (*imitatio*), como procedimentos próprios dos gracejos contínuos²⁵ (*perpetuarum facietiarum*),

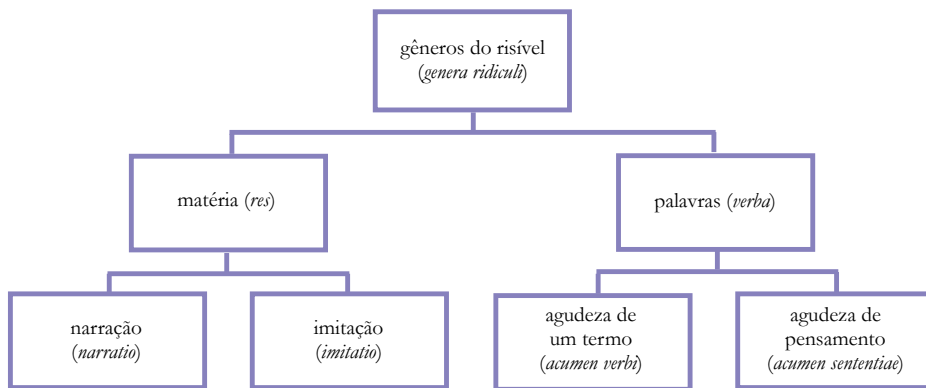
²² “Itaque ea facillime luduntur, quae neque odio magno neque misericordia maxima digna sunt [...] in quo non modo illud praecipitur, ne quid insulte, sed etiam, quid perridicule possis, uitandum est oratori utrumque, ne aut scurrilis iocus sit aut mimicus.”

²³ Cf. *Retórica* 3.18, 1419b *et seq.*

²⁴ Naturalmente, as orientações de um e outro são ligeiramente diversas: a aristotélica diz respeito ao ator, a ciceroniana, ao orador.

²⁵ Em que se descrevem e se forjam os caracteres dos homens de tal forma que se perceba sua natureza por meio de alguma narração ou que se revelem, pela breve inserção de uma imitação, em algum defeito particularmente apto para a zombaria (243).

indicando o excesso a evitar no comportamento dos mímicos (240-243). O risível que reside nas palavras (*ridiculum in dicto*), por outro lado, surge através da agudeza de um termo ou de um pensamento e seu uso abusivo configura a mordacidade própria dos bufões (*scurrilis dicacitas*), repetidamente exemplificada por César, a fim de que esteja claríssimo aquilo que o orador deve evitar neste campo (244-247). O esquema seria basicamente este:



Em seguida, a exposição particularizada dos *genera ridicula* é anunciada, mas logo protelada para dar lugar à demonstração de que o ridículo e os pensamentos compartilham as mesmas fontes (248-250). Até onde se sabe, Cícero é o primeiro autor a fazer esta observação. Nero²⁶ teria dito a respeito de um escravo ladrão (248): “é o único para quem não há nada fechado ou trancado na casa” – quando esse tipo de asserção costumava ser empregado em relação a pessoas que eram da maior confiança (episódio também comentado por Quintiliano em *Inst.* 6.3.50). Este caso é apresentado pelos dois autores como exemplo de que a mesma frase, empregada em situações diferentes, pode assumir perfeitamente tanto um caráter sério quanto jocoso: as circunstâncias da enunciação fundamentam o efeito humorístico.

Em 251, a advertência de que “nem tudo que é engraçado é gracioso” (“non esse omnia ridicula faceta”, sendo este último termo eivado pelas noções de elegância e alegria) pretende reforçar os limites do tipo de humor que pode ser usado em contexto forense: ora, nem todas as brincadeiras que provocam riso são apropriadas para um *uir bonus*.²⁷ O próximo parágrafo (252) indica precisamente os quatro modos de risível que ultrapassam o domínio adequado ao orador (antes sacrificar uma anedota que sacrificar a dignidade, recomenda Quintiliano em *Inst.* 6.3.30): gestos afetados (*mimica actio*), imitação cômica (*illiberalis imitatio*, de que eventualmente o orador até pode fazer uso, mas rapidamente e com moderação),

²⁶ Este seria Gaio Cláudio Nero, que foi cônsul durante a segunda guerra púnica e venceu a batalha do Metauro em 207 a.C. Não confundir com o imperador que viveu em época posterior.

²⁷ O homem de bem, perito no discurso, conforme a famosa definição do orador perfeito de Catão, o Velho: “orator est, Marce fili, uir bonus, dicendi peritus” (“O orador, meu filho Marcos, é um homem de bem, perito no dizer” frag. 14, 80).

careta (*oris deprauatio*) e obscenidade (*obsenitas*). Idênticas, ainda que enumeradas de modo mais conciso, são as restrições da *Institutio oratoria* (6.3.29).

Retoma-se, então, a distinção dos gracejos *in re* e *in uerbo*, introduzindo o exame desses últimos, que compreendem oito gêneros. Enumero cada um deles, a fim de comentá-los com mais vagar:

1. a ambiguidade (253-254), particularmente espirituosa se contraria a expectativa dos ouvintes (e que, para Quintiliano, é pouco eficiente, uma vez que precisa invocar referências conhecidas por todos, por exemplo, fatos atuais ou similaridades de som evidentes, cf. *Inst.* 6.3.48). No caso do exemplo de Vespa Terêncio, a ambiguidade reside no fato de que o braço quebrado, que impediu Tício de comparecer ao Campo de Marte, seria o da estátua;
2. a paronomásia (256), termo transliterado do grego *παρονομασία*, indicando a substituição de uma ou poucas letras para produzir um gracejo baseado no eco sobre a fala anterior.²⁸ Muitos sobrenomes latinos, alguns estigmatizando aspectos físicos ou morais (tais como *Seneca*, o “velhote”, *Brutus*, o “grosseiro”, ou *Bibulus*, o “beberrão”), dão margem para a simples substituição de uma letra, alterações que engendram uma mudança de sentido cômica justificada pela quebra da expectativa do ouvinte: *M. Fulvius Nobilior*, o “notável”, torna-se para Catão *Mobilior*, o “instável”. Conforme lembra George Minois,²⁹ o próprio Cícero (de *cicer*, “grão-de-bico”) não escapa às brincadeiras; mas, aos amigos que lhe aconselham mudar de nome, ele responde que tornará esse “grão-de-bico” tão célebre quanto *Catão* (“o prudente”), *Catullus* (“o cãozinho”³⁰) ou *Scaurus* (“o de calcanhares inchados”);

²⁸ No *Tractatus Coislinianus* – um códice do século X d.C. que, apesar de seu estado fragmentário, apresenta claramente muitas definições semelhantes às de Aristóteles, e que alguns estudiosos, Richard Janko (1984, p. 1-4) entre eles, acreditam ser o agrupamento de trechos perdidos do Livro II da *Poética* (consagrado à comédia) – há uma classificação das origens do cômico em dois tipos: falas (*λέξεις*) e ações (*πράγματα*), à semelhança de Cícero e Quintiliano. No primeiro caso, são basicamente cinco os procedimentos enumerados (conforme Santoro, 2003, p. 277): a homonímia, a sinonímia, a prolixidade, a paronímia (por adição ou subtração – aqui se inserem os exemplos dos nomes modificados para criar um efeito cômico –, pelo diminutivo ou pelo trocadilho – com voz ou coisas de gênero semelhante) e o modo de falar. Quanto às ações, o códice elenca apenas nove itens: assimilação (para melhor ou para pior), o engano, o impossível, o possível e incoerente, a quebra de expectativa, a caracterização chula das personagens, o uso de danças vulgares, a escolha absurda (optar pelo pior quando o melhor está disponível) e o discurso desarticulado e incoerente.

²⁹ Minois, 2003, p. 85.

³⁰ Jean Granarolo (1982, p. 34) alerta, no entanto: “Não se pode autorizar conclusões seguras quanto ao *cognomen* *Catullus*. Pode-se, sem dúvida, fazê-lo derivar da palavra latina *catulus*... ou então de *Cato*, derivado ele próprio de *catus* [esperto, agudo]... Mas ninguém poderá esquecer que a raiz *catu-*, ‘luta’, ‘guerra’, é largamente representada na onomástica gaulesa...”.

3. a citação de versos poéticos (257), em que o efeito cômico advém do deslocamento contextual (cf. *Inst.* 6.3.86);
4. a citação de provérbios (258; cf. *Inst.* 6.3.96-98);
5. a interpretação de uma frase no sentido literal e não segundo a intenção de quem a profere (259-260; cf. *Inst.* 6.3.85-87, quando Quintiliano aborda as estratégias da “simulação” e da “dissimulação”);
6. o discurso mudado, *immutata oratio* (261), termo latino para a figura retórica da “alegoria”;
7. o traslado de uma única palavra, *translatio uerbi* (262), termo latino para a figura retórica da “metáfora”; e
8. a inversão do sentido das palavras, *inuersio uerborum* (263), termo latino para a figura retórica da ironia. O chiste de Sêrvio Galba está baseado nos termos latinos *triclinium* (um móvel que acomoda até três pessoas durante as refeições romanas, invocado por Libão) e *cubiculum* (“quarto”, retorquido por Galba), sendo este último uma insinuação ao comportamento supostamente inapropriado de Libão.

Quanto aos gracejos baseados na matéria (*in re*) – os que provocam mais riso, segundo Cícero – podem-se identificar por volta de vinte tipos – todos os procedimentos que não extraem seu caráter cômico exclusivamente das palavras utilizadas, por exemplo: a imitação (dos gestos, da voz e da postura do adversário), a ingenuidade fingida (que será retomada insistentemente por Quintiliano, cf. *Inst.* 6.3.88, por exemplo) e a ironia:³¹

1. a narração (264), “algo bastante difícil, pois é preciso apresentar e colocar diante dos olhos elementos que não apenas pareçam verossímeis, [...] mas que também sejam um pouco torpes”, como a narração de Crasso sobre Mêmio (240);
2. a história (caso de Sexto Tício e Antônio, que citam Cassandra e Ajax Oileu) e a comparação (265), como na resposta de Písão a Escauro;
3. o retrato, quase sempre direcionado contra uma deformidade ou algum defeito corporal, como no caso de Hélvio Mância (266, cf. *Inst.* 6.3.38);
4. o exagero (267, cf. *Inst.* 6.3.67), ao qual Quintiliano também faz referência, mas usando o termo grego “hipérbole”;
5. a alusão sagaz (*significatio arguta*, 268), quando se explica algo obscuro e misterioso por meio de um detalhe e, muitas vezes, de uma única palavra, como no caso Públio Cornélio e Caio Fabrício;
6. a ironia (*dissimulatio*) nas suas várias formas (269-272);

³¹ “Por Hércules, a essência de toda frase engraçada [*salse dicendi*] está nisto: dizê-la em um modo diverso do lógico e do verdadeiro” (*Inst.* 6.3.89). Ainda que Cícero e Quintiliano traduzam o termo *eipoveia* [*eironéia*] de maneiras diversas (*dissimulatio* e *illusio*, respectivamente), ambos parecem estar de acordo com a definição: “a ironia demanda que as palavras sejam interpretadas ao contrário do que parecem significar” (cf. *Inst.* 6.2.15).

7. o tangenciamento do absurdo (274-276), gênero “bastante trivial e [...] próprio dos mimos” (raros são os tipos de gracejos que, sendo apropriados aos “mimos e pantomimeiros” – cf. 240 – também o sejam aos oradores);
8. a interpretação de uma frase com sentido diferente daquele pretendido pelo enunciador (273), tipo de gracejo já mencionado em 259-260, entre os gracejos baseados nas palavras;
9. a zombaria que se devolve na mesma moeda (277), como na resposta de Décio a Quinto Opímio;
10. o subentendido ou a “suspeita velada” (278, cf. *Inst.* 6.3.88);
11. a piada irritadiça e mal-humorada ou a paciente e calma (279);
12. a repreensão da estupidez e as conjecturas inventadas, como no caso de Públio Rutilio, Escauro e Caio Cânio (280);
13. a incongruência (281; cf. *Inst.* 6.3.84);
14. a repreensão amigável de alguém (281), como se ele estivesse cometendo um erro, como na censura de Grânio a Álbio;
15. o conselho (282), em que mais um diálogo de Grânio constitui exemplo;
16. a frase adequada aos predicados do adversário (283), gracejo fino que a frase de Caio Mêmio a Escauro ilustra;
17. aquele que contraria as expectativas (284-285), como na frase de Ápio, o Velho, pronunciada no senado a respeito do gado errante de Luculo;
18. a aplicação ao adversário daquilo que ele próprio usou contra nós (286), tipo de gracejo do qual Caio Lélcio se faz porta-voz;
19. a brincadeira em tom sentencioso (286), como a réplica de Marco Cíncio a Caio Cento;
20. a expressão de um desejo irrealizável (287), como o que fez Marco Lépido ao se deitar na grama enquanto os demais se exercitavam no Campo de Marte;
21. a enunciação impassível de uma resposta indesejada (287³²), como fez o censor Lépido quando expulsou Marco Antístio Pírgense da ordem equestre.

Enfim, César resume sua exposição (que é, sobretudo, uma compilação de exemplos) e a conclui, retomando uma imagem já utilizada por Antônio no parágrafo 234: César convida o amigo a deixar a “hospedaria” (*deuersorium*) de sua fala e retomar seu caminho, pois ele esperava encontrar um pouco de repouso durante o discurso (como um viajante

³² Quintiliano narra episódio semelhante em *Inst.* 6.3.64: “Os tipos de chistes que derivam de opostos são mais de um. Com efeito, usando esse método, Augusto, que deveria demitir com ignomínia um oficial que repetidamente intercalava às súplicas a seguinte frase: ‘O que vou dizer a meu pai?’, respondeu: ‘Diga-lhe que eu não lhe agradei?’”

que busca pousada durante uma viagem) e o assunto revelou-se, por fim, menos tranquilo do que se imaginava.³³

De fato, o assunto que Cícero se propõe a tratar está longe de um desfecho pacífico. O excuro sobre o riso se coloca no âmbito de uma discussão absolutamente relevante e delicada até os nossos dias: os limites do humor nas variadas circunstâncias sociais. Sírío Possenti,³⁴ um dos mais conhecidos e respeitados linguistas brasileiros da atualidade, dedicado à pesquisa sobre humor na área da análise do discurso, referiu-se ao tratado de Quintiliano, no qual muitas das ideias ciceronianas se confirmam,³⁵ da seguinte maneira: “as piadas que ele cita funcionam perfeitamente hoje (eu morri de rir lendo a tradução), para surpresa, imagino, dos que defendem que o humor é cultural. Se fosse, o dos romanos deveria ser bem diferente do nosso, e não acharíamos a menor graça em suas tiradas. Mas não é o que acontece.”

A tradução de Adriano Scatolin alia o rigor científico ao didatismo dos bons manuais, conduzindo o leitor de maneira prazerosa pela vasta casuística ciceroniana. Desejo ao leitor, leigo ou acadêmico, que se permita dar boas risadas ao ler as piadas que Cícero reporta em seu texto, demonstrando esforço inédito para examiná-las e classificá-las. Se pensarmos em profissões modernas que assimilaram traços da oratória clássica (me ocorrem políticos, advogados, professores, apresentadores e todos aqueles que tomam a palavra em público como parte de seu ofício), não será difícil perceber que Cícero foi um visionário cujas lições perduram não apenas porque são atemporais, mas também por conta de semelhanças desconcertantes que, dois milênios mais tarde, ainda guardamos com a antiga Roma.

TRADUÇÃO

Por outro lado,³⁶ são agradáveis e muitas vezes bastante úteis a brincadeira e os gracejos;³⁷ estes, ainda que tudo mais possa ser ensinado pela arte, são certamente próprios da natureza, não carecendo de arte alguma. Neles, você, César,³⁸ na minha opinião, supera

³³ O reconhecimento sobre a dificuldade do tema inaugura o tratado de Quintiliano (*Inst.* 6.3.1-3).

³⁴ Possenti, 2014, p. 9.

³⁵ Odgers (1933, p. 186-187) nos lembra que: “para Quintiliano, o nome de Cícero é verdadeiramente sinônimo da eloquência propriamente dita. Quase três quintos das suas citações de literatura latina são de Cícero. A maior parte delas são referências ao *Orator*, ao *De oratore* e outras obras retóricas; muitas são alusões aos discursos ou citações deles, pois Quintiliano acredita que não poderá encontrar melhores ilustrações do que aquelas fornecidas por Cícero”.

³⁶ O excuro sobre o riso começa no meio do parágrafo 216, quando Marco Antônio discute as emoções por meio das quais se pode comover o juiz.

³⁷ Como observam com precisão LPR, p. 212 *ad ‘utilis’*: “‘agradável’ para o ouvinte e, por isso mesmo, ‘útil’ para o orador”.

³⁸ Nascido por volta de 131, Gaio Júlio César Estrabão Vopisco, o protagonista do excuro sobre o riso, foi um orador famoso da geração anterior à de Cícero, cuja principal qualidade era o exercício do humor refinado em seus discursos (cf. Cic. *de Orat.* 2.98; 3.30; *Brut.* 177; 207; *Tusc.* 5.55; *Off.*

em muito os outros: um motivo a mais para que possa ser minha testemunha de que não existe nenhuma arte do humor ou, se houver, é sobretudo você quem nos há de ensiná-la.

217. – Na verdade – respondeu ele –, creio que um homem que não seja grosseiro é capaz de discutir a respeito de qualquer assunto com mais graça do que sobre os próprios gracejos. Assim, por exemplo, quando vi alguns livros gregos³⁹ intitulados *Do risível*,⁴⁰ cheguei a ter alguma esperança de poder adquirir algum conhecimento com eles. Encontrei muitas coisas engraçadas e espirituosas entre os gregos: de fato, os sicilianos,⁴¹ bem como os rodienses, os bizantinos e, mais que todos, os áticos, sobressaem-se nesse campo. Porém, aqueles que tentaram ensinar um método e uma arte desse tema revelaram-se de tal modo insípidos, que não se ri senão de sua própria insipidez. 218. Por isso, ao menos para mim, não parece que isso possa de modo algum ser ensinado por meio de uma teoria. Na verdade, sendo dois os tipos de gracejos, um deles espalhado de maneira uniforme por toda a fala, o outro, muito incisivo e rápido, os antigos denominaram o primeiro “jocosidade”, o segundo, “mordacidade”.⁴² Que nome trivial têm os dois! Não é para menos, já que é absolutamente trivial provocar o riso... 219. No entanto, Antônio,⁴³ como você diz,⁴⁴ notei⁴⁵ que não raro são de muito proveito, nas causas, o humor e os gracejos. Ora, tal como não se carece de arte no primeiro tipo, o da espirituosidade contínua⁴⁶ – pois a natureza forja e cria os homens

1.108; 133; referências em LPN, 1985, p. 205-6; LPR, 1989, p. 212 *ad* ‘Caesar’; May; Wisse, 2001, p. 15; Fantham, 2004, p. 22-3; p. 139, com n. 22).

³⁹ Sobre as fontes gregas de Cícero, cf. Rabbie, 2007, p. 212-5.

⁴⁰ *De ridiculis* traduz o grego περί γελοίου. Quintiliano, em 6.3.22, ao definir a matéria do capítulo dedicado ao humor oratório, adota o singular, *ridiculum*. “O que é próprio da matéria sobre a qual agora debatemos é o risível [*ridiculum*], e é por isso que toda essa discussão foi intitulada περί γελοίου pelos gregos.”

⁴¹ Cf. parágrafos 278 e 280, com exemplos de gracejos envolvendo sicilianos. Os sicilianos são elencados entre os gregos porque, na Antiguidade, houve colonização helênica no sul da Itália e a região ficou conhecida por “Magna Grécia”.

⁴² Segundo Grant, 1924, p. 110, há indicações de que a primeira divisão dos *genera facetiarum* que Cícero faz no *De oratore* (precisamente, entre *cauillatio* e *dicacitas*), ou entre *facetus* e *dicax* (se tomarmos os adjetivos correspondentes), não está dissociada da divisão *in re* e *in uerbo* que se fará no parágrafo 248. Considere-se também que Cícero frequentemente refere-se à *cauillatio* (os membros da dicotomia são, em *Orator* 87, *facetiae* e *dicacitas*) no *De oratore* como *haec perpetua* (221), *perpetua festiuitas* (219) etc. No parágrafo 243, onde se resumem os dois exemplos de gêneros de gracejos *in re*, ele diz: “ergo haec duo genera sunt eius ridiculi, quod in re positum est, quae sunt propria perpetuarum facetiarum” (“Esses são, portanto, os dois gêneros do risível que residem na matéria. Eles são próprios dos gracejos contínuos...”). Aqui, faz-se uma conexão explícita entre *facetum* e o *ridiculum in re*.

⁴³ Marco Antônio, o orador, foi avô do mais famoso Marco Antônio, o triúmviro (Conte, 2011, p. 162).

⁴⁴ Em 2.216, acima.

⁴⁵ Tal como acontece no caso dos protagonistas Crasso e Antônio, também César Estrabão pauta sua fala em sua experiência nas causas.

⁴⁶ “Espirituosidade contínua” glosa e explica “jocosidade”.

como imitadores e narradores engraçados com a ajuda do rosto, da voz e do próprio modo de falar⁴⁷ –, da mesma forma, neste segundo tipo, o da mordacidade, que lugar tem a arte,⁴⁸ quando é preciso desferir e acertar o dito sarcástico antes que pareça ter havido tempo para se pensar? 220. Que ajuda, com efeito, este meu irmão aqui presente podia receber da arte quando, questionado por Felipe por que ladrava, respondeu que estava vendo um ladrão?⁴⁹ E Crasso⁵⁰ em todo o seu discurso, fosse contra Cévola,⁵¹ perante os centúvirov, ⁵² ou contra o acusador Bruto,⁵³ quando defendia Planco?⁵⁴ Na realidade, o que atribui a mim, Antônio, deve, por consenso geral, ser concedido a Crasso. De fato, não se encontrará quase ninguém além dele que se sobressaia nos dois tipos de humor, tanto aquele, que se espalha ao longo da fala, como este, que se encontra num dito ágil. 221. De fato, toda aquela defesa de Cúrio⁵⁵

⁴⁷ Cf. Quint. *Inst.* 6.3.11-12: “Como não ousaria dizer que o humor, seja qual for a sua essência, está completamente privado de técnica, já que existem determinadas regras e se conhecem os preceitos gregos e latinos pertinentes a ele, afirmo, assim, plenamente convencido, que o humor se baseia particularmente na disposição natural e na ocasião. Contudo, o instinto não serve só para determinar quem é mais habilidoso ou mais agudo em provocá-lo (pois isso certamente pode ser desenvolvido através da teoria); mas consiste em uma harmonia tal, na apresentação e na aparência, que, se as mesmas frases fossem proferidas por outro, pareceriam menos urbanas.”

⁴⁸ Diverso o posicionamento de Cícero em *Orat.* 90: “[sc. Demóstenes] não era tão mordaz quanto gracioso, e o primeiro é próprio de uma natureza mais penetrante, o segundo, de maior arte”.

⁴⁹ *Inst.* 6.3.81: “Algo parecido é não negar o que se apresenta, mesmo quando isso for obviamente falso, e daí encontrar argumento para responder bem, como fez Cátulo a Filipe, que lhe interrogava ‘por que ladra?’: ‘estou vendo um ladrão’, disse.” A pergunta de Filipe (especificamente, com a escolha do verbo *ladrare*) encerra também um trocadilho com a palavra *catulus* (que, além do nome próprio, “Cátulo”, pode significar “cãozinho”), detalhe que o texto ciceroniano apaga: trata-se de um gracejo baseado em palavras que é difícil de reproduzir em outra língua. A tradução para o português (tentando compensar a perda inicial) evidencia o efeito desejado por Cátulo (o jogo “ladrar - ladrão”), enquanto o original, tanto em Cícero como em Quintiliano, é mais sutil (*fur* é a palavra mais corrente para “ladrão”, mas existe a forma *latro*, invocada já na pergunta de Filipe).

⁵⁰ Lúcio Licínio Crasso (c. 140-91), protagonista do diálogo, toma a palavra no excursu sobre o riso somente nos parágrafos 232 e 234. “Antônio e Crasso tinham, tal como Cícero, ampla experiência nas causas e eram, segundo o autor quer nos fazer crer, os dois maiores oradores de sua época” (Scatolin, 2009, p. 16).

⁵¹ Quinto Múcio Cévola (c. 140-82), personagem que deixara a discussão e a propriedade de Crasso no dia anterior, na ficção do diálogo.

⁵² O tribunal dos centúvirov existiu na última fase da República e nos primeiros séculos do Império romano. Era formado por aproximadamente cem magistrados (105 membros no fim da República e 180 no período imperial) que julgavam questões do Estado, de propriedade e de direitos de sucessão (Nóbrega, 1977, p. 400).

⁵³ Marco Júnio Bruto, o Velho, pai do famoso Marco Júnio Bruto, um dos assassinos do general Júlio César.

⁵⁴ Gaio Munácio Planco ou Gneu Plâncio (a grafia do nome varia nos manuscritos) é um personagem sobre o qual pouco se sabe (cf. 2.223-226, *Inst.* 6.3.43-44 e Iso, 2002, p. 302).

⁵⁵ Mânio Cúrio, cuja causa é referida em *de Orat.* 1.180.

contra Cévola foi rica em uma espécie de bom humor e de brincadeira do começo ao fim. Não apresentou aqueles ditos breves, pois poupava a dignidade do adversário, com o que preservava a sua própria. Isso é difícilíssimo para pessoas espirituosas e mordazes: respeitar as pessoas e as circunstâncias e guardar para si o que lhes ocorre, quando poderia ser dito com toda a malícia. Algumas pessoas engraçadas interpretam esse próprio fato de maneira nada insípida. 222. De fato, dizem que Ênio⁵⁶ afirma que é mais fácil um sábio prender o fogo na boca em chamas do que guardar bons ditos para si. É evidente que são bons ditos por serem maliciosos, pois são chamados de ditos já por denominação própria. Mas tal como Crasso calou-os na causa contra Cévola, conduzindo o pleito e a discussão com aquele segundo tipo de humor, em que não havia nenhum aguilhão de insulto, da mesma maneira, na causa contra Bruto, a quem odiava e julgava merecedor de insultos, combateu fazendo uso de ambos os tipos de humor. 223. Como se alongou sobre os banhos que Bruto acabara de vender, como se alongou sobre a perda de seu patrimônio!⁵⁷ Sem contar que respondeu com aquela breve observação, quando Bruto disse estar suando sem motivo: “Não é para menos, você acaba de sair dos banhos!” Houve inúmeras observações desse tipo, mas não foram menos divertidas aquelas espalhadas ao longo do discurso. De fato, como Bruto apresentara dois leitores⁵⁸ e dera, para que lessem, a um, o discurso de Crasso *Da colônia narbonense*, a outro, o *Da lei Servília*, confrontando tópicos políticos contraditórios,⁵⁹ nosso querido Crasso aqui, de maneira extremamente espirituosa, deu a três leitores os três opúsculos *Do direito civil*, do pai de Bruto.⁶⁰ 224. Do primeiro livro: *Calbou que estivéssemos na propriedade de Priverno*. “Bruto, seu pai é testemunha de que lhe deixou uma propriedade em Priverno”. Em seguida, do segundo livro: *Estávamos, eu e meu filho Marco, na propriedade de Alba*. “É evidente que esse homem, dos mais sábios desta cidade, conhecia esse poço sem fundo:

⁵⁶ Quinto Ênio (240-169), autor dos *Annales* (poema épico sobre a história de Roma, cf. *Brut.* 73). A passagem citada corresponde ao fragmento 412 V de *Scaenica* (Vahlen, 1928).

⁵⁷ A anedota é contada por Cícero também em *Cluent.* 51. Quintiliano a narra de modo mais resumido em *Inst.* 6.3.43-44: “Já que Bruto, na acusação de Gaio Planco, estava mostrando, com a ajuda de dois leitores, que Lúcio Crasso (defensor de Planco), no discurso *Da colônia narbonense*, havia dito o contrário daquilo que aconselhou no caso da Lei Servília, Crasso providenciou também três leitores e lhes deu os diálogos do pai de Bruto, para que o lessem. Como expusesse as conversas tidas uma em Albano, outra em Priverno e a terceira em Tíbur, Crasso perguntou onde estariam essas propriedades no momento. Bruto, porém, havia vendido todas elas e, naquele tempo, alienar as posses paternas era considerado ainda mais vil.”

⁵⁸ Possivelmente seus escravos ou libertos, usados na ocasião para ler em voz alta passagens dos discursos anteriores de Crasso.

⁵⁹ Cícero alude ao comportamento ambíguo de Crasso que, em 118, criticara os senadores na ocasião em que se discutia o projeto de fundar uma colônia em Narbo, mas doze anos depois, em 106, os elogiou durante o debate da lei proposta por Servílio Cipião, que encarregava ao senado as cortes de justiça.

⁶⁰ Enquanto Cícero argumenta, em *Off.* 2.50, que Bruto merecia o epíteto de delator por tê-lo difamado, menciona que ele era filho de um célebre jurisconsulto (“qui iuris ciuilis in primis peritus fuit”). Segundo Pompônio, o pai de Bruto teria escrito sete livros sobre direito civil. Aqui, entretanto, Cícero afirma que a obra era dividida em apenas três livros.

temia que considerassem que, por nada ter, nada lhe fora legado”. Então, do terceiro livro, com o qual encerra a obra – esse é o número, segundo ouvi de Cévola, dos livros autênticos de Bruto: *Encontrávamo-nos por acaso, eu e meu filho Marco, na propriedade de Tibur*. “Onde estão essas propriedades, Bruto, que seu pai lhe legou, consignadas em apontamentos públicos? É que se você não fosse já adulto – continuou –, teria composto um quarto livro e teria deixado escrito que falara com seu filho também nos banhos”. 225. Quem há, então, que não reconheça que Bruto foi refutado igualmente por esse humor e esses gracejos e pelos efeitos trágicos a que recorreu quando, por acaso, ao mesmo tempo em que decorria o julgamento, a velha Júnia era levada em cortejo fúnebre?⁶¹ Pelos deuses imortais, que força era aquela, quão grande! Quão inesperada! Quão repentina! Com os olhos inquisitivos, com o gesto todo ameaçador, com extrema gravidade e rapidez nas palavras, disse: “Bruto, por que está aí sentado? O que deseja que aquela senhora conte a seu pai? E a todos aqueles cujos retratos você vê sendo levados? E a seus ancestrais? E a Lúcio Bruto,⁶² que libertou este povo da tirania dos reis? O que deve ela dizer que você está fazendo? Que aspira a que objetivo, a que glória, a que virtude? Ao aumento de seu patrimônio? Mas isso não convém à nobreza. Ainda que conviesse, porém, já não resta nada, os prazeres tudo dissiparam. 226. Ao direito civil? Mas é um legado paterno. Ora, ela contará que, ao vender sua casa, você não reservou para si, dos bens móveis, nem mesmo o sólio de seu pai. Acaso à arte militar? Mas você nunca viu um acampamento! À eloquência? Você não a tem, e o pouco que lhe resta de voz ou de língua, já o dedicou inteiramente a esse tão vergonhoso lucro com a calúnia! Você ousa contemplar a luz? Ousa olhar para eles? Ousa aparecer no fórum, na cidade, à vista dos cidadãos? Não treme perante essa morta, perante os próprios retratos? Você não deixou nenhum espaço para imitá-los ou mesmo para colocá-los em seu átrio.” 227. Mas essas foram palavras trágicas e divinas. Quanto às engraçadas e espirituosas, vocês podem se lembrar de incontáveis delas, mesmo numa única assembleia popular. De fato, jamais houve impetuosidade maior, nem discurso mais grave perante o povo, do que o proferido recentemente por este homem contra seu colega de censura,⁶³ nem mais salpicado de humor e espirituosidade. É por isso que concordo com você, Antônio, nesses dois pontos: muitas vezes os gracejos trazem grande proveito ao discurso, ao mesmo tempo em que não podem, de forma alguma, ser ensinados por meio de uma arte. Admira-me o fato de que você tenha atribuído tanto a nós no que concerne ao humor, e não tenha concedido a palma da vitória a Crasso também nesse aspecto, tal como nos demais.

228. Respondeu então Antônio:

– Eu o faria, se por vezes não tivesse um pouco de inveja de Crasso nesse aspecto. De fato, ser bastante engraçado e arguto não é, por si só, muito invejável. Porém, sendo ele o mais

⁶¹ Para Iso (2002, p. 304), esta Júnia seria da mesma *gens* que Bruto, mas possivelmente não relacionada a ele diretamente. Para Norcio (1970, p. 365), Júnia era “avó de Júnio” Bruto.

⁶² Lúcio Júnio Bruto, lendário fundador da República romana (cf. Tac. *Ann.* 11.22-24).

⁶³ Em 92, Crasso exercera a censura juntamente com Cneu Domício Enobarbo.

encantador e o mais urbano de todos, ao mesmo tempo ser e parecer o mais austero e o mais sério de todos, algo que toca unicamente a ele, parecia-me quase insuportável.

229. Como o próprio Crasso risse nesse momento, continuou Antônio:

– E, no entanto, Júlio, ao afirmar que não existe uma arte dos gracejos, você revelou algo que parecia digno de preceituação: disse que cumpria levar em conta as pessoas, o caso, a circunstância, a fim de que a brincadeira não diminuísse em nada a gravidade, algo que sobretudo Crasso costuma observar. Mas esse preceito concerne aos gracejos a serem omitidos, quando são absolutamente inoportunos. Quanto a nós, investigamos de que maneira empregá-los quando houver necessidade, como, por exemplo, contra um adversário e – sobretudo se for possível ridicularizar sua estupidez – contra uma testemunha estúpida, parcial, inconstante, caso as pessoas pareçam inclinadas a ouvir. 230. De modo geral, é mais aceitável o que dizemos quando provocados do que quando tomamos a iniciativa.⁶⁴ É que é maior a rapidez da inteligência que se revela na resposta, e o revide é próprio da natureza humana. De fato, damos a impressão de que nos manteríamos calados se não tivéssemos sido provocados; tal como, nessa mesma assembleia, ele não falou quase nada – pelo menos do que parecia mais espirituoso – que não fosse em resposta a uma provocação. Havia em Domício⁶⁵ tamanha seriedade, tamanha autoridade, que dava a impressão de que era preciso antes atenuar pelo humor que destruir pela impetuosidade o que era objetado por ele.

231. Observou então Sulpício:⁶⁶

– E então, permitiremos a César, que, apesar de conceder a Crasso o primado nos gracejos, aplica-se muito mais a essa atividade, não explicar para nós a natureza e as fontes de todo esse gênero do jocoso, sobretudo quando reconhece haver tamanha força e utilidade no humor e na espirituosidade?

– Como não – respondeu Júlio –, se concordo com Antônio, quando afirma não existir nenhuma arte do humor?

232. Como Sulpício tivesse se calado nesse momento, observou Crasso:

– Como se houvesse alguma arte das próprias questões que Antônio já há muito está tratando. Há uma espécie de observação, segundo ele próprio disse, daqueles fatores que têm eficácia no discurso. Se eles pudessem tornar alguém eloquente, quem não seria eloquente? Quem não seria capaz de aprendê-los facilmente ou, em todo caso, de uma maneira ou de outra? Eu,

⁶⁴ *Inst.* 6.3.13: “Sem dúvida, a ocasião reside tanto nas circunstâncias (e a sua força é tal que frequentemente, com a sua ajuda, não só os incultos, mas também os rudes conseguem dizer coisas engraçadas) como nas palavras que alguém tenha dito previamente, porque todas essas frases são de longe muito mais agradáveis [*uenustiora*] quando proferidas nas respostas do que nos ataques.”

⁶⁵ Gneu Domício Enobarbo, orador contemporâneo de Crasso, com quem frequentemente debatia (cf. *Brut.* 164).

⁶⁶ Públio Sulpício Rufo, um dos personagens do diálogo, toma a palavra somente neste parágrafo do excurso sobre o riso.

porém, creio que esses preceitos têm o poder e a utilidade, não de sermos levados pela arte a descobrir o que dizer, mas de confiarmos na correção do que alcançamos pela natureza, pelo estudo, pela prática, ou percebermos o erro, depois de aprendermos a que devemos atribuí-lo. 233. Por isso, César, também eu lhe peço que, se estiver de acordo, exponha o que pensa a respeito de todo este gênero do jocoso, para que nenhum aspecto da oratória, já que essa foi a vontade de vocês, pareça porventura ter sido omitido numa reunião desta importância e numa conversa tão rigorosa.

– No que me concerne – respondeu ele –, uma vez que exige a contribuição de um convidado, Crasso, não lhe darei motivo, com minha esquivia, para uma recusa futura. Embora não raro costume ficar estupefato com a impudência dos que gesticulam em cena enquanto Róscio⁶⁷ está na plateia. De fato, quem é capaz de fazer um movimento sem que ele perceba seus erros? Do mesmo modo, eu, agora, enquanto Crasso me ouve, falarei pela primeira vez dos gracejos, e farei como o porco do provérbio,⁶⁸ como dizem, ao ensinar aquele orador, a respeito do qual Cátulo,⁶⁹ depois de ouvi-lo recentemente, disse que os demais deviam comer feno.

234. Observou então Crasso:

– Cátulo estava brincando, sobretudo porque discursa de uma forma tal, que parece dever ser alimentado com ambrosia. Mas vamos ouvir você, César, para vermos o desfecho da fala de Antônio.

E Antônio respondeu:

– Resta-me muito pouco a falar. Contudo, cansado já pelo esforço e pelo percurso de minha exposição, descansarei durante a fala de César, como se se tratasse de uma mais que oportuna hospedaria.

⁶⁷ Quinto Róscio Galo (c. 126-62), que Cícero defendeu em processo judicial por volta de 68 (*Pro Roscio Comoedo*), era considerado um ator de primeira linha já em seu tempo. De acordo com Smith (1867, p. 663), “os romanos consideravam que ele tinha alcançado uma perfeição tal em sua profissão, que se tornou comum chamar qualquer pessoa que se distinguisse particularmente em algum tipo de arte pelo nome de Róscio. Em sua juventude, Cícero foi instruído por Róscio; mais tarde, Róscio e ele frequentemente competiam para ver qual deles conseguia expressar um pensamento da maneira mais efetiva, o orador pela sua eloquência, ou o ator pelos seus gestos”. Cf. ainda 2.242.

⁶⁸ O trecho em latim (*sus docebo oratorem...*) faz referência ao ditado *sus Mineruam docet* (“um porco ensinando Minerva”), citado por Festo, 408 L: “in proverbio est, ubi quis docet alterum cuius ipse inscius est”, “ditado que se usa quando alguém ensina a outrem algo que, na verdade, não sabe” (Iso, 2002, p. 308).

⁶⁹ Quinto Lutácio Cátulo, cônsul em 78, e seu irmão César Estrabão (*de Orat.* 2.12 e 44) teriam se juntado ao diálogo dos oradores só no dia seguinte, perto da segunda hora, “quando Crasso ainda estava deitado e Sulpício, sentado ao seu lado, enquanto Antônio passeava com Cota pelo pórtico” (Scatolin, 2009, p. 197).

– E contudo – observou Júlio –, você não considerará minha hospedagem muito generosa, pois, tão logo comece a sentir o gostinho, eu o expulsarei, obrigando-o a pegar novamente a estrada.

235. Mas, para que não os faça esperar por mais tempo, exporei muito brevemente o que penso acerca desse gênero como um todo. Cinco são as perguntas que se podem fazer acerca do riso: em primeiro lugar, qual é a sua natureza; em segundo, suas fontes; em terceiro, se cabe ou não ao orador querer provocar o riso; em quarto, em que medida; em quinto, quais são os tipos do risível.⁷⁰ Quanto à primeira – qual a natureza do riso em si, de que modo é provocado, onde reside, como surge e manifesta-se tão repentinamente que, ainda que o desejemos, não somos capazes de contê-lo, e como toma conta ao mesmo tempo dos flancos, da boca, das veias, dos olhos, do rosto –, deixemos a cargo de Demócrito.⁷¹ Mas isso não diz respeito a esta conversa e, ainda que dissesse, não me envergonharia de não o saber, porque mesmo aqueles que dizem saber não o sabem. 236. Já quanto ao domínio e ao campo, por assim dizer, do risível – pois essa é a pergunta seguinte –, eles residem numa espécie de torpeza e deformidade. Ri-se unicamente, ou quase apenas, do que assinala e aponta alguma torpeza de maneira não torpe.⁷² E cabe, passando à terceira pergunta, cabe muito bem ao orador provocar o riso, seja porque a própria hilaridade granjeia a benevolência para quem a suscitou, seja porque todos admiram a sagacidade, muitas vezes colocada numa única palavra, sobretudo daquele que retruca, por vezes até do que provoca, seja porque debilita o adversário, porque o embaraça, porque o diminui, porque o intimida, porque o refuta, seja por mostrar que o próprio orador é educado, refinado, urbano, e sobretudo porque mitiga e alivia a tristeza e a seriedade, e não raro, pela brincadeira e pelo riso, refuta pontos delicados, que não são fáceis de rebater com argumentos. 237. Cumpre observar com extremo cuidado em que medida o risível deve ser empregado pelo orador, ponto que colocamos em quarto lugar, em nossa investigação. De fato, as pessoas não riem quando se ridiculariza uma perversidade enorme e atrelada a um crime ou uma enorme desgraça,⁷³ pois desejam que os criminosos sejam feridos com uma força maior do que a do risível, não desejando que se zombe dos desgraçados, a

⁷⁰ A *Institutio oratoria* também apresenta cinco questões a respeito do humor, mais específicas, no entanto (6.3.28): “primum itaque considerandum est et quis {et} in qua causa et apud quem et in quem et quid dicat”, ou seja, “deve-se considerar, antes de tudo, quem faz o discurso (29-30), a favor de que causa (31), na presença de quem (31), contra quem (32) e o que se diz (33-35)”.

⁷¹ Cf. n. 20 da introdução.

⁷² Sobre a torpeza, eis o que Quintiliano comenta (*Inst.* 6.3.83): “Ainda que suscite o riso, é extremamente indigno a um homem livre tudo o que for dito com torpeza ou brutalidade; foi o que fez (segundo me consta) certa pessoa que, ouvindo um homem de condição social inferior falar abertamente contra ele, disse: ‘posso dar-lhe um soco e ainda processá-lo por ter a cabeça dura’. Aqui, de fato, é difícil saber se os ouvintes devem rir ou se indignar.”

⁷³ *Inst.* 6.3.31: “Ninguém há de suportar um acusador divertido em uma causa hedionda, tampouco um defensor engraçado em uma causa que desperte misericórdia. Há ainda certos juizes demasiadamente austeros para tolerarem o riso de bom grado.” Cf. ainda o parágrafo 33: “a brincadeira que tem por alvo os miseráveis é desumana”.

não ser que acaso se vangloriem. Deve-se respeitar sobretudo a afeição das pessoas, a fim de que não se ataque imponderadamente os que são estimados.⁷⁴ 238. Em primeiro lugar, então, cumpre empregar esta moderação quando se faz uma brincadeira. Assim, é muito mais fácil brincar com o que não é digno de muito ódio nem de grande misericórdia. Por isso, toda a matéria do ridículo reside nos vícios que se encontram na vida dos homens que não são estimados, nem desafortunados, nem aparentam serem merecedores de castigo em virtude de um crime. Quando recebem tratamento adequado, provocam o riso. 239. Há também uma belíssima matéria para brincadeiras na deformidade e nos defeitos corporais. Porém, investigamos o mesmo que é essencial investigar nas demais questões: a medida. A esse respeito, preceitua-se não apenas que não se brinque de maneira insípida, mas também que, ainda que surja a oportunidade de um gracejo engraçadíssimo,⁷⁵ cumpre que o orador evite um e outro, a fim de que a brincadeira não incorra em bufonaria⁷⁶ ou farsa.⁷⁷ Logo compreenderemos com mais facilidade de que tipo são, quando passarmos aos gêneros do risível em si. Dois são, então, os gêneros de gracejos, dos quais um recebe tratamento segundo a matéria, outro, segundo a palavra.⁷⁸ 240. Segundo a matéria, se em algum momento se fizer alguma narração à maneira de uma anedota, como você fez em certa ocasião, Crasso,

⁷⁴ *Inst.* 6.3.28: “É importante considerar onde devemos empregá-lo. Na convivência familiar e na fala cotidiana, então, a postura atrevida será conveniente à gente ordinária, mas as posturas alegres convirão a todos. Nunca desejariamos gerar ofensa, e longe de nós esteja o propósito de antes perder o amigo que a piada. Na verdade, nessa disputa forense eu preferiria que me concedessem o uso de termos brandos.”

⁷⁵ É curioso o fato de o próprio César, mais adiante (274-6), reconhecer os “gracejos bastante absurdos” entre os gêneros do risível que podem servir ao orador. Quintiliano também o faz (*Inst.* 6.3.26): “Quanto a nós, podemos revelar nossas fraquezas de modo risível, fazendo observações um tanto absurdas, para retomar o termo de Cícero. Assim, as mesmas frases que são estúpidas se nos escapam quando estamos desprevenidos, são consideradas graciosas [*uenusta*] se as proferimos quando estamos dissimulando.”

⁷⁶ Quintiliano também adverte seu orador ideal sobre os riscos no uso do humor forense (*Inst.* 6.3.8): “Ainda que o riso pareça coisa leviana, praticada por bufões e mimos, em suma, habitualmente pelos tolos, existe nele, contudo, uma força poderosíssima, à qual talvez seja praticamente impossível resistir.”

⁷⁷ Sobre este parágrafo, cf. Corbeill, 1996, p. 21-2. É de reparar que, ao contrário do que esperaria o leitor moderno, a medida decorosa sugerida por Estrabão não consiste em evitar o uso de piadas sobre deformidades e defeitos físicos, mas em não se fazer gracejos insípidos ou absurdos. O exemplo por excelência desse tipo de humor na oratória ciceroniana encontra-se no *In Vatinius*, em que, ao interrogar Vatínio, que prestara testemunho no caso de Séstio, defendido pelo Arpinate em 56, Cícero zomba particularmente das escrófulas que apresentava no pescoço. Como bem observa Corbeill, 1996 *passim*, o pressuposto compartilhado com o público é o de que a um defeito físico corresponde um defeito moral.

⁷⁸ De acordo com o sexto livro da *Institutio oratoria*, o risível é criado a partir do que fazemos (25-26) ou dizemos (27-35), seguindo a dicotomia ciceroniana: *in re et in uerbo*. Quintiliano, contudo, dedica maior espaço à segunda dessas duas categorias, ao contrário do que ocorre em Cícero, que aborda mais de 20 tipos de gracejos baseados na matéria e apenas 8 tipos de gracejos baseados em palavras.

contra Mêmio:⁷⁹ disse que ele havia devorado o braço de Largo, porque havia brigado com ele em Tarracina por causa de uma amante. Toda a narração foi mordaz e, todavia, foi você mesmo quem a forjou. Acrescentou, como conclusão, que por toda a Tarracina, então, havia inscrições em todas as paredes com duas letras “M” e três letras “L”. Quando perguntou de que se tratava, um velho da província lhe teria respondido: “Mêmio, o mordaz, lasca o lombo de Largo”. 241. Percebem como este gênero é gracioso, como é elegante, como é próprio do orador, quer tenhamos de fato algo que possamos narrar, ainda que seja preciso acrescentar algumas mentirinhas, quer o inventemos. A virtude deste gênero é a seguinte: de tal forma demonstrar os fatos, que se reproduza fielmente o caráter daquele sobre quem se narra, o seu modo de falar, todas as suas expressões; que eles pareçam, a quem ouve, produzir-se e acontecer naquele momento.⁸⁰ 242. Reside igualmente na matéria o risível que se costuma obter de uma imitação totalmente distorcida, como fez o mesmo Crasso: “Por sua nobreza, por sua família!”. Que outro motivo havia para que a assembleia risse, senão aquela imitação da expressão e da voz? Porém, quando disse “por suas estátuas!” e, estendendo o braço, acrescentou um pequeno gesto, rimos muitíssimo. A este gênero pertence aquela imitação que Róscio fez do velho:

“Para ti, Antifonte, planto estas sementes”,⁸¹ diz ele. “Quando o ouço, é a velhice que ouço”.

E todo o risível desse gênero é de tal natureza, que deve receber um tratamento extremamente cauteloso. De fato, se a imitação é excessiva, torna-se objeto dos mimos e dos pantomimeiros, tal como a obscenidade.⁸² É preciso que o orador insinue a imitação de tal forma que o ouvinte pense mais do que veja; que dê mostras de sua nobreza e pudor evitando a torpeza das palavras e a obscenidade da matéria. 243. Esses são, portanto, os dois gêneros do risível que residem na matéria. Eles são próprios dos gracejos contínuos,⁸³ em que se descrevem e se forjam os caracteres dos homens de tal forma que se perceba sua natureza por meio de alguma narração⁸⁴ ou que se revelem, pela breve inserção de uma imitação, em algum

⁷⁹ Gaio Mêmio, tribuno da plebe em 111, era particularmente hostil à classe dos nobres, se tomarmos o testemunho de Salústio (*Jug.* 27).

⁸⁰ *Inst.* 6.3.33: “Convém evitar também que o que dizemos pareça petulante, insolente, deslocado no tempo e no espaço, ou premeditado e trazido pronto de casa”.

⁸¹ Provavelmente, fragmento de comédia perdida para nós.

⁸² *Inst.* 6.3.29: “ao orador não convém em hipótese alguma caretas e gestos afetados que nos mímicos costumam fazer rir. Assim, a mordacidade boba e teatral é completamente estranha à figura do orador: a obscenidade deve estar longe, de fato, não somente das palavras, mas principalmente de seu significado. Mesmo se surgir a chance de ser denunciada no adversário, esta não deve ser censurada de modo jocoso”.

⁸³ *Inst.* 6.3.43: “Há também esse gênero que não consiste, por assim dizer, em disparar ditos cuja urbanidade vem expressa de modo breve, mas em uma espécie de ação que se desenvolve mais longamente, como a ação de Lúcio Crasso contra Bruto, que Cícero narra no segundo livro do *De oratore* e em alguns outros lugares”.

⁸⁴ *Inst.* 6.3.39: “Narrar fatos engraçados [*salsa*] requer, antes de qualquer coisa, a sutileza e a eloquência próprias da oratória. Assim fizeram Cícero e Marco Célio, o primeiro ao narrar, na *Defesa de Cluêncio*,

defeito particularmente apto para a zombaria. 244. Já o risível que reside na palavra é aquele que é provocado por certa agudeza de um termo ou pensamento. Porém, tal como naquele primeiro gênero, seja numa narração, seja numa imitação, é preciso evitar a semelhança com os mimos e os pantomimeiros, também neste é preciso que o orador guarde boa distância da mordacidade dos bufões. Como faremos, então, para distinguir Grânio,⁸⁵ amigo íntimo de vocês, ou Vargula,⁸⁶ meu amigo, de Crasso, de Cátulo, dos demais? Ora, no que me diz respeito, eu decididamente não sei a resposta, pois eles são mesmo mordazes – e Grânio, então, mais que todos. Penso que, em primeiro lugar, não devemos, sempre que surgir a oportunidade para alguma observação sarcástica, fazê-la necessariamente.⁸⁷ 245. Apresentou-se uma testemunha de baixa estatura. Felipe pergunta: “Posso passar ao interrogatório?” Responde então o presidente do tribunal, às pressas: “Desde que seja curto e grosso”. Nesse momento aquele retruca: “Você não terá motivo para me recriminar, pois curto ele já é”. Isso foi engraçado... Porém, estava presente um juiz, Lúcio Áurifex, ele mesmo mais baixo ainda do que a testemunha. Todo o riso voltou-se contra o juiz.⁸⁸ O risível deu a impressão de ser inteiramente bufonesco. Logo, aquilo que pode se voltar contra quem não desejamos, por melhor que seja o dito, é, pela própria natureza, bufonesco. 246. Tal como esse Ápio, que se pretende mordaz – e ele é mesmo, embora por vezes caia nesse defeito bufonesco. Disse ele a Gaio Séxtio, um caolho, meu amigo: “Vou jantar em sua casa, pois vejo que há lugar para um”. Isso é bufonesco por dois motivos: porque o agrediu sem motivo e por ter falado, afinal de contas, algo que quadrava a todos os caolhos.⁸⁹ As pessoas não riem tanto de tais coisas, por julgarem que foram planejadas. A resposta de Séxtio foi excelente e improvisada: “Lave

sobre Cepásio e Fabrício, o segundo, ao narrar sobre a disputa travada por Décimo Lélio e seu colega para chegar primeiro à sede da província. Em todos esses casos, não só a narração inteira deve ser elegante e graciosa, o maior atrativo [*festiuissimum*] é o que o orador acrescenta.” Não há informações sobre a anedota que teve como protagonistas Décimo Lélio e o seu colega. Sobre o episódio de Cepásio e Fabrício, cf. Cic. *Cluent.* 58 e Quint. *Inst.* 6.3.40.

⁸⁵ Quinto Grânio (cf. 254; 281-282), amigo de Crasso e Antônio, foi pregoeiro público e ficou conhecido por seu tipo de humor agressivo (Cic. *Planc.* 14.33 e *Fam.* 9.15.2).

⁸⁶ Vargula, cf. 247, personagem desconhecido.

⁸⁷ Quintiliano também aborda a questão da moderação (*Inst.* 6.3.30): “Além disso, como quero que o orador fale de modo urbano, não quero, portanto, que ele demonstre forjar esse refinamento. Por essa razão, ele seguramente não dirá frases engraçadas [*salse*] todas as vezes que puder. Algumas vezes, preferirá desperdiçar um dito espirituoso a ver sua autoridade diminuída”.

⁸⁸ Quintiliano também alerta para os perigos das piadas que podem se voltar contra o juiz (*Inst.* 6.3.32): “Por vezes, costuma acontecer que aquilo que dizemos contra o adversário pode se aplicar ao juiz ou ainda ao nosso cliente, embora encontremos alguns oradores que não evitam sequer aquilo que pode voltar-se contra si mesmos. Assim fez Longo Sulpício, que, sendo ele mesmo horrendo, disse para um homem (contra quem pleiteava num julgamento a respeito da sua condição de liberto) que ele sequer tinha a aparência de um homem livre; ao que respondeu Domício Afro: ‘você tem certeza absoluta, Longo, de que um homem mal-apegoado não pode ser um cidadão livre?’”

⁸⁹ *Inst.* 6.3.34: “Este é um conselho que serve não só para o orador, mas para o homem: ao atacar alguém a quem seja perigoso ofender, faça-o de modo que não resulte em grandes inimizades ou

as mãos e jante.” 247. A consideração da ocasião, a moderação e o comedimento na própria mordacidade, bem como a parcimônia no uso dos ditos distinguirão o orador do bufão; e também o fato de que falamos com um propósito, não para parecer engraçados, mas para trazer algum benefício, ao passo que eles o fazem o tempo todo e despropositadamente. De fato, o que conseguiu Vargula, ao dizer, quando o candidato Aulo Semprônio, junto com seu irmão Marco, o abraçava: “escravo, espante as moscas!”⁹⁰ Buscava o riso, que é, na minha opinião, o mais insignificante fruto da inteligência. Assim, controlaremos a ocasião de dizer algo engraçado por meio da prudência e da austeridade. Antes tivéssemos uma arte para tais coisas! Mas a natureza é soberana.⁹¹

248. Exponhamos agora, resumida e individualmente, os tipos que mais provocam o riso. Seja a primeira divisão a seguinte: o que se diz com graça apresenta alguns gracejos na matéria, outros, na palavra, e os homens se deleitam ao extremo se em algum momento o riso é provocado pela matéria e pela palavra conjuntamente. Mas lembrem-se do seguinte: quaisquer que sejam os tópicos que eu aborde de onde se pode extrair o ridículo, de quase todos eles é possível extrair pensamentos sérios. A única diferença é que se emprega a seriedade no que é honroso e austero, a brincadeira, no que é indecente e, por assim dizer, deformado. Com as mesmas palavras, por exemplo, poderíamos elogiar um escravo honesto e, se é patife, ridicularizá-lo. É engraçada aquela antiga observação de Nero⁹² sobre um escravo ladrão: “é o único para quem não há nada fechado ou trancado em casa”, o mesmo que se costuma dizer sobre um bom escravo.⁹³ Mas isso ocorre até com as mesmas palavras. Tudo, porém, nasce dos mesmos tópicos. 249. O que a mãe de Espúrio Carvílio⁹⁴ disse a ele, que mancava fortemente devido a um ferimento sofrido em combate pela República e que, por isso, envergonhava-se de aparecer em público: “Por que não sai, Espúrio querido? a cada passo que der, deve se lembrar de suas virtudes” é belo e sério; o que Glúcia⁹⁵ disse a Calvino,⁹⁶

reparações humilhantes. Diz-se desastrosa também a carapuça que pode servir a um grande número de pessoas, ou seja, atacar povos inteiros, classes sociais ou as condições ou as crenças de muitos.”

⁹⁰ Aqui é preciso explicar a piada: os irmãos Aulo e Marco Semprônio eram conhecidos pelo *cognomen* *Musca*, idêntico ao substantivo latino comum para “mosca” (cf. Liv. 45.13).

⁹¹ Cf. Cic. *Or.* 88.

⁹² Cf. n. 26 da introdução.

⁹³ Quintiliano reporta a mesma anedota em *Inst.* 6.3.50: “há frases ainda que não apenas podem significar várias coisas, mas inclusive coisas opostas, como o que disse Nero acerca de um péssimo escravo: ‘Em ninguém se confiava mais do que nele, nada estava trancado ou selado para ele’.”

⁹⁴ Há duas possibilidades para a identidade deste personagem: Espúrio Carvílio Máximo, cônsul em 293 e 272, ou Espúrio Carvílio Máximo Ruga, cônsul em 234 e 228.

⁹⁵ Gaio Servílio Glúcia, tribuno da plebe em 101, é descrito por Cícero como “o mais ímprobo dos homens que já existiram, mas extremamente agudo, esperto e engraçado” (cf. *Brut.* 224).

⁹⁶ Gaio Séxtio Calvino é mencionado em *Brutus* 130 como um orador de pensamento e linguagem sofisticados, ainda que sua saúde fosse precária (quando as dores nos pés lhe permitiam, ele não recusava causas).

que manquejava: “qual é mesmo a antiga expressão? Será que claudica? Ora, ele claudica...”⁹⁷ Isso é engraçado. E ambos foram tirados do que se pode observar no manquejar.⁹⁸ Cipião⁹⁹ falou seriamente: “Que há de mais ignavo do que este Névio?” Felipe, em contrapartida, falou de maneira bastante engraçada contra um homem que cheirava mal: “Noto que estou cercado por você.”¹⁰⁰ Mas a semelhança de uma palavra de letras trocadas une os dois tipos.

250. Os ditos baseados na ambiguidade são considerados extremamente argutos,¹⁰¹ mas nem sempre consistem numa brincadeira, muitas vezes também em algo sério. Públio Licínio Varo¹⁰² disse ao Africano, o Velho,¹⁰³ que, num banquete, tentava ajustar uma coroa à cabeça que se rompia o tempo todo: “Não se admire se ela não lhe serve: você tem uma grande cabeça”. Isso é a um só tempo louvável e honroso. Ora, do mesmo gênero é o seguinte

⁹⁷ O texto latino joga com os termos *claudicat/clodicat*. Norcio (1970, p. 378) atesta que a forma *clodicare* é correspondente plebeu de *claudicare* (coxear, mancar). Some-se a isto o fato de que o verbo, em contexto político, pode ser também interpretado com sentido pejorativo de “vacilar”, “titubear”, “hesitar”.

⁹⁸ Uma tradução alternativa: “Será que está titubeando? Ora, ele titubeia o tempo todo!”

⁹⁹ Aulo Gélio (7.8.5) nos conta que certo Cipião deu o que falar em sua juventude e que Névio lhe dedicou versos não muito elogiosos. Ainda que seja impossível determinar com precisão a identidade de ambos os personagens, este Névio provavelmente se refere ao tribuno Marco Névio (184) ou ao autor do poema épico *Bellum Punicum*, Gneu Névio (c. 270-201), enquanto o Cipião aqui mencionado possivelmente seria Públio Cornélio Cipião Africano, o Velho, que venceu Aníbal em 202 e pôs fim à segunda guerra púnica. Ao longo do excuro sobre o riso, haverá outras menções ao nome Cipião: cf. 258, 260 (Maluginense), 262 (o Velho), 280 (pretor), 285 (o que deu cabo de Tibério Graco).

¹⁰⁰ No original *nideo me a te circumueniri*, o jogo de palavras latino se dá por paronomásia relacionada ao verbo *circumueniri*, cuja pronúncia poderia lembrar o substantivo *hircus* (bode). Daí a relação com o mau cheiro que suscitou a frase de Filipe.

¹⁰¹ Quintiliano, no entanto, não encoraja os gracejos baseados na ambiguidade (*Inst.* 6.3.47-48): “Em primeiro lugar, não são convenientes aqueles baseados na anfibologia, nem as indiretas às quais os atelanos costumam recorrer, nem algumas expressões repetidas pelo populacho que, através da ambiguidade, quase sempre se convertem em palavrões. Igualmente inconveniente aquela frase que escapou a Cícero uma vez (ainda que não fosse durante um discurso), na ocasião em que um certo candidato (conhecido por ser filho de um cozinheiro) pedia, em sua presença, o voto de um outro: ‘eu também pretendo sustentar-te’. Não porque toda e qualquer palavra de duplo sentido deva ser rejeitada, mas porque é raro que suas réplicas sejam agradáveis, a não ser quando são inteiramente apoiadas pelos próprios fatos.” A conjunção *quoque* (“também”) e o vocativo *coque* (*coquus*, “ó cozinheiro”), que eram pronunciadas de forma parecida à época de Cícero, geram o chiste (para aqueles que conheciam a condição daquele candidato). Portanto, poder-se-ia entender a frase final literalmente: “eu também vou te favorecer”, ou jocosamente, “eu, ó cozinheiro, vou te favorecer”. Sendo a estratégia da paronímia difícil de conservar em língua portuguesa (como são os trocadilhos, em geral), optou-se pela ambiguidade semântica do verbo “sustentar” (prover alimentação/apoiar), que, embora apague o chiste por completo, recupera traços da representação do pai cozinheiro.

¹⁰² Públio Licínio Varo, pretor em 208.

¹⁰³ Como já assinalado acima, a referência é a Públio Cornélio Cipião Africano, o Velho, que venceu Aníbal em 202.

comentário: “A um Calvo basta, porque fala pouco”.¹⁰⁴ Resumindo: não há qualquer tipo de brincadeira de que não se possam extrair igualmente idéias sérias e austeras. 251. E é preciso observar também o seguinte: nem tudo que é engraçado é gracioso. De fato, o que pode ser mais engraçado do que um bufão? Mas rimos de sua boca, de sua expressão, da imitação que faz dos caracteres, de sua voz, enfim, de seu próprio corpo. Posso dizer que ele é divertido; não, porém, do modo que eu gostaria que um orador fosse, mas como um ator de mimos. Por isso, esse primeiro gênero, o que mais provoca o riso, não nos diz respeito: o rabugento, o supersticioso, o desconfiado, o fanfarrão, o tolo. Rimos de sua própria natureza. Tais personagens, costumamos criticá-las, não interpretá-las. 252. O segundo gênero reside na imitação, e é bastante engraçado, mas a nós só é permitido eventualmente, de maneira furtiva e rápida – caso contrário, não seria nada próprio de um homem livre; o terceiro, a contorção da boca, não é digno de nós; o quarto, a obscenidade, não é apenas indigno do fórum, mas mesmo de um banquete de homens livres.¹⁰⁵ Retirados, então, tantos elementos do âmbito do orador, restam os gracejos, que parecem residir, conforme dividi anteriormente, na matéria ou na palavra. De fato, aquilo que é gracioso quaisquer que sejam as palavras que se empreguem, está contido na matéria; o que perde o sabor com a mudança das palavras tem toda a sua graça nelas.

253. As ambiguidades são particularmente agudas e concernem à palavra, não à matéria. Porém, raramente provocam muito riso: são antes elogiadas como belos e refinados ditos. Como aquele contra Tício:¹⁰⁶ ele se entusiasmara no jogo da péla, e acreditava-se que havia quebrado estátuas sagradas durante a noite. Como ele não havia aparecido no Campo de Marte e seus amigos perguntavam por ele, Vespa Terêncio¹⁰⁷ o desculpou, dizendo que quebrara um braço; como aquele do Africano, que se lê em Lucílio:

E então, Décio, que tal uma noz no espeto?, disse.

254. Como seu amigo Grânio, Crasso: “Não vale um sexto de asse”.¹⁰⁸ E, se querem saber, quem é chamado de mordaz sobressai-se principalmente neste gênero. Porém, outros elementos provocam maior riso. É verdade que a ambiguidade é apreciada por si mesma e, como disse anteriormente, de maneira extrema – pois parece próprio de alguém engenhoso

¹⁰⁴ Para Norcio (1970, p. 380), a facécia consiste em conferir ao adjetivo *caluus* também o significado de “parco em palavras” ou “pobre de ideias”, para investir contra alguém que respondia laconicamente ou, simplesmente, contra um orador ruim. Já para Iso (2002, p. 317), a frase “*Caluus satis est, quod dicit parum*” é problemática, tanto porque *Caluus* pode ser adjetivo ou *cognomen* quanto porque o sintagma *satis est* pode ter o significado de “comer suficientemente”. A tradução que José Iso propõe é a seguinte: “Calvo come o suficiente porque fala pouco”.

¹⁰⁵ Idênticas, ainda que enumeradas de modo mais conciso, são as restrições de Quintiliano (*Inst.* 6.3.29).

¹⁰⁶ Sexto Tício, tribuno da plebe em 99, é descrito em *de Orat.* 2.48 como “cidadão sedicioso e agitador” (cf. ainda 265).

¹⁰⁷ Vespa Terêncio: única referência a este nome em toda a obra de Cícero (Bailey, 1996, p.60).

¹⁰⁸ Asse: unidade que servia de termo de comparação para as moedas, pesos e medidas de Roma; moeda romana.

ser capaz de fazer o sentido de uma palavra passar a outro, diferente do entendimento dos demais – mas provoca mais admiração do que riso, a não ser que, eventualmente, incida também em outro gênero de risível.

255. Passarei tais gêneros em revista, é claro. Ora, como vocês sabem, é conhecidíssimo o gênero de risível em que esperamos uma coisa mas se fala outra.¹⁰⁹ Esse nosso equívoco provoca o riso em nós mesmos. Se ele é misturado também à ambiguidade, torna-se muito divertido, como é o caso daquele homem aparentemente misericordioso da peça de Nóvio,¹¹⁰ que vê um condenado por dívida sendo levado. Ele pergunta: “Ele foi adjudicado por quanto?” – “Mil moedas.” Se tivesse acrescentado apenas “Pode levar!”, teríamos aquele gênero de risível que contraria as expectativas. Porém, como acrescentou: “Não tenho nada a acrescentar, pode levar!”, crescendo outro gênero ambíguo de ridículo, foi divertidíssimo – pelo menos é o que me parece. Este gênero é extremamente encantador quando, numa alteração, roubamos uma palavra do adversário e com ela atacamos aquele mesmo que nos provocou, como Cátulo fez com Felipe.¹¹¹

256. Ora, como vários são os tipos de ambiguidade, a respeito dos quais há uma teoria bastante precisa, convirá atentar às palavras e ficar à sua espreita. Nesse gênero, apesar de evitarmos as ambiguidades mais inexpressivas – pois devemos cuidar para que o dito não seja considerado afetado –, falaremos inúmeras delas com agudeza. Outro gênero é aquele que apresenta uma pequena mudança na palavra e que, quando baseado numa letra, os gregos chamam de *paronomasia*, como, por exemplo, “Senhor Notável, Senhor Instável”,¹¹² de Catão. Ou, como o mesmo Catão, quando disse a alguém: “vamos divagar por aí?”, e o outro respondeu: “Qual a necessidade do ‘di?’” Ele retrucou: “Ora, qual a necessidade de

¹⁰⁹ *Inst.* 6.3.24: “O terceiro tipo [de gracejo] consiste, como também diz Cícero, em contrariar as expectativas; em tomar de maneira diversa à pretendida os ditos de outrem e em quaisquer frases que não se refiram a nós nem aos outros: por essa razão as chamo de ‘intermediárias’ [*media*].” Quintiliano é o primeiro a propor uma classificação tríplice para o emprego do humor: o riso é extraído ou de outros, ou de nós mesmos ou de coisas intermediárias (anúncio em 22-24, desenvolvimento entre 71 e 100). Viljamaa (1994, p. 86) defende uma lógica intrínseca nas tripartições que Quintiliano propõe: os três lugares de onde podemos extrair o riso corresponderiam exatamente às suas três sedes: a) *derisus* (“escárnio”, §7); b) *subabsurda* (“besteirol”, §23); c) *industria deprunatum* (“expectativas contrariadas”, §6). Assim, o riso criado a partir dos outros seria baseado na teoria da superioridade (i.e., no prazer de humilhar alguém, de reconhecê-lo inferior); aquele a partir de nós mesmos, baseado nos absurdos; e, finalmente, o riso gerado a partir das coisas intermediárias, que se explica pela teoria do desapontamento (interpretar as palavras de outra maneira que não a pretendida).

¹¹⁰ Nóvio, contemporâneo dos principais protagonistas do diálogo, foi autor de atelanas (gênero teatral cômico originário da região da Campânia), das quais nos restaram apenas títulos e poucos fragmentos. Esta é a primeira das três citações cômicas de Nóvio (cf. 279, 285).

¹¹¹ Cf. 220.

¹¹² Marco Fúlvio *Nobilior*, o “notável”, cônsul em 189, torna-se, para Catão, o Censor, M. Fúlvio *Mobilior*, o “instável”. Iso (2002, p. 320) o identifica como Quinto Fúlvio *Nobilior*, vencedor da batalha de Ambrácia e protetor de Ênio.

“ti?” Ou aquela estipulação do mesmo Catão: “Se você é despidorado do cabo ao rabo”.¹¹³ 257. Também a explicação de um nome apresenta sagacidade quando se converte em motivo de riso a etimologia do nome de alguém, como eu disse há pouco tempo, por exemplo: Númio,¹¹⁴ o distribuidor de dinheiro, tal como Neoptólemo, diante de Troia, encontrou seu nome no Campo de Marte.¹¹⁵ E tudo isso pertence ao domínio da palavra. Muitas vezes, também, insere-se um verso graciosamente¹¹⁶ – seja como ele é, seja com uma pequena alteração – ou uma parte de um verso, como o de Estácio,¹¹⁷ citado por Escauro¹¹⁸ num momento de ira (há quem diga que foi desse episódio que nasceu sua lei da cidadania,¹¹⁹ Crasso):

Silêncio! Que gritaria é essa? Quem não tem mãe nem pai

Tem tanta arrogância? Parem com essa soberbal

¹¹³ Quintiliano julga insípidos os gracejos baseados na paronomásia (*Inst.* 6.3.53-54): “Esse procedimento, no entanto, é tão insípido quanto a formação de nomes próprios a partir da adição, subtração ou alteração de letras, como no caso de Acísculo, que havia firmado um pacto e foi chamado Pacísculo; ou de Plácido, cujo temperamento era um tanto amargo e foi chamado Ácido, ou ainda de Túlio, que, por ser ladrão, foi chamado Tólio” (são todos jogos de palavras: o nome *Pacisculus* foi criado a partir do verbo *paciscor*, que significa “estipular um pacto”. *Tollius* se refere ao verbo *tollo*, que significa “tirar”, “tomar”, “roubar”). A esse respeito, cf. Suet., *Tib.* 42, acerca dos apelidos dos imperadores romanos que abusavam do vinho: “In castris tiro etiam tum propter nimiam uini auditatem pro Tiberio ‘Biberius’, pro Claudio ‘Caldius’, pro Nerone ‘Mero’ uocabatur.”

¹¹⁴ O nome próprio “Númio” invoca o substantivo comum *nummus*, “moeda” em latim, com alusão à corrupção eleitoral.

¹¹⁵ Neoptólemo: *Νεοπτόλεμος*, sobrenome de Pirro, filho de Aquiles. Em grego, o nome significa algo como “novo guerreiro”, porque ele era ainda muito jovem quando chegou a Troia, *Il.* 19.327, *Od.* 11.506. Iso (2002, p. 320) lembra que o Campo de Marte era o local onde as eleições eram celebradas.

¹¹⁶ *Inst.* 6.3.86: “Cícero dissimulou na ocasião em que, tendo Sexto Anal (como testemunha) prejudicado o réu que Cícero defendia e o acusador insistisse sem parar na frase: ‘se puder, Marco Túlio, diga algo sobre este Sexto Anal!’ Ele então começou a recitar um verso do sexto livro dos *Anais* de Ênio: ‘Quem poderia arrolar as tão grandes causas de uma guerra?’”

¹¹⁷ Ainda que Iso (2002, p. 321) – sem dizer por quê – descarte a possibilidade de se tratar do célebre comediógrafo Cecílio Estácio (230-168), Norcio (1970, p. 384) atribui a autoria da citação a este Cecílio, mas não identifica a obra da qual provém.

¹¹⁸ Marco Emílio Escauro, cônsul em 115 (cf. 265, 280 e 283). Os versos de Estácio poderiam representar o enfado de Escauro com a pretensão dos itálicos em obter a cidadania romana.

¹¹⁹ Trata-se da *Lex Licinia Mucia*, promulgada em 95, durante o consulado de Crasso e Quinto Múcio Cévola, o Pontífice, segundo a qual os itálicos, que se comportavam como cidadãos romanos sem, de fato, terem sido reconhecidos como tal, seriam removidos dos 35 clãs tradicionais de Roma. A lei Licínia pode ter contribuído para a motivação das guerras sociais, que começaram apenas três anos depois, como lembra Iso (2002, p. 321).

De fato, no caso de Célio,¹²⁰ também foi extremamente útil a sua causa, Antônio, aquela citação, quando ele, que tinha um filho bastante dado aos prazeres, testemunhou que o dinheiro provinha dele. Quando já se afastava, você disse:

Está vendo que o velho foi roubado em trinta minas?

258. Nesse gênero englobam-se também os provérbios,¹²¹ como aquele de Cipião,¹²² por exemplo, quando Aselo [“asnhino”] se vangloriava de ter percorrido todas as províncias enquanto servia no exército. Ele disse: “Toca o asnhino”, e por aí vai. Por isso, pelo fato de não se conseguir manter a mesma graça quando se mudam as palavras, deve-se considerar que tais gracejos se baseiam não na matéria, mas nas palavras. 259. Há também um gênero baseado na palavra não destituído de graça, que tem origem quando se parece entender algo literalmente, não de acordo com a ideia.¹²³ O *Tutor*,¹²⁴ um mimo antigo extremamente engraçado, baseia-se inteiramente nesse gênero. Mas afasto-me dos mimos: quero apenas que o gênero desse tipo de risível seja ilustrado por um exemplo distinto e conhecido. Pertence a esse gênero aquele gracejo que você fez há pouco tempo, Crasso, para aquele homem que lhe perguntou se lhe seria inconveniente se fosse a sua casa antes do amanhecer. Você respondeu: “você não será inconveniente”. Ele perguntou: “Você vai mandar, então, que o acordem?”. E você: “Como eu disse, você não será inconveniente...” 260. Também pertencente a esse gênero é aquele antigo gracejo: contam que o famoso Cipião Maluginense,¹²⁵ quando

¹²⁰ Este Célio provavelmente é Gaio Célio Caldo, tribuno da plebe em 107 e cônsul em 94.

¹²¹ Quintiliano elogia o emprego de provérbios parodiados (*Inst.* 6.3.98): “O mesmo [sc. o benefício de favorecer a urbanidade] vale para provérbios oportunamente adaptados, como o que disseram a um patife que, caído no chão, pedia ajuda para se reerguer: ‘Quem não te conhece que te levante?’”

¹²² Trata-se de Públio Cornélio Cipião Emiliano Africano, o jovem, cônsul em 147 e censor em 142. Durante sua censura, Cipião expulsou Tibério Cláudio Aselo da ordem equestre, rebaixando seu status social. Para Norcio (1970, p. 386), o provérbio é quase certamente uma versão do provérbio grego Εἰ μὴ δύναιο βοῦν ἔλαυνε ὄνον (“quem não tem boi, ara com o burro” ou “na falta do boi, toca o asno”), e pretendia evidenciar as poucas habilidades militares de Aselo.

¹²³ Quintiliano também aborda o humor da interpretação literal (*Inst.* 6.3.85-87): “O riso é ainda mais farto no que tange à simulação e à dissimulação, técnicas muito próximas e quase iguais, mas na primeira finge-se acreditar piamente em determinada coisa, na segunda finge-se entender pouco aquilo que o outro faz ou diz. [...] A ambiguidade oferece à dissimulação, sem dúvida, inúmeras oportunidades, como ocorreu a Cascélio, que, ouvindo um consulente dizer ‘quero dividir o navio com alguém’, respondeu ‘vai arruiná-lo’. Mas a compreensão das palavras costuma ser modificada também de outro modo, quando, por exemplo, se transforma uma situação tensa em uma situação amena. Foi o que fez um sujeito ao ser interrogado sobre sua opinião acerca de um outro, que tinha sido flagrado em adultério, dizendo: ‘Acho que ele foi muito lerdo.’”

¹²⁴ O mimo foi um gênero teatral menos prestigiado, importado da Magna Grécia. Em solo romano, assumiu as cores de comédia de costumes, na qual os atores atuavam sem máscaras nem calçado especial. Não há informação sobre o mimo (*Tutor*) ao qual César se refere aqui.

¹²⁵ Marco Cornélio Cipião Maluginense, pretor em 176.

anunciava que Acidino¹²⁶ fora eleito cônsul pela sua centúria e o arauto lhe perguntou: “O que me diz de Lúcio Mânlio?” Ele respondeu: “considero-o um homem honesto e um cidadão ilustre.” Engraçada também é a resposta de Lúcio Nasica¹²⁷ ao censor Catão.¹²⁸ Quando este lhe perguntou: “Responde-me de bom grado: tens esposa?” Ele respondeu: “Tenho, mas certamente não de bom grado.” Esses gracejos são ou inexpressivos ou, quando se espera outra coisa, divertidos.¹²⁹ De fato, por natureza, como disse anteriormente, deleitamos com nosso próprio erro. Por isso, quando somos como que enganados por nossa expectativa, rimos. 261. Também se baseiam nas palavras os gracejos que são derivados de um discurso mudado,¹³⁰ ou do traslado¹³¹ de uma única palavra, ou da inversão do sentido das palavras.¹³² Da mudança, como, por exemplo, Rusca,¹³³ certa vez, quando propôs a lei etária,¹³⁴ Marco Servílio,¹³⁵ o opositor, lhe perguntou: “diga-me, Marco Pinário, quando eu falar contra você, você falará mal de mim, como fez com os demais?” Ele respondeu: “Você colherá o que plantou.” 262. Do traslado, como, por exemplo, quando o famoso Cipião, o Velho,¹³⁶ disse aos coríntios, que lhe prometiam erigir uma estátua no lugar onde havia estátuas de outros comandantes, que não gostava de esquadrões de cavalaria. Inverte-se o

¹²⁶ Lúcio Mânlio Acidino Fulviano foi eleito cônsul em 179 (Liv. 40.43). Nas eleições dos magistrados, o chefe da centúria (neste caso, Cipião Maluginense) era responsável por anunciar o nome do candidato escolhido pela centúria. Cipião disse o nome de Acidino (por meio somente do *cognomen*, sem dizer o *praenomen* e o *nomen*) e o arauto, achando que Lúcio Mânlio fosse uma pessoa distinta de Acidino, lhe pediu informação sobre Lúcio Mânlio (Norcio, 1970, p. 387).

¹²⁷ Lúcio Pórcio Nasica toma a expressão *ex tui animi sententia* ao pé da letra, quando a pergunta de Marco Pórcio Catão (cônsul em 195 e censor em 184) era apenas uma fórmula ritualística. Segundo Iso (2002, p. 323), a pergunta, na cerimônia do censo, tinha sentido, pois os solteiros pagavam um imposto especial, o *aes uxorium* (“a taxa das esposas”). Se tomarmos o testemunho de Aulo Gêlio (4.20.10) em conta, a piada custou caro a Nasica, que foi relegado pelo severo censor entre os *aerarii* (ou seja, cidadãos *sine suffragio*, sem direito a voto).

¹²⁸ Marco Pórcio Catão, o Censor ou o Velho (234-149).

¹²⁹ *Inst.* 6.3.84: “Falta falar ainda das técnicas de contrariar a expectativa e de tomar em outro sentido aquilo que se diz, as quais, entre todas as formas de suscitar o riso, são as mais graciosas.”

¹³⁰ *Immutata oratio*, termo latino para a figura retórica da ἀλληγορία (alegoria).

¹³¹ *Translatio*, termo latino para a figura retórica da metáfora (significação figurativa).

¹³² *Inuersione uerborum*, glosa latina para a figura retórica da ironia. Em duas passagens (*Inst.* 6.2.15 e 8.6.54), Quintiliano declara que a ironia consiste em interpretar as palavras ao contrário do que parecem significar. Cf. também o parágrafo 269 deste excursus.

¹³³ Marco Pinário Rusca, pretor em 181 (Liv. 40.18).

¹³⁴ A lei etária (*Lex Vilia Annalis*) estabelecia uma idade mínima para os candidatos à magistratura em Roma.

¹³⁵ Iso (2002, p. 324) lembra que a proposta de uma lei – *rogatio* –, como possível objeto de um discurso deliberativo, podia ter defensores e detratores. Cícero foi dissuasor da lei agrária que, em 63, o tribuno da plebe Rulo submeteu às instâncias de César. Não há mais informações sobre a identidade de Marco Servílio.

¹³⁶ O mesmo Públio Cornélio Cipião Africano, o Velho, que venceu Aníbal em 202 (cf. 249-250).

sentido das palavras como, por exemplo, quando Crasso defendeu Aculeão perante o juiz Marco Peperna, enquanto Lúcio Élio Lâmia, um homem deformado, como sabem, defendia Gratidiano contra Aculeão. Como ele o interrompia de maneira desagradável, Crasso disse: “Ouçamos esse rapaz bonitinho.” Quando riram dele, Lâmia retrucou: “Não pude moldar minha beleza, mas pude moldar minha inteligência.” Então Crasso disse: “Ouçamos esse orador expressivo.” Riram muito mais ainda dele. Também o gênero seguinte é muito gracioso, tanto nos pensamentos austeros como nos gracejos – de fato, disse há pouco que uma é a matéria da brincadeira, outra, a da seriedade, mas que é um só o método dos gêneros e dos tópicos. 263. Orna, então, sobremaneira o discurso o uso de palavras de sentido oposto. Muitas vezes esse mesmo gênero é também espirituoso. Como, por exemplo, quando o famoso Sêrvio Galba¹³⁷ submeteu a Lúcio Escribônio,¹³⁸ tribuno da plebe, uma lista de juízes composta de seus amigos, e Libão disse: “Mas quando é que você vai sair de seu triclinio, Galba?” Ele respondeu: “Quando você sair do quarto alheio.”¹³⁹ Não dista muito desse gênero nem mesmo o que Gláucia¹⁴⁰ disse a Metelo:¹⁴¹ “Você tem uma granja no território de Tíbur, um rebanho no Palatino.”¹⁴²

264. Considero ter abordado os gêneros de gracejos baseados nas palavras. Os baseados na matéria são mais numerosos e, como disse anteriormente, provocam mais riso. Entre eles encontra-se a narração, algo bastante difícil, pois é preciso apresentar e colocar diante dos olhos elementos que não apenas pareçam verossímeis, o que é próprio da narração, mas que também sejam um pouco torpes, o que é próprio do risível. Por uma brevidade maior, sirva de exemplo a narração de Crasso sobre Mêmio que mencionei

¹³⁷ Sêrvio Sulpício Galba, eminente orador e cônsul em 144.

¹³⁸ Lúcio Escribônio Libão, tribuno da plebe em 149.

¹³⁹ O chiste de Galba está baseado nos termos latinos *triclinium* (um móvel que acomoda até três pessoas durante as refeições romanas, invocado por Libão) e *cubiculum* (“quarto”, retorquido por Galba). As leis romanas davam ao cidadão implicado em processo judicial a oportunidade de escolher o juiz que desejasse. Galba, valendo-se desse direito, escolhe como juízes alguns de seus amigos e, por isso, Libão o censura. Segundo Galba, porém, Libão lhe apresentava uma lista de elegíveis na qual constavam os maridos de suas amantes (cf. Iso, 2002, p. 325; Norcio, 1970, p. 388).

¹⁴⁰ Gaio Servílio Gláucia, tribuno da plebe em 101 (já mencionado no parágrafo 249).

¹⁴¹ Quinto Cecílio Metelo Numídico, cônsul em 109, e comandante da primeira fase da guerra contra Jugurta.

¹⁴² Tíbur, atual Tivoli, cidade na região metropolitana de Roma. Palatino, uma das sete colinas de Roma, em cuja encosta foi construído o fórum romano, sede do senado e do governo republicano. O texto original traz a seguinte formulação: *uillam in Tiburti, cortem in Palatio*. Em latim, o substantivo *cohors* (*cohortem*, no acusativo) geralmente denota um séquito ou comitiva (daí *cohors principis*, que originou o termo “corte” nas línguas românicas), enquanto a forma contraída *cortem* geralmente denota o pátio traseiro de uma casa de campo, onde costumam ficar os animais. Gláucia pretendia dizer que os apoiadores políticos de Metelo tinham o mesmo valor que a criação de sua pocilga.

anteriormente.¹⁴³ E atribuíamos a esse gênero também as narrações dos apólogos.¹⁴⁴ 265. Pode-se obter alguma graça também da história,¹⁴⁵ como quando Sexto Tício afirmou ser uma Cassandra.¹⁴⁶ Antônio lhe respondeu: “sou capaz de citar seus vários Ajax Oileus”.¹⁴⁷ Há também um gracejo originado numa semelhança, que envolve uma comparação ou uma espécie de retrato. A da comparação é como quando o famoso Galo testemunhou certa vez contra Pisão,¹⁴⁸ afirmando que este dera uma soma inumerável de dinheiro a Mágio, seu intendente, e Escauro o refutou alegando a pobreza de Mágio. Pisão respondeu: “Você está enganado, Escauro, pois não alego que Mágio guardou o dinheiro, mas que, tal como um homem nu colheria nozes, o guardou em seu ventre.” Tal como aquele gracejo de Marco Cícero, o Velho,¹⁴⁹ pai de nosso excelente amigo: “Nossos conterrâneos são semelhantes aos escravos sírios: quanto mais grego sabem, mais imprestáveis são.” 266. Também rimos muito dos retratos, que quase sempre são direcionados contra uma deformidade ou algum defeito corporal com uma semelhança a algo ainda mais torpe, como aquele meu contra Hélvio Mância:¹⁵⁰ “Mostrarei agora como você é.” Quando ele respondeu: “Mostre, por favor”, eu apontei para um gaulês deformado que estava pintado no escudo cimbriaco de Mário, perto das lojas novas, com a língua para fora, com as bochechas flácidas. Todos riram: nada era tão parecido com Mância! Tal como eu disse a Pinário,¹⁵¹ uma testemunha que torcia a boca enquanto falava: se quisesse falar alguma coisa, que primeiro quebrasse a noz em sua

¹⁴³ 2.240.

¹⁴⁴ *Inst.* 6.3.44: “Costuma-se obter êxito semelhante [ao gracejo de Crasso contra Bruto] também com a exposição de fábulas e, algumas vezes, até de certas anedotas históricas.”

¹⁴⁵ Tanto Cícero como Quintiliano falam em “história” ou “acontecimentos históricos” ao incluir um exemplo mitológico em seus tratados (*Inst.* 6.3.98): “Auferir urbanidade até de acontecimentos históricos é sinal de erudição, como fez Cícero quando, ao interrogar uma testemunha no julgamento de Verres, Hortênsio lhe disse: ‘Não entendo esses enigmas’; ‘mas deveria’, falou Cícero, ‘já que a Esfinge está na sua casa’ (de fato, ele tinha aceitado como presente de Verres uma Esfinge de bronze caríssima).”

¹⁴⁶ Sexto Tício (cf. 253) se refere à princesa de Troia, filha de Príamo e Hécuba, cujas previsões sobre o futuro (incluído o destino trágico da sua cidade natal) eram desacreditadas por todos devido ao castigo que Apolo lhe impingiu por rejeitá-lo.

¹⁴⁷ Ajax Oileu: na peça *As Troianas* (v. 70), Eurípides narra que Cassandra foi violentamente atacada no templo da deusa Atena, após a tomada de Troia. A violação de Cassandra por Ajax Oileu foi tema popular na iconografia grega (LIMC I.1, p. 339). Ao que parece, Antônio pretendia expor a homossexualidade de Tício publicamente.

¹⁴⁸ Possivelmente, Lúcio Calpúrnio Pisão Cesonino, cônsul em 58.

¹⁴⁹ Marco Cícero, o Velho.

¹⁵⁰ *Inst.* 6.3.38: “É raro que [o risível] chegue a ficar evidente aos olhos, como aconteceu a Gaio Júlio, que era continuamente incomodado por Hélvio Mância e disse: “então vou mostrar como você é”. Como este, perguntando, claramente insistia que se mostrasse, afinal, como ele era, Gaio Júlio apontou com o dedo a imagem de um guerreiro gaulês pintada em um escudo cimbriaco, com quem Mância pareceu então muito semelhante. Havia tabernas em volta do fórum e aquele escudo tinha sido colocado ali como uma indicação.”

¹⁵¹ Tito Pinário. Não confundir com Marco Pinário Rusca, mencionado no parágrafo 261.

boca! 267. Há também aqueles que são exagerados de uma maneira extraordinariamente incrível, seja para diminuir, seja para aumentar, tal como você, Crasso, numa assembleia popular: “Mêmio cria-se tão alto que, quando descia ao fórum, abaixava a cabeça ao passar pelo arco de Fábio.” Também a esse gênero pertence aquilo que, segundo se diz, Cipião, irritado com Gaio Metelo,¹⁵² teria dito em Numância: “Se a mãe dele desse à luz um quinto filho, daria à luz um asno!”¹⁵³ 268. Ocorre uma alusão sagaz quando se explica algo obscuro e misterioso por meio de um detalhe e, muitas vezes, de uma única palavra, como quando Públio Cornélio,¹⁵⁴ homem ganancioso, segundo se cria, e propenso ao roubo, mas bastante corajoso e bom comandante, agradeceu a Gaio Fabrício¹⁵⁵ por lhe ter dado seu voto para o consulado apesar de ser seu inimigo, sobretudo em meio a uma guerra grande e séria. Ele respondeu: “Você não tem por que me agradecer se preferi ser pilhado a ser vendido”. Tal foi o caso da resposta do Africano a Aselo, quando este o criticava por aquela purificação infausta: “Não se espante, pois foi quem o livrou de ser recenseado entre os erários que concluiu a purificação e imolou o touro.”

269. Também a ironia é refinada,¹⁵⁶ quando se fala uma coisa e se pensa outra, não daquele modo de que falei anteriormente, quando se diz o contrário do que se pensa, como Crasso fez com Lâmia,¹⁵⁷ mas quando associamos brincadeiras de tom sério a toda a nossa maneira de falar, quando se pensa uma coisa e se fala outra, como, por exemplo, o nosso Cévola

¹⁵² Gaio Cecílio Metelo Caprário, cônsul em 113, quarto filho de Metelo Macedônico, era o mais simplório dos quatro irmãos, que já não primavam pela inteligência (cf. Norcio, 1970, p. 392).

¹⁵³ Quintiliano conta anedotas ligeiramente diferentes, porém na mesma sequência (*Inst.* 6.3.67): “Ou não é através da hipérbole que podemos dizer um sem-número de expressões? Eis o que pronunciou Cícero sobre um homem muito alto: ‘ele deve ter batido a cabeça no arco de Fábio’, e o que Públio Ópio disse sobre a família de Lêntulo (cujos filhos repetidamente cresciam menos do que os pais): ‘de tanto nascer, hão de se extinguir’.”

¹⁵⁴ Públio Cornélio Rufino, cônsul em 290 e 277, foi um general destemido, mas ganancioso demais (Norcio, 1970, p. 392).

¹⁵⁵ Gaio Fabrício Lusino, cônsul em 282 e 278, famoso por sua integridade moral e simplicidade no estilo de vida.

¹⁵⁶ Em seu tratado, Quintiliano também apresenta conjuntamente as figuras da alegoria, da metáfora e da ironia, mas o faz na ordem inversa, adotando os termos gregos transliterados para o alfabeto latino (*Inst.* 6.3.68-69): “E quanto à **ironia** [*ironia*]? Não é verdade que mesmo aquela proferida do modo mais sério, tem algo de jocoso? Afro usou-a com urbanidade quando disse a Dídio Galo (que tinha solicitado o governo da província com o maior empenho e, depois de obtê-lo, reclamava como se tivesse sido obrigado a aceitá-lo): ‘Que tal dessa vez fazer algo a favor do governo?’ Cícero também se valeu da **metáfora** [*metaphora*] quando foi anunciada a morte de Vatínio, proveniente, dizia-se, de fonte pouco segura: ‘Enquanto isso, desfrutarei do benefício da dúvida’, ele disse. Ele mesmo, através da **alegoria** [*per allegoriam*], dizia de Marco Célio (cujo desempenho era melhor na acusação do que na defesa) que ele tinha uma ótima direita e uma péssima esquerda”.

¹⁵⁷ Cf. 262.

fez com o famoso Septumuleio Anagnino,¹⁵⁸ que fora pago em ouro pela cabeça de Gaio Graco¹⁵⁹ e lhe solicitava que o levasse para a Ásia como intendente. Ele respondeu: “O que você quer, insano? Tamanha é a multidão dos cidadãos desonestos, que posso lhe assegurar que, se permanecer em Roma, em poucos anos alcançará maiores riquezas.” 270. Fânio,¹⁶⁰ em seus *Anais*, afirma que Africano Emiliano¹⁶¹ se dedicou a esse gênero, e o chama de “irônico” [gr. εἰρωνία], usando o termo grego; porém, tal como afirmam os que entendem mais do assunto, considero que Sócrates superou em muito a todos nesta ironia e dissimulação por seu encanto e refinamento. Trata-se de um gênero extremamente elegante e que mistura o humor à seriedade, adequado não apenas aos pronunciamentos oratórios, mas também às conversas refinadas. 271. E não há dúvida de que tudo isso que estou a discutir sobre os gracejos é um condimento que serve tanto para as ações forenses como para qualquer conversa.¹⁶² De fato, como se lê em Catão¹⁶³ – que refere muitos dos gracejos que citei como exemplo – parece-me muito espirituoso o que Gaio Públicio costumava dizer: “Públio Múmio é um homem para qualquer ocasião.”¹⁶⁴ Assim, claramente a situação é tal, que não existe

¹⁵⁸ Segundo Valério Máximo (9.4.3), o cônsul Opímio ofereceu uma recompensa pela cabeça de Gaio Graco e Lúcio Septumuleio Anagnino. Traíndo a amizade com Gaio, não apenas cortou sua cabeça, mas a pendurou em uma lança para exibi-la pelas ruas de Roma. Isto ocorreu em 121, ano em que Cévola deveria se apresentar para o governo de sua província na Ásia.

¹⁵⁹ Gaio Semprônio Graco, tribuno da plebe em 123, neto de Cipião Africano, o Velho. Com o irmão Tibério, propôs uma agenda de reformas políticas que desagradou aos *optimates*, ala conservadora do senado romano.

¹⁶⁰ Gaio Fânio foi historiador e, tendo lutado na terceira guerra púnica ao lado de Tibério Graco (em Cartago, no ano de 146 AEC), sua obra provavelmente serviu de fonte para que Plutarco escrevesse sobre os Gracos em *Vidas Paralelas*. Cícero (*Brut.* 99) nos fala de dois Gaíus Fânio contemporâneos aos irmãos Graco: o primeiro, orador e cônsul em 122, foi genro de Lúlio; o segundo seria esse historiador.

¹⁶¹ Públio Cornélio Cipião Emiliano Africano, o Jovem, cônsul em 147 e censor em 142 (cf. 258).

¹⁶² Quintiliano também ressalta o valor da conversação externa ao fórum para o cultivo do tipo de humor que interessa à oratória (*Inst.* 6.3.14-17): “Assim, durante os banquetes e em conversas familiares descobrem-se muitas pessoas mordazes, já que progredimos através da prática cotidiana: a urbanidade oratória é rara e não deriva de uma técnica específica, mas deste hábito rotineiro. [...] Com efeito, quando se fala de urbanidade, vejo indicar-se com esta palavra precisamente um certo gosto cidadão [*gustum urbis*] que é manifestado no discurso através dos vocábulos, da pronúncia e de seu uso particular, bem como uma erudição tácita adquirida das conversas entre pessoas cultas; em suma, tudo o que é contrário à rusticidade.”

¹⁶³ Marco Pórcio Catão, o Velho, cônsul em 195, já referido no parágrafo 260.

¹⁶⁴ Novamente, Quintiliano muda os personagens, mantendo o conteúdo principal da anedota (*Inst.* 6.3.110): “aqueles que pertencem ao mesmo gênero em que se encontram os risíveis e que, contudo, não causam o riso, como o que foi dito a respeito de Asínio Polião, igualmente hábil no discurso sério e nas brincadeiras [*iocis*]: ‘É um homem para todas as horas.’” Algo semelhante em português poderia ser dito através da expressão coloquial “É pau para toda obra”. Suetônio relata a mesma frase a propósito de Pompônio Flaco e Lúcio Pisão, amigos do imperador Tibério (*Tib.* 42: *incundissimos et omnium horarum amicos*).

nenhuma ocasião da vida em que não convenha cultivar a graça e o refinamento. 272. Mas torno ao restante. Muito próximo dessa ironia é quando se utiliza uma palavra honrosa para denominar algo incorreto, como, por exemplo, quando Africano,¹⁶⁵ como censor, expulsou de seu clã o centurião que não participara da batalha de Paulo,¹⁶⁶ embora afirmasse que permanecera no acampamento para defendê-lo e perguntasse o motivo da repreensão. O Africano respondeu: “Não gosto de pessoas cuidadosas demais”. 273. Além disso, o gracejo é agudo quando se tira da fala de outro um sentido diferente do que ele pretendia, como, por exemplo, Máximo¹⁶⁷ fez com Lívio Salinátor,¹⁶⁸ quando, apesar da queda de Tarento,¹⁶⁹ Lívio conseguira reter a sua cidadela e, a partir dela, realizara muitos combates célebres. Quando, anos depois, Máximo reconquistou aquela cidade e Salinátor pediu que se lembrasse de que Tarento fora reconquistada graças a ele, Máximo respondeu: “Como não me lembraria? Eu nunca a teria reconquistado se você não a tivesse perdido.” 274. Há também aqueles gracejos bastante absurdos,¹⁷⁰ mas por isso mesmo muitas vezes engraçados, muito apropriados não apenas aos mimos, mas, de certa forma, também a nós:

“Um tolo:

Depois que começou a ganhar dinheiro, morreu.”

“O que essa mulher é sua? – Esposa. – Por Júpiter, é a sua cara!”

“No tempo em que ia aos banhos, nunca morreu.”

Esse gênero é bastante trivial e, como disse, próprio dos mimos. Porém, por vezes tem algum lugar também entre nós, que alguém, mesmo não sendo tolo, fale alguma tolice com humor – como Mância¹⁷¹ fez com você, Antônio, quando ouviu que você estava sendo acusado de

¹⁶⁵ A referência é ao mesmo Públio Cornélio Cipião Emiliano Africano, o Jovem.

¹⁶⁶ Trata-se da batalha de Pidna, em 168, contra o rei da Macedônia, Perseu. Lúcio Emílio Paulo Macedônico, cônsul em 182 e 168, pôs fim à terceira guerra macedônica e ao que restava do império de Alexandre, o Grande.

¹⁶⁷ Quinto Fábio Máximo *Cunctator*, cônsul em 233, 228, 215, 214 e 209 e ditador em 221, cujo *cognomen*, “Procrastinador” (do verbo *cunctare/i*, atrasar, hesitar, agir com lentidão), estaria relacionado à estratégia militar de evitar confronto direto com Aníbal durante a segunda guerra púnica (Liv. 28.40 e 30.26; *Inst.* 8.2.11).

¹⁶⁸ Marco Lívio Salinátor, cônsul em 219 e 207, criou um imposto sobre o sal na época do segundo consulado, o que explica o *cognomen* *Salinator*.

¹⁶⁹ Alude-se à queda e à reconquista da cidade costeira de Tarento (respectivamente em 212 e 209), durante a segunda guerra púnica. A mesma anedota é contada por Cícero em *Sen.* 11, e, tanto aqui como na obra posterior, o Arpinate parece ter confundido Marco Lívio Salinátor com Marco Lívio Macato, comandante da guarnição de Tarento em 214, segundo Tito Lívio (27.34).

¹⁷⁰ A classificação do tipo de gracejo (*subabsurda*) é idêntica em Cícero e Quintiliano, mas os exemplos são diversos (*Inst.* 6.3.99): “Um tanto absurdas são aquelas estratégias que consistem em simular ignorância (as quais, se não forem fingidas, são realmente tolas), como o que disse um homem à gente que se interrogava por que ele comprara um candelabro pequeno: ‘será para o almoço’.”

¹⁷¹ Hélvio Mância (cf. 266).

corrupção eleitoral, quando censor. Ele disse: “enfim poderá cuidar de sua própria vida!” 275. As pessoas riem muito disso e, sem dúvida, de tudo que os sagazes dizem ironicamente, de maneira bastante absurda e espirituosa. A esse gênero pertence também a aparência de desentendimento daquilo que se entende, como fez Pontídio, por exemplo: “Como você julga aquele que é flagrado em adultério?” – “Lento!”¹⁷² Como eu, que, num recrutamento, respondi a Metelo, que não aceitou minha desculpa da vista e disse: 276. “Então você não enxerga nada?” Respondi: “Do Portão Esquilino, enxergo a sua casa de campo”¹⁷³. Como o gracejo de Nasica,¹⁷⁴ que, quando foi à casa do poeta Ênio, uma serva respondeu a ele, que perguntava por Ênio da entrada, que este não estava em casa; Nasica percebeu que ela dissera isso por ordem de seu senhor, e que ele estava lá dentro. Poucos dias depois, quando Ênio foi à casa de Nasica e perguntou por ele à porta, Nasica grita que não está em casa. Então Ênio diz: “O quê? E eu não conheço a sua voz?” Nesse momento Nasica replicou: “Você é um impudente! Eu, quando o procurei, acreditei quando sua serva disse que você não estava em casa, e você não acredita em mim?!”

277. Também é fino aquele gracejo em que se devolve na mesma moeda a zombaria de alguém, como, por exemplo, quando Quinto Opímio,¹⁷⁵ um consular, que, quando jovem, tivera péssima reputação, disse a Décio, um homem alegre que parecia bastante efeminado, embora não o fosse: “E você, minha Decinha? Quando virá a minha casa com sua roca e sua lâ?” Ele respondeu: “Eu não me atrevo, por Pólux! Minha mãe me proibiu de me aproximar de mulheres de má reputação.”¹⁷⁶

278. Também são espirituosos os gracejos que apresentam uma suspeita velada de risível. A esse gênero pertence aquele do siciliano: quando um amigo se queixava a ele, dizendo que sua esposa se enforcara numa figueira, ele respondeu: “Você poderia me passar umas mudas dessa árvore, para eu plantar?”¹⁷⁷ A esse mesmo gênero pertence a observação que Cátulo fez a um mau orador. Como ele julgava que provocara misericórdia em seu epílogo, perguntou a Cátulo, depois de se sentar, se lhe parecia que seu discurso havia provocado

¹⁷² A anedota é relatada por Quintiliano, em *Inst.* 6.3.87, com apagamento do nome “Pontídio”.

¹⁷³ O Portão Esquilino, próximo ao Monte Esquilino, uma das célebres sete colinas de Roma, marca o local onde pobres e escravos eram enterrados (*puticuli*, cf. *Var. L. L.* 5.25). A frase de César parece ter sido uma crítica ao status social de Metelo.

¹⁷⁴ Públio Cornélio Cipião Nasica *Optimus*, cônsul em 191 ou seu filho Públio Cornélio Cipião Nasica Serapião *Corculum*, cônsul em 162.

¹⁷⁵ Quinto Opímio, pretor em 157 e cônsul em 154 (cf. *Lucil.* 11.450).

¹⁷⁶ Sobre “devolver na mesma moeda”, Quintiliano invoca o exemplo de Cátulo e Filipe (*Inst.* 6.3.81): “Algo parecido é não negar o que se apresenta, mesmo quando isso for obviamente falso, e daí encontrar argumento para responder bem, como fez Cátulo a Filipe, que lhe interrogava ‘por que ladra?’: ‘estou vendo um ladrão’, disse.”

¹⁷⁷ Quintiliano também aborda a “suspeita velada de risível” (*suspicio ridiculi abscondita*) em *Inst.* 6.3.88: “A esse caso assemelha-se o que é dito por insinuação (*suspicionem*): por exemplo, aquilo que, segundo Cícero, foi dito para um homem que lamentava o fato de a esposa ter se enforcado em uma figueira: ‘Por favor, me dê uma muda dessa árvore para plantar’. Assim, o que não é dito fica subentendido.”

misericórdia. Ele respondeu: “E muita. Não creio que haja um só homem tão duro que não tenha considerado seu discurso digno de misericórdia.” 279. Decididamente, também me fazem rir os gracejos irritados¹⁷⁸ e um tanto mal-humorados – não quando são ditos por alguém mal-humorado, pois então não se ri da piada, mas da natureza da pessoa. Nesse gênero, segundo me parece, é espirituosíssimo aquele gracejo que se lê em Nóvio:

– Por que choras, pai?

– Te admira que eu não esteja cantando? Fui condenado.

Como que em contraposição a esse gênero aparece o do risível paciente e calmo, como, por exemplo, quando Catão foi atingido por alguém que carregava um baú. Quando este disse, depois, “cuidado!”, ele perguntou se estava carregando outra coisa além de um baú. 280. Existe também a repreensão espirituosa da estupidez,¹⁷⁹ como no caso daquele siciliano, a quem o pretor Cipião¹⁸⁰ oferecia seu hóspede, um homem nobre, mas absolutamente estúpido, como patrono de sua causa. Ele disse: “Por favor, senhor pretor, passe esse patrono a meu adversário; depois, não precisa me passar mais ninguém.” Também provocam o riso os gracejos que oferecem uma explicação bastante distante da realidade, mas aguda e harmoniosa, por meio de uma conjectura, como quando Escauro acusou Rutílio¹⁸¹ de corrupção eleitoral, depois que o próprio Escauro fora eleito cônsul e Rutílio fora derrotado. Em seus registros, mostrou as letras E. F. P. R., dizendo que significavam “expensas feitas por Públio Rutílio”. Já Rutílio disse que significavam “expensas feitas, posteriormente registradas”. Gaio Cânio, cavaleiro romano, quando defendia Rufo, brada que aquelas letras não querem dizer nenhuma das duas coisas. Escauro pergunta: “Mas o que querem dizer, então?” Ele responde: Emílio¹⁸² fez, paga Rutílio”.

281. Também se ri das incongruências: “o que lhe falta além de patrimônio e virtude?”¹⁸³ Também é fina a repreensão amigável de alguém, como se ele estivesse cometendo um

¹⁷⁸ *Inst.* 6.3.99: “Similares às soluções absurdas são as ásperas [*acria*], que são pronunciadas aparentemente sem intenção, como no caso do escravo de Dolabela, que, sendo interrogado sobre um leilão que seu senhor teria proposto, respondeu: ‘vendeu até a casa.’” Dolabela, genro de Cícero, estaria coberto de dívidas. Assim, pode ter aceitado o suborno de Antônio, que recrutava aliados para o seu partido. A resposta dada pelo escravo de Dolabela parece até muito discreta, pois se a casa já tinha sido vendida, absolutamente mais nada de seu poderia ir a leilão.

¹⁷⁹ *Inst.* 6.3.71: “Censurar tolices é fácilimo, até porque são ridículas por si só. Se, entretanto, acrescentamos o nosso toque pessoal, eis a urbanidade. Tolamente, Tício Máximo perguntou a Campácio, que saía do teatro, se ele assistia ao espetáculo. Campácio tornou a pergunta dele ainda mais tola, respondendo: ‘não, eu estava jogando péla no palco.’”

¹⁸⁰ Lúcio Cornélio Cipião Asiático, pretor na Sicília em 193 e cônsul em 190 (cf. *Liv.* 39.44).

¹⁸¹ Públio Rutílio Rufo, pretor em 111 e cônsul em 105. Sobre as atividades oratórias de Rufo e Escauro, cf. Cícero, *Brut.* 110.

¹⁸² Marco Emílio Escauro, já referido anteriormente, nos parágrafos 257 e 265.

¹⁸³ *Inst.* 6.3.84: “O chiste inesperado normalmente é enunciado tanto por quem ataca (tal é o que relata Cícero: ‘O que falta a esse homem além de virtude moral e bens materiais?’ Ou aquele de Afro:

erro. Foi o que aconteceu quando Grânio censurou Álbio porque, apesar de Albúcio¹⁸⁴ aparentemente ter provado uma questão fazendo uso dos registros de Álbio, este mostrava grande contentamento pela absolvição de Cévola, sem perceber que o veredito contradizia seus registros. 282. Semelhante a esta é também a advertência amigável quando se dá um conselho, como, por exemplo, quando Grânio estava tentando convencer um mau patrono, que ficara rouco enquanto discursava, a beber vinho gelado com mel assim que voltasse para casa. Ele disse: “Eu perderei a voz, se fizer isso”. “É melhor do que perder o cliente”, respondeu Grânio. 283. O gracejo é fino também quando se fala algo adequado a cada um, como, por exemplo, quando Escauro era objeto de alguma inveja por ter entrado na posse dos bens de Pompeu Frigião, homem rico, sem testamento, e prestou assistência a Béstia¹⁸⁵ como advogado de defesa. Quando passava um cortejo fúnebre, Gaio Mêmio, o acusador, disse: “Olhe só, Escauro, estão levando um morto, veja se pode entrar na posse de seus bens.” 284. Porém, de todos esses tipos, nenhum é mais engraçado do que o que contraria as expectativas. Há inúmeros exemplos disso, como o do famoso Ápio, o Velho, que disse no Senado, quando se discutia sobre as terras públicas e a lei tória,¹⁸⁶ e quando Luculo era processado pelos que alegavam que o seu gado estava pastando nas terras públicas: “Aquele não é o gado de Luculo, estão enganados – ele parecia estar defendendo Luculo –; creio que não é de ninguém, pasta onde bem entende”. 285. Gosto também do gracejo do famoso Cipião,¹⁸⁷ que deu cabo de Tibério Graco. Quando Marco Flaco,¹⁸⁸ depois de lhe lançar muitas injúrias, lhe propôs Públio Múcio¹⁸⁹ como juiz, Cipião disse: “Recuso-o, pois ele é injusto.” Como houve um rumor, continuou: “Ora, senhores senadores, não o recuso por ser injusto comigo, mas com todos.” Mas nada mais espirituoso do que o gracejo deste nosso Crasso. Quando Silo, em seu testemunho, atacou Pisão por ter relatado o que ouvira dizer contra ele, Crasso disse: “Pode ser, Silo, que a fonte de onde você alega ter ouvido isso estivesse irada ao dizê-lo.” Silo anuiu. “Pode ser também que você não tenha entendido bem.” Também a isso anuiu inteiramente com a cabeça, como se a oferecesse a Crasso. Ele continuou: “Pode ser também que você simplesmente nunca tenha ouvido o que alega ter

‘Um homem que, em se tratando de advogar, veste-se muito bem’) como por quem rebate. Assim fez Cícero quando ouviu o boato da morte de Vatínio e, tendo encontrado um liberto deste, perguntou se estava tudo bem e obteve uma resposta positiva, ao que replicou: ‘Está morto!’.”

¹⁸⁴ Tito Albúcio (pretor em 105) teria movido um processo por extorsão contra Quinto Múcio Cévola em 119 (cf. Lucil. 2.88).

¹⁸⁵ Lúcio Calpúrnio Béstia, tribuno da plebe em 121 e cônsul em 111.

¹⁸⁶ O tribuno Espúrio Tório propôs em 111 uma lei que limitava os efeitos da privatização do *ager publicus*, reservando a propriedade legal de cada porção de terra a seus ocupantes (cf. App. BC 1.27).

¹⁸⁷ Públio Cornélio Cipião Nasica Serapião, cônsul em 138 e 133, filho de Públio Cornélio Cipião Nasica Serapião *Corculum*. Nas *Tusculanas* (4.23.51), Cícero também relata que este Cipião teria “se encarregado” de Tibério Graco.

¹⁸⁸ Marco Fúlvio Flaco, cônsul em 125, partidário dos Gracos (mencionado por Cícero em *Catil.* 1.4 e *Phil.* 8.14: *M. Fulvius consularis*).

¹⁸⁹ Públio Múcio Cévola, cônsul em 133 e *pontifex maximus* no ano de 131, cuja conduta era marcada pela probidade e moderação.

ouvido.” Isso aconteceu tão inesperadamente, que a testemunha foi esmagada pelo riso de todos. Nívio está cheio desse tipo de gracejo – é conhecida a brincadeira: “Ainda que sejas sábio, se sentires frio, tremerás”¹⁹⁰ –, entre inúmeras outras. 286. Muitas vezes, também, pode-se conceder graciosamente ao adversário exatamente aquilo que ele tira de você, como Gaio Lélío,¹⁹¹ por exemplo, quando alguém oriundo de má estirpe lhe disse que era indigno de seus antepassados. Ele respondeu: “Ora, mas você certamente é digno dos seus.” Muitas vezes, ainda, falam-se coisas jocosas de maneira sentenciosa, como, por exemplo, Marco Cíncio,¹⁹² no dia em que propôs uma lei concernente aos presentes e às dádivas. Quando Gaio Cento¹⁹³ se aproximou e perguntou, em tom bastante ultrajante: “O que está propondo, Cincinho?” Ele respondeu: “Que você pague, Gaio, se quiser usar.” 287. Muitas vezes é também espirituoso desejar o que é impossível, como fez Marco Lépido,¹⁹⁴ por exemplo, quando se deitou na grama enquanto os demais se exercitavam no Campo de Marte. Ele disse: “Gostaria que isto fosse trabalhar.” Também é espirituoso dar com frieza a resposta indesejada àqueles que perguntam e fazem uma espécie de interrogatório, como, por exemplo, o censor Lépido,¹⁹⁵ quando expulsou Marco Antístio Pirgense da ordem equestre, e seus amigos esbravejaram, perguntando-lhe o que Antístio responderia a seu pai quando indagasse o motivo de sua expulsão, uma vez que era um colono excelente, extremamente parcimonioso, modesto, frugal. Ele respondeu: “Que eu não acredito em nada disso.”¹⁹⁶ 288. Os gregos catalogam mais alguns tipos: as execrações, as admirações, as ameaças. Porém, creio que já os dividi em gêneros demais. De fato, aqueles que se baseiam na conformação e no sentido da palavra quase sempre são fixos e delimitados. Na maior parte dos casos, como disse anteriormente, costumam ser recebidos antes com elogios que com risos. 289. Já aqueles que se baseiam

¹⁹⁰ Anekdota semelhante é relatada por Quintiliano em *Inst.* 6.3.60: “Certos casos quase não são símiles, daí tirou Vatínio o que disse, quando, na condição de réu, acusado por Calvo, enxugava o rosto com um lenço branco e ouvia o acusador incitar o repúdio sobre esse mesmo fato: ‘embora eu seja o réu, o pão que como ainda é branco.’” Licínio Calvo, orador e poeta neotérico (amigo de Catulo), acusou três vezes Públio Vatínio (seguidor de César) de fraude eleitoral em 58, em 55 e talvez em 54. Quanto ao dito de Vatínio, talvez haja uma referência ao fato de o *panis candidus* (pão branco) custar mais do que o *panis cibarinus* (pão preto do qual normalmente pobres e escravos se alimentavam).

¹⁹¹ Gaio Lélío, o Jovem, cônsul em 140, considerado um orador proeminente já em seu tempo. Foi amigo de Cipião Emiliano, ambos personagens do diálogo ciceroniano *De amicitia*.

¹⁹² Marco Cíncio Alimento, tribuno da plebe em 204.

¹⁹³ Gaio Cláudio Cento, cônsul em 240 e ditador em 213, ou seu filho homônimo, emissário do cônsul Públio Máximo em 200.

¹⁹⁴ Pela proximidade entre um exemplo e outro, pode-se aventar que este Marco Lépido seja o censor sobre o qual se lê na sequência, embora seja impossível afirmá-lo com certeza.

¹⁹⁵ Marco Emílio Lépido, cônsul em 187 e 175 e censor em 179.

¹⁹⁶ Quintiliano narra episódio semelhante em *Inst.* 6.3.64, atribuindo-o não a Lépido, mas a Augusto: “Os tipos de chistes que derivam de opostos são mais de um. Com efeito, usando esse método, Augusto, que deveria demitir com ignomínia um oficial que repetidamente intercalava às súplicas a seguinte frase: ‘o que vou dizer a meu pai?’, respondeu: ‘diga-lhe que eu não lhe agradei.’”

na matéria e no próprio pensamento apresentam inumeráveis espécies, mas poucos gêneros. De fato, provocamos o riso frustrando as expectativas, zombando do caráter dos outros, acenando para o nosso de maneira risível, fazendo uma comparação com algo mais torpe, pela ironia, dizendo coisas extremamente absurdas e repreendendo as tolices. Assim, aquele que quiser discursar de maneira jocosa deve estar imbuído como que de uma natureza e de um caráter aptos a esses gêneros, de modo que a expressão facial também seja adequada a qualquer gênero de risível. Quanto mais sério e sisudo ele for, como em seu caso, Crasso, mais saboroso será aquilo que disser.¹⁹⁷

290. Mas agora você, Antônio, que disse que descansaria de bom grado nesta hospedaria de minha fala, como se se hospedasse em Pontino¹⁹⁸ – lugar nada ameno ou salubre – creio que deve considerar seu descanso suficiente e seguir viagem.

– Na verdade, respondeu Antônio, fui recebido por você com bom humor, tornando-me não apenas mais instruído por seu intermédio, mas também mais ousado para fazer brincadeiras. De fato, não receio que agora alguém me considere muito banal nesse domínio, uma vez que você me apresentou como autoridades os Fabrícios, Africanos, Máximos, Catões, Lépidos.

ABREVIACÕES

LIMC – *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich München, 1981.

LPN – Leeman, A. D.; Pinkster, H.; Nelson, H. L. W. (com.). *M. Tullius Cicero De oratore libri III: Kommentar*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1985. v. 2.

LPR – Leeman, A. D.; Pinkster, H.; Rabie, E. (com.). *M. Tullius Cicero De oratore libri III: Kommentar*. 3. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1989. v. 3.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. 3 ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.

¹⁹⁷ Quintiliano faz recomendação semelhante em *Inst.* 6.3.26: “O mesmo também seja dito sobre uma aparência ou gesto ridículo: há nisso realmente certa graça, mas o efeito é maior quando a intenção de suscitar o riso não é evidente, pois nada é mais inosso do que as frases que se dizem engraçadas [*salsa*]. Ainda que a seriedade possa acrescentar muita graça a quem profere uma frase, e esta se torne ridícula justamente porque esse que fala não ri, às vezes a aparência, a fisionomia e os gestos não são, todavia, menos urbanos [*non inurbanus*], desde que observados os limites.”

¹⁹⁸ Região de pântanos nas proximidades de Roma (cf. Liv. 6.5).

- [CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.
- CONTE, G. B. *Letteratura latina: manuale storico dalle origini alla fine dell'impero romano*. Milano: Le Monnier, 2011.
- CORBEILL, A. *Controlling laughter: political humor in the late Roman Republic*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- COURBAUD, E. *Cicéron: De l'orateur*. Livre premier. Texte établi et traduit par Edmond Courbaud. 7 ed. Paris: Belles Lettres, 1985.
- DOMINIK, W.; HALL, J. (ed.). *A Companion to Roman Rhetoric*. Oxford: Blackwell, 2007.
- FANTHAM, E. *The Roman world of Cicero's De oratore*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- FORTENBAUCH, W. W. *Theophrastean Studies*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2003.
- GRANAROLO, J. *Catulle, ce vivant*. Paris: Belles Lettres, 1982.
- GRANT, M. A. *The ancient rhetorical theories of the laughable: the Greek rhetoricians and Cicero*. Madison: University of Wisconsin, 1924.
- ISO, J. J. *Cicerón: sobre el orador*. Introducción, traducción y notas de José Javier Iso. Madrid: Gredos, 2002.
- JANKO, R. *Aristotle on comedy: towards a reconstruction of Poetics II*. London: Duckworth, 1984.
- KUMANIECKI, K. F. (ed.). *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia*. Leipzig: Teubner Verlagsgesellschaft, 1969. fasc. 3.
- MAY, J. M.; WISSE, J. (trad.). *Cicero. On the Ideal Orator*. New York: Oxford University Press, 2001.
- MINOIS, G. (org.). *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.
- MIOTTI, C. M. *Ridentem dicere uerum: o humor retórico de Quintiliano e seu diálogo com Cícero, Catulo e Horácio*. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- NÓBREGA, V. L. da. *Compêndio de direito romano*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1977. v. 1.
- NORCIO, G. M. *Tullio Cicerone: Opere retoriche*. Torino: UTET, 1970. v. 1.
- POSSENTI, S. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2014.
- SANTORO, F. Tratado Coisliniano. *Letras Clássicas*, ano 11, n. 7, p. 275-81, 2003.
- SCATOLIN, A. *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SHACKLETON BAILEY, D. R. *Onomasticon to Cicero's Treatises*. Leipzig: Teubner, 1996.

SMITH, W. (ed.). *Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. Boston: Little, Brown, and Co., 1867. v. 3.

VAHLEN, J. *Ennianae poesis reliquae*. Leipzig: Teubner, 1928.

VILJAMAA, T. Quintilian's theory of wit. In: JÄKEL, S.; RISSANEN, V-M.; TIMONEN, A. (org.). *Laughter down the centuries*. Turku: Turun Yliopisto, 1994. v. 1.