

v. X, n.1, jan.-jun. 2014
ISSN: 2179-7064 (impresso)
1983-3636 (online)

nuntius antiquus

Revista de Estudos Antigos e Medievais

Belo Horizonte
Núcleo de Estudos Antigos e Medievais (NEAM-UFMG)
Faculdade de Letras / UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Jaime Arturo Ramírez

Vice-Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

FACULDADE DE LETRAS

Diretor: Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretora: Rui Rothe-Neves

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Soares Carneiro, Ana Maria Donnard, Delfim Leão, Fábio de Souza Lessa, Felipe Delfim Santos, Henrique Cairus, Jacyntho Lins Brandão, João Batista Toledo Prado, Joaquim Brasil Fontes Jr., Lourdes Conde Feitosa, Marcelo Cândido da Silva, Marcelo Pimenta Marques, Marcos Martinho dos Santos, Miriam Campolina Diniz Peixoto, Paulo Sérgio de Vasconcellos, Patrícia Prata, Trajano Augusto Ricca Vieira, Teodoro Rennó Assunção, Viviane Cunha, Yara Frateschi Vieira

EDITORES

Matheus Trevizam

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Teodoro Rennó Assunção

REVISÃO

Manuela Ribeiro Barbosa

PROJETO GRÁFICO

Marco Antônio e Alda Durães

FORMATAÇÃO

Úrsula Francine Massula

CAPA

João Henrique Ribeiro Barbosa

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca FALE/UFMG
NUNTIUS ANTIQUUS: revista de estudos antigos e medievais, v. 6, 2010 -
Belo Horizonte, MG : NEAM / Faculdade de Letras da UFMG.
il.; 22,5 cm.

Histórico: Até o v. 5 publicada somente em formato digital.
A partir do v. 6 será publicada em formato impresso e digital.

Periodicidade semestral.

ISSN: Impresso: 2179-7064
Online: 1983-3636

1. Cultura clássica – Periódicos. 2. Idade Média – Periódicos. 3. Celtas – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 880.5

Apoio FALE-UFMG

NEAM/FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha

CEP: 31270-901 - Belo Horizonte-MG - Brasil

Tel.: (31) 3409-6018 Fax: (31) 3409-5112

www.letras.ufmg.br/nuntius

e-mail: nuntiusantiquusufmg@yahoo.com.br

impressão: Imprensa Universitária da UFMG

SUMÁRIO

Traduções em prosa da <i>Odisseia</i> de Homero: exemplos e problemas André Malta	5
Demódoco e as lágrimas de Odisseu Andreza Caetano	17
O Cavaleiro nas <i>Cantigas de Santa Maria</i> Eduardo Cursino de Faria Chagas	31
As belas infieis: Luciano no salão de M. d’Ablancourt Jacyntho Lins Brandão	51
Helena em <i>Odisseia IV</i> Lilian Amadei Sais	103
Hesíodo y el valor del <i>oïkos</i> : espacio y subjetividad María Cecilia Colombani	123
Fingi(dores) de si mesmos: dores fingidas e reais na oratória romana Paulo Sérgio de Vasconcellos	135
Leite, L. R. <i>Marcial e o livro</i> . Vitória: EDUFES, 2011 (135 p.). Joana Junqueira Borges Brunno Vinicius Gonçalves Vieira	161

TRADUÇÕES EM PROSA DA *ODISSEIA* DE HOMERO: EXEMPLOS E PROBLEMAS

André Malta★
Universidade de São Paulo

ABSTRACT: My aim is to discuss four Portuguese translations of Homer's *Odyssey*. Two were written in prose (by Dias Palmeira/Alves Correia and by Jaime Bruna), in the 20th century, and two in free verse (by Frederico Lourenço and by Donald Schüller), in the 21st century. A quick review of these examples reveals that all of them want to recover Homer's narrative fluidity, without giving attention to its main formal aspects — which surely enhance the understanding of the contents. As to the latest versions, it is possible to claim that, despite the impressive differences between them, deployment of a free verse betrays the goal of only establishing a line by line correspondence between the original text and the translation, and in the end the principles of a prose translation seem again to guide these versions to Portuguese.

KEYWORDS: Homer; *Odyssey*; prose translation.

As traduções de Homero para as línguas modernas, desde as primeiras edições em grego da *Iliada* e da *Odisseia* no final do século XV, representam um capítulo fascinante na história da literatura ocidental. Vista em conjunto, é uma produção rica e variada, que reflete não só o desenvolvimento das literaturas nacionais, com suas diferentes fases e tendências, mas também o modo como Homero foi sendo lido e interpretado — desde as visões recuadas (mais retóricas e a-históricas) até as mais recentes e próximas de nós (historicistas e especializadas).

★ andremal@uol.com.br

Grosso modo, é possível dividir as traduções em três tipos — e penso aqui apenas naquelas que tiveram impacto maior nos ambientes em que foram publicadas (deixando de lado as com propósito meramente escolar):

1) as poéticas e não acadêmicas, até o final do século XVIII/ início do XIX, que deveriam tratar Homero sobretudo como grande poeta, preservando seu “espírito”;

2) as especializadas, a partir do século XIX, que queriam dar a Homero um tratamento mais histórico, o que possibilitava um esvaziamento do elemento literário ou a recriação formal em correspondência direta com o original; e

3) as derivadas do movimento modernista, a partir do século XX, que abriram espaço para a exploração de novos recursos (e a revalorização do verso), além de admitirem às vezes um rebaixamento do tom épico, quando não adotavam a mais pura coloquialidade.

Em língua inglesa, cujo repertório de traduções homéricas, como se sabe, é espantoso (veja-se o livro de George Steiner, *Homer in English*, de 1996), poderíamos dizer que Alexander Pope é o maior representante do primeiro tipo; as versões “bíblicas” de Lang, Leaf & Myres (*Ilíada*) e Butcher & Lang (*Odisseia*), ou as recriações “hexamétricas” parciais do conhecido Matthew Arnold, do segundo; e os trabalhos de E. Rieu, ou ainda de Robert Fitzgerald e Robert Fagles, do terceiro. No Brasil, seria possível pensar, mantendo a correspondência, nos nomes de Odorico Mendes (tipo 1), Carlos Alberto Nunes (tipo 2) e Haroldo de Campos (tipo 3).

Mas onde situar, nesse quadro amplo e nada estático, o papel das traduções especificamente feitas em prosa? É certo que elas só começaram a ganhar espaço e reputação a partir do século XIX, não só por conta do estabelecimento do romance como gênero literário maior, mas também em função do crescimento do olhar científico, que buscava privilegiar, no momento da tradução, outros aspectos que não o poético; nesse movimento, nada mais conveniente do que o texto solto, capaz, teoricamente, de manter a “fidelidade” ao conteúdo — como se vê ainda hoje em coleções especializadas de prestígio, como são a “Les Belles Lettres” e a “The Loeb Classical Library”.

Aqui cabe fazer um recuo e destacar o trabalho pioneiro e interessantíssimo de Mme. Dacier (Anne Dacier, 1647? 1654?-1720). Filha de um professor de grego e casada com um pupilo do pai, André Dacier, Anne Dacier, além de figura isolada num meio totalmente masculino, foi editora e tradutora de destaque, que se notabilizou, depois de já ter trabalhado com Calímaco, Safo, Anacreonte, Aristófanes, Plauto e Terêncio, pelas traduções em prosa de Homero — a *Ilíada*, de 1699, e a *Odisseia*, de 1708 — e por seu envolvimento na segunda fase da chamada “Querela dos

Antigos e Modernos”. Há vários elementos em jogo no projeto tradutório de Mme. Dacier, expostos no prefácio à *Iliada*, os quais não me sinto capaz de abordar devidamente, mas neste âmbito vale destacar a ideia central — que ela herdara de Pierre Daniel Huet (1630-1721), autor de um *De optimo genere interpretandi* (1661) — de que no trabalho de transposição poética o conteúdo pode ser superior à forma, e as ideias podem e devem se sobrepor à expressão material da palavra.

É verdade que essa justificativa principal para a opção singularíssima pela prosa — na virada do século XVII para o XVIII — acaba fazendo parte de um paradoxo: como apontou Fabienne Moore num ensaio fundamental, a mesma estudiosa que condenava as narrativas burguesas defendia a forma mais burguesa de se traduzir, justamente pela sua possibilidade de popularização... Mas o interessante é notar que, além dessa vontade “de traduzir para os que não o conhecem”, Mme. Dacier estava consciente de que era “certamente melhor verter o que Homero pensou e disse, ainda que de uma forma mais simples e menos poética” (cito aqui a partir da edição de D. Robinson).¹ Para ela, a limitação da nossa poesia fazia com que poetas antigos como Homero, quando traduzidos em versos, “deixassem de ser poetas”; valia o ditado antigo: seria mais fácil roubar a clava de Hércules... A prosa, ao contrário, era capaz de “seguir as noções do poeta” e “reter a beleza de suas imagens”.² Na opinião da tradutora, Platão já indicara isso, ao pôr em prosa (reformulando o discurso direto em indireto) os versos iniciais da *Iliada* (*República* 3, 386c-387a). Mme. Dacier chega a afirmar que “às vezes há um acabamento, uma beleza, uma energia na prosa que a poesia não pode alcançar” — e para exemplificar ela cita os hebreus e seus livros sagrados, “que fizeram da sua prosa uma espécie de poesia”.³

Seria um erro, no entanto, diante dessa rápida exposição, imaginar que a tradução de Anne Dacier é “fiel à letra”, dentro do nosso espírito acadêmico, em geral afeito à prosa por tal motivo. Ela mesma deixa claro que não busca uma versão “servil” — e sabemos como o “bom gosto” da época interferiu no resultado do trabalho (seu e de outros), por mais diversas que fossem as orientações; sabemos ainda como o “bom gosto” responde até hoje pela fama geral das traduções para o francês, “de todas as línguas europeias”, nos dizeres de Ortega y Gasset (em seu ensaio “Miséria e esplendor da tradução”, de 1937), “a que menos facilita a tarefa de traduzir”...⁴

¹ Cf. Robinson (ed.), 2002, p. 187 e 188.

² Cf. Robinson (ed.), 2002, p. 188.

³ Cf. Robinson (ed.), 2002, p. 189.

⁴ Cf. Ortega y Gasset, 2013, p. 48

Essa pequena digressão teve o propósito de mostrar, muito rapidamente, o ganho geral que se pôde ter, como bem anteviu Anne Dacier, com o advento das traduções em prosa da poesia de Homero: em lugar da luta com estilos poéticos que muitas vezes nada tinham a ver com o homérico, e que exigiam graus variados de adaptação do leitor, agora seria possível, por meio de uma forma vernácula mais acessível — afeita à narrativa e, portanto, a um traço fundamental dos poemas homéricos —, entrar em contato de modo mais simples e direto com a poesia (em sentido amplo) de suas ideias e imagens.

É com essa breve introdução em mente que queria comentar inicialmente aqui, já no ambiente da língua portuguesa, duas traduções em prosa da *Odisseia*, a dos padres Eusébio Dias Palmeira e Manuel Alves Correia, saída originalmente em 1938, em Portugal, e a de Jaime Bruna, ex-professor da Universidade de São Paulo (e tradutor prolífico), saída quase quarenta anos depois, em 1976, aqui no Brasil. Ainda no século XX outras transposições do poema vieram a público, como a de Antônio Pinto de Carvalho (no Brasil) e a de Geminiano Cascais Franco (em Portugal), mas são versões indiretas, feitas a partir do francês, ainda que com muita competência.

Como costuma acontecer com as traduções de viés mais acadêmico, o projeto da “fidelidade” dispensa explicações sobre a atividade realizada — e por isso essas duas edições da *Odisseia*, quais sejam, a de Dias Palmeira/Alves Correia e a de Jaime Bruna, não trazem nenhum comentário a respeito. Isso significa dizer que o tradutor está empenhado — como Mme. Dacier — em reproduzir tudo o que vai dito no original, sem qualquer constrição formal e rítmica, o que lhe permite, em tese, acomodar com fluência ideias e imagens do grego, sem perda significativa das informações. Um confronto rápido com o original logo desfaz, no entanto, essa ilusão de reprodução ideal do conteúdo. Elegi, para meu comentário, os vinte e dois versos iniciais do famoso Canto XXII da *Odisseia*, que narra o massacre dos pretendentes, episódio já muito popular entre os antigos. Trata-se de uma passagem curta, mas acredito que representativa das principais tendências exibidas pelos tradutores abordados aqui (por motivo de espaço e clareza, deixarei de fora da discussão minúcias filológicas presentes no trecho, algumas delas com impacto sobre o trabalho do tradutor).

Elaboraões sintáticas de modo a deixar Homero mais elegante; omissões de termos repetidos, com o mesmo propósito; acréscimo de alguma ideia ausente no original; e não-tradução de certos termos (por desatenção?): tanto o trabalho de Dias Palmeira/Alves Correia quanto o de Jaime Bruna mostram exemplos dessas ocorrências. Veja-se, em Dias Palmeira/Alves Correia, a inclusão do advérbio “imediatamente”, logo no primeiro parágrafo; a redução drástica da construção coordenativa,

com o sumiço da repetição original “flechas/ setas” e da qualificação das mesmas armas como “rápidas”. No segundo parágrafo, “morte funesta” traduz, literalmente, “morte má e sorte negra”, e ocorrem ainda outras três omissões: “sangue *humano/ másculo*”; “repeliu-a *rapidamente*”; e “um grande tumulto *pelo palácio*”:

Dias Palmeira/ Alves Correia (1938):

O prudente Ulisses despojou-se imediatamente dos seus andrajos e, saltando para o grande limiar da porta com o arco e o carcás cheio de frechas, que despejou a seus pés, disse aos pretendentes:

“Já está terminado o certame decisivo. Agora vou atirar a outro alvo, ao qual ainda nenhum homem atirou. Quero ver se lhe acertou e se Apolo me dá essa glória”.

Após estas palavras, dirigiu a frecha amarga contra Antínoo. Ora este ia levar aos lábios uma linda taça de ouro, com duas asas, que tinha já entre as mãos, para beber vinho, sem se preocupar no seu espírito com a morte. Quem, com efeito, poderia pensar que, entre tantos convivas, um só homem, ainda que fosse muito valente, lhe daria morte funesta? Ulisses acertou-lhe com o dardo na garganta, cuja ponta lhe atravessou, de um lado a outro, o macio pescoço. Antínoo tombou para o lado e, ao ser atingido, o copo caiu-lhe das mãos. Um jorro espesso de sangue brotou-lhe logo do nariz; e, dando na mesa com o pé, repeliu-a de si, e os alimentos, o pão e a carne assada espalharam-se pelo chão e sujaram-se no pó.

Os pretendentes, ao verem o homem tombar, fizeram um grande tumulto.⁵

Em Jaime Bruna, os problemas são menos numerosos, ainda que logo de saída ele também evite a repetição original de mesmo verso “flechas/ setas”. No parágrafo seguinte, temos “negro destino duma triste morte”; o particípio traduzido por Dias Palmeira/ Alves Correia por “ao ser atingido” desaparece; e o período final é reelaborado, tornando-se mais rebuscado. Sinal do propósito de fundo em comum é perceber como o “e” homérico que vem logo após a fala de Odisseu, “disse”, ganha nesses tradutores tratamento quase idêntico: “Após essas palavras”/ “Com essas palavras”:

Jaime Bruna (1976):

O solerte Odisseu despojou-se dos andrajos, galgou de um salto a longa soleira, segurando o arco e a aljava cheia; despejou a seus pés as setas ligeiras e disse aos pretendentes:

⁵ Cf. Dias Palmeira; Alves Correia, 1994, p. 313.

“Essa competição inexequível acabou afinal; agora visarei outro alvo, que ainda homem nenhum atingiu, e espero acertar, se Apolo me der essa glória”.

Com essas palavras, endereçou amarga seta a Antínoo, no momento em que ia erguendo uma copa de ouro cinzelada, de duas asas; ele já a segurava nas mãos, para beber vinho, longe de cuidar da morte. Quem, rodeado de comensais, imaginaria que um homem, só entre muitos, por mais valente que fosse, lhe houvera de aprontar o negro destino duma triste morte? No entanto, Odisseu alvejou-o, acertando com a seta na garganta; a ponta varou, sem desvios, o delicado pescoço. Antínoo tombou para um lado; a taça caiu-lhe das mãos; no mesmo instante, subiu-lhe às narinas um jato grosso de sangue humano; com rápido pontapé, arredou de si a mesa, espalhando a comida pelo chão; caíram na sujeira pão e nacos de carne assada.

Ergue-se na mansão um escarcéu dos pretendentes, ao verem o homem caído.⁶

Não se pode negar, contudo, a despeito das “infidelidades”, o serviço que essas propostas de tradução prestam no sentido de facilitar o acompanhamento do texto, sobretudo numa passagem narrativa como essa. Note-se, nesse sentido, o desrespeito ao grego e a inclusão de “Antínoo” (que deixa de ser sujeito oculto) no momento em que se fala de sua queda — expediente facilitado pela prosa e capaz de desfazer possíveis ambiguidades. A conclusão é que a suposta fidelidade, nesses projetos, por mais “bíblica” que pretenda ser, trai sempre visões estéticas e tratos com o texto muito particulares e marcados, o que nos joga na dura realidade de um inevitável, e rico, enviesamento.

Vejam agora, trabalhando ainda com o mesmo trecho da *Odisseia*, as traduções saídas na primeira década deste século XXI (a mais recente, no entanto, é a de Trajano Vieira, de 2011), que se apresentam como poéticas. Enquanto poesia, é bom deixar claro, ambas poderiam adotar uma feição bastante prosaica, da mesma maneira que traduções em prosa poderiam ter — e às vezes têm — caráter poético. Mas o fato é que, examinadas de perto, elas me parecem prosa com disposição poética (isto é, linha a linha), não havendo nesses textos nada de propriamente poético — no sentido de investirem num projeto de valorização sustentada da forma. É a partir desse sentido específico que estou dando aqui a “poético” — ciente dos inúmeros problemas que essa definição envolve — que julgo possível abordar os

⁶ Cf. Bruna, 1996, p. 256.

trabalhos apresentados em verso de Frederico Lourenço e Donaldo Schüler na mesma perspectiva daqueles de Dias Palmeira/ Alves Correia e Jaime Bruna. Se voltarmos às comparações, seria possível dizer que Frederico Lourenço é uma espécie de Richmond Lattimore (o tradutor em versos de Homero mais popular entre os acadêmicos de língua inglesa); e Donaldo Schüler, pela liberdade e o rebaixamento, um Émile Victor Rieu (prosa) combinado com Robert Graves (verso): feitas tanto uma quanto outra por especialistas da área de Letras Clássicas, essas traduções se prenderiam, respectivamente, aos tipos 2 e 3 apresentados no início.

Note-se que, diferentemente das outras vistas aqui, essas trazem textos explicativos sobre o projeto tradutório. No caso do trabalho de Frederico Lourenço, o “Prefácio” da edição portuguesa, de 2003, virou “Nota sobre a tradução” na edição brasileira, de 2011, apenas com a supressão de um breve comentário inicial sobre os trabalhos de Dias Palmeira/ Alves Correia e Cascais Franco, que teriam um “problema de base”, “o fato de serem em prosa, o que não só empobrece como dificulta a leitura” (pela dificuldade de se acompanhar a numeração dos versos).⁷ Lourenço afirma que a *Odisseia* foi vertida “com a máxima fidelidade ao original”, mas que não se trata de uma tradução “nem arcaizante nem acadêmica”.⁸ Ele diz que a “transposição plena do hexâmetro dactílico para o português é impossível, dada a inexistência na nossa língua de sílabas longas e breves”, mas que “alguma coisa da paleta sonora do hexâmetro foi possível preservar”, e que cultivou “um tipo de verso de extensão moldável, com vincados contornos rítmicos”, sendo que no caso de algumas fórmulas procurou “reproduzir, no nível da própria fonética, a musicalidade do original”.⁹ Mais à frente, o tradutor afirma que procurou “respeitar também a estética enunciativa do verso homérico no que concerne à alternância entre versos autocontidos, que formam um enunciado completo, e versos que cavalgam no seguinte”. Por fim, Lourenço informa que “na maior parte dos casos, foi possível fazer corresponder a cada verso em grego um verso em português”, mas que “houve passagens em que tal processo não pareceu exequível”, o que resultou numa *Odisseia* em português com “alguns versos a mais” — ainda que ressalve que “do conteúdo original, pouco — diria mesmo nada — se perdeu”.¹⁰

⁷ Cf. Lourenço, 2003, p. 7.

⁸ Cf. Lourenço, 2011, p. 107.

⁹ Cf. Lourenço, 2011, p. 108.

¹⁰ Cf. Lourenço, 2011, p. 109.

Logo de cara, chama atenção a defesa da “máxima fidelidade” e da “perda zero” — típica do tradicional conservadorismo dos filólogos —, numa época em que as reflexões sobre tradução sugerem postura mais cautelosa. Essa ingenuidade, me parece, já desmente por si a afirmação de que não se trata de trabalho acadêmico. Na realidade, esse parece ser, em sua essência, um trabalho norteado pelo espírito da prosa, segundo o qual se deve manter a elegância e a fluência — objetivo que Lourenço alcança com excepcional êxito — em detrimento do ritmo e da forma. Daí soarem como um pouco vazias suas preocupações com a “paleta sonora do hexâmetro”, seus “vincados contornos rítmicos” e a “musicalidade do original”: a versão tem a marca do ouvido apurado, mas não propriamente poético, porque ao longo do texto não é possível discernir esse tipo de economia formal que ele aponta. O desrespeito à correspondência absoluta entre o número de versos — que ele admite —, somado à desatenção com os cavalgamentos e o desenho sintático de Homero — que o tradutor não admite —, parece confirmar as suspeitas de que a execução não condiz com a carta de intenções.

Na passagem sob exame não há, é verdade, versos a mais, mas é perceptível (pelas barras paralelas que inseri no texto, marcando o fim de verso no original) o descuido com o “*enjambement*”. Note-se ainda a troca de “rápidas” por “todas”, no terceiro verso, e as omissões de “grande”, no segundo verso, de “na garganta”, no décimo quinto, de “espesso”, no décimo oitavo, e de “pelo palácio”, no último. No décimo quarto, “negro destino” vira “escuridão do destino”, rompendo o paralelismo, e no nono o sujeito oculto Antino (forma que Lourenço adota para Antínoo) é explicitado, no típico procedimento explicativo da prosa:

Frederico Lourenço (2003):

Em seguida despiu os farrapos o astucioso Ulisses
e deu um salto em direção à soleira, segurando o arco
e a aljava// cheia de setas. Entornou as setas todas
à frente dos pés e assim disse aos pretendentes:
“Na verdade chegou ao fim este certame tremendo. 5
Agora noutra alvo, que nunca antes foi atingido,// verei
se consigo acertar, se Apolo der cumprimento à minha prece”.
Assim falou, e contra Antino disparou uma seta amarga.
Ora Antino estava no momento de levar à boca uma bela
taça// vaso dourado de asa dupla; pegara nela com a mãos, 10
para beber um gole de vinho. O morticínio estava longe
dos seus pensamentos. Pois quem dos celebrantes do banquete
pensaria// que um homem, isolado entre tantos, ainda que forte,
lhe traria a morte malévola e a escuridão do destino?
Mas Ulisses disparou contra ele e atingiu-o com a seta, 15

cuja ponta lhe atravessou por completo o pescoço macio. Inclinou-se para o lado; a taça caiu-lhe das mãos// ao ser atingido, e logo das narinas jorrou um jato de másculo sangue. Depressa afastou// a mesa com um pontapé e toda a comida foi parar ao chão,// conspurcando o pão e as carnes assadas. Então surgiu entre os pretendentes uma gritaria desmedida, ao verem o homem caído.¹¹ 20

A versão de Donaldo Schüler, publicada em três volumes (a única bilíngue), segue caminho diferente, mostrando-se bem mais desnivelada, e pouco criteriosa. No volume 1, ao final de uma breve introdução, lemos um parágrafo em que o tradutor apresenta seu propósito de “afrouxar a carga sintática e vocabular que abafa vozes juvenis”, mantendo o “diálogo entre nosso tempo e outros tempos” e tendo “em mira fazer personagens reviverem em nosso dizer coloquial”.¹² Schüler diz ainda que pretendeu “criar ritmos livres, não subordinados a modelos, movimentos próximos à mobilidade do hexâmetro homérico”, e reconhece que as fórmulas “aparecem modificadas, moduladas, contornadas em consonância com procedimentos da literatura escrita”, recebendo destacado cuidado em relação à sonoridade.¹³ No volume 3, esse mesmo texto é reapresentado, seguido agora de uma nota “Sobre a tradução”. Trata-se de uma reelaboração do eixo central que já havia sido exposto anteriormente — a popularização pelo recurso à coloquialidade. Com base na afirmação de que “tradução fiel não existe”, Schüler faz as seguintes afirmações, que destaco:

- 1) “Quisemos fazer com que Homero deixe de ser um autor para poucos sem deixar de ser Homero”.
- 2) “Optamos por linguagem popular até nas palavras de xingamento. Se correspondem ao original não está em foco. Importa que funcionem em português. A precisão esteve, entretanto, sempre no horizonte de nossas preocupações”.
- 3) “O modernismo brasileiro desvendou insuspeitos recursos poéticos na linguagem coloquial. Recorremos ao sabor de expressões correntes a todo instante, misturamos níveis de linguagem. A sonoridade nos foi preocupação constante. Em lugar de algemar os versos a medidas consagradas, preferimos dar ouvidos aos móveis embalos do hexâmetro. Não se confunda isso com expansão prosaica”.¹⁴

¹¹ Cf. Lourenço, 2011, p. 493 e 494.

¹² Cf. Schüler, 2007, vol. 1, p. 10.

¹³ Cf. Schüler, 2007, vol. 1, p. 10.

¹⁴ Cf. Schüler, 2007, vol. 3, p. 11.

Assumir o mote modernista é uma opção interessante e, obviamente, válida, mas a proposição geral soa confusa e contraditória. A meu ver, falta, fundamentalmente, justificar a correlação entre a “voz” do texto de partida e a pretendida para o de chegada. É difícil, além do mais, não se ter a impressão de absoluto desprezo pelo ritmo quando Schüller termina versos, como nesta amostragem, com “do”, “e o”, “me”, “que”, “das”, “pelo”. Se a passagem em foco não traz o registro baixo e de apelo juvenil/ popular que é característico desse projeto, e que às vezes é quase o do “poema-piada” (*Od.* 9, 273-5: “...Que Zeus vá à merda. Nós, os Ciclopes,/ cagamos no poder dele. Um peido na fuça dos/ lá de cima...”), por outro lado não dispensa a paráfrase recriadora — perigosa porque traz consigo a impressão de arbitrária, preguiçosa — e o ritmo sincopado, ágil (sobre essas características, veja-se a resenha de Lilian Sais citada nas referências). O leitor sente, ao final, certo desconforto. Dizer que a tradução fiel não existe é bem diferente de praticar uma recriação própria: uma não leva necessariamente à outra:

Donaldo Schüller (2007):

Odisseu, farto em planos, arranca os farrapos do
 corpo, salta ao espaçoso limiar com o arco e o
 carcás carregado de frechas. Esparramados os velozes
 projéteis a seus pés, a voz valente perpassa o espaço:
 “Ah! Ah! Acabou o acirrado certame. Mas não me
 5
 escapa novo escopo, fora da mira de outro frecheiro.
 Saberei alcançá-lo se Apolo me conceder esta glória”.
 Antínoo chama-se o alvo da seta certa. O ouro
 da taça subia-lhe fulgurante aos lábios. Duplas eram
 as asas, erguidas por mãos decididas. Rubro rutilava
 10
 na taça o vinho. A morte não lhe anuviava a mente.
 Quem pensaria durante folguedos de banquete que
 um só se lançaria contra muitos, ainda que fosse o
 melhor, com negros planos de morte e matança?
 Zuniu a seta. Odisseu visou a garganta. A ponta
 15
 perfurou a delicada pele do pescoço. Antínoo caiu
 de costas. A taça saltou das mãos do ferido. Das
 narinas esguichou um jato de sangue. O pé bateu
 brusco na perna da mesa. As iguarias rolaram pelo
 chão. Pão e assados se perderam no pó. O tumulto
 20
 alvorotou toda a sala. À vista do homem tombado,
 os convivas// saltaram...¹⁵

¹⁵ Cf. Schüller, 2007, vol. 3, p. 267.

Sim, Frederico Lourenço é poético em certo sentido porque a apresentação do texto em versos já pressupõe uma disposição diferente por parte do leitor (é bom lembrar que traduções norte-americanas ditas “poéticas”, como a de Robert Fagles, trazem a marca do prosaísmo tão característico da poesia desse país); a de Donald Schüller tem, sim, certo dinamismo poético e a herança haroldiana da ênfase na sonoridade: o conceito de “poético”, sabemos, é mutável como um Proteu. No entanto, no sentido em que o estou empregando aqui, faltam a ambas, para que possam receber tal definição, uma economia e um tratamento mais intensivo dado ao original — ou seja, uma preocupação contínua com outros elementos que não apenas a recriação *distendida* (elegante ou coloquial) do conteúdo —, como se vê nas transposições de Odorico (*Iliada* e *Odisseia*), Nunes (também dos dois épicos) e Haroldo (*Iliada*)/ Trajano (*Odisseia*). Sente-se, nos dois casos, guardadas as enormes diferenças, que se realizou um trabalho de sobrevoos, sem a paciente descida aos detalhes. A poesia homérica, no entanto, tomada em seu valor geral, não se perde — muitas vezes fica até mais acessível, inteligível. São, portanto, traduções fáceis de ler, muito divergentes entre si pelo tom e pelo andamento geral, que se dirigem a públicos distintos. E isso é bom.

Referências

- BRUNA, J. Homero: *Odisseia*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- DIAS PALMEIRA, E.; ALVES CORREIA, M. Homero: *Odisseia*. Lisboa: Sá da Costa, 1994.
- LOURENÇO, F. Homero: *Odisseia*. Lisboa, Cotovia, 2003.
- LOURENÇO, F. Homero: *Odisseia*. São Paulo: Penguin/ Cia. das Letras, 2011.
- MOORE, F. Homer revisited: Anne Le Fèvre Dacier’s preface to her prose translation of the “Iliad” in early eighteenth-century France. *Studies in the literary imagination*, Atlanta, vol. 33, n. 2, p. 87-107, 2000.
- ORTEGA Y GASSET, J. Miséria e esplendor da tradução (trad. Mauri Furlan e Mara Gonzalez Bezerra). *Scientia traductionis*, Florianópolis, n. 13, p. 5-50, 2013.
- ROBINSON, D. (ed.). *Western translation theory*. Northampton: St. Jerome Publishing, 2002.
- SAIS, L. Resenha da tradução de Donald Schüller. *Letras Clássicas*, São Paulo, vol. 9, p. 253-267, 2005.
- SCHÜLER, D. Homero: *Odisseia*. 3 vols. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- STEINER, G. *Homer in English*. New York: Penguin, 1996.

DEMÓDOCOS E AS LÁGRIMAS DE ODISSEU

Andreza Caetano*

Universidade Federal de Minas Gerais

ABSTRACT: We seek in this paper to discourse about how the Greek poet was seen in ancient times, focusing especially on Demodocus and on the tears shed by Odysseus when he was listening to the first and the third song of the bard, in Book VIII of the *Odyssey*, establishing a relationship among other weeping situations in the epic and, eventually, in the *Iliad*. We intend to approach the possibility of defining the emotions of the hero, through the support that the text gives us, including, for instance, the situations of occurrence of the word λείβων juxtaposed against δάκρυον and εἶβον and the use of a simile after weeping as a figure used to shape the sound and not the feeling of the hero.

KEYWORDS: Homer; *Odyssey*; book VIII; Demodocus; weeping.

Na *Odisseia*, segundo Maehler,¹ o canto do aedo começa a ser visto como uma atividade intelectual e individual. Conhecer as coisas e os acontecimentos de tempos anteriores demonstra, mais do que a relação com a divindade, a qualidade ou a capacidade racional do cantor. Na *Iliada*, Zeus distribui dons de forma diferenciada; mas somente na *Odisseia* essa partilha torna uns melhores que outros e, para um homem que recebeu os dons intelectuais, todos olham como para um deus, conforme afirma Odisseu

* andrezacaetano@yahoo.com.br

¹ Cf. Maehler, 1999, p. 7.

nos versos 167 a 174 do canto 8.² Contudo, somente a capacidade individual do aedo não seria suficiente para o deleite completo dos espectadores. A suposta relação estabelecida entre ele e a divindade é que, de fato, traz o regozijo pleno, e “isto é o que agrada aos espectadores. A glória que chega ao céu não é alcançada somente pela bravura ou inteligência do herói, mas pelo canto em si”.³ A Musa incita Demódoco a cantar as glórias dos homens (μοῦσ’ ἄρ’ ἀοιδὸν ἀνῆκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν),⁴ e dirige o aedo de forma pragmática e objetiva, mas o dom individual é o que confere ao canto a beleza e a magnitude que encantam o público. O poeta invoca a Musa e se torna um instrumento dela, ele se coloca em suas mãos.⁵

Etimologicamente, κλέος vem de κλύω (escutar) e significa o que é escutado positivamente de alguém, ou seja, sua reputação pública, indicando-nos, assim, que o aedo escuta da Musa⁶ aquilo que se fala dos heróis. Κλέος é a fama, a glória, a reputação. O aedo, então, recita o que ouve da Musa para sua audiência. Em poucas palavras, o poeta grego é o senhor do κλέος, pois é ele quem usa a palavra para transmitir o que a Musa recita. Ele concede a glória ao herói.⁷ O poeta — cantor — narra as façanhas dos aqueus e está no controle da fama do herói, obtendo, com isso, seu próprio κλέος.⁸ O aedo é, enfim, independente do aqui e do agora. Para alcançar a própria glória por meio da função narrativa do canto, que, segundo Halliwell,⁹ transforma e organiza as particularidades da experiência vivida e também renova os significados e os sentimentos, ele só precisa

² Maehler afirma que uma nova ênfase nas qualidades intelectuais é um ponto importante para entendermos a visão da figura do poeta na *Odisseia* em contraposição com a *Iliada*, uma vez que a *Odisseia* apresenta uma estrutura diferente de valores, que não observa somente a fama e a glória e não é tipicamente aristocrática (Maehler, 1999, p. 10).

³ Cf. Maehler, 1999, p. 11.

⁴ *Odisseia*, VIII, 73.

⁵ Cf. Nagy, 1979, p. 16.

⁶ ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν.: *Iliada* II, 486 (*apud* Nagy, 1979, p. 16).

⁷ Cf. Nagy, 1979, p. 16.

⁸ Maehler (1999, p. 7) diz que na *Odisseia* encontramos pessoas orgulhosas, como é o caso de Fêmio, que se gaba de sua capacidade individual e de seu talento, fazendo questão de mostrar sua habilidade e, declarando-se autodidata, mostra-se envaidecido por saber várias formas de canto. Ainda assim, Fêmio reconhece seu talento como dom divino.

⁹ Cf. Halliwell, 2009, p. 14.

ouvir a Musa e usar sua capacidade criativa na transmissão do discurso. A narrativa homérica usa Odisseu como uma extrema demonstração do poder outorgado ao aedo. Demódoco recebe, no canto 8 da *Odisseia*, a idealização apropriada a um artista ou à forma artística da épica grega.

Frequentemente tenta-se explicar o contraste entre a reação dos Feácios e a de Odisseu no primeiro e no terceiro canto de Demódoco. A respeito do comportamento do herói no primeiro canto, pensemos essa reação. Ele cobre a cabeça por estar envergonhado de chorar diante dos Feácios:

Então, tais coisas cantava o renomado cantor. E, logo, Odisseu,
pegando com as mãos fortes o grande manto púrpúreo,
o estirou na cabeça e cobriu as belas faces;
pois, vertendo lágrimas sob as sobrancelhas, se envergonhava dos
Feácios.
De fato, quando o divino cantor cessou o canto,
aquele, tendo secado as lágrimas, tirou o manto da cabeça
e libou aos deuses tomando a taça de duas alças.¹⁰

Halliwell¹¹ nota que, de modo semelhante, Telêmaco age em Esparta. Ele diz:

Odisseu cobre a cabeça e chora (8,83-92, 521-31) — não muito diferente da forma, vale a pena mencionar, com que Telêmaco cobre a cabeça e chora por seu pai em Esparta no canto 4 (113-116), quando está sobrecarregado emocionalmente devido às sinceras referências de Menelau quanto às qualidades excepcionais e os sofrimentos de Odisseu.

Poderíamos supor que a reação de Odisseu ao primeiro canto de Demódoco se devesse à surpresa, já que ele não sabia qual seria o tema da canção e de repente tinha diante de si sua vida de ao menos 10 anos atrás sendo narrada. Contudo, essa hipótese se torna inviável a partir da compreensão do terceiro canto do bardo e da repetição da reação do herói. Entender as lágrimas de Odisseu somente como manifestação de sofrimento ou dor poderia ser excessivo, assim como seria excessivo entender as lágrimas de Telêmaco puramente como sinal de dor, excluindo completamente o orgulho pela fama que o herói alcançou, a qual chegou

¹⁰ *Odisseia* VIII, 83-89 (as traduções aqui apresentadas são de nossa autoria).

¹¹ Cf. Halliwell, 2009, p. 4.

aos céus e foi passada das Musas para o aedo. Em ambos os casos, pai e filho evidenciam a emoção que sentem; e entendemos que não podemos restringir o significado das lágrimas ao padecimento, uma vez que o texto em si não nos dá indicação para concluirmos isso, e não poderíamos cair no erro de apenas conjecturar acerca do psicológico das personagens.

Na cena de Telêmaco, tendo percebido as lágrimas do jovem,¹² Menelau se questiona em sua mente e em seu coração se deveria deixar que o filho recordasse o pai por mais um tempo, ou se o interrogaria sobre coisas particulares. Ele interpreta como motivo do choro uma recordação que o próprio Telêmaco não tinha. Igualmente, nos parece, a recordação associada à surpresa pelo reconhecimento de seu κλέος poderia ser a razão das lágrimas de Odisseu. Por outro lado, Menelau, falando a respeito do antigo companheiro, provocou em Telêmaco — talvez acreditando que o pai já estivesse morto — o desejo de pranteá-lo e caíram na terra lágrimas desde suas pálpebras, e com as duas mãos ele colocou o manto purpúreo ante os olhos.¹³ Embora ambos tentem, sem sucesso, ocultar o choro, a reação semelhante não nos dá garantia de que os sentimentos também o sejam, especialmente se pensarmos na diferença de preparo e estrutura emocional visível entre os dois. Telêmaco está passando, de certo modo, por uma iniciação, e dá os primeiros passos como guerreiro, enquanto Odisseu já é reconhecido por seus ardis, sua malícia e seu controle emocional. Levantamos a questão: poderia um herói tão astucioso soltar a rédea de suas próprias emoções? O arrebatamento de Odisseu nos momentos que aqui tratamos poderia nos indicar uma resposta positiva.

Enquanto os Feácios sentem prazer ao ouvir a primeira canção de Demódoco, e, a cada vez que o bardo faz uma pausa, clamam pela continuação, Odisseu chora. Segundo Halliwell,¹⁴ a maioria dos críticos acredita que isso se deve ao fato de que ali ele é o objeto do canto e sofre por causa de seu envolvimento pessoal; o episódio, portanto, sugere que os mesmos espectadores podem mudar seu comportamento diante das diversas canções do aedo, como o próprio Odisseu prova, pela alteração de sua postura, no segundo canto, quando se regozija ouvindo sobre Ares e Afrodite. O que nos parece válido dizer acerca do segundo canto¹⁵ de

¹² *Odisseia* IV, 116-119.

¹³ *Odisseia* IV, 113-116.

¹⁴ Cf. Halliwell, 2009, p. 4.

¹⁵ Embora superficialmente não pareça haver uma conexão entre o segundo canto de Demódoco e o próprio Odisseu, como acontece nas outras duas canções, se observarmos cautelosamente, perceberemos a analogia estabelecida entre Odisseu

Demódoco é que ele mostra, por um lado, a sutil prolepse do retorno de Odisseu a Ítaca, e, por outro lado, estabelece uma rápida conexão com relação ao desentendimento com Euríalo, já que, na querela entre os deuses, Possêidon foi o apaziguador, do mesmo modo que Alcínoo, um descendente do deus (7.56-66), interfere no conflito com o hóspede

e Hefesto. Há uma conexão significativa entre o segundo canto de Demódoco — a canção de Ares e Afrodite — e a situação de Odisseu quando retorna a Ítaca, devido à semelhança estabelecida entre Hefesto e o herói no decorrer do poema. Ares dá presentes a Afrodite tal como o fazem os pretendentes a Penélope, no canto XVIII da *Odisseia*. Isso representa uma afronta ao marido e um desrespeito contra a relação estabelecida no matrimônio, já que explicita o intuito de sedução, o que, no final da obra, acabará por justificar e tornar lícita a matança de Odisseu. Tanto o problema sexual quanto a questão da fidelidade estão presentes no segundo canto de Demódoco como uma antecipação da chegada do herói a Ítaca, quando, então, depara-se com um conflito de ordem semelhante, e dele sai vitorioso, também a partir de uma armadilha, na qual mata todos os pretendentes. Cabe ainda ressaltar que a fidelidade tratada no segundo canto do aedo feácio se resume à fidelidade feminina, pois Odisseu se envolve com Circe e Calipso no decorrer dos anos passados após o fim da guerra de Troia, enquanto Penélope permanece fiel, esperando o esposo, suportando a afronta dos pretendentes que seriam destruídos com o retorno do herói, que, nesse aspecto, deve também ser viril para enfrentar os 116 adversários. Os pretendentes devastaram os palácios e os bens de Odisseu, dormiram com suas servas pela força e tentaram seduzir sua esposa (*Odisseia* XXII, 36-38). Em um cenário cultural no qual a mulher vivia reclusa, a entrada e a permanência dos pretendentes sem autorização poderiam ser consideradas uma agressão, uma violência contra Penélope — apesar do acordo feito com o marido antes que ele fosse para Troia, e apesar de ela mesma ter autorizado a presença dos hóspedes e tê-los enganado. Seria uma agressão punível com a morte. Para Foley (2009, p. 193), Penélope exige presentes dos pretendentes para recompor as riquezas do marido. Outra contraposição marcante se encontra no fato de que o casamento de Penélope e Odisseu é o exemplo de perfeição, ao contrário do que podemos ver entre Hefesto e Afrodite, uma vez que a primeira é a representação da mulher fiel e complacente, e a segunda, uma deusa, representa os extremos do amor, da paixão e do desejo sexual; embora não possamos excluir de Penélope as virtudes da beleza e do encanto feminino. Newton (1987, p. 141) observou que no canto XXIII, quando apresenta o encontro de Odisseu e Penélope, o poeta também convida um público para ver o casal, como um reflexo de Hefesto e Afrodite na canção. Por outro lado, existem, igualmente, diferenças. Ares, por exemplo, não é punido, e Hefesto aceita uma proposta de reparação por parte de Possêidon, enquanto Odisseu não aceita nada dos pretendentes; além disso, Penélope não trai Odisseu (como Afrodite) com nenhum pretendente.

na corte dos Feácios, segundo a observação de Olson,¹⁶ que completa dizendo que “há uma profunda ambiguidade moral e social em todos os cantos de Demódoco”. Podemos ter um vislumbre de como a audiência coletiva dos Feácios reage ou é, mas não sabemos o que, de fato, as canções significam para eles. Devemos, contrapondo o fascínio passivo dos Feácios ao envolvimento pessoal de Odisseu, nos questionar: poderiam os Feácios, que vivem em uma sociedade tão estrita, que não mantém conexão com a guerra de Troia, representar realmente um modelo de espectadores do canto, demonstrando puramente prazer? A partir disso, podemos entender que, para os anfitriões, o canto do aedo somente deveria trazer prazer e alegria, pois Alcínoo interrompe a canção quando percebe o choro do hóspede. Aquela não seria a reação esperada, já que o banquete era uma ocasião inadequada para o choro.

Halliwell¹⁷ crê que é difícil evitar a inferência de que “Odisseu agora se sente mais como vítima que como vencedor da guerra”; entretanto, acreditamos que as lágrimas de Odisseu podem também representar o orgulho pela vitória e pelo fato de ser um vencedor da guerra e saber que seu κλέος tinha chegado ao amplo céu. Obviamente, conjecturar acerca dos sentimentos do herói não passa de especulação, o que nos obriga a deslizar sobre a fina superfície da dicotomia prazer e dor.

Ford¹⁸ diz que o modo como o poeta controla e dirige a relação entre um acontecimento antigo e a canção presente determina o quão vívida é a narração. A tenacidade do canto também estaria relacionada com o envolvimento profundo do ouvinte nos fatos narrados. No segundo canto de Demódoco, Odisseu se alegra e sorri. A ausência de uma palavra que demonstre claramente o contentamento não quer dizer que não haja também algum tipo de satisfação quando ele escuta a primeira canção, ou a terceira, já que todo um repertório anterior e posterior é capaz de descrever emoções em uma narrativa que busca aguçar os sentidos do leitor/ouvinte.

Na passagem do segundo para o terceiro canto de Demódoco, Odisseu engrandece o povo feácio como sendo o dos melhores dançarinos, recebe presentes de hospitalidade e louva o aedo oferecendo-lhe um pedaço gordo de lombo. Para Assunção, a oferta por parte de Odisseu indica o reconhecimento da competência do aedo, e esse dom parece se referir ao primeiro canto, uma vez que Odisseu o justifica, na saudação a Demódoco,

¹⁶ Cf. Olson, 1989, p. 139.

¹⁷ Cf. Halliwell, 2009, p. 12.

¹⁸ Cf. Ford, 1992, p. 127.

dizendo: “[P]ois cantas o destino dos Aqueus segundo a ordem”.¹⁹ Assunção pondera que podemos entender a dádiva do herói ao aedo como uma antecipação do “contra-dom que será o terceiro canto de Demódoco”.²⁰ Ele honra o aedo com um pedaço de lombo, parte que confere reconhecimento a quem recebe. Entendemos que o reconhecimento de Odisseu para com o aedo parece algo positivo, uma aprovação que poderia distanciar a aura de sofrimento. Então, tendo-se despojado do desejo de comida e bebida, e tendo aclamado o aedo, Odisseu pede:

Vamos! Muda o tema! Canta o arranjo do cavalo de madeira,
o que Epeu fabricou com ajuda de Atena,
a emboscada que um dia o brilhante Odisseu conduziu
à acrópole, lotando-a com os homens que arrasaram Troia.²¹

O encontro entre Odisseu e Demódoco traz um choque imediato, uma vivificação para ambos; condição esta necessária para que o herói passe pelo processo de recivilização. Nesse processo, ele descobria a glória que havia alcançado diante dos homens e, por outro lado, poderia também perceber, a partir de certo distanciamento, sua incrível trajetória até a chegada à corte dos Feácios. Ainda segundo Ford,²² é na corte dos Feácios que Odisseu se revê como um herói clássico *standard*, “revelando sua excelência de acordo com o padrão heroico clássico, sendo aquele que realiza obras e controla as palavras”, uma vez que é capaz de “mostrar sua capacidade atlética nos concursos e mostra saber falar com prudência em seu contratempo com Euríalo”.

Halliwell²³ comenta que o canto serve como intensificador e clarificador do que se ganha e do que se perde. Essa ideia corrobora nossa perspectiva de que o choro de Odisseu não demonstraria inequivocamente desgosto ou tristeza, embora essa reação não fosse esperada pelos anfitriões ou adequada para o momento do banquete.

¹⁹ *Odisseia* VIII, 489.

²⁰ Cf. Assunção (inédito). Comunicação em mesa-redonda (“Performance, recepção interna e textual em Homero”), apresentada no XVIII Congresso Nacional de Estudos Clássicos (promovido pela SBEC e pela UFRJ) – 17 a 21 de outubro de 2011. Rio de Janeiro (IFCS – UFRJ).

²¹ *Odisseia* VIII, 492-495.

²² Cf. Ford, 1992, p. 121.

²³ Cf. Halliwell, 1979, p. 13.

Somente Alcínoo atenta para as lágrimas derramadas por Odisseu, pois estava perto dele e o ouvia gemer gravemente. O soberano dos Feácios, então, conclama os “amantes do remo” a que saciem o ânimo com o bem distribuído banquete e com a cítara, que é a companheira do abundante festim.²⁴

Odisseu é um herói que almeja o regresso, que verte lágrimas quando ouve sua história sendo narrada, que supera os jovens no atletismo e, loquaz, alcança o prestígio e o reconhecimento de seu porte. Como mencionamos, na entrada da cena do terceiro canto, Odisseu pede que Demódoco cante a história do cavalo de madeira. Se o primeiro canto, no qual ele também estava presente, havia causado nele sofrimento, a ponto de fazê-lo chorar, por que o herói pede novamente que o aedo relate acontecimentos de Troia? Como já dissemos, segundo as afirmações de Halliwell,²⁵ o herói queria reviver as emoções sentidas no primeiro canto e desejava se expor a elas.

De Jong²⁶ crê que o canto deixa claro para Odisseu o contraste entre os sucessos heroicos vividos e sua miséria nos dez anos que se seguiram. Isso justificaria as lágrimas. Ainda assim, assumindo tal consideração, não podemos determinar, em absoluto, que tipo de sentimento o herói mantinha consigo quando chorava. Por outro lado, Hainsworth²⁷ afirma que “a ideia de heroísmo exorta o homem a sofrer por amor à glória” e as lágrimas não seriam sinal de covardia.

A fim de constatar a possibilidade de determinação das razões que levaram o herói às lágrimas, voltamos nossos questionamentos para uma análise filológica do texto, partindo do primeiro canto de Demódoco. Odisseu verte lágrimas sob as sobrancelhas (ὕπ' ὀφρύσι δάκρυα λείβων)²⁸ e é advertido por Alcínoo, que o ouvia gemer gravemente (βαρὺ δὲ στενάχοντος ἄκουσεν),²⁹ já que estava sentado perto dele.

Quando Telêmaco volta a Ítaca e vai ao encontro de Eumeu, do ancião caíram abundantes lágrimas (θαλερὸν δὲ οἱ ἔκπεσε δάκρυ)³⁰ e

²⁴ *Odisseia* VIII, 94-99.

²⁵ Cf. Halliwell, 2009, p. 8.

²⁶ Cf. De Jong, 2004, p. 197.

²⁷ Cf. Hainsworth, 1988, p. 352.

²⁸ *Odisseia* VIII, 86.

²⁹ *Odisseia* VIII, 95.

³⁰ *Odisseia* XVI, 16.

chorando (ὄλοφυρόμενος)³¹ ele conversa com o jovem recém-chegado. Quando Odisseu se declarou para o filho, ele deixou que as lágrimas caíssem de suas faces por terra (παρειῶν δάκρυον ἤκε),³² e quando Telêmaco reconheceu o pai, ele soluçava, derramando lágrimas (ἐσθλὸν ὀδύρετο, δάκρυα λείβων),³³ e em ambos entrou o desejo do pranto e choravam sonoramente (ὕψ' ἕμερος ὦρτο γόοιο: κλαῖον δὲ λειγέως),³⁴ derramavam lágrimas dignas de compaixão sob as sobrancelhas (ἐλεεινὸν ὑπ' ὀφρύσι δάκρυον εἶβον).³⁵ Também quando Penélope reencontrou Telêmaco, ela, chorando, estendeu os braços ao querido filho, beijou-lhe a cabeça e os dois belos olhos, e pranteando (ὄλοφυρονένη) demonstrou a alegria em revê-lo (παιδὶ φίλῳ βάλε πῆχχε δακρύσασσα./ κύσσε δέ μιν κεφαλὴν τε καὶ ἄμφω φάεα καλά/ καὶ ῥ' ὄλοφυρομένη).³⁶ E ainda, quando Odisseu reencontrou suas servas, o doce desejo de choro e gemido o tomou, pois em seu coração reconhecia todas elas (τὸν δὲ γλυκὺς ἕμερος ἤρει/ κλαυθμοῦ καὶ στοναχῆς, γέγνωσκε δ' ἄρα φρεσὶ πάσας).³⁷ Nessa cena de reconhecimento temos as palavras κλαυθμός e στοναχή. O “gemer” então é similar ao verbo apresentado no canto VIII (στενάχω), quando Alcínoo nota os gemidos de Odisseu, sons que, no canto XXII, manifestavam docemente o prazer do retorno e do reconhecimento. Em contrapartida, na própria *Odisseia*, o verbo se mostra como evidência de angústia, quando, por exemplo, Telêmaco, em conversa com Atena, diz: “Não choro e gemo somente por aquele [Odisseu], já que os deuses também me proporcionaram outros males.” (οὐδέ τι κείνον ὀδυρόμενους στεναχίζω/ οἶον, ἐπεὶ νύ μοι ἄλλα θεοὶ κακὰ κήδε ἔτευξαν),³⁸ ou no canto V, no verso 420, quando, chegando à Feácia, em luta contra o mar e as pedras com o apoio de Atena, o herói, enquanto geme profundamente, diz temer que a tempestade o leve novamente ao mar rico em peixes (δεῖδω μὴ μ' ἐξαῦτις ἀναρπάξασα θύελλα πόντον ἐπ' ἰχθυόεντα φέρη βαρέα στενάχοντα).³⁹

³¹ *Odisseia* XVI, 22.

³² *Odisseia* XVI, 190-191.

³³ *Odisseia* XVI, 214.

³⁴ *Odisseia* XVI, 215-216.

³⁵ *Odisseia* XVI, 219.

³⁶ *Odisseia* XVII, 38-40.

³⁷ *Odisseia* XXII, 500-501.

³⁸ *Odisseia* I, 243-244.

³⁹ *Odisseia* V, 419-420.

Tanto no reconhecimento de Odisseu pelo filho quanto no momento do canto de Demódoco, a mesma construção se mostra presente (ὕπ' ὀφρούσι δάκρυον) com verbos de nuances diferentes (λείβων e εἶβον). Embora ponderar as gradações dos verbos não nos traga qualquer luz com relação aos motivos que levaram Odisseu a chorar no primeiro canto do aedo feácio, consideremos que o significado de εἶβον é mais restrito que o de λείβων. Há na *Odisseia* sete ocorrências do verbo εἶβω⁴⁰ e uma de κατεἶβω⁴¹ e, em todas elas, o verbo está relacionado a δάκρυον. Na *Iliada* há três ocorrências,⁴² também relacionadas ao mesmo objeto. O verbo (λείβω aparece na *Odisseia* relacionado a “verter uma libação aos deuses imortais” como no verso 432 do canto II, e embora aqui se refira aos deuses, também se relaciona, por outro lado, a verter lágrimas seis vezes⁴³ das onze em que o encontramos;⁴⁴ na *Iliada*, ele se relaciona a οἶνος em praticamente todas as vezes, e somente tem como objeto δάκρυον em três situações —⁴⁵ uma das quais, inclusive, segue a mesma expressão ὕπ' ὀφρούσι δάκρυα —, das doze vezes em que ocorre.⁴⁶ Talvez isso nos indique uma amplitude maior com relação aos sentimentos — quando se usa λείβω — ou expresse alguma emoção na qual o envolvimento divino possa ter ou exercer alguma influência; questões que poderiam ser mais amplamente investigadas e discutidas; contudo, não são pontos que, de modo pertinente, poderiam ser abarcados com maior profundidade neste ensaio.

No terceiro canto de Demódoco, enquanto o aedo cantava, Odisseu se derretia, e as lágrimas sob as pálpebras molhavam suas faces (Ὀδυσσεύς/ τήκεο, δάκρυ δ' ἔδευεν ὑπὸ βλεφάροισι παρειάς).⁴⁷ Eumeu diz de Penélope, no canto XIV, que suas lágrimas deslizavam sob as pálpebras, chorando como é próprio de mulher que perdeu o marido em terra estranha (καί οἱ ὀδυρομένη βλεφάρων ἄπο δάκρυα πίπτει/ ἢ θέμις ἐστὶ γυναικός, ἐπὴν πόσις ἄλλοθ' ὄληται).⁴⁸ No verso 208 do canto XIX, as belas bochechas de Penélope se derretiam vertendo lágrimas, chorando

⁴⁰ *Odisseia* IV – 153; VIII – 531; XI – 391; XVI – 219, 332; XXIV – 234, 280.

⁴¹ *Odisseia* XXI, 86.

⁴² *Iliada* XVI – 11; XIX – 323; XXIV – 11.

⁴³ *Odisseia* V – 84, 158; VIII – 86, 93, 532; XVI – 214.

⁴⁴ Além dos versos citados: *Odisseia* III – 460; IV – 602; XII – 362; XV – 149.

⁴⁵ *Iliada* XIII – 88, 558; XVIII – 32.

⁴⁶ Além das citadas: *Iliada* I – 463; VI – 266; VII – 481; X – 579; XIII – 620; XV – 136; XVI – 231; XXIV – 235, 306.

⁴⁷ *Odisseia* VIII, 521-522.

⁴⁸ *Odisseia* XIV, 129-130.

pelo homem que estava ao seu lado (ὡς τῆς τήκετο καλὰ παρήϊα δάκρυ χεύουσης,/ κλαιούσης ἔὸν ἄνδρα παρήμενον),⁴⁹ e no verso 603, Penélope chora pelo marido (κλαῖεν ἔπειτ' Ὀδυσῆα).⁵⁰ Quando recebeu de Euricleia a notícia do retorno de Odisseu, a filha de Icário e Peribeia, tendo-se alegrado e saltado do leito, abraçou a anciã e derramou lágrimas desde as pálpebras (ἦ δ' ἐχάρη καὶ ἀπὸ λέκτροιο θοροῦσα/ γρηῖ περιπλέχθη, βλεφάρων δ' ἀπὸ δάκρυον ἤκεν).⁵¹

Após Odisseu passar pela prova de Penélope, nos versos 231-232 do canto XXIII, se levantou nele, ainda mais, o desejo de prantear, e chorou abraçado à sua desejada e fiel esposa (τῶ δ' ἔτι μᾶλλον ὑφ' ἱμερον ὥρσε γόοιο:/ κλαῖε δ' ἔχων ἄλοχον θυμαρέα, κεδνὰ ἰδυίαν).⁵²

Em contrapartida, em clara manifestação de dor e angústia, o brilhante Odisseu, nos versos 232-234 do canto XXIV, ao ver o pai oprimido pela velhice, sentindo grande pena em seu íntimo, se pôs de pé sob uma alta pereira, e vertia lágrimas (τὸν δ' ὡς οὖν ἐνόησε πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς/ γήραϊ τειρόμενον, μέγα δὲ φρεσὶ πένθος ἔχοντα,/ στὰς ἄρ' ὑπὸ βλωθρὴν ὄγχην κατὰ δάκρυον εἶβε.). Durante a conversa, numa demonstração de sofrimento diante da lembrança do ente querido, o pai conversa com o herói, vertendo lágrimas (δάκρυον εἶβων),⁵³ e diz ao desconhecido que se revelará mais tarde seu filho que nem sua mãe nem seu pai, os que o engendraram, puderam pranteá-lo depois dos ritos funerários, e tampouco sua esposa de abundante dote, a prudente Penélope, pôde chorar na cama pelo marido.⁵⁴ Do mesmo modo, Eupites, sentindo em seu íntimo inapagável pena por seu filho Antínoo, o primeiro a quem o brilhante Odisseu havia matado, derrama lágrimas.⁵⁵

Com relação a chorar o morto, Anfimedonte, no Hades, relatando a Agamêmnon a chacina, diz que os corpos dos pretendentes permaneciam descuidados no palácio de Odisseu, pois seus parentes, os que lhes lavariam

⁴⁹ *Odisseia* XIX, 208-209.

⁵⁰ *Odisseia* XIX, 603.

⁵¹ *Odisseia* XXIII, 32-33.

⁵² *Odisseia* XXIII, 231-232.

⁵³ *Odisseia* XXIV, 280.

⁵⁴ οὐδέ ἐ μήτηρ κλαῦσε περιστείλασα πατῆρ θ', οἳ μιν τεκόμεσθα:/ οὐδ' ἄλοχος πολύδωρος, ἐχέφρων Πηνελόπεια,/ κώκυς' ἐν λεχέεσσιν ἔὸν πόσιν (*Odisseia* XXIV, 292-295).

⁵⁵ παιδὸς γάρ οἱ ἄλαστον ἐνὶ φρεσὶ πένθος ἔκειτο,/ Ἄντινόου, τὸν πρῶτον ἐνήρατο δῖος Ὀδυσσεύς:/ τοῦ ὅ γε δάκρυ χέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν: (*Odisseia* XXIV, 423-425).

o sangue negro das feridas e os pranteariam, de nada sabiam ainda.⁵⁶

Ou seja, a seleção lexical é indistinta tanto para demonstrar alegria como para representar a dor e o sofrimento; o que nos faz pensar que o texto, em si, não dá indicação alguma com relação à expressão de sentimentos do herói nos momentos em que este ouve o aedo feácio cantando e chora.

Poderíamos ainda, pelo bloco narrativo do canto VIII, aceitar que as lágrimas do herói sejam uma manifestação de dor, devido ao símile que segue a terceira canção do aedo:

Estas coisas, então, cantava o cantor muito famoso, mas Odisseu se derretia, e as lágrimas sob as pálpebras molhavam as bochechas. Tal como uma mulher chora ao cair perto do próprio marido, o qual tenha caído diante da sua comunidade e do povo, defendendo a cidade e as crianças do impiedoso dia; e ela, ao vê-lo morrendo e expirando, derrama-se em torno dele e grita agudo; e os que estão atrás dela, golpeando com lanças tanto as costas quanto os ombros, levam-na para suportar o trabalho e o pesar na escravidão, e dela, as bochechas são consumidas pela angústia mais digna de compaixão; assim Odisseu vertia lágrimas sob as sobrancelhas.⁵⁷

Neste símile, o herói é comparado a uma mulher. Aqui, porém, a narrativa nos remete às cativas de guerra, e aos sofrimentos experimentados — a perda de companheiros, a distância da família, ferimentos, etc. Embora Odisseu, no fim da guerra, estivesse na posição dos que “levam [prisioneiras] pra sofrer o trabalho e o pesar na escravidão” e não na posição desta mulher ou na de seu marido, o que se expõe, no texto, de forma quiasmática, é que ele chorava na situação do canto de Demódoco como se fosse a própria cativa e não o escravizador, pois vertia lágrimas dignas de compaixão. Poderíamos, a partir disso, aceitar que Odisseu estivesse sofrendo, como uma reminiscência dos horrores que somente aqueles que passaram por isso seriam capazes de sentir. Uma guerra não é aprazível nem para quem a perde nem para o vencedor. Muitas

⁵⁶ σώματ' ἀκηδέα κείται ἐνὶ μεγάροις Ὀδυσῆος;/ οὐ γάρ πω ἴσασι φίλοι κατὰ δώμαθ' ἑκάστου;/ οἷ κ' ἀπονίψαντες μέλανα βρότον ἐξ ὠτειλέων/ κατθέμενοι γοοοίεν (*Odisseia* XXIV, 187-190).

⁵⁷ *Odisseia* VIII, 521-534.

vidas são ceifadas, há privações, feridas. Lendo somente o canto VIII, ou pensando somente nele, é lógico entender o choro de Odisseu como uma manifestação de dor por causa do símile que acompanha a terceira canção de Demódoco. Entretanto, se expandirmos a apreciação e reconhecermos a riqueza dos símiles utilizados por Homero, eliminamos as questões de ordem sentimental e fugimos das especulações em torno das emoções de Odisseu especificamente no canto VIII. Como afirmou Foley,⁵⁸ os símiles que evocam uma inversão social com certa equivalência no foco parecem sugerir “um sentimento de identidade entre pessoas em diferentes papéis sociais e sexuais e uma perda de estabilidade, uma inversão do normal”. Um exemplo disso nos parece ser o símile usado no encontro do herói com o filho, no canto XVI, 215-219:

Levantou-se em ambos o desejo do pranto
e choraram agudo, mais agitadamente do que pássaros,
águias marinhas ou abutres de garras curvas, a quem
os campesinos tiraram os filhotes antes de se tornarem alados.
Assim eles vertiam, sob as sobranceiras, lágrimas dignas de
compaixão.

Como podemos perceber, encontramos também nesse símile uma situação de dor e de angústia, acompanhada de “lamentos altos”, que expressam não a intensidade do sentir de Odisseu e Telêmaco, mas o volume do choro.

Do mesmo modo, poderíamos ver o símile da cativa como a demonstração da atitude e do som, não exclusivamente da dor, e teríamos que considerar as antíteses expressas em ambos os símiles. Por um lado o pai que chega e se encontra com o filho, em oposição às aves que se veem apartadas das crias; e por outro lado o herói vitorioso e escravizador — o destruidor de cidades — em oposição àquelas que se tornaram escravas e perderam a guerra. Ao explorarmos essa visão antitética, poderíamos imaginar que o choro de Odisseu fosse uma demonstração de alegria e de prazer, em analogia com o símile das aves. Contudo, disso não poderíamos ainda estar absolutamente seguros.

Enfim, analisando diversas situações em que se manifestam o choro, o pranto, o gemer, o derramar lágrimas, o lamento, etc., encontramos um vasto vocabulário que pode se relacionar tanto a momentos de alegria quanto aos de dor; apesar de que, por exemplo, o verbo κλαίω — que

⁵⁸ Cf. Foley, 1984, p. 60.

ocorre inúmeras vezes na *Iliada* e na *Odisseia* — não sói remeter a uma ocasião de júbilo. Uma investigação mais detalhada e ampla das ocasiões de choro na *Odisseia* como uma tentativa de estabelecer seus diferentes tipos a partir da análise do uso sistematizado do vocabulário escolhido pelo poeta, adotando uma interpretação articulada, menos evidente e consagrada, a partir do conjunto do texto, se mostraria, por conseguinte, plausível e poderia, de fato, trazer à luz as explicações necessárias sobre as reações do herói diante dos cantos de Demódoco, e assim fugiríamos das interpretações puramente psicológicas.

Referências

- ASSUNÇÃO, T. R. Um pedaço gordo de lombo para Demódoco como signo de recepção positiva do canto (“*Odisseia*” VIII, 474-498). (inédito) Comunicação em mesa-redonda (“Performance, recepção interna e textual em Homero”), apresentada no XVIII Congresso Nacional de Estudos Clássicos (promovido pela SBEC e pela UFRJ) - 17 a 21 de outubro de 2011. Rio de Janeiro (IFCS – UFRJ).
- DE JONG, I. J. F. *A narratological commentary on the “Odyssey”*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- FOLEY, H. P. Reverse similes and sex roles in “Odyssey”. In: PERADOTTO, J.; SULLIVAN, J. P. (org.). *Women in ancient world: the Arethusa papers*. New York: State University of New York Press, 1984, p. 59-78.
- FORD, A. The poet. In: FORD, A. (org.). *Homer: the poetry of the past*. Ithaca: Cornell University Press, 1992, p. 90-130.
- HALLIWELL, S. Odysseus’s request and the need for song. *Anais de filosofia clássica*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, p. 1-14, 2009.
- HAINSWORTH, J. B. Books V-VIII. In: HEUBECK, A.; WEST, S.; HAINSWORTH, J. B. *A commentary on Homer’s “Odyssey”: volume I — introduction and books I-VIII*. Oxford: Oxford University Press, 1988, p. 247-385.
- HOMER. *Odyssey*. Translation by A. T. Murray. Cambridge: Mass./ London: Harvard University Press/William Heinemann, 1919 (disponível em <http://www.perseus.tuf ts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0135>).
- HOMER. *Iliad: Homeri Opera in five volumes*. Oxford: Oxford University Press, 1920. (disponível em < [http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:-text:1999.01.01 33](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:-text:1999.01.01 33>)>).
- MAEHLER, H. The singer in the “Odyssey”. In: DE JONG, I. (org.). *Homer: critical assessments: vol. IV, Homer’s art*. London: Routledge, 1999, p. 6-20.
- NAGY, G. *The best of the Achaeans*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979.
- NEWTON, R. M. Odysseus and Hephaestus in the “Odyssey”. *The classical journal*, [S.L.], vol. 83, nº 1, p. 12-20, out.-nov. 1987.
- OLSON, S. D. “Odyssey” 8: guile, force and the subversive poetics of desire. *Arethusa*, Baltimore, vol. 22, n. 2, p. 135-146, 1989.

O CAVALEIRO NAS CANTIGAS DE SANTA MARIA

Eduardo Cursino de Faria Chagas*
Universidade Federal de Minas Gerais

ABSTRACT: This paper aims to expose the theme of chivalry in the *Cantigas de Santa Maria*, compiled at the court of King Alfonso X the Wise (1221-1284). The purpose of this study is to approach the following topics: the spiritual and amorous vassalage service of the knight towards the lady and values of chastity, fidelity and faith, present in the selected *corpus* (eight songs), which deals with the aforementioned issues, examining not only the symbolism of the chivalry, but also the devotion to the Virgin, and how she helps the knight's religiosity and obedience, who honors the ritual accolade's oath and the weapons' watch, rites which are celebrated in the Church.

KEYWORDS: *Cantigas de Santa Maria*; Alfonso X; chivalry; trovadorism; chivalric romance.

Introdução

As *Cantigas de Santa Maria* (CSM) produzidas na corte de Afonso X (1221-1284) constituem um grupo de composições de caráter narrativo (cantigas de milagre) e de caráter lírico (cantigas de louvor), distribuídas de dez em dez, isto é, a cada grupo de nove cantigas de milagre segue-se uma cantiga de louvor, contendo 427 poemas acompanhados de belíssimas iluminuras e notações musicais. As CSM chegaram até a atualidade

* chaedfabel@gmail.com

em quatro códices diferentes,¹ escritos em galego-português, a língua privilegiada da lírica medieval ibérica. Os quatro códices — identificados pelas siglas To, E, T, e F — são precedidos por um prólogo que ilustra a intenção de exaltar a figura de Maria com todo o espírito e a arte que um trovador podia oferecer. O próprio Afonso X apresenta-se em muitas cantigas como aquele que dedicou as suas capacidades artísticas não a uma mulher terrena, mas sim à dama celeste.

Dentre as iluminuras que enriquecem o *corpus* das CSM destaca-se a do Prólogo B, em que podemos ver o rei mecenas ajoelhado perante a Virgem, revelando-se a presença de poética e ideologia profanas, graças às quais a Virgem acaba por se tornar quase indistinta da mulher cantada pelos trovadores. Essa atitude servil diante de Maria possui semelhanças com o comportamento do trovador perante sua dama, como presente em poemas produzidos na região do *Midi* francês, escritos em língua *d'oc*. É importante considerar que esse serviço amoroso de submissão absoluta à dama, ainda de traços essencialmente profanos, por vezes sublimados, havia se difundido rapidamente pela Europa, dando origem ao grande tema da inspiração lírica medieval: o amor cortês. É de se notar que esses poemas de caráter eminentemente laico, em cujas bases o próprio conceito de amor cortês legitimava uma relação adúltera entre a dama e seu amante, acabavam sendo sublimados pela moralização da poesia religiosa, muito bem exemplificada nas CSM, nas quais o adultério e a coita amorosa eram males que deveriam ser extirpados. Por meio da intercessão de Maria, cavaleiros apaixonados tinham os seus corações livres da angústia amorosa e o casamento tornava-se exclusivamente um motivo de felicidade. Em suma, nas CSM, o sofrimento amoroso, a lascívia e o adultério — elementos caros à poética cortês — eram reduzidos a um significado maniqueísta, associado ao pecado.

Os motivos e processos que resultaram no cerceamento e na transformação de temas de conteúdo laico em seus correspondentes de natureza cristã, presentes na poesia religiosa do rei Afonso X, são o objetivo desse artigo. Em nossa análise, verificamos que aproximadamente quarenta e três cantigas têm como personagem o cavaleiro; entretanto, fizemos um recorte e apenas oito cantigas constituirão o nosso *corpus*. Nessas cantigas, o cavaleiro se manifesta idealizado por suas atitudes e por características típicas dos romances cortesões e do código da cavalaria. Nosso estudo se

¹ Códice To: Toledo; Códice E: Escorialense; Códice T: Códice Rico; Códice F: Códice Florentino.

baseia no livro de conduta da cavalaria² de Ramon Llull (1232-1315) e na obra de Afonso X, *Las Siete Partidas*, que regulamentam o código de conduta da classe guerreira, baseado nos moldes cortesês e cristãos da Idade Média.

Constatamos um tema recorrente na maior parte das cantigas selecionadas: o repúdio ao amor carnal e ao adultério, típicos dos romances cortesês e fonte da maioria das desventuras que o cavaleiro enfrenta. A concupiscência era o caminho para o inferno e, de acordo com os dogmas da Igreja, era através da castidade que a salvação poderia ser atingida. As CSM possuem em comum a mensagem moralizante acerca da perdição da alma para aquele que se envolve com os desejos da carne e, em contrapartida, evidenciam também o deleite da alma que segue os preceitos morais do exemplo da Virgem: a castidade.

I. O Amor Cortês nas *Cantigas de Santa Maria*

No século XII, quase um século antes da criação das CSM, o trovadorismo teve sua gênese em terras provençais. Entre as motivações que desencadearam esse tipo de poesia ressaltam-se as mudanças sociais, que favoreceram a crescente valorização da mulher.³ Face à ascensão feminina e ao desenvolvimento de uma literatura cortês de fortes traços eróticos, ocorria uma acirrada oposição eclesiástica, na qual a Igreja, desejosa de extirpar o conteúdo malicioso dessas produções artísticas, passava a adaptar seus temas amorosos em narrativas piedosas surgidas a partir de meados do século XI.⁴ A partir dessa época, Maria recebeu o título de “rainha celeste”, e, desde então, a figura da dama da corte foi substituída pela da Virgem, e as ordens monásticas passaram a ser réplicas das ordens cavaleirescas. Além dos motivos políticos e sociais, a poética trovadoresca foi buscar no Cristianismo o gosto pela análise interior e a veemência da sua emoção. A convivência dos dois polos, profano e religioso, favoreceu um aspecto contraditório do amor cortês e de sua poética: houve, por um lado, o delírio ascético e a consagração do individualismo, e, por outro, a concupiscência e a mesura. A dama foi sublimada a ponto de parecer por vezes idealizada, como no poema de Guilherme IX (1071-1026), *Farai un vers de dreit nien*:

² *Libro de la Orden de Caballeria*.

³ A vassalagem amorosa do trovador e dos cavaleiros não correspondia à realidade social, pois a dama adorada nos poemas não era a mesma do cotidiano medieval, revelando mais um fingimento poético.

⁴ Cf. Le Goff, 1967, p. 4.

*Tenho amiga, não sei quem é, pois nunca a vi, por minha fé; para mim, santa não é, nem ré, o que é igual: normando ou francês nem ao pé do meu quintal.*⁵

Em contrapartida, é vista como fonte de preocupação e prazer, instrumento de tirania e de encanto, como bem descrito nesta outra poesia de Guilherme IX, *Farai chansoneta nueva*:

*Mais branca sois que marfim, outra alguma adoro assim. Se em breve não tenho o sim da boa dona que eu amo, por S. Gregório, é meu fim sem seu beijo em cama ou sob ramo.*⁶

Nas CSM os ideais do amor cortês mesclam-se aos do Cristianismo, promovendo um surpreendente resultado, como, por exemplo, na cantiga 10, *Rosa das rosas*,⁷ em que se louva a beleza e a caridade protetora da Virgem. Nessa, e em outras cantigas pertencentes ao *corpus* afonsino, Maria é digna de todo o amor e louvor e configura-se como superior à inconstante e implacável *dame sans merci* do amor cortês: “[E]m nome dela desejo divulgar os milagres que realizou, e imediatamente quero deixar de trovar por outra senhora, e me ocuparei em recuperar para a Virgem o que às mulheres fui oferecer”.⁸

Nas CSM, o poeta se declara *entendedor* da Virgem, isto é, seu namorado, conceito usado na terminologia cortês, em que se distinguem graus de relacionamento amoroso: o *fenhedor* ou aspirante; o *precador*, o que ousa pedir; o *entendedor* ou enamorado, e por fim, o *druz* ou amante. “E por isso seu namorado serei enquanto eu viver e também a louvarei. Além disso, as muitas bondades que fez divulgarei além dos inúmeros e notáveis milagres, disso tenho prazer”.⁹

Na parte lírica da produção afonsina, as cantigas de louvor revelam o trovador diante da Virgem enaltecendo-lhe, além da beleza,¹⁰ as virtudes

⁵ Guilherme IX (trad. Arnaldo Saraiva – 2009, p. 53).

⁶ Guilherme IX (trad. Arnaldo Saraiva – 2009, p. 77).

⁷ Cf. Mettmann, 1969, p. 33 (vol. 1).

⁸ [...] *ca per el quer'eu mostrar dos miragres que ela fez; e ar querrei-me leixar de trobar des i por outra dona, e cuid'a cobrar per esta quant'enas outras perdi* (Mettmann, 1969, p. 2-3 – vol. 1, trad. nossa).

⁹ *E poren seu entendedor serei enquant' eu viva, e a loarei e de muitos bês que faz direi e miragres grandes, ond' ei sabor* (Mettmann, 1969, p. 82-83 – vol. 2, trad. nossa).

¹⁰ A beleza física está entre as qualidades pertencentes ao *tópos* do *pretz*, ou seja, o renome social.

de seu espírito e todas as qualidades pertencentes ao amor cortês: mesura, valor e honra. A Virgem é aquela que em si possui todas as virtudes,¹¹ além de ser dotada de uma beleza sem par,¹² aos olhos do poeta; esses elogios encontram um paralelismo perfeito com os dispensados pelo trovador à dama da corte; entretanto, em algumas poesias, o poeta lamenta o prejuízo moral devido ao procedimento da senhora, fato não observado na relação entre o fiel e Santa Maria nas CSM n°63 e n°16 abordadas mais adiante.

No *Prólogo B* das CSM, Afonso X registra bem o sentimento de poder confiar mais na mãe de Jesus do que nas outras damas. Essa fé depositada na Virgem ocorre em todo o *corpus* das CSM, “[p]ois tão grande é o amor desta Senhora, que quem o tem sempre mais há de ter, e após ganhá-lo, não lhe faltará nada, a não ser que, por desamor, queira deixar o bem e só o mal fazer”.¹³ Afonso X recebia graças da Virgem, principalmente a cura de enfermidades — o que pode ser constatado em várias cantigas — como sinal do reconhecimento, por parte de Maria, da dedicação do soberano e dos louvores a ela prestados. Há, entre as CSM, um conjunto de três cantigas que abordam as doenças enfrentadas pelo monarca: as cantigas 209, 235, 279 relatam como a Virgem o fez recuperar a sua saúde, mesmo depois de ele ser tido como desenganado. Na segunda e terceira estrofes da cantiga 209, Afonso X evidenciou toda a motivação dos seus louvores à Virgem, depois de ter sido curado por ela.¹⁴ Aqui podemos perceber os serviços da dama celestial para com o seu cavaleiro leal, nos moldes do amor cortês, sempre generosa com quem a servia, além de retratar um cavaleiro atento aos preceitos cristãos da ordem da cavalaria.

II. Santa Maria: alento para a vida no serviço da cavalaria

A castidade de Maria inspirou a ideia e os discursos acerca da virgindade, porém a obediência à ascese cristã e o controle dos impulsos do corpo eram tarefas árduas para os fiéis, e principalmente para os cavaleiros, sendo, portanto, o motivo da queda para o Inferno inevitável. Dessa forma, para que a falta de esperança não levasse os fiéis à entrega completa

¹¹ Cf. Mettmann, 1969, p. 97-98 (vol. 3).

¹² Cf. Mettmann, 1969, p. 49-51 (vol. 3).

¹³ *Ca o amor desta Sennor é tal, que queno á sempre per i mais val; e poi-lo gaannad' á, non lle fal, senon se é per sa grand' ocajon, querendo leixar ben e fazer mal, ca per esto o perd' e per al non* (Mettmann, 1969, p. 2-3 – vol. 1, trad. nossa).

¹⁴ Cf. Mettmann, 1969, p. 274-275 (vol. 2).

ao pecado, um esquema tripartido foi elaborado. Segundo o historiador Jacques Le Goff,¹⁵ esse esquema possibilitava três graus de perfeição no caminho da castidade, numa escala descendente: a virgindade, a viuvez e, por fim, o casamento. Sendo assim, a vida casta de Santa Maria foi utilizada como modelo a ser seguido, para os que optassem pela virgindade. Ela tornou-se modelo para todo o corpo social, em especial para a ordem da cavalaria.

O conjunto das *CSM* representa um *corpus* dos mais importantes da literatura medieval, pois a partir dele podemos analisar alguns aspectos da vida popular, do clero e da corte, além das crenças de uma sociedade marcada pela diversidade cultural, como as discussões acerca da virgindade de Maria, exemplificadas na cantiga 306: *Como Santa Maria fez converter un erege en Roma que dizia que Santa Maria non podia seer virgen e aver fillo*.¹⁶ Nessa cantiga, como o título indica, ocorre uma discussão acerca da pureza de Maria, travada entre um herege e um grupo de fiéis. Assim que ocorre o milagre, confirmando o engano do incrédulo, este prontamente se arrepende e pede perdão.

Além da castidade como *tópos* do romance cortês — como podemos observar no exemplo de Galaaz,¹⁷ cavaleiro casto e fiel ao Cristianismo —, o tema da concupiscência também foi abordado nas *CSM*. Os poemas selecionados permitem observar uma ampla gama de situações, nas quais a beleza física tanto do cavaleiro quanto da dama é destacada como sendo fonte da coita amorosa e dos desejos.

Como afirmou Paul Zumthor,¹⁸ em *A letra e a voz*, os textos medievais, na maioria das vezes, eram compostos para serem cantados em público, como as próprias *CSM*. Essa é outra característica da produção afonsina, cuja resposta encontra-se no esquema do *zejel*, predominante nas narrativas de milagres. A adaptação para o canto do abundante material narrativo coletado desencadeou uma série de problemas difíceis de serem resolvidos, conforme citam Tavani e Lanciani.¹⁹ Entretanto, eles foram ultrapassados, graças a operações de corte e uso livre do *enjambement* de estrofe a estrofe, além do já mencionado método zejelesco. Dessa forma, o seu caráter didático, com os seus aspectos morais e teológicos, era narrado de forma simples e breve para todas as classes sociais, em especial, para os cavaleiros e damas da corte.

¹⁵ Cf. Le Goff; Schmitt, 2006.

¹⁶ Cf. Mettmann, 1969, p. 136-137 (vol. 3).

¹⁷ Cf. Magne, 1944.

¹⁸ Cf. Zumthor, 1983, p. 35-54.

¹⁹ Cf. Lanciani; Tavani, 1993, p. 142 e p. 147.

Nesse contexto apresentado, o amor cortês desempenhou um importante papel nas CSM, no tocante ao didatismo religioso e na condenação dos chamados vícios que muito permeavam a literatura dos romances cortesês: o amor ideal é destinado aos serviços de vassalagem à Virgem.

Na poesia afonsina, o jogo do amor cortês — coita amorosa e a felicidade amorosa encontrada apenas fora do casamento, ou seja, no adultério — é agora tratado como influência do demônio; mantendo-se, desse amor, apenas o serviço de vassalagem espiritual prestado exclusivamente à sua *Senhor*, cuja beleza só é igualada ao virtuosismo moral. Já na cantiga 16, fez-se necessária a intervenção da Virgem para livrar um cavaleiro da coita amorosa, cujo sofrimento é sanado diante da beleza de Maria; ao final da cantiga é nítido o enaltecimento da Virgem em detrimento da dama. Em seu refrão canta-se: *Quen dona fremosa e boa quiser amar, am' a Groriosa e non poderá errar*, portanto, o caminho adequado é o amor divino da Virgem, impossível de ser vivido no mundo carnal, como podemos ver no final da cantiga, já que o cavaleiro é conduzido ao Paraíso depois de um ano. A Virgem é representada de maneira tão inacessível quanto a dama da corte, pois a promessa de uma vida bem-aventurada em sua companhia apenas poderia se concretizar no Paraíso, ao contrário do que ocorre na lírica cortês, a qual buscava a consolidação do amor carnal, por vezes adúltero e preso ao mundo físico. Do código do amor cortês decorrem vários sentimentos, como a perturbação dos sentidos e a loucura, que podiam acometer o cavaleiro dos romances cortesês, podendo às vezes levá-lo à morte; menciona-se ainda o enaltecimento da concupiscência do cavaleiro, porém esses sentimentos, típicos de tal gênero, são postos no campo do menosprezo nas CSM.

De acordo com o código do amor cortês, a concretização dos prazeres carnis no adultério era a única expressão possível do verdadeiro amor, confirmado pelas palavras de Marie de Champagne: [...] *digo que o amor não se pode desenvolver entre dois casados; porque os amantes dão-se reciprocamente tudo, ao passo que os casados se obrigam à obediência.*²⁰ Segundo Denis de Rougemont,²¹ uma das bases do amor cortês é justificar o adultério, já que o casamento havia se tornado para a nobreza um meio de anexação de terras oferecidas em dote, e quando a transação fracassava, repudiava-se a mulher. A esses abusos o amor cortês opõe uma fidelidade independente das leis do matrimônio, fundada exclusivamente no amor. Este é um sentimento cheio de sofrimento e doçura, intenso e infeliz, como se verifica na passagem

²⁰ *Apud* Lapa, 1955, p. 13-14.

²¹ Cf. Rougemont, 1988, p. 63.

do romance de *Tristão e Isolda*: “[...] o caminho é sem retorno, a força do amor já vos impele, e nunca mais tereis alegria sem dor”.²² Nas *CSM*, por sua vez, o casamento torna-se exclusivamente motivo de felicidade, pois o amor não se encontra no sofrimento ou no adultério, mas sim nos laços perenes, estabelecidos entre os amantes.

Tragédias de amor eram comuns nos romances cortesês: em *Tristão e Isolda*, por exemplo, depois que Tristão cai na armadilha da farinha espalhada entre o seu leito e o de Isolda, preparada pelo anão Frocino — cúmplice dos vassallos do rei Marcos, que procuram surpreender os amantes e assim denunciá-los —, os barões e o monarca irrompem no dormitório e veem manchas de sangue do ferimento de Tristão. A prova do adultério é evidente e, se não fosse a fuga de Tristão junto a Isolda, o herói seria condenado à morte e a dama entregue a um bando de leprosos. Esses elementos do amor cortês opõem-se completamente à poesia religiosa, entretanto é inegável que ambos se influenciaram, como se pode perceber nas *CSM*.

Para melhor explicar o que foi exposto, elaboramos abaixo um quadro das oito cantigas selecionadas, acompanhadas da temática dos romances cortesês evocadas nas *CSM*. O objetivo do quadro é promover um maior entendimento da análise proposta, além de apresentar a ambientação das cantigas e demonstrar a amplitude das fontes dessas narrativas e os locais onde se operavam os milagres:

Cantigas	Relato	Cenário	Tópicos do amor cortês e do código da cavalaria.
16	A beleza da donzela é superada pela graça da Virgem.	Ermida, França.	Virtuosidade, perda da razão, <i>dame sans merci</i> .
51	Um nobre francês sitia um castelo com a intenção de conquistá-lo, porém a Imagem da Virgem protege um guarda.	Orleans, França.	Proteger os cristãos e a Igreja.
63	A Virgem salva o cavaleiro da desonra.	San Esteban de Gormaz, Espanha.	Servir e honrar a dama, valor, <i>prez</i> , herói bom de armas.
121	O cavaleiro fazia uma guirlanda de rosas em homenagem à Virgem.	Provença, França.	Fidelidade, fé.
155	Um cavaleiro busca perdão e um monge lhe dá a penitência de encher um tonel de água, que, no entanto, permanece vazio. Após dois anos, com duas lágrimas o enche.	Alexandria, Egito.	Arrependimento, vida desregrada.

²² Cf. Bédier, 1994, p. 32.

195	Santa Maria honrou um cavaleiro que morreu no torneio, porque ele resistiu à tentação.	Abadia em Toulouse, França.	Herói bom de armas, valor, lascívia, castidade, proteção dos cristãos e da Igreja.
233	Um exército celestial guarda um cavaleiro fiel a Maria de seus inimigos.	Santo Domingo de Silos, Espanha.	Fidelidade.
292	Quando o rei Fernando III morreu, o escultor do túmulo teve um sonho com o monarca. O rei pedia que construíssem sua estátua ajoelhada perante a Virgem.	Sevilha, Espanha.	Fidelidade, fé, herói bom de armas, ritual de adubamento.

Os cavaleiros dos romances cortesês têm em comum a observância dos preceitos do código da cavalaria e o vínculo com os valores do amor cortês, no que tange aos prazeres da carne. O adultério era uma constante nessas narrativas, os cavaleiros traíam os seus respectivos senhores, mas ainda assim eram excelentes guerreiros e valorosos de espírito, conforme ditavam os manuais de ética da cavalaria. Um notório exemplo dessa duplicidade de comportamento encontra-se nos personagens Tristão e Lancelote, presentes nos respectivos romances *Tristão e Isolda* e *Le Chevalier de la Charrete*: ambos cometem os pecados da luxúria e do adultério, dois dos maiores segundo a ótica cristã da época. No entanto, eles respeitam os fundamentos da ordem cavaleiresca, além de conseguirem a remissão de seus pecados, através do arrependimento. Lancelote, em sua infância, gostava de caçar sozinho em uma floresta; certo dia, ele avista um senhor de idade que lamenta o insucesso na caça e o fato de não poder casar uma de suas filhas, pelo fato de não possuir montaria. Lancelote, consternado, resolve oferecer-lhe sua própria montaria de caça.²³

Essa atitude exemplar de Lancelote, nos moldes do código da cavalaria, é ratificada na seguinte passagem da sexta parte do *Libro de la Orden de Caballeria*: *Mas como ser cruel no se conciba con el oficio de caballería, por lo mismo es preciso que el caballero tenga la virtud de la caridad.*²⁴ Entre as CSM, há aquelas que narram histórias sobre cavaleiros cujos comportamentos se assemelham aos desses guerreiros emblemáticos da literatura medieval, como, por exemplo, o cavaleiro da cantiga 155, que, embora tendo sido durante toda a vida um facinora, obtém absolvição dos seus pecados depois da busca sincera de arrependimento.

Nos romances cortesês e nos tratados de conduta da cavalaria, assim como nas *Cantigas de Santa Maria*, é notória a condição para entrar para

²³ Cf. *Lancelot du Lac*, 1991, p. 148.

²⁴ Cf. Ramon Llull, 1948, p. 134.

o serviço da cavalaria de Deus. Além das virtudes como ser hábil com as armas e mostrar-se valente e generoso, o cavaleiro deveria ainda praticar a fé, bem servir à Virgem e, acima de tudo, ser casto.

III. A Virgem Maria honra o cavaleiro exemplar e virtuoso

No século XII, a cavalaria já se tornara um corpo bem delimitado na sociedade do Ocidente medieval, e, nessa época, a França prosperou pouco a pouco, uma vez que as invasões bárbaras cessaram e os cavaleiros evitaram desgastes econômicos e sociais com suas guerras pessoais. Além disso, havia indícios de uma forte ascensão urbana, os castelos não eram mais simples fortificações isoladas, mas verdadeiras aglomerações cercadas por fossos e compostas de ruas onde viviam as famílias dos cavaleiros. Nesse contexto, o cavaleiro, vivendo com mais frequência no castelo onde a música e a poesia tiveram um grande desenvolvimento, passou a valorizar os bons costumes, no molde dos trovadores provençais: a cortesia. Além do mais, sob a influência da Igreja, na época de Gregório Magno (séc. VII), a cavalaria passou a receber toda uma codificação ética, que serviu para direcionar a violência dessa classe feudal para um sentido utilitário, criando, para tal intento, um ritual conhecido como adubamento. Tratava-se precisamente de abençoar as armas de um neófito cavaleiro no momento de sua investidura na ordem; dessa forma, o cavaleiro passou a trilhar o caminho da *militia dei*.

Ramon Llull, em sua obra *Libro de la Orden de Caballeria*, dedicou um capítulo a pormenorizar o ritual de entrega de armas e a ensinar o aspirante a comportar-se corretamente durante o processo. O primeiro procedimento, antes de o novel entrar para a ordem da cavalaria, era a obrigação de confessar os pecados, para em seguida receber a santa hóstia: *La noche anterior al día en que debe ser hecho caballero, debe acudir a la iglesia para rogar a Dios.*²⁵ Ramon Llull registrou um conjunto de boas condutas do cavaleiro ideal e generoso, sendo uma das principais a defesa da Igreja e seus fiéis. “*El oficio de caballero es mantener la santa fé católica por la cual creemos que Dios Padre envió su Hijo a tomar carne en la gloriosa virgen nuestra Señora gloriosa Santa Maria. [...]*”²⁶ Assim sendo, em teoria, após a investidura, o cavaleiro tornava-se um servo de Deus, defensor da Cristandade. Na cantiga 292, há uma passagem a respeito desse ritual, a qual narra a visão que teve mestre Jorge, o construtor da bela obra que é o túmulo dos pais de Afonso X (o

²⁵ Cf. Ramon Llull, 1948, p. 126.

²⁶ Cf. Ramon Llull, 1948, p. 112.

Rei Fernando III e sua esposa Beatriz da Suábia) e do anel que seria posto no dedo da imagem de Fernando III: “Mas ponham-me de joelhos e que lhe ofertem o anel, pois dela obtive o reinado e a ela estou unido, pois na Igreja de Burgos fui seu cavaleiro novel”.²⁷ A cantiga revela não apenas uma cena de um ritual de entrega de armas, mas também a atitude típica de um cavaleiro diante de sua dama: a estátua de Fernando III, posicionado de joelhos diante da Virgem,²⁸ evidencia a intenção de trovar à Virgem e a possível finalidade de atribuir ao rei cavaleiro um vínculo espiritual com o Cristianismo. A figura do cavaleiro espiritual está presente nas CSM, em relatos sobre guerreiros celestiais surgindo em auxílio dos cristãos, ou simbolizando a espiritualidade atribuída à cavalaria. Na CSM de número 233, temos a narrativa de um bom cavaleiro perseguido por inimigos que almejavam matá-lo quando saísse do Mosteiro de Santo Domingo de Silos, em Burgos. Após fugir a cavalo, ele se refugiou numa ermida em Portugal, onde estavam enterrados vários cavaleiros virtuosos, mortos pelos mouros no decorrer da Reconquista. Quando seus perseguidores o alcançaram nesta ermida, ele orou à Virgem pedindo-lhe auxílio. No mesmo instante a hoste de cavaleiros ali enterrada surgiu em sua defesa. Quando seus inimigos perceberam que estes guerreiros eram dos céus, pediram perdão a Deus e ao cavaleiro. Nesta cantiga, foi possível perceber o tratamento dado aos cavaleiros que seguiam os preceitos da cortesia e da cortandade: tornaram-se membros da guarda celestial, vivendo no Paraíso.²⁹

Além das premissas básicas do comportamento da cavalaria, que salvaram o cavaleiro em apuros, há a virtude da fé, esse valor sendo invocado em muitas cantigas, como o cavaleiro da cantiga 44, que obteve o seu falcão de volta, depois de oferecer uma vela à Virgem e orar cheio de confiança. No refrão dessa cantiga já temos o conselho a respeito da fé: “*Quen fiar na Madre do Salvador non perderá ren de quanto seu for*”.³⁰ Foi justamente essa virtude da fé que devolveu a saúde ao rei Afonso X, o que pode ser observado nas cantigas 209, 235, 279. A maior demonstração da fé do denominado “rei sábio” encontra-se na cantiga 209, pois bastou colocar

²⁷ *Mas ponan-mi en gollo, e que lle den o anel, ca dela tiv' eu o reyno e de seu Fillo mui bel, e são seu quitamente, pois fui cavaleir novel na ssa eigreja de Burgos do mōesteiro royal* (Mettmann, 1969, p. 104 – vol. 2, trad. nossa).

²⁸ A iluminura da cantiga 10 mostra Afonso X na mesma postura diante da Virgem, revelando a intenção de servir a Santa Maria.

²⁹ Cf. Mettmann, 1969, p. 331-332 (vol. 2).

³⁰ Cf. Mettmann, 1969, p. 332 (vol. 2).

sobre o seu corpo o livro das CSM para ficar curado do mal que o afligia.³¹

A figura do cavaleiro fiel e confiante na proteção divina está presente em várias cantigas, como ocorre também na de número 121, que narra a história de um cavaleiro que honrava a Virgem Maria todos os dias com uma guirlanda de rosas. O cavaleiro substituía cada um das flores que porventura faltassem por uma prece. Assim ele vivia, até que um dia, totalmente desarmado, cruzou o caminho com um grupo de cavaleiros inimigos e bem armados. Os cavaleiros, aproveitando-se da situação, tentaram matá-lo, mas quando tiveram uma visão da Virgem junto ao seu alvo, um deles bradou de espanto: “Partamos logo daqui, pois não agrada a Deus que matemos esse homem, já que é um dos seus servos”.³² Além de exaltar o socorro oportuno que evitou o derramamento de sangue entre cristãos, a cantiga ilustra de forma moralizante que a fé pode ser uma arma muito mais poderosa do que várias espadas. A mensagem ficou evidente: não só a fé é a mais forte das proteções, mas a Virgem não desampara aquele que nela confia, enviando até mesmo a guarda de cavaleiros celestiais. Todo cavaleiro pode tornar-se parte da “*militia dei*”, como apregoa a visão dos cavaleiros na cantiga 233 ou mesmo o testemunho de São Jorge, que em vida fora um cavaleiro.³³ Na *Demanda do Santo Graal*, mais precisamente na passagem em que Galaaz realiza a vigília das armas para se tornar um cavaleiro,³⁴ pode-se verificar a mesma importância religiosa atribuída ao cavaleiro, no momento da sua entrega de armas. O piedoso, místico e puro Galaaz encarna a cavalaria celestial, cuja imagem a Igreja tenta impor à cavalaria terrena.³⁵

O monge Ramon Llull descreve a diferença entre os cavaleiros mundanos e os celestiais, conferindo a esses últimos a luta contra os homens orgulhosos. Nessa parte de sua obra, o autor queixa-se a Deus de alguns cavaleiros terem tomado um rumo contrário ao ofício da cavalaria, porque com as suas armas matam os cristãos justos. Ao falar do comportamento dos cavaleiros do céu, Ramon Llull evoca sua conduta benevolente para com os cristãos, requisito para ser um cavaleiro de Cristo: “[...] *los caballeros que se combaten entre si se deshonran. Mas en la batalla de los caballeros celestiales no sucede así; porque combaten con lealtad contra los orgullosos*”. No

³¹ Cf. Mettmann, 1969, p. 275 (vol. 2).

³² *Tornemo-nos daqui logo, pois esto non praz a Deus que est’ ome nos matemos, ca x’ éste dos servos seus* (Mettmann, 1969, p. 58-29 – vol. 2, trad. nossa).

³³ Cf. Jacopo de Varazze, 2003, p. 365-370.

³⁴ Cf. Magne, 1944, p. 40.

³⁵ Cf. Le Goff, 1967, p. 195-199.

corpus das CSM, a cantiga 15 trata do cavaleiro legendário, São Mercúrio, que fora convocado pela Virgem para lutar contra Juliano, o Apóstata. O cavaleiro branco monta em seu cavalo e lança-se contra Juliano, ferindo-o mortalmente no abdômen. A mesma cavalaria celestial ressurge na cantiga 165 para proteger uma cidade dos mouros, porém em grande número: “O mouro respondeu com a seguinte história: “Senhor, tudo o que eu disse é verdade, porém veja que todos esses cavaleiros são do céu, pois são mais brancos do que a neve e o cristal”.³⁶

As vestimentas brancas desses cavaleiros das cantigas 15 e 165 são característica marcante na literatura medieval e indicam a procedência espiritual dessa cavalaria. Um fato interessante que se percebe nas iluminuras da cantiga 63 é justamente a cor branca da vestimenta do cavaleiro, tanto do substituído como do substituto espiritual, o qual se relaciona com o pacto espiritual estabelecido no momento do ritual de adubamento, o que coaduna com a hipótese de se tratar de um desses cavaleiros celestiais, que lutou no lugar do cavaleiro da cantiga 63, revelando possivelmente a sua identidade. Na cantiga citada, um cavaleiro encontra-se dividido entre o dever que vota ao seu senhor e a devoção à Virgem ao ser convocado para auxiliar no combate contra o rei Almanzor no mesmo dia em que assistia a missa em nome da Virgem. O cavaleiro, então, optou por honrar a Virgem em detrimento da convocação do seu senhor e conseqüentemente do seu renome; no entanto, Santa Maria não permitiu que o seu cavaleiro caísse em desonra, substituindo-o por um cavaleiro celestial. O guerreiro espiritual realizou façanhas bélicas grandiosas a ponto de deixar perplexo Don Garcia, o que rendeu ao cavaleiro substituído honrarias e agradecimentos, devido aos seus bravos feitos de armas. Auxiliar o seu senhor era um dos mais importantes deveres do cavaleiro estabelecidos em seu adubamento: “*Es oficio de caballero mantener y defender a su señor terrena*”.³⁷ Afonso X lidou, durante seu reinado, com o que ele chamou de “cavaleiros covardes”, assunto que será tratado adiante.

Dominique Barthélemy afirma que a fusão da cavalaria com a nobreza e o desenvolvimento dos romances cortesês exaltavam os ânimos dos jovens cavaleiros, como aconteceu com D. Nuno Álvares Pereira, que almejou imitar Galaaz e sua perfeição espiritual. A cavalaria criou um sentimento de pertencimento às normas espirituais da Igreja e ao intrincado código cortês, que

³⁶ O mouro, con mui gran medo, lle respos esta razon: “Sennor, quanto vos eu dixee verdad’ este e al non; mas tod’ estes cavaleiros, vedes que dos Ceos son, ca chus brancos son e craros que é neve nen cristal” (Mettmann, 1969, p. 168 – vol. 2, trad. nossa).

³⁷ Cf. Ramon Llull, 1948, p. 114.

a transformou numa instituição dotada de organização e de código de moral próprios, imbuída de um tom espiritual e ascético, como citado na obra de Ramon Llull e inclusive no tratado jurídico de Afonso X, a partida II de *Las Siete Partidas*. O cavaleiro surgiu, portanto, na literatura medieval, figurado em seu lado moral, imbuído simultaneamente do ideal cristão e cortês.

Nas cantigas 233 e 121 podemos observar outro aspecto importante do imaginário medieval, conhecido como trégua de paz, para explicar como se desenvolveu a submissão dos cavaleiros à Igreja. Em ambas as cantigas, os envolvidos em querelas são cavaleiros, mas a Virgem havia coibido derramamento de sangue entre cristãos. Essa trégua consistiu em coibir todo ato de guerra e violência de cristão contra cristão. Nos escritos de Guifredo de Narbona, quando foi realizada a segunda publicação da trégua de Deus, em 1054, há a seguinte cláusula: “*Que nenhum cristão mate um outro cristão; pois aquele que mata um cristão derrama o sangue do Cristo*”.³⁸

Na cantiga 19, a Virgem demonstrou total desgosto quando dois cavaleiros executaram um homem diante do altar de uma Igreja, e o ato foi prontamente punido por ela: “*Esta é como Santa Maria fillou vingança dos tres cavaleiros que mataron seu emigo ant’ o seu altar*”. Um cavaleiro deveria usar suas armas apenas contra os inimigos da Igreja, entretanto Ramon Llull ratificou que nem todos os cavaleiros seguiam esse aforismo da ordem: “*Mas parece-me, Señor, que los caballeros han tomado otro rumbo contrario al oficio, porque con las armas con que debieran destruir a los malos hombres, vemos que matan a hombres justos [...]*”.³⁹ Não somente os tratados sobre a conduta cavaleiresca, mas também as obras jurídicas tiveram um importante papel na divulgação do ideal cristão e cortês da cavalaria. No tratado jurídico *Las Siete Partidas*, desenvolvido por Afonso X, o virtuoso cavaleiro destaca-se através de qualidades essenciais como a mesura nos atos, honra, valor e generosidade. “*Commo los cavalleros deven aver en sy quatro virtudes prinçipales: cordura, e fortaleza, e mesura e justiça*”. (Partida II, XXI, 4); além do dever da prática dos bons costumes: “*E esto que de una parte sean fuertes e bravos, e de outra mansos e omildosos*”; (Partida II, XXI, 7). A cortesia incluía-se no mesmo rol de virtudes a serem observadas pela cavalaria: “*E los que desto se usaren de las palabras buenas, llamaron los buenos e otrossy llamaronlos cortesos [...]*”.⁴⁰

Parece haver um consenso sobre a abordagem do virtuosismo da cavalaria nas CSM que coaduna com as regras de boa conduta registradas na partida II acima referidas: “Este namorado foi cavaleiro de grandes

³⁸ Cf. Barthélemy, 2010, p. 319.

³⁹ Cf. Ramon Llull, 1948, p. 148.

⁴⁰ Cf. Afonso X, 1807, p. 197-219.

feitos de armas, além de formoso, belo e franco; [...]” CSM 16;⁴¹ “Este cavaleiro, como ouvi, era tão valente que niguém possuía maior habilidade no manejo das armas [...]” CSM 63;⁴² outras cantigas possuem também o mesmo tom elogioso. Na introdução do título XXI da segunda partida, é enfatizada a honra da cavalaria, estando ela acima de todas as outras classes sociais de guerreiros.⁴³

Percebem-se, também, nas cantigas, as atitudes que Afonso X reprovava na cavalaria, evidenciando qual era a conduta correta a ser seguida; como na cantiga 155, que narra a história de um cavaleiro idoso arrependido por ter vivido como um ladrão malfeitor. Em nenhuma estrofe da cantiga há uma descrição virtuosa do cavaleiro, a não ser no momento do seu arrependimento. Na busca de perdão com um santo monge, é recomendado ao cavaleiro fazer uma peregrinação, mas ele se recusa a realizá-la, e o monge então lhe ordena o jejum, mas ele também se opôs a isso, assim como a dar esmola. Por fim, o eremita pediu-lhe para ir encher uma jarra de água; se conseguisse realizar tal tarefa, iria ganhar o perdão. O cavaleiro tentou de todas as formas encher a jarra, porém a água era drenada para fora do tonel. Por dois anos ele tentou e nada conseguiu. Concluindo que Deus nunca o perdoaria, rogou à Virgem, em prantos, pela sua salvação. Duas lágrimas do seu arrependimento pousaram no tonel e encheram-no por completo.⁴⁴ Fica claro o quanto era penoso alcançar o perdão dos pecados e, no caso da cavalaria, há uma sanção pelo fato de o cavaleiro agir contrariamente às virtudes da ordem.

Entre as falhas da cavalaria, a mais rechaçada por Afonso X era a traição em relação aos deveres de auxílio ao senhor feudal: “*El malvado caballero que no ayuda a su señor terrenal contra otro príncipe, es caballero sin oficio [...]*”.⁴⁵ Há, no conjunto das obras afonsinas, um grupo de cantigas de escárnio dirigidas a cavaleiros que traíram o código da cavalaria, no que tange a atender ao chamado do seu senhor. Trata-se das cantigas que têm como motivo o comportamento dos cavaleiros nas campanhas que Afonso X levou a cabo na Andaluzia. O monarca atacou de forma feroz e mordaz a covardia desses cavaleiros, que traíram o seu dever de vassalos do rei,

⁴¹ *Este namorado foi cavaleiro de gran prez d’armas, e mui fremos’ e apost’ e muy fran [...]* (Mettmann, 1969, p. 49-51 – vol. 1, trad. nossa).

⁴² *Este cavaleiro, per quant’ aprendi, franqu’ e ardid’era, que bes ali u ele morava nen redor dessi d’armas non podian outro tal saber* (Mettmann, 1969, p. 178-181 – vol. 1, trad. nossa).

⁴³ Cf. Afonso X, 1807, p. 197-219.

⁴⁴ Cf. Mettmann, 1969, p. 146-148 (vol. 2, trad. nossa).

⁴⁵ Cf. Ramon Llull, 1948, p. 115.

na campanha contra os mouros de Múrcia e Granada. “*Múrcia e Granada vi coitefes orpelados estar mui mal espantados, e genetes trosquiados [...]*”.⁴⁶ Nessa cantiga de escárnio é nítido o tom irônico e indignado de Afonso X diante da traição dos cavaleiros. No título XXI, lai nove da partida II,⁴⁷ é descrita a prática imprescindível da lealdade, já que nesse valor se encerram todas as virtudes, e Afonso X asseverou que todos os cavaleiros deveriam guardá-lo, pois uma das razões expostas seria a defesa da terra, e quem não fosse leal não poderia ser um bom protetor do reino e, portanto, não caberia ser intitulado cavaleiro. Mesmo que na prática poucos cavaleiros seguissem as normas, havia um consenso entre as obras poéticas e as de cunho jurídico: a condenação da traição do cavaleiro a seu rei e principalmente ao código da cavalaria.

A honra e a glória são de suma importância para o cavaleiro, e a humilhação, por faltar à batalha, beirava o insuportável. Jean Flori faz referência ao comportamento excessivo de Rolando, o qual recusa, com aversão, tudo o que poderia estar relacionado à covardia, defeito irredimível, que os cavaleiros evitavam a todo custo, para que os jograis não pudessem “cantar uma canção ruim” a seu respeito.

IV. Feitos de combate e torneios: virtudes do bom cavaleiro

A partir das considerações acima citadas entende-se melhor o alívio do cavaleiro da cantiga 63, ao perceber que sua armadura estava com marcas de batalha e seu corpo marcado de feridas. Da mesma forma, em toda a literatura que trata desse assunto, inclusive nos romances cortesês, podemos encontrar exemplos do cavaleiro de brio, nos moldes do código de conduta moral. O maior exemplo é Lancelote, do romance *Le Chevalier de la Charrete*, que realiza proezas para libertar a rainha Guinevere, um perfeito cavaleiro, bravo no combate e amante cortês. Depois de várias provas de brio guerreiro, Lancelote encontra Guinevere, que o trata com muita indiferença e rudeza, no momento em que revela hesitação ao entrar na charrete, símbolo de desonra. Apenas mais tarde, por considerar o valor do cavaleiro, Guinevere concedeu-lhe a recompensa por tanta fidelidade e pelos serviços tão árduos, na forma de um encontro noturno, culminando no adultério. O amor de Lancelote por Guinevere alcançava as fronteiras da adoração religiosa; Lancelote tinha gestos, ao reverenciar sua amada, semelhantes à postura de um fiel diante de Santa Maria. O serviço do

⁴⁶ Cf. Lopes, 1994, p. 35-88.

⁴⁷ Cf. Afonso X, 1807, p. 197-219.

amor é mais poderoso que a própria honra e por causa dela o cavaleiro pôde se expor à infâmia. No entanto, nas *CSM* a dama celestial não exigia a sua humilhação; ao contrário, o cavaleiro tinha a sua honra protegida. Quanto ao adultério cometido por Lancelote e Guinevere, de acordo com o imaginário medieval, ele está intimamente relacionado com a tentação da carne, sendo contrário à virtude da castidade.

Dominique Barthélemy afirma que, por mais diferentes que sejam os ideais propostos à cavalaria pela Igreja e pela literatura aristocrática, eles convergem em muitos pontos, em particular, naqueles que tendem a elaborar um código de conduta menos violenta, poupando vidas humanas nos meios guerreiros aristocráticos e nas populações cristãs e prescrevendo, além disso, o respeito às damas. Essa constatação, de acordo com Jean Flori, não é nada surpreendente, pois muitos poetas e romancistas eram eles próprios clérigos ou viveram em mosteiros, como o renomado Chrétien de Troyes.

O torneio é outro fator da cavalaria que podemos encontrar tanto na literatura quanto nos tratados sobre a conduta cavaleiresca. Esses combates não eram tão perigosos quanto as guerras verdadeiras e o objetivo principal consistia mais em ampliar a glória e o prestígio do que em matar o adversário, porém os acidentes eram frequentes, como relatado na cantiga 195, em que o cavaleiro encontra a morte no torneio. Ramon Llull, em sua obra, no capítulo que trata do ofício do cavaleiro, cita: “*Es oficio de caballero, correr en caballo bien guarnecido, jugar la lanza en las lizas, andar con armas, torneos [...]*”.⁴⁸ Esse *tópos* ocorre novamente na *CSM* 63, acima citada. Assim sendo, saber manejar as armas está relacionado com um dos requisitos para tornar-se um cavaleiro ideal na obra afonsina, o que de resto se verifica com a literatura cavaleiresca medieval. Entretanto, no *corpus* das cantigas, apenas a cantiga 195, acima referida, cita o evento do torneio e ainda assim o foco é o milagre da Virgem, que recompensa o cavaleiro dando-lhe um digno sepultamento cristão, por ter respeitado o dia santo e a vontade da donzela.⁴⁹ Como a Igreja condenava os torneios, possivelmente tal fato evidencia o motivo de sua escassa referência na literatura religiosa. O *Libro de la Orden de Caballeria*, de caráter cristão, possui apenas duas referências aos torneios, no prólogo e na segunda parte da obra.

⁴⁸ “É incumbência de um cavaleiro, cavalgar em cavalo bem guarnecido, jogar a lança nas lizas, andar com armas, torneios [...]. (Ramon Llull, 1948, p. 114-115, tradução nossa).

⁴⁹ Cf. Mettmann, 1969, p. 239-245

Nas palavras de Dominique Barthélemy, uma das mais importantes obrigações de um cavaleiro era proteger a Igreja e os cristãos. Entre as motivações para essa regra, além da proteção contra os perigos — como ladrões e assassinos —, estava a relação inicial da Igreja com essa classe guerreira. No início do século X, havia um clima de desconfiança por parte da Igreja, que muitas vezes confundia os cavaleiros com ladrões, devido ao seu comportamento ainda não moldado pela corte e pela Igreja. Essa desconfiança fez nascer o movimento da Paz de Deus, em torno do ano 1000, destinado a submetê-los às diretivas da Igreja. Os cavaleiros receberam a missão de proteger a cristandade: “*Es oficio del caballero defender la santa Fe católica, por la cual Dios padre envió a su Hijo a tomar carne en la Virgen gloriosa y para honrar a la Fe [...]*”. A cantiga 51 trata justamente da observância desse preceito da cavalaria. O relato apresenta um dos condes de Peiteus,⁵⁰ cuja identidade não nos é revelada, contudo o real interesse para esse trabalho não seria determinar a sua identidade, mas sim demonstrar os motivos que levaram ao arrependimento desse conde no final da cantiga. Achamos interessante realizar uma tradução livre desse relato, devido à dificuldade de resumir essa cantiga, que possui uma narrativa mais complexa, em razão do maior número de personagens:

Quero contar-lhes uma demonstração que fez Santa Maria, na terra de Orleans, ao Conde de Peiteus, que cercara um castelo. Contudo, os moradores do castelo colocaram sobre a porta a imagem de Maria, para protegê-los. As pessoas do castelo, entre lágrimas, rezaram a Maria. Então, um dos homens do conde veio com uma besta, e disse ao porteiro que se encontrava atrás da Imagem buscando proteção, para abrir os portões. O porteiro disse que não abriria; como resposta o Besteiro atirou sua flecha, que ia atingi-lo se o joelho da imagem não tivesse interceptado a flecha. Todos os presentes viram essa maravilha; então o conde desceu do seu cavalo, e como um romeiro entrou na cidade, e de joelhos diante da imagem orou à majestade reconhecendo, enfim, a sua maldade.

O reconhecimento por parte do conde de sua própria maldade no final dessa cantiga estaria diretamente relacionado ao preceito da ordem da cavalaria anteriormente mencionado: “proteção aos cristãos”. O conde percebeu, graças ao milagre da Virgem, o erro cometido, já que os habitantes daquele castelo eram todos cristãos e estavam indefesos perante as forças dele, o que contrariou mais um ditame da ordem da cavalaria exposto em Ramon Llull: “[...] *Si destruir*

⁵⁰ Atual cidade de Poitiers, na França.

villas y ciudades y devastar arboledas y plantaciones, y robar a los viandantes, fuese oficio de caballero, el obrar castillos serían desordenamiento de caballería".⁵¹

Como observado a partir da análise das cantigas acima citadas, assim como em outras do *corpus* afonsino, o abandono do pecado só acontece depois da intercessão da Virgem. Apresentamos as motivações que levaram Afonso X a registrar na compilação das CSM a presença da cavalaria, principalmente dos nobres enquanto cavaleiros. As motivações são várias e com toda certeza não caberia neste artigo o estudo de todas, mas observamos, até aqui, uma intenção moralizante e educadora da ordem da cavalaria. Nos preceitos da Paz de Deus e nos juramentos realizados durante o ritual de adubamento, o cavaleiro deveria ser, como já visto, hábil com as armas, brioso, bondoso, protetor da cristandade, fiel à Igreja e à Virgem, sem se esquecer de se portar como detentor de bela compleição física e de caráter aguerrido, o que lhe rendia aventuras amorosas, como observado nos romances cortesês.

Referências

AFONSO X. *Las siete Partidas del Rey Alfonso el Sabio: Tomo II*. Madrid: Imprensa Real, 1807.

AFONSO X. *Cantigas de Santa María: codice Rico de El Escorial, ms. escorialense T.I. 1*. Introducción, versión castellana y comentarios de José Filgueira Valverde. Madrid: Editorial Castalia, 1985.

ANÔNIMO. *Lancelot du Lac: roman français du XIII^e siècle* — vol I. 2^a edition. Présenté, trad. et annoté par François Mosès. Paris: Lettres Gothiques, 1991.

BARTHÉLEMY, D. *A cavalaria: da Germânia antiga à França do século XII*. Trad. Néri de Barros Almeida e Carolina Gual da Silva. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

BÉDIER, J. *O romance de Tristão e Isolda*. Trad. Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CHRÉTIEN DE TROYES. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions Gallimard, 1994.

DISALVO, S. A. *La Cultura monástica en las Cantigas de Santa María de Alfonso X: pervivencia, adopción, reelaboración*. Tese de doutorado apresentada para obtenção do grau de doutor em Letras. La Plata: Universidad Nacional de La Plata/ Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2008.

FILGUEIRA VALVERDE, J. *Cantigas de Santa Maria*. Madrid: Editorial Castalia, 1985.

FLORI, J. *A cavalaria: a origem dos nobres guerreiros da Idade Média*. Trad. Eni Tenório dos Santos. São Paulo: Madras, 2005.

⁵¹ Cf. Ramon Llull, 1948, p. 118.

GUILHERME IX. *Poesia*. Trad. e Introd. Arnaldo Saraiva. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

JACOPO DE VARAZZE. *Legenda Áurea: vidas de santos*. Trad. e notas Hilário Franco Júnior, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

JARDIM, R. B. *Ave Maria, ave senhora de todas as graças! Um estudo do feminino nas perspectivas das relações de gênero na Castela do século XIII*. Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre: PUCRS, 2006.

KOËHLER, E. *L'aventure chevaleresque: idéal et réalité dans le romain courtois*. Paris, Gallimard, 1980.

LANCIANI, G.; TAVANI, G. (org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Editora Caminho, 1993.

LAPA, M. R. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. Coimbra: Coimbra Editora, 1955.

LEÃO, A. V. *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio: aspectos culturais e literários*. São Paulo/ Belo Horizonte: Linear B/ Veredas e Cenários, 2007.

LEÃO, A. V. *Cantigas de Santa Maria (antologia, tradução e comentários)*. Belo Horizonte: Veredas, 2011.

LE GOFF, J.; SCHMITT, J.-C. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Coord. da trad. Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2006, p. 195-199.

LE GOFF, J. Culture cléricale et traditions folkloriques dans la civilisation mérovingienne. *Annales: économies, sociétés, civilisations*, Paris, 22^{ème}. année, n. 4, p. 780-791, 1967.

LOPES, G. V. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

MAGNE, A. *A demanda do Santo Graal*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

METTMANN, W. *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, vols. I, II, III, IV*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1969.

RAMON LLULL. *Libro de caballeria, blanquerna, felix, poesías: edicion preparada y anotada por los padres Miguel Batillori y Miguel Caldentey*. Madrid: Católica, 1948.

de ROUGEMONT, D. *O Amor e o Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Eyhel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SOKOLOWSKI, M. *Por Santa Maria! A fina flor da cavalaria nas Cantigas de Afonso X (1252-1284)*. Monografia em história, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2010.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1983, p. 35-54.

AS BELAS INFIÉIS: LUCIANO NO SALÃO DE M. D'ABLANCOURT¹

Jacyntho Lins Brandão*
Universidade Federal de Minas Gerais

RÉSUMÉ: L'expression “les belles infidèles” a été utilisée par Gilles Ménage pour qualifier la traduction des œuvres complètes de Luciano par Nicolas Perrot, seigneur d'Ablancourt, publiée en 1654 et rééditée à plusieurs reprises depuis 1655. Il s'agit d'une proposition de traduction qui a incité dès le début, à juste titre, de la controverse. Cet article examine les propositions théoriques de d'Ablancourt et leur utilisation dans ses traductions de Lucien.

MOTS-CLÉS: Lucien de Samosate; traduction; Les belles infidèles; Monsieur d'Ablancourt.

A expressão “les belles infidèles” foi utilizada por Gilles Ménage² para qualificar a tradução das obras completas de Luciano por Nicolas Perrot, Senhor d'Ablancourt, publicada em 1654 e reeditada várias vezes a partir de 1655. Trata-se de um trabalho — ou de uma proposta de tradução — que

* jlinsbrandao@ufmg.br

¹ Este trabalho foi apresentado na forma de aula inaugural do Curso de Pós-Graduação em Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, em 2009. Em 2010, voltei a apresentá-lo, na forma de conferência, nas I Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales Palimpsestos, da Universidad Nacional del Sur, em Bahía Blanca, Argentina. Esta última versão, em espanhol, mais breve que a presente, foi publicada no mesmo ano, na revista da Asociación Argentina de Estudios Clásicos, *Argos* (cf. Brandão, 2010).

² Ménage nasceu em Angers, em 1613, e faleceu em Paris, em 1692. Escreveu poemas em latim e obras de filosofia, sendo o protótipo de um autor erudito, razão pela qual foi satirizado por Boileau e Molière.

incitou, desde cedo, a polêmica, tornando-se famoso justamente por isso, como comprova o comentário do quarto Conde Ericeira, D. Francisco Xavier José de Meneses, às primeiras traduções de um texto de Luciano em língua portuguesa, *Como se deve escrever a história*, devidas às mãos de dois frades jerônimos, Jacintho de São Miguel e Manoel de Santo António, e publicadas num único volume, em Lisboa, em 1733:

O famoso Ablancourt mereceu a antonomásia de atrevido, que algumas vezes é louvor, outras vitupério; mas não perdeu, na tradução das histórias, o nome de tradutor insigne de que se fez digno e que não conservou na versão do mesmo Luciano, a quem chama um bom crítico “o Luciano de Ablancourt”.³

As “histórias” a que o Conde se refere são as traduções que d’Ablancourt fez de Tácito, César, Tucídides, Arriano e Xenofonte — e essas lhe teriam dado o renome de “tradutor insigne”, o que ele não teria conservado ao voltar-se para Luciano. Aliás, o próprio d’Ablancourt afirma, na carta-dedicatória a Monsieur Conrart que abre este último trabalho,⁴ que mudou em Luciano uma série de coisas, “pois trata-se aqui de galanteria e não de erudição”.⁵ A esse propósito, comenta Bury:

³ Cf. Menezes. Censura das traduções da Arte Histórica de Luciano pelo Conde de Ericeira. In: Luciano, 1733, p. **ij-iiij. O Conde de Ericeira pertencia à Academia Real de História, fundada sob D. João V, de que foi, logo de sua criação, um dos cinco diretores e censores. Nascido em 1673 e falecido em 1743, ele como que encarna o intelectual do tempo, cultivando as matemáticas e as letras, conhecedor de várias línguas, membro de academias nacionais e estrangeiras, correspondente de eruditos da França, Alemanha, Holanda, Itália e Espanha, autor de um número vastíssimo de obras sobre variados assuntos – e, sobretudo, reiteradamente atuando como árbitro em competições poéticas e literárias, ocasiões em que granjeou a fama de imparcial e justo. Estudei as traduções de 1733 em: Como se devem verter os antigos. *Nuntius Antiquus*, vol. 1, 2007 (www.nuntiusantiquus.ufmg.br); e Luciano, 2009, p. 18-28 (publiquei os prefácios e demais paratextos dessas edições nas p. 101-108).

⁴ A carta-dedicatória encontra-se publicada e traduzida por Teresa Dias Carneiro em Faveri e Torres, 2004, p. 48-59.

⁵ Cf. D’Ablancourt, *in Lucien*, 1709, vol. I, p. 7 r. Em todas as citações utilizarei esta edição, de que a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro possui um exemplar, traduzindo os trechos o mais literalmente possível (já que, no nosso caso, não se trata de galanteria); no anexo 1, apresento um extrato do texto na língua original. Os prefácios de d’Ablancourt encontram-se reunidos e comentados em Zuber, 1995.

Mas é verdade (...) que a tradução de Luciano é sobretudo um laboratório da doutrina clássica, que atualiza, a propósito de um sofista do segundo século de nossa era, as principais lições de Guez de Balzac: liberdade em face dos modelos, imitação “adulta” dos antigos, afirmação de um temperamento próprio do escritor.⁶

De início, portanto, retenhamos dois aspectos: o primeiro, que tem atraído em especial a atenção dos estudiosos, de que se trata de um projeto relacionado com as doutrinas clássicas da *imitatio* e *aemulatio*; o segundo, que aqui me interessa mais especialmente, de que a tradução de Luciano consiste num “laboratório” dessa doutrina.

Há, portanto, dois aspectos a serem analisados: a) a proposta; b) sua realização efetiva. O que chamo de proposta é desdobrado, nos termos do próprio d'Ablancourt, em “desígnio” (*dessein*) e “conduta” (*conduite*), sendo necessário, ainda conforme afirma ele próprio, na carta dedicatória a M. Conrart, começar a obra com respostas às objeções relativas a essas duas ordens de ressalvas, uma vez que “ela encontrará muitos monstros para combater desde seu nascimento”, pois “uns dirão que não se deveria traduzir este autor, outros, que se deveria traduzi-lo de outro modo”.⁷ Como se vê, trata-se de um “desígnio” e de uma “conduta” destinados à polêmica — polêmica que cercou, pelos séculos afora, a recepção do “Luciano de Ablancourt”, uma expressão feliz que constrói uma espécie de amálgama identitário entre traduzido e tradutor: nem mais Luciano de Samósata, grego antigo; tampouco Nicolas Perrot d'Ablancourt, francês moderno — mas um novo Luciano d'Ablancourt.

Isso posto, desejo esclarecer que minha intenção não será aqui nem atacar nem defender desígnios e condutas, mas antes, após considerá-los, observar como se efetivam na prática. Confesso que minha primeira opção, nesse sentido, foi dar como subtítulo a este estudo “Luciano na oficina de d'Ablancourt”, do mesmo modo que Bury fala de “laboratório”. Todavia, tanto “oficina” quanto “laboratório” pareceram-me que soariam muito pesados, daí a solução final: já que se trata de beleza e de infidelidade, “salão” terminou por ser mais expressivo, tanto no sentido clássico dos “salões” literários, quanto no comum de “salões de beleza”. No fundo, é neste último tipo de salão que se fazem as “infieis”, através da aplicação de uma certa cosmética capaz de torná-las diferentes de si mesmas, a fim de que se apresentem como se espera nos salões do primeiro tipo, ou seja, “belas”

⁶ Cf. Bury, 1997.

⁷ Cf. D'Ablancourt, *in* Lucien, 1709, vol. I, p. 3 r.

como convém a determinados espaços e situações. Espartilhos, perucas, ruge, batom, vestimentas: “Os diversos tempos — afirma d’Ablancourt — querem não somente palavras, mas pensamentos diferentes, e os Embaixadores têm o costume de vestir-se na moda do país para onde são enviados, com medo de tornarem-se ridículos para aqueles que eles procuram agradar”.⁸ Uma operação, portanto, que, tomando um certo corpo como base — e, neste caso, um *corpus* antigo —, *moderniza-o*, isto é: trabalha no sentido de que se apresente *à la mode*.

Eu afirmei que não é minha intenção defender nem atacar as “belas infieis”, pois sua apreciação depende também de mudanças do gosto estético. Eu diria que nossa época é mais propícia a apreciá-las: Seligmann-Silva considera mesmo que se trata da “essência da tradução”, uma vez que “toda tradução parte da separação entre o significante e o significado”;⁹ mas já seu contemporâneo Tallemant, após observar que d’Ablancourt é “um gênio como Montaigne, mas mais regrado”, e que, por indolência, não produziu nada que fosse de sua própria autoria, dedicando-se inteiramente às traduções, acrescenta que, com relação a estas, é preciso admitir que “ele tinha razão”, já que se lêem “como originais”;¹⁰ na mesma linha segue o Abade Longuerue, ao declarar que d’Ablancourt e Patru são “dois mestres de estilo e, depois da morte do primeiro, a língua, longe de aperfeiçoar-se, não fez mais que declinar”, acrescentando que “há muito que aproveitar” no seu Luciano, já que ele “transmite as belezas particulares da língua grega e certas locuções através de outras que produzem o mesmo efeito em nossa língua”.¹¹ Essa perspectiva não se distancia muito da percepção atual relativa

⁸ Cf. D’Ablancourt, *in* Lucien, 1709, vol. I, p. 7 v.

⁹ Cf. Seligmann-Silva, 2004, p. 260.

¹⁰ Cf. Tallemant, 1858: *D’Ablancourt, dit Tallemant, est un esprit comme Montaigne, mais plus réglée: il s’est amusé par paresse aux traductions et n’a rien produit de luy-mesme, que la préface de l’ «Honneste femme». (...) Je ne parlerai pas icy de ses traductions ny des libertez qu’il s’y donne. Il faut bien qu’il ayt raison, puisqu’on lit ses traductions comme des originaux. (...) J’oublie de dire qu’il copie jusqu’à cinq fois ses ouvrages. C’est un garçon d’honneur et de vertu, et le plus humain qu’on sauroit trouver.* Gédéon Tallemant des Réaux nasceu em La Rochelle em 1619, falecendo em Paris, em 1692.

¹¹ Cf. Longuerue, 1858: *D’Ablancourt et Patru, dit l’abbé Longuerue, sont les deux maitres pour le style, et depuis la mort du premier, la langue, loin de se perfectionner, n’a fait que décliner. (...) Il y a beaucoup à profiter dans son Lucien: je me suis toujours étonné comment d’Ablancourt a traduit son «Cratès»: il y a fait des grands changements, j’en conviens, mais il n’est pas possible d’en faire quelque chose de bon. Le plus parfait de tous les ouvrages de d’Ablancourt, c’est son Thucydide, soit dans les harangues, soit dans les récits; son Lucien est excellent en ce qu’il rend les beautés particulières à la langue grecque, et certaines locutions*

à própria literatura. Em entrevista recente, Casa Nova, interrogada por um repórter sobre “o que há de novo no campo das artes literárias”, respondeu:

Novo não existe nada. O novo é uma ilusão. Tudo já foi dito, tudo já foi feito, o que a gente faz contemporaneamente é dar uma outra roupagem. Aí sim você tem novas relações. E com um suporte diferente se criam propostas diferentes. Não é a palavra *novo* que tem que ser dita, mas sim a palavra *diferença*.¹²

No fundo, essa poderia ser uma definição adequada de tradução: o mesmo em roupagem diferente — o que nos traz de volta à roupa nova que envolve corpos já ditos. Tendo em vista essa contextualização mínima, passo agora a explorar a proposta de d'Ablancourt, em seus desígnios e condutas, para, em seguida, observarmos o que se passa com Luciano em seu salão.

I. Desígnios: o que traduzir

Desígnios dizem respeito à escolha do que traduzir. Nesse sentido, as considerações de d'Ablancourt, no campo de esperada polêmica, visam a responder à crítica, por ele prevista da parte de alguns, de que “não se deveria traduzir este autor”, com base nos argumentos de que Luciano é um libertino (*libertin*) e, com o que d'Ablancourt também concorda, “um pouco grosseiro nas coisas do amor, o que é marca de um espírito antes debochado que galante”. Mais apenas que uma tirada retórica, devemos considerar que esse primeiro movimento tem certamente consequências práticas, pois inclui a avaliação das qualidades e defeitos do *corpus* escolhido, levando à adoção de determinadas condutas.

Além de resumir os dados da “vida” de Luciano tradicionalmente retirados de suas obras e de rebater algumas críticas de que ele era alvo — a principal das quais o acusava de haver zombado dos primeiros cristãos —¹³ d'Ablancourt arrola como motivos para sua escolha o seguinte: a)

par d'autres qui font le même effet en notre langue.

¹² Cf. Casa Nova, 2009.

¹³ Assim, por exemplo, o fato, já sublinhado pela *Suda*, de que teria atacado os cristãos e blasfemado contra o próprio Cristo: *Luciano, samosatense, o chamado blasfemo ou difamador – ou ateu, para dizer mais –, porque, em seus diálogos, atribuiu ser risível até o que se diz sobre as divindades. Era, de início, advogado em Antioquia, na Síria, mas, não tendo tido sucesso, voltou-se para a logografia e escreveu infundáveis obras. Diz-se ter sido morto por cães, posto que foi contaminado pela raiva contra a verdade, pois, na vida de Peregrino, o infame atacou o cristianismo e blasfemou contra o próprio Cristo. Por isso, também pagou, com a raiva, a pena devida neste mundo e, no futuro, sua herança será o*

Luciano é um dos mais belos gênios (*Esprits*) de sua época; b) cultiva a “urbanidade ática”, fazendo uso de uma zombaria (*raillerie*) fina e delicada, e adotando um estilo simples, puro, elegante e polido; c) ele põe à mostra a futilidade e impostura dos deuses gregos, o orgulho e ignorância dos filósofos, a debilidade e inconstância das coisas humanas;¹⁴ d) com sua zombaria, insinua-se com doçura nos espíritos e transmite uma moral útil e agradável; e) com ele podem-se aprender mil coisas, pois sua obra apresenta um “buquê de flores” do que há de mais belo nos antigos; f) ele trata as fábulas de modo engenhoso e, assim, contribui para o entendimento dos poetas; g) prova de suas qualidades é que sua obra se conservou, apesar da pouca afeição dedicada a seu autor e ao naufrágio de tantas peças da Antiguidade que se perderam; h) enfim, ela conheceu muitas traduções, especialmente para a língua latina. Cumpre ressaltar este último argumento, pois, de fato, desde 1470, com as primeiras traduções para o

fogo eterno, na companhia de Satanás (Suidae Lexicon, L 683 Adler). A isso contrapõe d’Ablancourt: Suidas veut qu’il ait esté déchiré par les chiens, mais c’est aparemment une calomnie pour venger de ce qu’il n’a pas épargné dans ses railleries les premiers Chrestiens non plus que les autres: Toutefois, ce qu’il en dit se peut rapporter, à mon avis, à leur charité & à leur simplicité, qui est plutôt une loüange qu’une injurie; joint qu’on ne doit pas attendre d’un Payen, l’éloge du Christianisme (D’Ablancourt, in Lucien, 1709, vol. I, p. 4 v.).

¹⁴ Percebe-se que esses primeiros argumentos ressoam as considerações do patriarca Fócio (autor provavelmente lido pelo erudito d’Ablancourt): *Lido de Luciano o texto sobre Faláris e diferentes diálogos dos mortos e das prostitutas, além de outros livros sobre diferentes assuntos, nos quais, em quase todos, faz comédia dos costumes dos gregos, tanto do erro e da loucura de sua fabricação dos deuses, quanto de sua irresistível tendência para a intemperança e a impudência, as estranhas opiniões e ficções de seus poetas, a decorrente errância de sua organização política, o curso anômalo e as vicissitudes do resto de suas vidas, o caráter jactancioso de seus filósofos, pleno nada mais que de hipocrisia e vãs opiniões. Em suma, como dissemos, sua ocupação é fazer, em prosa, comédia dos gregos. Parece ser dos que não respeitam absolutamente nada, pois, fazendo comédia e brincando com as crenças alheias, ele próprio não define a que honra, a não ser que alguém diga que sua crença é em nada crer. Todavia, sua expressão é excelente: faz ele uso de um estilo distinto, corrente e enfaticamente brilhante, mais que nenhum outro ele ama a claridade e a pureza, associadas a brilho e grandeza proporcionada. Sua composição é tão harmoniosa que parece, ao que o lê, que ele não diz palavras – mas uma certa melodia agradável, sem canto aparente para os ouvidos, saboreiam os ouvintes. Em resumo, como dissemos, seu discurso é excelente, mas não convém aos argumentos com os quais ele mesmo sabe que brinca, ridicularizando-os. Que ele próprio é dos que não creem em absolutamente nada, a epígrafe de seu livro dá a entender, pois diz assim: Eu, Luciano, isto escrevi, coisas antigas e estúpidas sabendo,/ pois estúpido é tudo para os homens, até o que parece sábio./ Entre os homens não há, em absoluto, nenhuma inteligência,/ mas, o que admiras, isso para outros é risível (Fócio, Biblioteca 128).*

latim, iniciou-se uma tradição de traduções de Luciano — e a denomino *tradição* porque os sucessivos tradutores consideraram, em geral, os trabalhos anteriormente aparecidos, alguns mesmo, como Baudoin com relação a seu antecessor Bretin, em certa medida não mais que remanejando traduções pré-existentes.¹⁵

¹⁵ Na Antiguidade, tem-se notícia de uma tradução de Luciano para o siríaco (aramaico). A partir do Renascimento, até a publicação do trabalho de d'Ablancourt, registram-se as seguintes traduções (não havendo nenhuma outra indicação, trata-se das obras completas ou da reunião de várias obras): Roma, 1470, *Tyrannus, Vitarum auctio*, tradução latina de Christophore Persona (?); Roma, 1470, *Charon, Timon* etc., trad. latinas por Rinuccio, Bertoldo, Persona; Augsburg, 1477, *Asinus*, trad. latina de L. von Hohenwang; Bruges, 1475, *Le débat... des trois princes* (dos diálogos dos mortos), trad. francesa de Jean Miélot; Veneza, 1494, *De veris narrationibus*, contendo vários textos, em traduções latinas, de autoria variada (reeditada várias vezes); Paris, 1506, dezesseis opúsculos traduzidos em latim por Erasmo de Roterdam e Thomas Morus; Ferrara, 1510, *Judicium vocalium*, edição bilíngue, com tradução latina de Coelio Calcagnini; Strasburgo, 1517, com quatro opúsculos em trad. latinas de Erasmo, Luscinius e N. Bérault; Louvain, 1519, *Icaromenippus, Necromantia*, trad. latinas de Erasmo, Morus e Bérault; Wittemberg, 1519, *Adv. Calumniam*, texto grego e trad. latina de P. Melanchthon; Paris, 1521, *D. mort., De luctu*, trad. latinas de Rinuccio e Erasmo; Bâle, 1522, *Tyrannicida e Abdicatus*, texto grego e tradução latina de Erasmo de Roterdam; Veneza, 1525, *Dialoghi di Luciano*, tradução italiana de Nicolas de Lonigo; Paris, 1527, *Calumnia, Adv. Indoctum*, trad. latina do primeiro por Melanchthon; Viena, 1527, nove opúsculos traduzidos em latim por J. A. Brassicanus; Haguenau, 1529, vários textos traduzidos em latim por Vicent Obsopoeus; Paris, 1529, *Trente dialogues moraux de Lucian*, trad. francesa de Geoffroy Tory; Paris, 1532, *Le Jugement de Minos* (dos diálogos dos mortos), trad. francesa de J. Miélot; Haguenau, 1533, *Enconium Demosthenis*, trad. latina de Melanchthon; Frankfurt, 1538, primeira tradução da obra completa de Luciano, com textos latinos de autoria variada, apresentados por Jacques Micylle (pseudônimo de Möltzer de Strasbourg), ele próprio traduzindo várias peças e retomando traduções de Erasmo, More, Melanchthon etc.; Frankfurt, 1546, edição bilíngue grego-latim (não se conhece mais nenhum exemplar dessa edição); Bâle, 1563, edição bilíngue grego-latim, com traduções tomadas da edição de Frankfurt, 1538 (republicada em Bâle, 1602 e 1619); Paris, 1572-3, *Devis des dieux pris de Lucien* (nove diálogos dos deuses), trad. francesa por Jean-Antoine de Baïf; Genebra, 1574, *Bis accusatus*, texto grego por Henri Estienne e trad. latina de J. Micyllus (tomada da de Frankfurt, 1538); Paris, 1581, *Les oeuvres de Luc. de Sam. Philosophe excellent, non moins utiles que plaisantes..., répurgées de paroles impudiques et profanes qui sont réduites en propos plus honnêtes*, primeira tradução francesa completa, por Philibert Bretin; Paris, 1613, *Oeuvres completes*, trad. francesa de Jean Baudoin (ele retoma em grande parte a tradução de Bretin, de 1581); Paris, 1615, texto

Como se vê, os argumentos de d'Ablancourt para justificar seu desígnio ressaltam qualidades que fazem de Luciano uma figura digna dos salões seiscentistas (espirituoso, urbano, zombeteiro, fino, delicado, de estilo simples, puro, elegante e polido); de outro, o proveito e a utilidade que a leitura de sua obra provê (ensinamento moral e sobre os antigos, inteligência dos poetas). Recorde-se que não se trata de defender Luciano contra os que o criticam, mas de defender que se o traduza contra os que acreditam que não se deveria fazê-lo. Por isso importa apresentar um Luciano que, ainda que apresente defeitos, nada fica a dever aos gentis-homens de então.

II. Condutas: como traduzir

Esse tópico das justificativas de d'Ablancourt referidas na carta-dedicatória visa a responder à possível objeção de que, admitindo-se que Luciano seja digno de ser traduzido, deveria tê-lo sido de outro modo (*autrement*). Nesse âmbito, distingo dois aspectos: a) as assertivas de ordem mais geral (ou teórica), que funcionam como verdadeira declaração de princípios relativos à tradução — e que, em geral, atraem mais a atenção dos comentadores; b) as operações através das quais d'Ablancourt afirma ter posto em prática os princípios — as quais nos guiarão para, no passo seguinte, examinar e avaliar, através de alguns exemplos, os resultados.

III. Princípios gerais: o possível, o impossível, o além do (im) possível

O primeiro pressuposto é que, na tradução, muitas coisas devem ser mudadas, para fazer-se algo agradável, pois de outro modo não mais seria Luciano. Há duas razões: a) o que agrada na língua dele não seria suportável (*suportable*) na nossa; b) e, quando o único objetivo de um autor é o prazer (*plaisir*), como acontece com Luciano, então não se pode tolerar o menor defeito (*defaut*), pois, por pouco que falte delicadeza (*delicatesse*), o leitor se aborrecerá, em vez de se divertir. Assim, o que importa é preservar

grego por Jean Bourdelot e trad. latinas *doctissimorum virorum*, sobretudo os que se encontram na tradução de Frankfurt, 1538 e 1543, além de uma nova tradução do próprio Bourdelot; Saumur, 1619, texto grego por Jean Benedictus e trad. latina em grande parte nova; Oxford, 1634, seleção de obras traduzidas em inglês por Fr. Hicques; Leiden, 1652, *Timon*, texto grego e a tradução latina de Erasmo, revista; Paris, 1653, *De morte Peregrini*, edição grego-latim, sem indicação do tradutor; Paris, 1654, obra completa trad. em francês por N. Perrot d'Ablancourt (cf. Bompaire, 1993, p. CXXIV-CL).

o objetivo (*but*) do autor, a que tudo mais deve ser sacrificado: “Não me ato sempre — afirma d’Ablancourt — às palavras (*paroles*) nem aos pensamentos (*pensées*) deste autor; preservando seu objetivo (*but*), disponho (*j’agence*) as coisas de acordo com nosso modo de ser (*à nôtre air*) e nossa maneira (*à nôtre façon*)”.¹⁶

Como se vê, uma declaração bastante radical: é lugar comum dizer-se que, numa tradução, se pode optar por não se prender às *palavras*, expressões e frases do texto de partida, optando-se por traduzir o *pensamento* do autor;¹⁷ d’Ablancourt, contudo, em nome de um princípio que considera mais alto, o *objetivo*, dá-se a liberdade de não atar-se nem a palavras, nem a pensamentos. Se, ainda de acordo com a terminologia comum, a tradução que se ata às palavras se costuma chamar de *literal* e a que se ata não àquelas, mas aos pensamentos, de *livre*, d’Ablancourt defende a existência de um terceiro nível, que ele admite não ser “propriamente tradução”, mas valer “mais que a tradução” (*cela vaut mieux que la Traduction*), algo para o que não encontra um nome, não importando isso, desde que se tenha a coisa (*mais il n’importe du nom, pourvu que nous ayons la chose*). A “coisa”, neste caso, se encontra na prática dos antigos: “Assim é que Terêncio fez nas comédias, que tomou de Menandro, ainda que Aulo Gélío não as deixa de chamar de traduções”; do mesmo modo, Cícero, cujos *Ofícios* “não são quase mais que uma versão de Panécio”, afirma, nas traduções que fez das *Orações* de Demóstenes e de Ésquines, que “trabalhou não como intérprete, mas como orador”.¹⁸ Talvez, a partir das sugestões que emanam desses exemplos, pudéssemos então chamar o que não tem nome de *tradução autoral*, aquela que tem em vista não palavras ou pensamentos do texto de partida, mas sua intenção (*but*), de tal modo que se possam ler, nos termos de Tallemant, “como originais”.

Dizer “como”, neste caso, é importante, porque de fato não se trata de originais, desenhando-se assim uma zona cinzenta de fronteira entre

¹⁶ Cf. D’Ablancourt, in Lucien, 1709, vol. I, p. 7 r.-7 v.

¹⁷ Na disputa oitocentista entre os dois frades portugueses que publicam uma tradução de *Como se deve escrever a história*, Frei Jacintho de São Miguel assim descreve a diferença entre as duas opções: *O referido Padre [Manoel de Santo António] verteu do original a sentença, sem ater-se às palavras, procurando com todas suas forças manifestar o pensamento do autor com as próprias frases da língua portuguesa que mais se assemelhassem às expressões da língua grega. Eu, de maneira me sujeitei e me quis atar às palavras e às frases gregas, que até os casos dos nomes, os tempos, os modos e as vozes dos verbos trabalhei por exprimir, quanto pude, na língua portuguesa. Esta vem, pois, a ser a controvérsia: qual das duas versões pode ler-se sem deslustre do tradutor* (São Miguel, 1733. Negritos meus).

¹⁸ Cf. D’Ablancourt, in Lucien, 1709, vol. I, p. 7 v.

a produção propriamente dita e a tradução. Seria um erro pensar que d'Ablancourt defenda a tradução autoral *tout court*, pois diz ele apelar para ela apenas quando não se pode adotar a tradução literal ou livre: assim, com relação às palavras, declara que “não me dei a mesma liberdade em toda parte e há muitas passagens traduzidas palavra por palavra (*traduits de mot à mot*), pelo menos na medida em que se podia fazer numa tradução elegante” (*Traduction élégante*); por outro lado, com relação aos pensamentos, assevera que “deixei-lhe [a Luciano] inteiramente suas opiniões, porque de outro modo não seria uma tradução”. Desse modo, em vez de entender que se advoga a favor de um determinado tipo de tradução, acredito que d'Ablancourt se move no contexto bastante prático das *possibilidades* com que lida o tradutor. Dizendo de outro modo, antes que uma profissão de fé, trata-se de reconhecer uma escala: quando possível, a tradução *mot à mot* é a preferível, desde que não sacrifique a elegância; num segundo nível de possibilidades, é preciso preservar as opiniões do autor, caso contrário não se teria uma tradução; em seguida, para que não se perca seu objetivo (*but*), então resta a tradução autoral. Passado esse limite, adentra-se o terreno da *impossibilidade*, uma ideia preciosa defendida por ele: há o que se pode traduzir, de acordo com a escala acima, e o intraduzível. No caso de seu Luciano, d'Ablancourt reconhece que “há mesmo peças que não se pôde absolutamente traduzir, como a do *Julgamento das vogais* e duas ou três outras semelhantes, que consistem na propriedade de termos gregos e não seriam entendidas fora dessa esfera”. O limite da tradução seria o dessa impossibilidade — o que conduz ao âmbito em que, deixando de ser tradução, o texto produzido já se apresenta como autêntica criação (se quisermos: recriação) literária, como os de Terêncio, Plauto e Cícero, que, apesar de chamados de tradução, são mais que tradução.

Considero importante insistir nisso, para que não se fique com a impressão de que as “belas infiéis” ultrapassaram os limites da tradução e é em vista disso que se definem — ou por isso que são belas. Vale lembrar que d'Ablancourt dedicou sua atividade intelectual inteiramente às traduções e se teve sempre por tradutor. Se é verdade que ele declara sua proximidade com Cícero, o qual, vertendo oradores gregos, “trabalhou não como intérprete, mas como orador”, faz alguma ressalva, que convém frisar:

[Cícero] diz que trabalhou não como intérprete, mas como orador, o que é a mesma coisa que tenho a dizer dos diálogos de Luciano, embora não me tenha dado uma igual liberdade em todos os pontos (*quoy que je ne me sois donné une égale liberté par tout*). Há muitas passagens que traduzi palavra por palavra, pelo menos o quanto se

pode fazer numa tradução elegante...¹⁹

Dado, portanto, o critério — uma tradução elegante que não faça com que Luciano deixe de ser Luciano —, lida-se é com graus de possibilidade, do mais possível até o impossível, esta última esfera merecendo um tipo de tratamento adequado.

Mas existe também, do lado oposto, um outro limite extremo: o das “traduções escrupulosas” (*Traductions scrupuleuses*), defendidas pelos “idólatras de todas as palavras e de todos os pensamentos dos antigos” (*idolâtres de toutes les paroles & de toutes les pensées des Anciens*). Vale a pena reproduzir, na íntegra, o trecho a elas referente, partindo de onde deixamos as considerações anteriores:

Há também muitas passagens que traduzi palavra por palavra, pelo menos o quanto se pode fazer numa tradução elegante. Há também outras em que considerei sobretudo o que se deveria dizer, ou o que eu podia dizer que ele [Luciano] havia dito, a exemplo de Virgílio no que tomou de Homero e de Teócrito. Mas me contive em quase todos os lugares, sem descer ao particular, que não é mais deste tempo. Todavia, sei bem que isso não agradará a todo mundo e principalmente àqueles que são idólatras de todas as palavras e de todos os pensamentos dos antigos — e que não creem que seja boa uma obra cujo autor ainda viva. Pois esse tipo de gente gritará como fazia no tempo de Terêncio: *Contaminari non decere fabulas*, que não se devia absolutamente corromper seu autor, nem nada alterar de seu assunto. Mas eu lhes responderia, com ele:

*Faciuntne intelligendo, ut nihil intelligant,
Qui cum hunc accusant, Naevium, Plautum, Ennium
Accusant, quos hic noster authores habet
[p. 8 v.] Quorum aemulari exoptat negligentiam
Potius, quam istorum obscuram diligentiam.*²⁰

Que essa *obscuram diligentiam* expressa bem o defeito dessas traduções escrupulosas, das quais é preciso ler o original para entender a versão.²¹

¹⁹ Cf. D'Ablancourt, *in* Lucien, 1709, vol. I, p. 7 v.-8 r.

²⁰ Terêncio, *Ândria* 16-21: “Não se deve corromper a fábula./ Fazem de entendidos – e nada entendem –./ Pois os que acusam a este, a Névio, Plauto e Ênio/ Acusam, a quem o nosso [poeta] tem por mestres./ Mais vale destes emular a negligência./ Que a daqueles obscura diligência”.

²¹ Cf. D'Ablancourt, *in* Lucien, 1709, vol. I, p. 8 r.-8 v. Os versos citados são assim parafraseados por d'Ablancourt, em nota posta do lado direito da página: “Eles

Volto a insistir que, mais que princípios, o que se explicita deriva da prática de traduzir: entre os dois extremos, “o que não é mais tradução, mas vale mais que a tradução”, e as “traduções escrupulosas”, que, no fundo, também não são tradução por ser “preciso ler o original para entender a versão”, é que se situam as “belas infiéis”. Do lado dos escrupulosos, poderíamos dizer que a fidelidade sacrifica a beleza, o que terminaria por implicar uma outra espécie de infidelidade, ao objetivo (*but*) do texto; no outro extremo, à beleza se sacrifica qualquer tipo de fidelidade, aliás, o laço de fidelidade se rompe, já que se ultrapassou o limite do que seria uma tradução. Dito de outro modo: a “bela infiel” só pode ser infiel porque não se divorcia de seu referente (o original), mas, mantendo intocado o relacionamento, apenas trai aqui e acolá, em nome de algo que considera maior que a fidelidade: o amor da beleza.

Saber como, quando e por que se deve trair passa a ser, assim, nosso próximo objeto de investigação.

IV. Operações tradutológicas

Minha intenção agora é entrar no espaço interno do salão de d’Ablancourt, para nos inteirarmos das operações a que se submetem as infiéis, visando a tornarem-se belas — ou, noutros termos, continuando a ter em conta as declarações da carta-dedicatória, pretendo extrair dela e, na medida do possível, classificar as operações tradutológicas que d’Ablancourt afirma ter posto em prática. Essas são expressas por uma série de verbos, a saber: a) cortar; b) suavizar; c) mudar; d) retocar; e) esclarecer; f) dispor — aos quais acrescento mais um, a saber: expandir. Entre dois extremos (cortar e expandir), uma série de operações cosméticas destinadas a preservar-se o objetivo (*but*) do autor numa tradução elegante.

É importante salientar que, mesmo no que diz respeito à expansão, de todas a mais ousada, todas essas são operações que se efetivam no original, com o qual, portanto, nunca se rompem as relações (garantia última tanto da fidelidade, quanto da infidelidade). Da perspectiva de d’Ablancourt, todas são operações legítimas, cabendo ao tradutor o discernimento de onde aplicá-las no *corpus* com que lida (e seria uma falta imperdoável aplicar a cosmética num lugar inadequado, o que produziria um efeito inverso ao esperado).

Assim, ele esclarece:

perdem a razão à força de raciocinar. Pois, acusando-o, acusam os antigos que ele tem como fiadores e dos quais ele prefere imitar a negligência mais que a obscura exatidão dos outros”.

a) ter cortado (*j'ay retranché*) o que havia de mais sujo — ordinário, desagradável (*sale*);²²

b) ter adotado (*j'adoucy*) em algumas partes o que era muito livre (*trop libre*) — já que Luciano é um libertino (*libertin*);²³

c) ter sido necessário mudar (*il a falu changer*) o seguinte: i. o que provocaria horror a nossos contemporâneos (*ferroit horreur aux nôtres*), como tudo o que se refere à pederastia grega; ii. o que agora seria entendido como pedantismo (*pedanteries*), como as referências constantes a versos de Homero; iii. o muito batido, no caso dos entrecchos (*vieilles Fables trop rebatiies*); iv. o envelhecido (*suranné*) em termos de provérbios, exemplos e comparações;²⁴

d) ter sido preciso retocar (*retoucher*) os menores defeitos, que existem mesmo nos melhores autores, como nos belos rostos — o que parece dizer respeito ao estilo;²⁵

e) ter sido preciso esclarecer (*éclaircir*) as menores obscuridades, que igualmente se encontram nos melhores autores, como nos belos semblantes — o que provavelmente concerne aos pensamentos;²⁶

d) ter disposto as coisas de acordo com nosso modo de ser e a nossa maneira (*j'agence les choses à nôtre air et à nôtre façon*), como fazem os embaixadores ao mudar de roupa, sem me atar às palavras e aos pensamentos do autor, a fim de preservar seu objetivo (*but*);²⁷

e) finalmente, o que não d'Ablancourt, mas eu próprio denominei de expandir, quando finalmente o tradutor se aventura a dizer o que o autor “deveria dizer”, uma sorte de coroamento das operações anteriores, pois se trata de, em certa medida, compartilhar a própria autoria, nos limites extremos do que já não seria tradução, embora valha mais que traduções.²⁸

Além dessas operações que atuam no interior do texto, é preciso registrar ainda mais uma, de ordem paratextual, ou seja, *responder*: já que é preciso conservar inteiramente as opiniões (*opinions*) do autor, afirma d'Ablancourt, “respondo, no argumento e nas observações, ao que há de mais forte (*ce qu'il y a de plus fort*), a fim de que isso não possa causar

²² Cf. D'Ablancourt, *in* Lucien, 1709, vol. I, p. 6 v.

²³ Cf. D'Ablancourt, *in* Lucien, 1709, vol. I, p. 6 v.

²⁴ Cf. D'Ablancourt, *in* Lucien, 1709, vol. I, p. 7 r.

²⁵ Cf. D'Ablancourt, *in* Lucien, 1709, vol. I, p. 7 r.

²⁶ Cf. D'Ablancourt, *in* Lucien, 1709, vol. I, p. 7 r.

²⁷ Cf. D'Ablancourt, *in* Lucien, 1709, vol. I, p. 7 v.

²⁸ Cf. D'Ablancourt, *in* Lucien, 1709, vol. I, p. 8 r.

prejuízo (*nuire*).²⁹

V. As práticas do salão (1): traduzir o traduzível

Passemos agora a examinar, através de alguns exemplos, como se pratica o receituário do salão de d’Ablancourt. Para tanto, além do texto grego de Luciano, lançarei mão de outras traduções para a língua portuguesa, minhas e de outros, a fim de dar a perceber as operações próprias da “bela infiel”. Em especial, com relação a alguns casos, apresentarei também a tradução de Jean Baudoin,³⁰ uma vez que ele é considerado, ao lado de Jacques Amyot, um dos mais destacados representantes da “idade de ouro da tradução concebida como obra literária”, da qual d’Ablancourt constitui o “apogeu” e a “consagração”.³¹

Como se viu, d’Ablancourt afirma ser um tradutor de Luciano menos censurável (*blâmable*) que outros, uma vez que sustenta ter “cort[ado] o que havia de mais sujo” (*j’ay retranché ce qu’il y avoit de plus sale*), operação que parece ter um endereço certo: as passagens com conteúdo sexual.³² Ele mesmo comenta que, apesar de todas as qualidades, considera Luciano

um pouco grosseiro nas coisas do amor (*un peut grossier, dans les choses de l’Amour*), seja que isso se deva imputar ao espírito de seu tempo ou ao seu, mas, quando ele quer falar disso, sai dos limites da educação (*bornes de l’honnêteté*) e cai incontinenti na sujeira (*sale*), o que é antes marca de um espírito debochado que galante.³³

Neste caso, portanto, trata-se de uma operação radical, pois consiste em eliminar do *corpus* as imperfeições que ele apresenta.

Um exemplo bastante significativo desse procedimento encontramos na cena de sexo entre o protagonista de *Lúcio ou o asno* e a jovem Palestra (cujo nome significa, em grego, *luta*).³⁴ Trata-se de um entrecho difícil

²⁹ Cf. D’Ablancourt, in Lucien, 1709, vol. I, p. 6 v.-7 r.

³⁰ Lucian de Samosate, 1613.

³¹ Cf. Bury, 1997, p. 362: *À l’autre extrémité, Perrot d’Ablancourt, qui a connu et illustré l’apogée du genre* (R. Zuber) et sa réussite institutionnelle consacrée par l’Académie (1635)...

³² A primeira tradução completa do *corpus* luciânico para o francês, devida a Philibert Bretin e aparecida em Paris, em 1581, já cuidava de expurgá-lo “de palavras impudicas e profanas, que são vertidas em proposições mais honestas” (*répurgées de paroles impudiques et profanes qui sont réduites en propos plus honnêtes*).

³³ D’Ablancourt, in Lucien, 1709, vol. I, p. 5 v.

³⁴ No anexo 2 *infra*, encontram-se os textos comentados.

de traduzir, pelo jogo entre o nome da jovem serva, *Palaístra*, e o sentido comum do termo: o lugar onde se treina para a luta,³⁵ o lugar onde se praticam exercícios em geral, a escola.³⁶ Daí a cena tira seu sentido: Palestra sendo *luta*, exerce ela também a função da mestra (*didáskalos*) que ensina ao aluno (*mathetés*) os golpes adequados, utilizando uma terminologia técnica nessa esfera. Como se transporta tudo para o campo sexual, nisso está o cômico, na exploração dos duplos sentidos que perpassam toda sua fala:

ἔκδυσαι καὶ ἀλειψάμενος ἔνθεν ἐκ τοῦ μύρου συμπλέκου τῷ ἀνταγωνιστῇ· δύο μηρῶν σπάσας κλίνων ὑπτίαν, ἔπειτα ἀνώτερος ὑποβάλλων διὰ μηρῶν καὶ διαστείλας αἰώρει καὶ τεῖνε ἄνω τὰ σκέλη, καὶ χαλάσας καὶ στήσας κολλῶ αὐτῷ καὶ παρεισελθὼν βάλε καὶ πρόσας νύσσε ἤδη πανταχοῦ ἕως πονέση, καὶ ἡ ὀσφὺς ἰσχυέτω...

despe-te e perfuma-te com esta loção e abraça a tua antagonista; agora puxa-a pelas duas pernas, e deita-a de costas; a seguir, e por cima dela, mete-lhe as pernas por entre as coxas, afasta-as, mantém as pernas elevadas e esticadas; depois, deixa-as descair e, com firmeza, cola-te a ela, penetra, ataca, avança, entra já a matar, à queima-roupa, até que ela fique derreada; força nesses rins!...³⁷

Baudouin não se furtou a traduzir o trecho, vertendo inclusive, desde o início, o nome de *Palaístra* como *Lutte*, o que resolve um problema que d'Ablancourt solucionou através de uma nota. Radical, entretanto, foi a decisão deste último no que concerne à descrição detalhada da “luta”: ele simplesmente a elimina, alertando contudo o leitor, noutra nota, que “há aqui uma passagem suja suprimida” (*Il y a ici un passage de saleté retranchée*). Assim, o trecho em que parece que Luciano teve prazer em alongar-se, foi vertido assim por d'Ablancourt:

Como aceitei o combate, ela se despe, e me diz que o campo estava aberto a meu valor. Após alguns torneios de esgrima, em que cada

³⁵ Cf. Heródoto 6, 126; Eurípides, *Electra* 528.

³⁶ Cf. Xenofonte, *República dos lacedemônios* 2, 1; Pseudo-Longino 4, 4.

³⁷ *Lúcio ou o asno* 9 (tradução de Magueijo). O trecho completo dessa primeira “luta” e o confronto de várias traduções encontra-se no anexo 2.

um tratou de mostrar o que sabia fazer, deixamos o resto para o dia seguinte” (*Comme j’ eus accepté le combat, elle se deshabelle, & me dit que le champ estoit ouvert à ma valeur. Après quelques tours d’escrime, où chacun tâcha de montrer ce qu’il sçavoit faire, nous remîmes la partie au lendemain.*).

O ponto de sutura aproveitou entrecho da segunda parte da luta entre Palestra e Lúcio, na qual a jovem ordena: “Vamos, lutador, aqui tens a arena: brande a arma em riste, avança, entra a fundo!” —³⁸ terminando a rodada de exercícios com a declaração de Lúcio de que eles haviam continuado, por várias noites, esses jogos, “a ponto de eu me esquecer completamente da minha viagem a Larissa”.³⁹

É importante observar como, efetuado o corte, procede-se à sutura: a) no primeiro movimento, mantêm-se, como em Luciano, o jantar, os brindes, os beijos — e adianta-se o gozo das “primícias do amor”; b) mantêm-se parte da fala de Palestra em discurso direto, mas eliminando-se toda referência à relação mestra-discípulo; c) no breve e discreto aceno à cena de sexo, que marca o início e o fim da passagem suprimida (*elle se deshabelle, & me dit que le champ estoit ouvert à ma valeur. Après quelques tours d’escrime...*), é significativo que os dois amantes se mostrem em pé de igualdade — mostrando o que cada um sabia fazer — e que a luta tenha sido mudada para esgrima, o que não deixa de tornar à *la mode* o efeito pretendido por Luciano.

A referência à esgrima aponta para outra operação: *adoucyr* (adoçar, abrandar). De fato, a remissão a espadas sugere, de um modo elegante, uma conotação fálica: Luciano, como vimos, oferece a sugestão, ao fazer Palestra dizer: *tináxas oxéïan*, literalmente, *levantando* [a arma] *aguda*, o que leva a que Baudoin fale de “dardo” na sua tradução:

“Vamos, deita-me de bruços, sobe em cima, e enquanto eu levantar as coxas, apoia-te sobre elas; depois bate de todas as partes, e lança teu dardo até que estejas cansado, e que teus rins tenham posto fim a um tão belo exercício” (*Sus, couche moy à l’ envers, gaigne le dessus, & tandis que ie leuery les cuisses, appuye toy sur elles; puis frappe de toutes parts, & lance ton dard iusqu’ à ce que tu sois las, & que tes reins ayent mis fin à un si bel exercice.*).

Na mesma linha de passagem entre cortar e adoçar parece-me que se pode incluir também outro passo de *Lúcio*, quando, já transformado em asno, uma mulher se apaixona carnalmente pelo protagonista.

³⁸ *Lúcio ou o asno* 10.

³⁹ *Lúcio ou o asno* 11.

D'Ablancourt, neste caso, eliminou as partes mais descritivas do sexo, sem nenhuma advertência ao leitor, ainda que tenha mantido o trecho de zoofilia — o que nos garante que não há assuntos que sejam em si mesmos *sales*, mas qualquer tema pode ser tratado com elegância.⁴⁰ Os procedimentos podem ser resumidos assim: a) ele preserva as preliminares, com a referência ao leito e outros adereços, à lâmpada, ao óleo, a abraços, palavras e carícias; b) preserva ainda o relativo à beleza da mulher, que excita o burro; c) mantém também a referência ao receio do animal de que pudesse matar a amante, tornando-se culpado de homicídio, sem detalhar que esse receio decorre do avantajado dos órgãos sexuais do asno, o que fica apenas subentendido; d) finalmente, resume todo o ato numa frase, conservando a referência a Pasífae:

Por fim, encorajado pelo exemplo de Pasífae, que amou sim um touro, assumi o dever de satisfazê-la e descobri que era muito sem razão que eu tinha esse receio (*A la fin enhardy, par l'exemple de Pasifaé, qui avoit bien aimé un taureau, je me mis en devoir de la satisfaire, & trouway que c'estoit à grand tort que j'avoit eu cette frayeur.*).

Note-se que, na referência aos amores de Pasífae e Zeus sob a forma de touro, surpreendemos mais uma operação: *éclaircir* (esclarecer). De fato, para o leitor de Luciano era desnecessário explicar do que se tratava, o mesmo não se aplicando ao recebedor moderno — em geral, o tradutor, em casos semelhantes, resolve a dificuldade apelando para notas, como faz Magueijo, que esclarece no pé-de-página: “Pasífae, mulher de Minos, rei de Creta, apaixonou-se por um touro... donde nasceu o célebre Minotauro” (sem indicar que esse touro é Zeus numa de suas metamorfoses).

Tomemos uma última passagem forte de *Lúcio ou o asno*, a anedota final, quando o herói, após ter retomado a forma humana, se apresenta na casa da mulher que por ele se apaixonara quando era um burro, acreditando que, como homem, a agradaria mais, e decepiona-se ao descobrir que não era dele que ela gostava, mas dos atributos sexuais de burro, ou, nas palavras da mulher:

Ἐγώ, ἔφη, μὰ Δί' οὐχὶ σοῦ, ἀλλὰ τοῦ ὄνου τοῦ σοῦ ἐρῶσα τότε ἐκείνῳ καὶ οὐχὶ σοὶ συνεκάθειδον, καὶ ᾤμην σε καὶ νῦν κὰν ἐκείνῳ γε μόνον τὸ μέγα τοῦ ὄνου σύμβολον διασώζειν καὶ σύρειν· σὺ δέ μοι ἐλήλυθας ἐξ ἐκείνου τοῦ καλοῦ καὶ χρησίμου ζώου ἐς πίθηκον μεταμορφωθείς (*Lúcio* 56).

⁴⁰ Cf. anexo 2.2.

É que, por Zeus!, o que eu amava não era a tua pessoa, mas sim o burro que tu eras; com esse, e não contigo, é que eu dormia; cuidava que tu ainda tivesses conservado e trouxesses contigo pelo menos aquele singular e enorme símbolo (*sýmbolon*) do burro, mas, em vez disso, apareces-me aqui feito macaco (Magueijo).

C'est parce que ie ne t'ay pas aimé, mes dist-elle, mais bien l'asne avec lequel i'ay couché. Je croyois que tu n'eusses posé que la forme d'asne, te reseruant ce que i'auois chery de plus excellent en toy: Mais a ce que ie vois tu a perdu ce qui seul sembloit estre vtile à vn asne, & as esté transmué en ie ne sçay quel marmor (Baudoin).

Tanto em grego, quanto nas duas outras traduções citadas, só se entendem as referências cifradas aos órgãos do burro porque a reação da mulher se dá após Lúcio ter-se apresentado nu diante dela. D'Ablancourt modifica o trecho eliminando essa cena de nudez, o que faz com que também a referência ao sexo do burro desapareça, ficando o interesse anterior da mulher debitado à conta de sua “curiosidade”:

ela me disse muito bem-humorada que via bem que seu amor não tinha sido senão um efeito da curiosidade, porque ela não tinha mais a mesma paixão por mim, agora que eu era homem (*elle me dit de fort bonne grace, qu'elle voyoit bien que son amour n'avoit esté qu'un effet de la curiosité, parce que'elle n'avoit plus la même passion pour moy, maintenant que j'estois homme*).

Um traço observado na cena entre Lúcio e Palestra repete-se também aqui: a transferência do discurso da mulher, em primeira pessoa, para o narrador (*elle me dit...*). Por que proceder a essa mudança? Poderíamos entendê-la como um retoque (*retoucher*) que, ao mesmo tempo que corrige um pequeno defeito no original, o dispõe (*agence*) à maneira elegante do século XVII? Noutros termos: do mesmo modo que pareceria impróprio pôr na boca de uma mulher as instruções (na verdade descrições) com que Palestra conduz o ato sexual, também o discurso da mulher anônima que rechaça Lúcio porque perdeu o que o burro tinha de melhor pareceria descabido, mesmo na forma mitigada que debita tudo a curiosidade (que apenas subentende-se que seja sexual).

Como se vê, *Lúcio ou o asno* levanta uma série de problemas para d'Ablancourt, relacionados com o que ele considerava marcas de *saleté* e, conseqüentemente, mostra de um espírito “debochado” em vez de “galante”, a tal ponto que se poderia perguntar por que então tomou ele

como desígnio traduzir essa história, se as condutas exigem, em certa medida, não apenas as intervenções usuais de salão, mas, se poderia dizer, em termos de hoje, verdadeiros procedimentos de cirurgia estética? Uma resposta poderia ser encontrada no argumento que antepõe ao texto um elemento importante, ainda que paratextual, pois, como vimos, é nele (e nas notas) que d'Ablancourt afirma que “responde ao que há de mais forte, a fim de que isso não possa causar prejuízo”. No caso de *Lúcio*, logo após o título ele acrescenta: “O autor finge que, indo à Tessália, se alojou na casa de uma feiticeira, que se transformou em pássaro para ir encontrar um amante; mas, como se queria fazer o mesmo com ele, tomou-se uma caixa pela outra, e se o transformou em asno...” Prossegue-se com o resumo do enredo, acrescentando-se, no final, a observação de que “Apuleio se apossou desse tema, mas o estendeu mais longamente”.⁴¹ Há dois detalhes importantes que justificam o desígnio. O primeiro, que se trata de uma história famosa, tanto que Apuleio a retoma em latim, não incorrendo, diga-se, nas *saletés* de Luciano e provendo para sua narrativa mesmo um fecho piedoso, pois Lúcio volta à forma humana pela intervenção de Ísis, de quem era devoto (o fecho em Luciano são os impropérios da mulher que lamenta a perda do falo do burro). O segundo, a declaração inicial de que o “autor finge” tudo que narra em primeira pessoa, o que parece importante ressaltar, a fim de que o leitor se situe diante do texto, e, uma vez que tenha certeza de que se trata de fingimento, possa então fruir das *railleries*.⁴² São duas formas de “responder” não bem a Luciano, mas aos críticos que perguntariam por que traduzir tal escrito: porque é famoso, e quem o ler terá o benefício da instrução; porque é divertido e causará prazer a quem o lê. Finalmente, também de modo explícito em alguns casos, as notas garantem que o que era *sale* foi eliminado, bem como, implicitamente, saberá o leitor que o excessivamente livre foi adocado, o

⁴¹ Lucien, 1709, vol. II, p. 42 r.: *L'Auther feint qu'allant en Thessalie, il logea chez une Magicienne, qui se changea en oiseau pour aller trouver un Amant: mais comme on en vouloit faire autant de luy, on prit une boîte pour l'autre, & on le changea en Asne... (...) Apulée a derobé ce sujet, mais il l'a étendu plus au long.*

⁴² O problema que o fato de a narrativa de *Lúcio ou o asno* levanta, por ser em primeira pessoa, já criava embaraço em Santo Agostinho, que conhecia a mesma história na versão de Apuleio, cf. *Cidade de Deus* XVIII, 18: *Sicut Apuleius, in libris quo Asini aurei titulo inscripsit, sibi ipsi accidisse ut, accepto veneno, humano animo permanente, asinus fieret, aut indicavit aut finxit* (“Assim Apuleio, no livro chamado *Asno de ouro*, escreveu a si próprio ter ocorrido que, tendo tomado uma poção, conservou a mente humana, tornando-se asno, como ou demonstra ou finge”). Comentei o assunto em Brandão, 2005, p. 146-156.

defeituoso, retocado — e tudo disposto em conformidade com o tempo, tornando Luciano, tachado de “debochado”, simplesmente “galante”.

Parece que, de fato, o mais grave que d’Ablancourt percebe em Luciano é o uso de imagens de sexo para provocar o riso — incluindo tudo relativo à homossexualidade. Assim, no fecho de *O sonho ou o galo*, um diálogo de tendência cínica em que se faz o elogio da pobreza, mostrando-se como os ricos têm uma vida cheia de preocupações e misérias, a cena final mostra o abastado Êucrates, um homem já velho, “debaixo de seu criado” (*hypò tou oikétou*), entregue ao “desbunde” (*katapygosýnen*), a uma “paixão imoral” (*paskhetiasmón*) e uma “impudência” (*aselgeian*) indigna de um humano, enquanto, em outro local, também sua mulher se entrega ao cozinheiro, o que faz Mícilo, o sapateiro, concluir que prefere viver na pobreza, pois “dois óbolos são para mim riqueza maior que ser perfurado pelos criados”. D’Ablancourt muda bastante esse episódio: Êucrates, em vez de estar debaixo do criado, agora conta suas riquezas (o que, no original, era o que fazia outro rico, Simão); quem se entrega a atos sexuais, sem que Êucrates o saiba, são sua mulher, como em Luciano, e agora também sua filha — a primeira, como em Luciano, entregue ao cozinheiro; a segunda, em d’Ablancourt, a um “galante” (*vois-tu sa femme couchée avec son cuisinier, & sa fille d’un autre côté entre les bras d’un galant?*).

Mudança também destinada a eliminar uma liberdade excessiva, agora sem referência a atos sexuais, mas simplesmente ao órgão masculino, encontramos em *Narrativas verdadeiras*: quase no final da viagem mirabolante que Luciano narra em primeira pessoa e em seu nome próprio, ele e seus companheiros encontram-se, no oceano, com os estranhos homens que são, a um só tempo, marinheiros e naus, pois, “deitados de costas sobre a água, tinham os pênis eretos (*orthósantes tà aidôia*) — e os tinham grandes —, amarravam neles a vela, com as mãos controlavam a bolina e, quando o vento soprava, navegavam”.⁴³ A operação de d’Ablancourt, neste caso, foi mudar de “pênis ereto” para “um bastão entre as pernas, que servia de mastro” (*c’étoient des gens couchés sur le dos avec un bâton entre les jambes, qui servoit comme de mât, où étoit attachée une petite voile qu’ils conduisoient avec la main, & vogoient ainsi sur l’océan*) — descrição que Baudoin, por seu lado, abrandou mas deixou sem grandes alterações (*avoient l’engin grand, droit, & tendu, auquel ils attachoient des voiles*).⁴⁴

⁴³ *Narrativas verdadeiras* 45. Ver anexo 2.4.

⁴⁴ O substantivo *engin* (instrumento, máquina) usa-se em sentido obsceno para designar tanto “*le membre viril*” (Trotterel: *J’ai le plus bel engin qu’on saurait jamais voir/ Qui travaille des mieux, qui fait bien son devoir.*), quanto *la nature de la femme* (*farces et moralités: “Et qu’elle avait l’engin trop ouvert/ Pour être faite religieuse.*), cf. Landes, 1861.

Em todos os exemplos que examinamos até agora, um traço de ordem geral é a maior brevidade das traduções de d'Ablancourt, o que confirma sua conduta declarada de, em quase toda parte, ser contido (*resserré*), sem descer a particularidades que não são mais deste tempo (e não posso me furtar a pensar que, também então, a primeira operação a que deve submeter-se a “bela” seria um regime de emagrecimento). Tomo agora como exemplo um texto que não ofereceria, em princípio, nenhuma dificuldade que pudesse ser debitada ao caráter debochado do autor: *Como se deve escrever a história*. As primeiras linhas da abertura já nos fornecem um bom exemplo, na simples confrontação de três traduções: a primeira minha, a segunda de Baudoin, a terceira de d'Ablancourt:

Ἀβδηρίταις φασὶ Λυσιμάχου ἤδη βασιλεύοντος ἐμπεσεῖν τι νόσημα, ᾧ καλὲ Φίλων, τοιοῦτο· πυρέττειν μὲν γὰρ τὰ πρῶτα πανδημεὶ ἅπαντας ἀπὸ τῆς πρώτης εὐθὺς ἐρρωμένως καὶ λιπαρεῖ τῷ πυρετῷ, περὶ δὲ τὴν ἐβδόμην τοῖς μὲν αἶμα πολὺ ἐκ ῥινῶν ῥυέν, τοῖς δ' ἰδρῶς ἐπιγενόμενος, πολὺς καὶ οὗτος, ἔλυσεν τὸν πυρετόν.

Sobre os habitantes de Abdera, na época em que Lisímaco reinava, dizem ter-se abatido uma certa doença, ó nobre Fílon, que era assim: no começo, todos, em massa, ficaram com febre, logo desde o primeiro dia violenta e persistentemente alta; no sétimo dia, alguns punham muito sangue pelo nariz e outros eram atacados por um suor abundante, ficando livres da febre (Brandão).

Le ouy dire (cher Philon) que du temps du Roy Lisimachus il suruint vne telle maladie entre les Abderites. Le peuple fut premierement trauaillé d'une fiéure continuë; puis, d'un flux de sang qui décollait par le nez, & n'abandonnoit iamais le patient jusqu'à ce qu'une grande suëur le saissant, elle chassoit le accez de fiéure (Baudoin).

On dit que sous le regne de Lysimachus, les habitants de la ville d'Abdere furent tourmentez d'une feivre chaude tres-violente, qui finissoit le septième jour par une perte de sang ou une suëur (D'Ablancourt).

Aplicado o regime, a “bela” conserva, no nível das informações (ou dos “pensamentos”), a referência ao rei Lisímaco, à febre alta e violenta e a seu fim no sétimo dia, eliminando-se a gordura do vocativo a Fílon e de dizer-se que a perda de sangue se dá pelo nariz. Registre-se que a retirada da referência ao destinatário constitui uma modificação que afeta a própria percepção do gênero do texto.

Outro ponto importante do mesmo texto nos permitirá perceber melhor as operações da bela infiel. Trata-se da definição, da parte de Luciano, de como espera que seja o historiador, que cito no texto grego, em tradução minha (que procurou ser “escrupulosa”, para servir de controle), e na de d’Ablancourt:⁴⁵

Luciano	Tradução escrupulosa	d’Ablancourt
Τοιοῦτος οὖν μοι	Assim pois, para mim,	Je veus donc
ὁ συγγραφεὺς ἔστω	o historiador seja:	que mon Historien
ἀφοβος,	intimorato,	
ἀδέκαστος,	incorruptível,	
παρορησίας	da franqueza	
καὶ ἀληθείας φίλος,	e da verdade amigo,	aime dire la verité,
ὡς ὁ κωμικός φησι,	como o cômico diz,	
τὰ σύκα σύκα,	os figos de figos,	
τὴν σκάφην δὲ σκάφην	e a gamela de gamela	
ονομάσων	chamando,	& n’ait point sujet de la taire.
οὐ μίσει	não por ódio	Qu’il ne donne rien à la crainte,
οὐδὲ φιλία	nem por amizade	ni à l’esperance,
τι νέμων	algo admita	ni à l’amitié,
οὐδὲ φειδόμενος	nem omita,	ni à la haine;
ἢ ἐλεῶν	seja poupando,	
ἢ αἰσχυρόμενος	seja respeitando,	
ἢ δυσωποῦμενος	seja humilhando;	
ἴσος δικαστῆς,	juiz equânime,	
εὐνους ἅπασι	benevolente com todos	
ἄχρι τοῦ μὴ θατέρω	até o ponto de não a um outro	
τι ἀπονεύμαι	algo dar	
πλεῖον τοῦ δέοντος,	mais que o devido;	
ξένος ἐν τοῖς βιβλίοις	estrangeiro nos livros	
καὶ ἀπολις,	e sem-cidade,	ne soit d’aucun pays,
αὐτόνομος,	autônomo,	
ἀβασιλευτος,	sem-rei,	ni d’aucun party;
οὐ τί τῶδε ἢ τῶδε δόξει	não o que a este ou àquele parecerá	& apelle les choses par leur nom,
λογιζόμενος	calculando,	sans se soucier ni d’offenser,
ἀλλὰ τι πέπρακται λέγων.	mas o que se fez dizendo.	ni de plaire.

Considero que essa definição tem três movimentos: o primeiro, que afirma que o historiador deve ser intimorato, incorruptível, franco, verdadeiro e dar às coisas seu nome, imagem dominada pela do *poeta cômico*; o segundo, posto na esfera do *juiz equânime* que por nenhum motivo dá a alguém mais que o devido; finalmente, a terceira, sob o signo do *estrangeiro* nos livros, que, por sê-lo, é também apátrida, autônomo e sem-rei. Observe-se que o processo de contenção, que visa a efeitos estilísticos, preserva os três movimentos, eliminando, contudo, as imagens do poeta cômico, do juiz e do estrangeiro.⁴⁶ No primeiro caso está em ação, provavelmente, a mudança motivada por livrar Luciano do excesso de citações e remissões a outros autores (aqui não se trata de aludir a Homero, mas, provavelmente,

⁴⁵ Como se deve escrever a história 41.

⁴⁶ Cf. meus comentários em Luciano, p. 258-269.

a Aristófanes, nas *Nuvens*, ou a outro cômico desconhecido). Nos demais, o interesse em ser conciso. Observe-se que, na parte relativa ao estrangeiro (embora eu sempre lamente que os tradutores achem difícil e busquem paráfrases para expressar o belo sintagma “estrangeiro nos livros”), está em ação a operação que visa à modernização: em vez de “sem-rei” — e talvez também de “autônomo” (no sentido de quem tem suas próprias leis) —, d'Ablancourt verteu por não ser “de nenhum partido”.⁴⁷ O mais interessante, contudo, é que, no fecho da definição, d'Ablancourt retoma elementos que aparecem nas partes anteriores: a) “chame as coisas por seu nome” evidentemente retoma a ideia relacionada com o poeta cômico (“chame os figos de figos e a gamela de gamela”); b) “sem se preocupar nem em ofender nem em agradar”, embora mantendo relações com “não se preocupando com o que achará este ou aquele”, remete de algum modo para a parte do juiz. Não se pode dizer, portanto, que se perdeu algo em termos de conteúdo, ou seja, o *but* da definição foi preservado, o estilo é que foi transposto à *la mode* — uma moda que prefere (já então, pelo menos nas letras) as magras.

Tomemos um outro exemplo do mesmo texto, para verificarmos o que se faz com as constantes citações de Luciano, neste caso, citações de Homero. Trata-se de passagem importante, em que se provê a distinção entre a história, de um lado, e o encômio e a poesia, de outro. D'Ablancourt condensou-o assim (indico entre colchetes os locais em que cortou):

Premierement, quelle faute ne font point ces nouveaux Docteurs, lors qu'en lieu de rapporter simplement les choses comme elles se sont passées, ils s'étendent dans le blâme ou la loüange des Chefs, & font une Satyre ou un Panegyrique au lieu d'une Histoire; sans considerer que ces choses sont éloignées l'une de

⁴⁷ No anexo 2.5, pode-se constatar que *ápolis* e *abasileutos* são termos que causam, mais que dificuldade, constrangimento nos tradutores portugueses de Luciano do século XVIII. Frei Jacintho de São Miguel, que defende a tradução literal, é o único que opta simplesmente por “sem rei”. Seu êmulo, o Frei Manoel de Santo António, adepto da tradução dos pensamentos, prefere “ninguém o mande”. O caso do Pe. Custódio de Oliveira, patrocinado pelo Marquês de Pombal, é significativo: ele vale-se de uma perífrase para evitar dizer que o bom historiador deve ser “sem-rei”, vertendo a palavra com “reconhecendo por único soberano a verdade”. Já Baudoin a traduz por “*sans se rendre esclave d'autrui*”. Por esses exemplos, vê-se como se trata de uma declaração embaraçosa para várias épocas, provavelmente também para a de Luciano, que vive sob o poder de Roma e escreve seu tratado contra as histórias que engrandecem os feitos dos romanos na guerra contra os partos, recentemente terminada.

*L'autre, comme le ciel l'est de la terre. Car celui qui loïe n'a autre but que de réjoüir, & ne se soucie pas de le faire au préjudice de la verité; mais la moindre mensonge corrompt la nature de l'Histoire, & fait d'une verité une fable. L'Histoire ne s'accorde pas plus avec la Poësie, qui n'a pour bornes que la fantaisie du Poëte, dont la raison s'apelle fureur. [primeiro corte] Mais elle est plus chaste & ne peut employer les ornements de la Poësie, non plus qu'une honête femme ceux d'une Courtisane; [segundo corte] d'autant plus, qu'elle n'emprunte pas de secours des Fictions, & n'a pas les figures, & les mouvements qui transportent l'âme & la métent hors de son siege. Si vous y mêlez donc trop d'ornements, vous la rendez semblable à Hercule vêtu des habits d'Onfale, qui est la derniere extravagance.*⁴⁸

Em primeiro lugar, que falta não cometem esses doutores novos, quando, em lugar de simplesmente contar as coisas como aconteceram, estendem-se na crítica e no elogio dos comandantes, e fazem uma sátira ou um panegírico no lugar da história, sem considerar que essas coisas estão longe uma da outra como o céu da terra. Pois aquele que louva não tem outro objetivo que alegrar e não se preocupa de fazê-lo em prejuízo da verdade; mas a menor mentira corrompe a natureza da história e faz de uma verdade uma fábula. A história não concorda mais com a poesia, que não tem como limites senão a fantasia do poeta, cuja razão se chama loucura. [primeiro corte] Mas ela é mais casta e não pode empregar os ornamentos da poesia, não mais que uma mulher honesta usaria os de uma cortesã; [segundo corte] mais ainda, que ela não tome emprestados os recursos da ficção, e não tenha as figuras e os movimentos que transportam a alma e a põem fora de si. Portanto, se vós misturais nela muitos ornamentos, fá-la-eis semelhante a Hércules vestido com as roupas de Ônfale, o que é a última das extravagâncias.

Deixando de lado outros aspectos já explorados nos exemplos anteriores — o que não significa que sejam menos interessantes, como a mudança da escala que indica a distância entre história e poesia de um *diapasão* para como a que há entre “o céu e a terra” — pretendo não mais que sublinhar os dois grandes cortes: o primeiro, das famosas remissões luciânicas a Homero (que seriam sentidas como pedantismo): cavalos voadores ou correndo sobre as águas e pontas de espigas,⁴⁹ o Zeus dos poetas que levanta ao mesmo tempo a terra e o mar,⁵⁰ o louvor de Agamêmnon

⁴⁸ Lucien, 1709, p. 273-274. Para acompanhar os cortes no texto grego e em tradução minha, ver anexo 2.6.

⁴⁹ *Ilíada* XX, 226-229.

que o compara a Zeus, Possêidon e Ares;⁵¹ o segundo, certamente para evitar as repetições do texto de Luciano, o que apenas reforça as ideias já expostas, mas também para eliminar a referência ao amor *des garçons* presente na história dos atletas Nicóstrato e o belo Alceu de Mileto.

Finalmente, para testar a última declaração programática relativa às condutas de d'Ablancourt, cumpre buscar algum exemplo de trecho traduzido *mot à mot*. Isso será importante como testemunho do encontro entre os dois estilos — o de Luciano e o de seu tradutor —, o que pode servir como a justificativa mais eloquente da admiração deste por aquele, a qual se encontra na origem do desígnio que pôs em marcha o esforço tradutório. Escolho como exemplo a anedota atribuída a Platão, que se encontra no *Hermótimo*, um diálogo dedicado à crítica da filosofia e dos filósofos, valendo recordar que esse é um dos traços de Luciano que fazem com que deva ser traduzido: por ele mostrar “o orgulho e ignorância dos filósofos”:

Luciano	Tradução escrupulosa	D'Ablancourt
Ὁ Πλάτων δ' ἂν μοι δοκεῖ καὶ διηγῆσασθαι τι τῶν ἐκ Σικελίας ὡς ἂν εἰδῶς τὰ πλεῖστα· τῷ γὰρ Συρακουσίῳ Γέλωνί φασι δυσῶδες εἶναι τὸ στόμα καὶ τοῦτο ἐπὶ πολὺ διαλαθεῖν αὐτὸν οὐδενὸς τολμῶντος ἐλέγχειν τύραννον ἄνδρα, μέχρι δὴ τινα γυναῖκα ξένην συνενεχθεῖσαν αὐτῷ τολμῆσαι καὶ εἰπεῖν ὅπως ἔχοι. τὸν δὲ παρὰ τὴν γυναῖκα ἐλθόντα τὴν ἑαυτοῦ ὀργίζεσθαι ὅτι οὐκ ἐμήνυσε πρὸς αὐτὸν εἰδυῖα μάλιστα τὴν δυσωδίαν, τὴν δὲ παρατεῖσθαι συγγνώμην ἔχειν αὐτῇ· ὑπὲρ γὰρ τοῦ μὴ πεπειῶσθαι ἄλλου ἀνδρός μηδὲ ὀμιλῆσαι πλησίον οἰθηθῆναι ἅπασιν τοῖς ἀνδράσι τοιοῦτό τι ἀποπνεῖν τοῦ στόματος. ⁵²	Platão, parece-me, também contaria uma das suas sobre a Sicília, ele que conhecia muitas: diz-se que a boca de Gelão de Siracusa cheirava mal, mas isso foi escondido dele durante muito tempo, pois ninguém ousava advertir um tirano, até uma certa mulher estrangeira, tendo dormido com ele, ser ousada e dizer-lhe o que se passava. Voltando ele para junto de sua própria mulher, encolerizou-se por ela não tê-lo advertido, conhecendo mais que ninguém o mau cheiro. Ela suplicou-lhe que a perdoasse, pois, não tendo nunca tido experiência com nenhum outro homem, nem ao menos tratado de perto com algum, cria que o mesmo cheiro exalava da boca de todos os homens.	...mais Platon, qui a esté en Sicile, y ajoutera peut-estre l'exemple de Gélon de Syracuse, qui fut long-tems sans sçavoir qu'il avoit l'haleine mauvaïse, jusqu'à ce qu'une Courtisane le luy aprit. Alors, il ala tout en colere trouver sa femme, & luy dit des injures de ce qu'elle luy avoit celé si long-tems un defaut, où il eût pu apporter quelque remede. Mais elle s'excusa sur ce qu'elle croyoit tous les hommes faits de la sorte, n'ayant jamais pratiqué que son mary. ⁵³

⁵⁰ *Ilíada* VIII, 248.

⁵¹ *Ilíada* II, 478-479.

⁵² *Hermótimo* 34.

⁵³ Lucien, 1709, vol. II, p. 248.

Ainda que a regra geral da concisão persista, a cosmética foi bastante delicada: a) eliminou-se a alusão a que Platão sabia muitas histórias de Siracusa; b) substituiu-se o nome desta cidade pelo da ilha, a Sicília; c) esclareceu-se que Platão estivera lá; d) eliminou-se a informação de que Gelão dormira com a mulher, o que todavia se subentende do fato de ela ser tratada de “cortesã”; e) suprimiu-se a informação de que a mulher era uma estrangeira, o que parece consequência do fato de que se cortou a consideração de que Gelão desconhecia o mau cheiro por ninguém ousar advertir um tirano; f) acrescentou-se que Gelão proferiu “injúrias” contra a própria mulher por ela ter-lhe escondido o fato; g) acrescentou-se mais um esclarecimento, o de que, se ela o tivesse alertado, ele poderia ter buscado um “remédio”; h) reduziram-se as duas informações finais — ter experimentado ou ao menos ter tratado de perto com algum outro homem — a uma só: não ter jamais falado senão com seu marido.

Ora, embora essa anedota — que eu considero uma das melhores de Luciano — tenha elementos grotescos (o mau hálito e a prostituta estrangeira), a forma como d’Ablancourt a trata, sem cortes, mostra que, neste caso, ele considera que Luciano se mostrou galante e não debochado. Poderíamos dizer que se trata de uma piada de “salão”, que pode ser conservada na íntegra e traduzida palavra por palavra, apenas com os pequenos ajustes devidos à elegância. Um bom exemplo que serve para alertar-nos de que a tradução *mot à mot*, da perspectiva de d’Ablancourt, jamais se confundirá com as “traduções escrupulosas”, que não são propriamente tradução, mas idolatria. Finalmente, cumpre insistir que ele declara que, quase por toda a parte, traduziu assim: ou seja, essa seria sua forma de trabalho rotineira, enquanto operações mais radicais se aplicariam somente em passagens que oferecessem dificuldades de maior monta.

VI. As práticas do salão (2): traduzir o intraduzível

Vimos como d’Ablancourt afirmou que houve alguns três ou quatro textos que não se pôde traduzir, nomeadamente o *Julgamento das vogais*. Trata-se de uma peça curiosa, inspirada nos *progymnasmata* usuais nas escolas de retórica, em que Luciano cria um tribunal, em que são juízes as sete vogais gregas, às quais compete julgar a ação que o Sigma moveu contra o Tau, acusando-o de roubar-lhe um sem número de palavras. O que se encontra na motivação da peça é uma questão de variação linguística, já que, em palavras em que o grego comum apresenta dois sigmas, como *thálassa*, o ático costuma usar dois taus, *thálatta*. Portanto, o que Luciano explora são as diferenças sempre cômicas entre falares.

D'Ablancourt considerou o texto intraduzível em vista de tratar-se de “uma peça plena de jogos de espírito, cujo achado consiste apenas nas palavras”, o que fez com que fosse “impossível dar-lhe um sentido em francês preservando o do autor”.⁵⁴ O que não torna, portanto, possível traduzi-lo é que fazê-lo implicaria desprezar o objetivo (*but*) de Luciano — e a preservação deste é a regra máxima do cânon de d'Ablancourt, da qual deriva todo seu receituário de condutas. Assim, configura-se um dos problemas mais graves dentre todos. O que fazer? A solução foi encaminhada em dupla direção: a) não dar o texto no *corpus* luciânico; b) mas acrescentar, em apêndice, no final do volume, um *Diálogo das Letras do Alfabeto, em que o Uso e a Gramática falam*, assinado por “Monsieur de Fremont, sobrinho do tradutor”,⁵⁵ que aproveita a “invenção” de Luciano, com a seguinte explicação:

Se o *Julgamento das Vôgais* tivesse podido ser dado em nossa língua, com toda sua simplicidade & sua graça, não se teria empreendido esta obra. Mas, como é uma peça plena de jogos de espírito, cujo achado consiste apenas nas palavras, foi impossível dar-lhe um sentido em francês, preservando o do autor. Tudo o que se pôde fazer foi aproveitar de sua invenção e, para ter mais matéria para divertir, fez-se com que falassem todas as letras do Alfabeto, uma após a outra, diante do Uso e da Gramática, dos quais um atua como o Juiz e a outra como o Advogado Geral. De resto, essa galanteria não é inútil: pois pode-se aprender com ela muitas coisas curiosíssimas a respeito da ortografia e da pronúncia.⁵⁶

⁵⁴ Lucien, 1709, vol. II, p. 393. Esta não foi a postura de Baudoin, que traduziu o texto, começando assim: *La Ivstice des voyelles/ Regnant le Grammarien Aristarque Phalerien, le septiesme iour du mois d'Octobre la lettre S, intenta procez à l'encontre de T, pardevant mes Dames les Vøyelles seantes en leur siege, pour vn faict de rapt, & de larrecin, se disant estre frustree de tous les mots qui sont prononcez par le double T./ Vous devez savoir (mes Dames les Vøyelles) que pendant tout ce temps que i'ay reçu des affronts par le T...* (Lucian, 1613, p. 131).

⁵⁵ Nicolas Fremont d'Ablancourt, sobrinho de Nicolas Perrot d'Ablancourt, nasceu em Paris em 1625 e faleceu, em La Haye, por volta de 1692. Escreveu suas Memórias, abordando acontecimentos políticos a partir de 1659, livro publicado em Amsterdam, em 1701.

⁵⁶ Lucien, 1709, vol. II, p. 393: *Si «Le Jugement des Vøyelles» avoit pû se rendre en nôtre langue, avec toutes ses naivetés & ses graces, on n'auroit pas entrepris cet Ouvrage; Mais comme c'est une piece pleine de jeux d'esprit, dont la rencontre ne consiste que dans les mots, il a esté impossible de luy donner un sens en François en gardant celuy de l'Auteur. Tout ce qu'on a pû faire, ç'a esté de profiter de son invention, & pour avoir plus de matiere de s'egayer, on a fait parler toutes les lettres de l'Alphabet l'une après l'autre, devant l'Usage & la Grammaire, dont l'un est comme le Juge, et l'autre comme l'Avocat General. Du reste, cette galanterie n'est pas inutile: car on y peut apprendre plusieurs choses tres-curieuses, touchant l'ortographie & la prononciation.*

De fato, neste caso já se trata do que não é mais tradução, mas melhor que a tradução: escrever no espírito de Luciano, continuar sua “invenção”, expandir seu *corpus*.

Outro exemplo é ainda mais curioso. *Narrativas verdadeiras* termina com uma declaração intrigante do narrador: “Estas são as coisas que me aconteceram até a chegada na outra terra (...). O acontecido em terra nos livros seguintes narrarei” (Ταῦτα μὲν οὖν τὰ μέχρι τῆς ἑτέρας γῆς συνενεχθέντα μοι...: τὰ δὲ ἐπὶ τῆς γῆς ἐν ταῖς ἑξῆς βίβλοις διηγῆσομαι).⁵⁷ Ora, a partir disso, alguns imaginaram que os “livros seguintes” se tivessem perdido, como tantos outros da Antiguidade — muito embora um escoliasta bizantino já tivesse anotado, à margem do texto, que essa seria a maior das mentiras de Luciano, como era de esperar-se numa história que o próprio autor abrisse com a declaração de que tudo que diria não passaria de mentira.⁵⁸

D’Ablancourt, considerando que a promessa dos livros seguintes não se cumpriu, ou por eles se terem perdido ou por outra razão, termina sua tradução assim: “Eis o que me aconteceu em minha viagem do novo Mundo; descreverei nos livros seguintes as maravilhas que vi lá” — e acrescenta: “O suplemento desta história encontra-se no fim do segundo volume”. Nesse local, com o título de “Suplemento da História verdadeira”, dá-se a seguinte explicação:

Lucien ayant dit à la fin du Second Livre de cette Histoire, qu’il aloit décrire en-suite les merveilles qu’il avoit veües aux Antipodes, & cela ne se trouvant point, soit que les Livres ayent esté perdus, ou autrement, il a pris envie a celuy qui a fait le precedent Dialogue de se joüier à son exemple, en des aventures étranges & inoüïes, Mais comme il n’y a rien de si facile, que de feindre des choses qui n’ayent aucun fondement dans la Raison ni dans la Nature, il n’a pas cru le devoir imiter en ce point; & n’a rien dit, qui n’ait quelque sens allegorique, ou quelque instruction mêlée avec le plaisir.

⁵⁷ *Narrativas verdadeiras* 47.

⁵⁸ *Narrativas verdadeiras* 1: Já que não tinha nada de verídico para narrar (...), virei-me para a mentira, mas uma mentira mais desculpável que a daqueles, porquanto numa coisa serei verdadeiro: ao confessar que minto. (...) Escrevo, pois, sobre coisas que não testemunhei nem experimentei, e que não soube da boca doutrem; mais ainda: que não existem em absoluto e que, de qualquer forma, não são susceptíveis de ocorrer. Portanto, não deve o leitor dar o mínimo crédito às minhas histórias (tradução de Magueijo, p. 19).

Tendo dito Luciano, no fim do segundo livro desta história, que iria descrever em seguida as maravilhas que viu nos antípodas, e isso não se encontrando absolutamente, seja que os livros se perderam, ou de outro modo, o desejo tomou àquele que fez o diálogo precedente de brincar, à exemplo dele, em aventuras estranhas e inauditas. Mas como não há nada mais fácil que fingir coisas que não têm nenhum fundamento na Razão nem na Natureza, ele não creu que deveria imitá-lo nesse ponto, e não disse nada que não tivesse algum sentido alegórico ou alguma instrução misturada com o prazer.⁵⁹

Desse modo, trata-se de nova expansão do *corpus* luciânico, nos termos de d'Ablancourt, mais um “suplemento”, que se justifica por várias razões, a primeira delas a forma como foi traduzida a declaração final de Luciano: tendo este dito que “essas coisas [lh]e aconteceram até (*mékhri*) a chegada na outra terra” — a que se acrescenta o resumo das aventuras marítimas e aéreas até então experimentadas, promete ele que “o acontecido em terra narrar[á] nos livros seguintes”; ora, d'Ablancourt procedeu a uma mudança discreta, mas importante, ao verter a declaração luciânica por “eis o que me aconteceu em minha viagem do novo Mundo; descreverei nos livros seguintes as maravilhas que vi lá”, transportando o que “aconteceu” apenas do já dito para o todo o conjunto — como se os dois primeiros livros e os dois que se lhe acrescentaram formassem uma unidade bem articulada e, afinal, fizessem parte das inúmeras aventuras pelo Novo Mundo, em que agora se transforma a “outra terra” de Luciano.

Convém ressaltar que, como no caso precedente do *Julgamento das vogais*, preside a essa operação um interesse educativo — ou seja, uma função nobre que se empresta à bela infiel, que, pelo menos nestes casos, justifica sua infidelidade pelo interesse pedagógico. Mais ainda: esse procedimento acrescenta também a Luciano um “sentido alegórico”, que se admite que ele não teve nos dois livros que escreveu de fato, motivo por que não deve ser imitado quanto a isso. Finalmente, eu diria que há também um imperativo estético que preside à necessidade de continuação: como se conta com dois livros de Luciano sobre as aventuras no mar, era mister escrever, fosse qual fosse o motivo da ausência, outros dois sobre o acontecido na “outra terra”.

Não tenho como analisar essa continuação, que leva os aventureiros à terra dos animais e dos contos, mas desejo destacar apenas como procura

⁵⁹ Lucien, 1709, vol. II, p. 414. O “diálogo precedente” é o *Julgamento das vogais*, logo, o texto se atribui também a M. de Fremont. Não tenho conhecimento se ambas as atribuições são autênticas ou se se trata de burla do próprio d'Ablancourt.

dar-se à história um fecho apaziguador: “E nos encontramos cada qual, uma manhã, em nosso leito, como se toda a viagem que fizemos não tivesse sido senão um longo sonho” (*Et nous nous trouvâmes chacun un matin dans notre lit, comme si tout le voyage que nous avions fait, n’avoit été qu’un long songe*). Esse “como se”, de fato, põe todo o texto, inclusive os dois primeiros livros, num registro novo: tudo pode não ter passado de sonho. Recorde-se que, conforme o próprio Luciano, os poetas, os pintores e os sonhos não têm de prestar contas a ninguém com relação ao que plasmam, pois são livres — o que garante que a solução de d’Ablancourt no fundo conserva o caráter luciânico.

VII. Tradução, imitação e emulação

Conforme Kelly, uma teoria completa da tradução deve ter “três componentes: a especificação da função e dos objetivos; a descrição e análise das operações; e comentários críticos da relação entre objetivos e operações”.⁶⁰ Pode-se dizer que, no caso do “Luciano de Ablancourt”, esse requisito se realiza, levando-se em conta o que se afirma na carta-dedicatória, nos argumentos e notas, bem como o modo como se aplicam os princípios na própria tradução.

Afirmei no início que o gosto estético contemporâneo nos permite apreciar melhor o trabalho de d’Ablancourt que no século XIX e em boa parte do XX. Isso se dá, todavia, a partir de uma perspectiva que se abre para a compreensão de que há várias formas de traduzir e que a tradução é uma tarefa ininterrupta: conforme Sorel, é necessário atualizar as traduções a cada vinte anos, o que se aplica especialmente aos clássicos.⁶¹ Mas, a partir das operações apontadas, o trabalho de d’Ablancourt ainda seria legível hoje? Sem dúvida a resposta deve ser positiva, caso se o leia como “original”, situação em que prevaleceriam as qualidades de língua e estilo. Em certa medida, também seus preceitos poderiam ser atuais, ainda que, para o público contemporâneo que se vale de traduções, saber que se procedeu a mudanças num texto possa ser um alerta que tenha sentido negativo — talvez por uma perspectiva ingênua de que é possível haver traduções “escrupulosas”, o que se aplicaria em maior grau a textos como os sagrados e os clássicos que se sacralizam, talvez pela expectativa criada pelas traduções que Bury chama de “filológicas”,

⁶⁰ *Apud* Venuti, 2004, p. 5.

⁶¹ Sorel, C. *La bibliothèque française*. Paris: 1664, p. 240. *Apud* Bury, *Trois traducteurs français aux XVIe et XVIIe siècles*, p. 367.

pela ideia de “originalidade” e de propriedade intelectual, o que, apesar do “não há nada de novo”, ainda ronda nossa concepção de literatura. É bem verdade que, para ser plenamente legível, o “Luciano de Ablancourt” deveria sofrer novas operações que lhe restituíssem os cortes mais radicais, transformando-os, assim, em mais um motivo de interesse para o leitor.

Numa das raras cartas conservadas da correspondência de d'Ablancourt, ele afirma, dirigindo-se a M. de Saumaise, a quem envia sua tradução de Tácito, que “esse livro não merece ser lido por alguém que possui, como vós, o seu Tácito”, por ser não mais que “uma tradução que fui obrigado a fazer a pedido de alguns amigos”, a qual — ele continua — “creio que poderá contentar aqueles que tenham ouvido falar do original e não o poderiam ler em sua língua”.⁶² Trata-se, neste caso, do dilema entre tradução e original, que talvez não se resolva de modo tão simples. E como está em causa um autor antigo, a discussão deve ser situada na esfera da tradição literária e não de toda e qualquer tradução.

Como as modas mudam com os tempos, d'Ablancourt, pode-se dizer, já no século seguinte caiu em relativo esquecimento — mais suas “belas” que propriamente suas ideias a respeito da infidelidade. Mas, talvez pela consagração por ele recebida ao ingressar na Academia Francesa exclusivamente em vista de seu trabalho como tradutor, a impressão que se tinha, quando de sua morte, era de que sua obra continuaria a agradar também as gerações futuras, tanto quanto agradara os contemporâneos (e os próprios antigos!), a crer-se nos termos do epitáfio que lhe compôs o já citado Gédéon Tallemant des Réaux:

L'illustre d'Ablancourt repose en ce tombeau,

⁶² D'Ablancourt, 1858, p. 243-245: *Monsieur, Je n'aurois pas attendu si longtemps à vous donner le livre que M. Ménage vous présentera de ma part, sans le bruit qui courroit que vous seriez en France dès le printemps; vous n'avez rien perdu à l'attente, car le livre ne mérite pas d'estre lu par une personne qui possède comme vous son Tacite. C'est une traduction que j'ay esté obligé de faire à la prière de quelques amis, et comme je crois qu'elle pourra contenter ceux qui auroient ouï parler de l'original, et qui ne le pouvoient avoir en sa langue, je n'ay pas aussy la vanité de croire qu'une personne d'une doctrine si éminente que M. de Saumaise y puisse rencontrer sa satisfaction. Recevez-le donc simplement comme un tesmoignage de mon affection, et non pas de l'estime que je fais de mon ouvrage, et vous imputer à vous-mesme l'ennui que vous pourra causer la lecture, puisque je n'aurois pas eu la hardiesse de vous l'envoyer, si vous n'aviez pas marqué de mescontentement de ce que je ne vous avois pas envoyé les autres. Vòtre très-humble et très-passionné serviteur, Perrot d'Abl. Chaalon, 5 de novembre (1659?).*

*Son génie à son siècle a servi de flambeau.
Dans ses fameux écrits toute la France admire
Des Grecs et des Romains les précieux trésors.
À son trespas on ne peut dire
Qui perdit plus, des vivants ou des morts,*

epitáfio que me arrisco a traduzir assim:

O nobre d'Ablancourt repousa em seu túmulo,
Seu gênio, em seu século, atingiu o cúmulo.
Em seus escritos a França sempre verá
Dos gregos e romanos tesouros e votos.
Com sua morte, quem dirá
Quem perde mais: os vivos ou os mortos.

Referências

- BOMPAIRE, J. Introduction. In: LUCIEN. *Oeuvres*. Paris: Les Belles Lettres, 1993, p. XI-CLXIV.
- BRANDÃO, J. L. *A invenção do romance*. Brasília: Editora UnB, 2005.
- BRANDÃO, J. L. Las bellas infieles: Luciano en el salón de M. d'Ablancourt. *Argos*, Buenos Aires, vol. 33, p. 7-24, 2010.
- BURY, E. Trois traducteurs français aux XVIe et XVIIe siècles: Amyot, Baudoin, D'Ablancourt. *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, vol. 97, n. 3, p. 361-371, 1997.
- CASA NOVA, V. O novo é uma ilusão, afirma coordenadora da área de literatura do Festival. Entrevista concedida no dia 22 de julho de 2009, <<http://www.ufmg.br/online/arquivos/012522.shtml>>.
- D'ABLANCOURT, N. P. À M. de Saumaise. *Le cabinet historique: t. 4, 1^a partie*, Paris, p. 243-245, 1858.
- de FAVERI, C. B.; TORRES, M.-H. C. (org.). *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilingue*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.
- de LANDES, L. *Glossaire érotique de la langue française depuis son origine jusqu'à nos jours, contenant l'explication de tous les mots consacrés à l'amour*. Bruxelas: Ch. Vanderauwera, 1861.
- LONGUERUE, A. D'Ablancourt. *Le cabinet historique: revue mensuelle*, Paris, t. 4, 1e. partie, p. 243-245, 1858.
- LUCIAN DE SAMOSATE. *Les oeuvres de Lucian de Samosate Auteurs Grecs*. De nouveau traduites en François & illustrées d'Annotations & de Maximes Politiques en Marge p. I. B. A Paris: Chez Iean Richer, [1613].
- LUCIANO. *Arte histórica de Luciano Samosateno*, Traduzida do grego em duas

versões portuguesas pelos Revs. Padres Fr. Jacintho de São Miguel, cronista da congregação de S. Jeronymo, e Fr. Manoel de Santo António, monge da mesma congregação em Portugal. Dadas à luz pelo Padre Joseph Henriques de Figueiredo, presbytero do habito de S. Pedro e capellão da Rainha Nossa Senhora. Lisboa Occidental: Officina da Musica, 1733.

LUCIANO. *Sobre o modo de escrever a História*. Trad. Custódio José de Oliveira. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1771, p. 84.

LUCIANO DE SAMÓSATA. *Como se deve escrever a história*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

LUCIANO DE SAMÓSATA. *Eu, Lúcio: memórias de um burro*. Prefácio, tradução e notas de Custódio Magueijo. Lisboa: Inquérito, 1992.

LUCIANO DE SAMÓSATA. *Histórias verdadeiras*. Trad. de Théo de Borba Moosburger. Porto Alegre: Plus, 2009.

LUCIANO DE SAMÓSATA. *Uma história verídica*. Trad. Custódio Magueijo. Lisboa: Inquérito, s.d.

LUCIEN. *Histoire véritable de Lucien*. Traduite & continuée par Perrot d'Ablancourt. Reproduction partielle du tome XIII des *Voyages imaginaires* (Amsterdam 1787). Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1984, p. 53 (edição facsímile).

LUCIEN. *Lucien de la traduction de N. Perrot, Sr. d'Ablancourt*. Divisé em deux parties. Nouvelle edition, revue & corrigée. Amsterdam: Pierre Mortier, 1709.

de SÃO MIGUEL, J. Ao Excelentíssimo Senhor D. Francisco Xavier Joseph de Menezes, Conde de Ericeira. In: LUCIANO. *Arte histórica de Luciano Samossateno*. Lisboa: Officina da Musica, 1733.

SELIGMANN-SILVA, M. Do gênio da língua ao tradutor como gênio. In: MARQUES, Luiz. *A constituição da tradução clássica*. São Paulo: Hedra, 2004.

TALLEMANT, P. D'Ablancourt. *Le cabinet historique: revue mensuelle*, Paris, t. 4, 1e partie, p. 243-245, 1858.

VENUTI, L. *The translations studies reader*. London/ New York: Routledge, 2004.

ZUBER, R. *Les Belles Infidèles et la formation du goût classique*. Paris: A. Colin, 1995.

Anexo 1

Extrato da carta-dedicatória a M. Conrart⁶³

[p. 3 r.]

A Monsieur

Conrart

Conseiller & Secretaire du Roy

Comme les choses retournent à leur principe, & finissent ordinairement par où elles ont commencé, il estoit juste de consacrer la fin de mes Traductions, à celuy qui en avoit eu les prémices; & Minuncius Felix ayant donné naissance à nôtre amitié, Lucien en devoit faire comme l'accomplissement. D'ailleurs, il faloit métre au frontispice de cet Ouvrage, un nom qui banît toute la mauvaise opinion, que l'on pourroit avoir; & que le libertinage de cét Auteur fût effacé par la vertu de Monsieur Conrart. Ajoûtez à cela, que ce Livre ne pouvoit honêtement paroître em public sous d'autres auspices, que de celuy, de qui les soins ont tant contribué à sa production. (...) [p. 3 v.] Et veritablement, Monsieur, puisque c'est vous principalement qui m'avez fait entreprendre cette Version, vous devez avoir part au blâme ou à la loüange qui en pourra revenir: outre qu'elle trouvera assez de monstres à combatre à sa naissance, pour chercher un Protecteur. (...)

Tout ce qu'on peut dire contre moy, se peut raporter à deux Chefs, au Dessein & à la Conduite. Car les uns diront qu'il ne faloit pas traduire cet Auteur: les autres, qu'il le faloit traduire autrement. Je veus donc répondre à ces deux objections, après avoir [p. 4 r.] dit quelque chose de Lucien, qui servira à ma justification, & fera mieux voir les raisons que j'ay eües de le traduire. [p. 5 v.] Mais on ne peut nier que ce ne soit un des plus beaux Esprits de son siecle, qui a par tout de la mignardise & de l'agrément, avec une humeur gaye & enjouée, & cette *urbanité Attique*, que nous apellerions en nôtre langue une raillerie fine & delicate, sans parler de la nêteté & de la pureté de son stile, jointes à son élégance & sa politesse. Je

⁶³ Reproduzo apenas os trechos que dizem respeito às questões relativas à tradução: no que se refere aos desígnios, deixei de lado as informações relativas à vida de Luciano e considerações de ordem geral sobre sua obra; o que se refere à conduta encontra-se integralmente reproduzido. Respeitei a ortografia e a pontuação da edição de 1709.

le trouve seulement un peut grossier, dans les choses de l'Amour, soit que cela se doive imputer au genie de son tems, ou au sien: mais lorsqu'il en veut parler, il sort des bornes de l'honêteté, & tombe incontinent dans le sale: ce qui est plutôt la marque d'un esprit débauché que galant. (...) Mais c'est une grande preuve du merite & de l'excellence de ses Ouvrages, qu'ils se soient conservez jusqu'à nous, veu le peu d'affection qu'on avoit pour leur Auteur, & le naufrage de tant d'autres pieces de l'Antiquité, qui se sont per-[p. 6 r.]-dues. (...) Aussi jamais homme n'a mieux découvert la vanité & l'imposture des faux Dieux, ni l'orgueil & l'ignorance des Filosofes, avec la foiblesse & l'inconstance des choses humaines: & je doute qu'il y ait de meilleurs Livres pour ce regard. Car il s'insinüe doucement dans les esprits par la raillerie: & sa Morale est d'autant plus utile, qu'elle est agréable. D'ailleurs, on peu aprendre icy mille choses tres-curieuses, & c'est comme un bouquet de fleurs de ce qu'il y a de plus beau chez les Anciens. Je laisse à part, que les Fables sont traitées d'une façon ingenieuse, qui est tres-propre à les faire retenir, & ne contribüe pas peu à l'intelligence des Poëtes. Il ne faut donc pas trouver étrange que je l'aye traduit, à l'exemple de plussieurs Personnes doctes, qui ont fait des Versions Latines, les uns d'un Dialogue, les autres d'un autre: & je suis d'autant moins blâmable, que [6 v.] j'ay retranché ce qu'il y avoit de plus sale, & adoucy en quelques endroits, ce qui estoit trop libre, par où j'entre en la justification de ma conduite, puisque voilà mon dessein assez bien justifié par tant d'avantages qui peuvent revenir au public, de la lecture de cet Auteur. Je diray seulement que je luy ay laissé ses opinions toutes entieres, parce qu'autrement ce ne seroit pas une Traduction; mais je répons dans l'Argument ou dans les Remarques, à ce qu'il y a de plus fort, afin que cela ne puisse nuire.

Comme la plûpart des choses qui sont icy, ne sont que de gentilleses & des railleries, qui sont diverses dans toutes les Langues, on n'en pouvoit faire de Traduction reguliere. Il y a même Pieces qui n'on pû se traduire du tout, comme celle du *Jugement des voyelles*, & deux ou trois autres semblables, qui consistent dans la proprieté des termes Grecs, & qui ne seroient pas entendües hors de là. Toutes les comparaisons tirées de l'Amour y parlent de celuy des Garçons, qui n'estoit [p. 7 r.] pas étrange aux moeurs de la Grece, & feroit horreur aux nôtres. l'Auteur allegue à tout propos des vers d'Homere, qui seroient maintenant des pedanteries, sans parler des vieilles Fables trop rebatües, de Proverbes, d'Exemples & de Comparaisons surannées, qui feroient à present un effet tout contraire à son dessein: car il s'agit icy de galanterie, & non pas d'erudition. Il a donc falu changer tout cela, pour faire quelque chose d'agréable: autrement ce ne seroit Lucien: & ce qui plaît en sa langue, ne seroit pas suportable en la nôtre. D'ailleurs, comme dans les beaux visages il y a toujourns quelque

chose qu'on voudroit qui n'y fût pas: aussi dans les meilleurs Auteurs il y a des endroits qu'il faut retoucher ou éclaircir, particulièrement quand les choses ne sont faites que pour le plaisir: car alors on ne peut souffrir le moindre défaut: & pour peu qu'on manque de delicatesse, au lieu de divertir on ennuye. Je ne m'attache donc pas toujours au paroles ni aux pensées de cét Auteur: & demeurant dans son [p. 7 v.] but, j'agence les choses à nôtre air & à nôtre façon. Les divers tems veulent non-seulement des paroles, mais de pensées differentes, & les Ambassadeurs ont coûtume de s'habiller à la mode du pãys où on les envoie, de peur d'estre ridicules à ceux à qui ils tâchent de plaire. Cependant, cet n'est pas proprement de la Traduction, mais cela vaut mieux que la Traduction, & les Anciens na traduisoient point autrement. C'est ainsi que Terencer en a usé dans les Comedies qu'il a prises de Menandre, quoy qu'Aulugelle ne laisse pas de les nommer des Traductions⁶⁴, mais il n'importe du nom, pourvu que nous ayons la chose. Ciceron a fait autant dans ses Offices, qui ne sont presque qu'une Version de Panetius: Et dans celles qu'il avoit faites des Oraisons de Demosthéne, & d'Esquinés⁶⁵, il dit qu'il a travaillé non pas en Interprete, mais en Orateur; qui est la même chose que j'ay à dire des Dialogues de Lucien; quoy que je ne me sois pas donné une égale liberté par tout. Il y a beaucoup d'endroits que j'ay tra-[p. 8 r.]-duits de mot à mot, pour le moins autant qu'on le peut faire dans une Traduction élégante⁶⁶: Il y en a aussi où j'ay consideré plutôt ce qu'il faloit dire, ou ce que je pouvois dire que ce qu'il avoit dit à l'exemple de Virgile dans ceux qu'il a pris d'Homere & de Theocrite. Mais je me suis resserré presque par tout, sans descendre dans le particulier, qui n'est plus de ce tems-cy. Je sçay bien pourtant que cela ne plaîra pas à tout le monde, & principalement à ceux qui sont idolâtres de toutes les paroles, & de toutes les pensées des Anciens, & qui ne croient pas qu'un Ouvrage soit bon, dont l'Auteur est encore en vie. Car ces sortes de gens-là crieront comme ils fasoient du tems de Terence.

Contaminari non decere Fabulas,

Qu'il ne faut point corrompre son Auteur, ni rien alterer de son sujet: mais je leur répondray avec luy,

*Faciunt nae intelligen
do, ut nihil intelligent,*

⁶⁴ Na margem esquerda: *Sumptas ac versas de Graecis*, lib. 2. cap. 23.

⁶⁵ Na margem direita: *Pro corona*.

⁶⁶ Na margem direita: *Partim reliquit, alia expressit, &c. Quod Graecum quidem mire quam suave est, verti autem neque potuit, neque debuit*, A. Gell. 1. 9. c. 9.

*Qui cum hunc accusant, Naevium, Plautum,
Ennium
Accusant, quos hic noster authores habet
[p. 8 v.] Quorum aemulari exoptat negligentiam
Potius, quam istorum obscuram diligentiam.*

Que cet *obscuram diligentiam* dit bien le défaut de ces Traductions scrupuleuses, dont il faut lire l'Original pour entendre la Version!

Voilà, Monsieur, ce que j'avois à dire pour ma defense (...).
Vôtre tres-humble & tres-obeïssant serviteur,
[N. Perrot] D'A Blan Court

Anexo 2

Confronto de traduções

2.1. Lúcio e Palestra (*Lúcio ou o asno 8-9*)

Autor	Texto
Luciano	<p>8. ἡ δὲ ἐπειδὴ κατέκλινε τὴν δέσποιναν, σπουδῆ παρ' ἐμὲ ἦκε, καὶ ἦν εὐφροσύνη τὸν οἶνον ἡμῶν καὶ τὰ φιλήματα προπινόντων ἀλλήλοις. ὡς δὲ τῶ ποτῶ παρεσκευάσαμεν ἑαυτοὺς εὖ πρὸς τὴν νύκτα, λέγει πρὸς με ἡ Παλαιστρα. Τοῦτο μὲν πάντως δεῖσε μνημονεύειν, ὧ νεανίσκε, ὅτι εἰς Παλαιστραν ἐμπέπτωκας, καὶ χρή σε νῦν ἐπιδειξαι εἰ γέγονας ἐν τοῖς ἐφήβοις γοργὸς καὶ παλαισματα πολλὰ ἔμαθές ποτε. Ἀλλ' οὐκ ἂν ἴδοις φεύγοντά με τὸν ἔλεγχον τοῦτον. ὥστε ἀπόδυσαι, καὶ ἤδη παλαιῶμεν. ἡ δέ, Οὕτως, ἔφη, ὡς ἐγὼ θέλω, παράσχου μοι τὴν ἐπίδειξιν. ἐγὼ μὲν νόμῳ διδασκάλου καὶ ἐπιστάτου τὰ ὀνόματα τῶν παλαισμάτων ὧν ἐθέλω εὐροῦσα ἐρῶ, σὺ δὲ ἔτοιμος γίνου ἐς τὸ ὑπακούειν καὶ ποιεῖν πᾶν τὸ κελευόμενον. Ἀλλ' ἐπίταττε, ἔφην, καὶ σκόπει ὅπως εὐχερῶς καὶ ὑγρῶς τὰ παλαισματα καὶ εὐτόνως ἔσται. ἡ δὲ ἀποδυσάμενη τὴν ἐσθῆτα καὶ σταῖσα ὅλη γυμνὴ ἔνθεν ἤρξατο ἐπιτάττειν, Ὡ μειράκιον, ἔκδυσαι καὶ ἀλειψάμενος ἔνθεν ἐκ τοῦ μύρου συμπλέκου τῶ ἀνταγωνιστῆ· δύο μηρῶν σπάσας κλίνον ὑπτίαν, ἔπειτα ἀνώτερος ὑποβάλλων διὰ μηρῶν καὶ διαστείλας αἰώρει καὶ τεῖνε ἄνω τὰ σκέλη, καὶ χαλάσας καὶ στήσας κολλῶ αὐτῶ καὶ παρεισελθὼν βάλε καὶ πρῶσας νύσσε ἤδη πανταχοῦ ἕως πονέση, καὶ ἡ ὀσφὺς ἰσχυέτω, εἴτα ἐξελεύσας κατὰ πλάτος διὰ βουβῶνος δῆξον, καὶ πάλιν συνῶθει εἰς τὸν τοῖχον, εἴτα ἐξελεύσας κατὰ πλάτος διὰ βουβῶνος δῆξον, καὶ πάλιν</p>

	συνάθει εἰς τὸν τοῖχον, εἶτα τύπτε. ἔπειδ' ἂν δὲ χάλασμα ἴδῃς, τότε ἤδη ἐπιβὰς ἄμμα κατ' ἰξύος δῆσας σύνεχε, καὶ πειρῶ μὴ σπεύδειν, ἀλλ' ὀλίγον διακαρτερήσας σύντρεχε. ἤδη ἀπολέλυσαι. ⁶⁷	
Mangueijo	8. Assim que deixou a patroa deitada, a rapariga apressou-se a vir ter comigo; foi uma alegria — nós a dedicarmos um ao outro vinho e beijos. Já bem atestados de bebida para toda a noite, diz-me Palestra: “Meu menino, há uma coisa que deves ter sempre em mente: que calhaste com uma... Palestra; ¹⁸ pois bem: agora há	18. Notas no pé de página: 18. Não esquecer o significado do nome Palestra: “luta”. Começa aqui uma cena de luta... erótica, pontuada de vocabulário técnico, que, para o leitor antigo, era de compreensão imediata.

⁶⁷ Observe-se que, após os exercícios reproduzidos acima, tem início uma nova rodada, em que Lúcio continua a se comportar como aluno e Palestra a instruí-lo, numa refrega que ocupa ainda todo o parágrafo 10 do texto. Na tradução de Magueijo: *Então eu, que havia executado facilmente todas as ordens, assim que a sessão terminou, volto-me para Palestra e digo, sorrindo: “Ó mestra, já vês com que prontidão e docilidade me desempenhei dos exercícios; no entanto, pensa lá se não dirigiste incorretamente os exercícios, pois mandavas fazer um logo a seguir ao outro...”* E ela, dando-me um tabefe, disse: *“Mas que aluno tão tagarela que eu arranjei; vê lá mas é que não apanhes mais pancada, caso executes golpes diferentes dos que te são ordenados”.* E dizendo isto, levanta-se, compõe-se e diz: *“Agora é que vais demonstrar se és um lutador jovem e vigoroso, se sabes realmente lutar e executar os exercícios [de luta] no solo”.* E caindo de joelhos na cama, disse: *“Vámos, lutador, aqui tens a arena: brande a arma em riste, avança, entra a fundo! Como vês, a adversária está desarmada: é de aproveitar. Antes de mais, e como é lógico, cinge-a pela cintura; depois dobra-a, chega-te bem a ela, mantém-na [apertadinha], sem deixar qualquer espaço [entre vós]. E se ela começar a ficar murcha, ergue-a sem demora, muda-a para posição mais elevada, baixa a cabeça e excita-a; mas vê lá não te retires sem to ordenarem; depois dobra-a bem em arco e ergue-a no ar; agora, projecta-a no solo e prossegue a... incursão, [vamos!], mexe-te. Finalmente, larga-a, que a tua adversária está por terra, alquebrada e toda alagada de suor”.* Então eu, com uma sonora gargalhada, disse: *“Pois agora, mestra, também eu quero mandar uns quantos exercícios; é a tua vez de obedecer: salta [da cama] e senta-te [aqui]; depois, deita-me água nas mãos, unta-me com o resto [do óleo], vai limpar-te e [finalmente], por Hércules!, aconchega-me e mete-me na cama”.* 11. Nestes prazeres e jogos “atleticos” continuámos [por vários dias] a travar “combates” nocturnos, com coroações [e tudo] — o que fazíamos com requintes de sensualidade, a ponto de me esquecer completamente da viagem a Larissa (Luciano, [1992], p. 43-47).

	<p>que demonstrar se és um desses jovens rápidos e se conheces muitos golpes de... palestra”.¹⁸ - “Pois olha que não me verás esquivar-me a esse exame. Ora despe-te lá e passemos à... palestra”. - “Nesse caso” — disse ela —, “trata de prestar a tua prova conforme eu pretendo. Assim: eu, à moda dos professores e treinadores, escolho e vou dizendo o nome dos golpes que pretendo: e tu prepara-te para obedecer e executar tudo o que te é pedido”. 9. Então ela tirou o vestido, pôs-se toda nua e começou imediatamente a dar ordens: “Meu borrachinho, despe-te e perfuma-te com esta loção e abraça a tua antagonista; agora puxa-a pelas duas pernas¹⁹ e deita-a de costas;²⁰ a seguir, e por cima dela, mete-lhe as pernas por entre as coxas, afasta-as,²¹ mantém as pernas [algo] elevadas e esticadas; depois, deixa-as descair e, com firmeza, cola-te a ela, penetra, ataca, avança, entra já a matar, à queima-roupa, até que ela fique derreada; força nesses rins! Seguidamente, dá-lhe uma ‘esfrega’ na horizontal, espicaça-lhe as virilhas, avança até ao “muro”; depois, é continuar a bater. E assim que a vires derreada, monta-a, dá-lhe um nó à cintura e mantém-na assim; sobretudo, faz por não ter pressa, aguenta um pouco, acerta o passo com ela. E agora, descansar!”⁶⁸</p>	<p>19. Trata-se de passar uma rasteira. 20. O chamado “assentamento de espáduas”. 21. “Afasta-as”, i. é, “as pernas”: este afastamento obriga as coxas da antagonista a abrir também.</p>
--	---	---

⁶⁸ Luciano, [1992], p. 41-43.

D'Ablancourt	Si tôt qu'elle eut couché sa maîtresse, elle me vint trouver, & nous nous mêmes à faire collation, & à nous porter force santez & force baisers, & goûter les prémices de l'amour. On verra bien-tôt, dit elle, si tu sçais aussi bien faire que dire: car je m'apelle Palestre, *& n'ay point encore trouvé d'Athlète qui m'a vaincuë à la lûte. Comme j' eus accepté le combat, elle se deshabelle, & me dit que le champ estoit ouvert à ma valeur. + Après quelques tours d'escrime, où chacun tâcha de montrer ce qu'il sçavoit faire, nous remîmes la partie au lendemain; & je pus tant de plaisir à ce petit exercice, que j'en oubliai presque le sujet de mon voyage (vol. II, p. 45).	Notas à margem direita: *Lûte+ Il y a ici un passage de saletez retranchée
Baudoin	Aussi-tost qu'Hipparque fut de retour nous lauasmes nos mains, & commençasmes notre repas (...). Nous commençasmes à nous mignarder & entrebaiser, & prismes vn breuuage pour nous preparer à la nuict. (...) En mesme temps elle meit bas sa robbe, & me dit; Depouille toy, compagnon, & ayant pris de cet vnguent entre en lyce avec ta guerriere, joignant ta cuisse à la sienne. Sus, couche moy à l' envers, gaigne le dessus, & tandis que ie leueray les cuisses, appuye toy sur elles; puis frappe de toutes parts, & lance ton dard iusqu' à ce que tu sois las, & que tes reins ayent mis fin à un si bel exercice. Retire-le au large, & le rejointcs derechef, puis refrappe plus fort en poursuiuant iusqu' à ce que tu ayes repoussé ton adversaire pres du mur. ⁶⁹	

⁶⁹ Lucian, 1613, p. 303v.-304r.

2.2. Lúcio transformado em asno e a mulher apaixonada (*Lúcio ou o asno* 51)

<p>Luciano</p>	<p>51. κάπειδὴ ἔσπερα τε ἤδη ἦν κακ τοῦ συμποσίου ἀφῆκεν ἡμᾶς ὁ δεσπότης, ἀναστρέφομεν ἔνθα ἐκαθεύδομεν, καὶ τὴν γυναῖκα εὖρομεν πάλαι ἀφιγμένην ἐπὶ τὴν ἐμὴν εὐνήν. κεκόμιστο δὲ αὐτῇ προσκεφάλαια μαλακὰ καὶ στρώματα εἴσω κατέθεντο καὶ χαμεῦνιον ἡμῖν εὐτρεπὲς ἦν. εἶτα οἱ μὲν τῆς γυναικὸς θεράποντες αὐτοῦ που πλησίον πρὸ τοῦ δωματίου ἐκάθευδον, ἡ δὲ λύχνον ἔνδον ἔκαιε μέγαν τῷ πυρὶ λαμπόμενον· ἔπειτα ἀποδυσασμένη παρέστη τῷ λύχνῳ γυμνὴ ὅλη καὶ μύρον ἔκ τινος ἀλαβάστρου προχεασμένη τοῦτῳ ἀλείφεται, κάμῃ δὲ μυρίζει ἔνθεν, μάλιστα τὴν ῥινά μου μύρων ἐνέπλησεν, εἶτά με καὶ ἐφίλησε καὶ οἶα πρὸς αὐτῆς ἐρώμενον καὶ ἄνθρωπον διελέγετο καὶ με ἔκ τῆς φορβειᾶς λαβομένη ἐπὶ τὸ χαμεῦνιον εἶλκεν· καγὼ οὐδὲν τι του παρακαλέσαντος εἰς τοῦτο δεόμενος καὶ οἶνω δὲ παλαιῷ πολλῷ ὑποβεβρεγμένος καὶ τῷ χρισματι τοῦ μύρου οἰστροημένος καὶ τὴν παιδίσκην δὲ ὄρων πάντα καλὴν κλίνομαι, καὶ σφόδρα ἠπόρουν ὅπως ἀναβήσομαι τὴν ἄνθρωπον· καὶ γὰρ ἐξ ὄτου ἐγεγόνειν ὄνος, συνουσίας ἀλλ' οὐδὲ τῆς ὄνοις συνήθους ἔτυχον ἀψάμενος οὐδὲ γυναικὴ ἐχρησάμην ὄνω· καὶ μὴν καὶ τοῦτό μ' εἰς δέος οὐχὶ μέτριον ἦγε, μὴ οὐ χωρήσασα ἡ γυνὴ διασπασθεῖη, καγὼ ὥσπερ ἀνδροφόνος καλὴν δώσω δίκην. ἡγνόουν δὲ οὐκ εἰς δέον δεδιώς· ἡ γὰρ γυνὴ πολλοῖς τοῖς φιλήμασι, καὶ τοῦτοις ἐρωτικοῖς, προσκαλουμένη ὡς εἶδεν οὐ κατέχοντα, ὥσπερ ἀνδρὶ παρακειμένη περιβάλλεται με καὶ ἄρασα εἴσω ὄλον παρεδέξατο. καγὼ μὲν ὁ δειλὸς ἐδεδοίκεν ἔτι καὶ ὀπίσω ἀπῆγον ἑμαυτὸν ἀτρέμα, ἡ δὲ τῆς τε ὀσφύος τῆς ἐμῆς εἶχετο, ὥστε μὴ ὑποχωρεῖν, καὶ αὐτὴ εἶπετο τὸ φεῦγον. ἐπεὶ δὲ ἀκριβῶς ἐπέισθην ἔτι μοι καὶ προσδεῖν πρὸς τὴν τῆς γυναικὸς ἡδονὴν τε καὶ τέρψιν, ἀδεῶς λοιπὸν ὑπηρέτουν ἔννοούμενος ὡς οὐδὲν εἶην κακίων τοῦ τῆς Πασιφάης μοιχοῦ. ἡ δὲ γυνὴ οὕτως ἦν ἄρα ἐς τὰ ἀφροδίσια ἐτοίμη καὶ τῆς ἀπὸ τῆς συνουσίας ἡδονῆς ἀκόρεστος, ὥστε ὅλην τὴν νύκτα ἐν ἔμοι ἐδαπάνησεν.</p>
<p>Magueijo</p>	<p>Como já era de noite e o nosso amo nos tivesse dado licença de sair da sala de jantar, retirámo-nos para o quarto onde costumávamos dormir, e demos com a mulher, que já tinha chegado há muito e estava à beira da minha cama; tinham-lhe trazido uns travesseiros fofos e posto cobertores; enfim, havia uma cama no chão, preparada para nós. Depois, os criados da mulher foram dormir para um sítio próximo, em frente do quarto, enquanto ela acendia uma candeia</p>

	<p>enorme, que brilhava como uma fogueira. Em seguida, despiu-se e, assim toda nua, aproximou-se da candeia, deitou perfume de um frasquinho de alabastro, untou-se com ele e perfumou-me também a mim, embecendo-me especialmente o focinho; depois beijou-me, pôs-e a falar comigo como se fosse seu amante homem, pegou-me pela arreata e puxou-me para a cama no chão. E eu, que [aliás] não precisava que ninguém me convidasse para a função, que, [além disso], já estava um tanto ou quanto “pingado” com grande quantidade de vinho velho, e, [para mais], excitado pela esfregadela do perfume, e, [finalmente], perante uma “garota” toda boa, baixo-me... mas [o caso é que] estava seriamente embaraçado com a forma de “montar” a criatura. É que, realmente, desde que estava transformado em burro, nunca me acontecera de ter um contacto habitual com burros, e muito menos ter relações íntimas com uma burra. Além disso, uma coisa me causava um receio nada pequeno: que a mulher, por falta de “espaço”, ficasse desfeita e eu viesse a ser exemplarmente punido por homicídio. Não sabia eu que esse era um receio sem fundamento, pois a mulher provocava-me com muitos beijos, por sinal bem eróticos; e assim que vi que eu já não tinha mão em mim, deita-se a meu lado como se eu fosse um homem, abraça-me, introduz [a “coisa”] e recebe-a em pleno. E eu, coitado, ainda receoso, tentava retirar-me suavemente, mas a fulana atracou-se-me [com tanta força] ao lombo, que eu não podia retraindo-me: ela mesma ia atrás do “fugitivo”. Quando, enfim, me convenci completamente a colaborar no prazer e na satisfação da mulher, a partir daí, comecei a “aviá-la” sem meias medidas e tendo para comigo que não ficava a dever nada ao amante de Pasífae. Mas o facto é que a mulher se revelou tão propensa às coisas do amor e tão insaciável nos prazeres do coito, que gastou toda a noite comigo (p. 135-139).</p>
D’Ablancourt	<p>Au retour du souper nous la trouvâmes qui avoit fait dresser un lit par terre, pour elle & pour moi, au lieu où j’avois acoûtumé de coucher, avec des beaux tapis & force quarteaux, pour estre plus molement & plus delicieusement. Au milieu de la chambre estoit une lampe d’argent, à la lueur de laquelle elle se frôta & moy aussi d’une huile tres-precieuse; puis m’embrassant me traîna par le cou sur le lict, avec des parôles & des caresses, comme si j’eusse esté son galant. Je ne me fis pas beaucoup prier, parce qu’elle estoit belle, & que je me portois fort bien: mais comme je n’avois point caressé de femmes depuis ma metamorfose, je craignois de la tûer, & qu’on ne me punît après comme un homicide. A la fin</p>

	enhardy, par l'exemple de Pasifaé, qui avoit bien aimé un taureau, je me mis en devoir de la satisfaire, & trouvoy que c'estoit à grand tort que j'avoit eu cette frayeur (p. 56 r.).
Baudoin	Moy qui n'auois besoin d'un tiers pour m'animer à ce combat, ie m'en allay librement où me conduisoit cette femme, laquelle respandit sur moi de bon vin vieil. L'odeurs de l'vnguent, & la beauté de la femme me mirent fort en humeur; mais i'estois en doute de quelle façon i'habiterois avec elle, car depuis le temps que i'estois asne, ie n'auois iamais monté sur asnesse. D'ailleurs, i'auois belle peur de fendre & creuser ceste femme, & d'en estre à bon droit puny comme meurtrier. Neant-moins toutes ces considerations estoient vaines: Car apres que la femme m'eust prouoqué par plusieurs baisers amoureux, & qu'elle me sentit prest à l'ouurage, elle m'embrassa comme un homme qui eust esté couché sur elle, & souslevant le derriere, reçeut mon membre tout entier. Ie me reculois en arriere de peur que i'auois de luy nuire, mais elle me serroit toujours les fesses, & m'attiroit à soy sans beaucoup s'en destourner (p. 313 v.).

2.3. Lúcio de novo na forma humana e a mulher apaixonada (*Lúcio ou o asno* 56)

Luciano	Magueijo	D'Ablancourt	Baudoin
ἐγὼ δὲ κράτιστον εἶναι ἔγνων ἐλθεῖν παρὰ τὴν γυναῖκα τὴν ἐρασθεῖσάν μου τοῦ ὄνου, καλλίων αὐτῆ φανείσθαι λέγων νῦν ἐν ἀνθρώπῳ ὦν. ἢ δὲ ἀσμένῃ τέ μ' εἰσεδέξατο τῷ παραδόξῳ, ἐπεὶ δὲ ἦν βαθεῖα νῦξ ἤδη καὶ καθεύδειν ἔδει, κάγω δ' ἐπανίσταμαι	Como a noite já ia adiantada e se fazia tempo de ir dormir, levanto-me e, cuidando fazer "grã cousa", dispo-me e ponho-me de pé, todo nu [diante dela], no pressuposto de que assim, [isto é], por [simples] comparação com o burro, ainda mais lhe agradaria Ela, porém, ao ver que eu tinha tudo dum homem,	Mais il arriva tout le contraire; car je recônus de la froideur dans son entretien, que je ne sceus à quoy attribuër, si ce n'estoit à quelque avantage que j'avois perdu. Comme je luy em demandois la cause, elle me dit de fort bonne grace, qu'elle voyoit bien que son amour n'avoit esté qu'un effet	Quand l'heure de se coucher fut venuë, ie despouillay mes habits, & me tins là debout tout nud, m'offrant à faire plaisir à la femme, laquelle au lieu d'asne m'auoit pres d'elle en la forme d'homme. Mais lors que me voyant nud, elle s'apperçeut que tout y estoit d'un homme. Sors moy de ceans, meschant

<p>καὶ ὡσπερ εἰ μέγα τι ἀγαθὸν ποιῶν ἀποδύομαι καὶ ἴσταμαι γυμνὸς ὡς δῆθεν ἔτι μᾶλλον ἀρέσων ἐκ τῆς πρὸς τὸν ὄνον συγκρίσεως.</p> <p>ἢ δὲ ἐπειδὴ εἶδὲ με πάντα ἀνθρώπινα ἔχοντα, προσπτύσασά μοι, Οὐ φθερῆ ἀπ' ἐμοῦ, ἔφη, καὶ τῆς ἐμῆς οἰκίας καὶ μακρὰν ποι ἀπελθῶν κοιμήσῃ; ἐμοῦ δ' ἐρομένου, Τί γὰρ καὶ ἡμάρτηταί μοι τοσοῦτο; Ἐγὼ, ἔφη, μὰ Δί' οὐχὶ σοῦ, ἀλλὰ τοῦ ὄνου τοῦ σοῦ ἐρῶσα τότε ἐκείνῳ καὶ οὐχὶ σοὶ συνεκάθειδον, καὶ ᾤμην σε καὶ νῦν κἂν ἐκεῖνό γε μόνον τὸ μέγα τοῦ ὄνου σύμβολον διασφάζειν καὶ σύρειν. σὺ δέ μοι ἐλήλυθας ἐξ ἐκείνου τοῦ καλοῦ καὶ χρησίμου ζῴου ἐς πίθηκον μεταμορφωθείς.</p>	<p>escarrou-me na cara, dizendo: “Raios te partam! Sai de ao pé de mim e de minha casa e vai dormir para bem longe daqui!” E tendo-lhe perguntado: “Mas que ofensa tão grande te fiz eu?”, respondeu: “É que, por Zeus!, que eu amava não era a tua pessoa, mas sim o burro que tu eras; com esse, e não contigo, é que eu dormia; cuidava que tu ainda tivesses conservado e trouxesses contigo pelo menos aquele singular e enorme símbolo do burro, mas, em vez disso, apareces-me aqui feito macaco, tu que eras aquele tão lindo e útil animal” (p. 149).</p>	<p>de la curiosité, parce que'elle n'avoit plus la même passion pour moy, maintenant que j'estois homme. Je retournay donc au logis tout honteux... (p. 57 v.-58 r.)</p>	<p>(me dit-elle en crachant contre moy) Va-t'en d'icy au gibet, & cherche a dormir ailleurs. Comme ie luy eus demandé, quelle faute auois-je commise, & pourquoi me chassoit-elle ainsi? C'est parce que ie ne t'ay pas aimé, mes dist-elle, mais bien l'asne avec lequel i'ay couché. Je croyois que tu n'eusses posé que la forme d'asne, te reseruant ce que i'auois chery de plus excellent en toy: Mais a ce que ie vois tu a perdu ce qui seul sembloit estre vtile à vn asne, & as esté transmué en ie ne sçay quel marmor (p. 315 r.).</p>
--	--	--	--

2.4. Os marinheiros-navio (*Narrativas verdadeiras* 45)

Luciano	Moosburger	D'Ablancourt	Baudoin
<p>μετ' ὀλίγον δὲ καὶ ἄνδρας εἶδομεν καινῶ τῷ τρόπῳ ναυτιλίας χρωμένους. αὐτοὶ γὰρ καὶ ναῦται καὶ νῆες ἦσαν. λέξω δὲ τοῦ πλοῦ τὸν τρόπον. ὕπτιοι κείμενοι ἐπὶ τοῦ ὕδατος ὀρθώσαντες τὰ αἰδοῖα μεγάλα δὲ φέρουσιν ἐξ αὐτῶν ὀθόνην πετάσαντες καὶ ταῖς χερσὶν τοῦς ποδῶνας κατέχοντες ἐμπίπτοντος τοῦ ἀνέμου ἔπλεον.</p>	<p>Pouco depois avistamos também homens, que se utilizavam de uma forma de navegação nova; pois eles eram ao mesmo tempo o marinheiro e o barco. Direi a forma com que navegavam: estavam deitados de costas sobre a água com os membros sexuais eretos (e eles os possuem grandes), onde tinham amarrado a vela e seguravam com as mãos a ponta, e navegavam com o vento a propelir.⁷⁰</p>	<p>Nous vîmes-là de plaisans nageurs; c'étoient des gens couchés sur le dos avec un bâton entre les jambes, qui servoit comme de mât, où étoit attachée une petite voile qu'ils conduisoient avec la main, & voguoient ainsi sur l'océan.⁷¹</p>	<p>Durant ceste navigation, nous vismes des hommes qui nauigeoient d'une nouvelle façon: car ils estoient eux-mesmes les vaisseaux & les nautonniers. Je suis content de vous en faire le recit. Ils estoient estendus sur l'eau le ventre contre-mont, & avoient l'engin grand, droict, & tendu, auquel ils attachoient des voiles. Dauantage, ils tenoient les extremités des leurs pieds avec les mains, & nauigeoient de cette façon à l'ayde du vent qui les pousoit (p. 212).</p>

⁷⁰ Luciano, 2009.

⁷¹ Lucien, 1984, p. 53.

2.5. Como deve ser o historiador (outras traduções de *Como se deve escrever a história* 41)

Autor	Texto
Baudoin	<p>Le veux donc que le vray Historien ne soit ny timide, ny corruptible, ains, libre, hardy, amy de la verité; &, comme dit le Comique, qu'il nomme la figue vne figue, & le hoyau, vn hoyau: Qu'il ne cede rien ny par amitié ny par haine: qu'il n'espargne personne: que la honte ne le fasse iamais rougir: que la raison & la iustice ayent plus de force sur luy, que non pas le mensonge: Bref, qu'il soit estranger en ses propres liures: & que luy mesme se donne des loix, sans se rendre esclau d'autruy, ny sans considerer ce qui peut plaire à l'vn, & desplaire à l'autre (p. 190 v.).</p>
Jacinto de São Miguel	<p>Tal pois, quanto a mim, seja o historiador: intrépido, incorrupto, livre, amigo da liberdade no dizer e da verdade, nomeando (como diz o cômico) aos figos, figos, ao prato, prato; não governando-se por ódio nem por amor; não perdoando ou compadecendo-se; não envergonhando-se nem respeitando; seja juiz igual e benévolo para todos até o não dar a ninguém alguma cousa mais de decente. Nos livros seja peregrino, sem cidade, sem lei, sem rei; não considerando o que parecerá a este ou àquele, mas dizendo o que se fez.</p>
Manoel de Santo António	<p>Quanto a mim, o historiador há de ser de tal condição que nem tema, nem o dobrem dádivas, livre, amigo de dizer a verdade livremente, para, como diz o cômico, chamar aos figos, figos, e escudilha à escudilha; não há de condescender com o ódio, nem com a afeição, nem há de perdoar, nem compadecer-se, nem envergonhar-se, nem render-se a rogos; há de ser juiz com igualdade e benevolência para todos, de tal modo que não dê a ninguém mais do que é justo. Com os livros seja estrangeiro; não o domine o amor da Pátria; ninguém lhe dê leis, ninguém o mande; não cuide no que contentará a este ou àqueloutro, mas conte o sucedido.</p>

<p>Custódio de Oliveira</p>	<p>Tal seja o meu historiador, sem medo, incapaz de ser corrompido, livre e amigo da verdade, e com desembaraço para dizê-la, chamando, como o cômico, ao figo, figo, ao batel, batel, sem dar lugar ao ódio ou à amizade; sem perdoar, ou seja por compaixão, receio ou vergonha; juiz inteiro e benévolo para todos, para que a ninguém dê mais do que é justo, sendo nos seus livros como um estranho, não adido a cidade alguma, sujeito somente às suas próprias leis e reconhecendo por único soberano a verdade, sem considerar o que agrada a este ou àquele, mas narrando sinceramente os fatos.⁷²</p>
<p>Jacyntho Lins Brandão</p>	<p>Portanto, assim seja para mim o historiador: sem medo, incorruptível, livre, amigo da franqueza e da verdade; como diz o poeta cômico, alguém que chame os figos de figos e a gamela de gamela; alguém que não admita nem omita nada por ódio ou por amizade; que a ninguém poupe, nem respeite, nem humilhe; que seja juiz equânime, benevolente com todos a ponto de não dar a um mais que o devido; estrangeiro nos livros e apátrida, autônomo, sem rei, não se preocupando com o que achará este ou aquele, mas dizendo o que se passou (p. 71).</p>

2.6. Cortes homéricas (Como se deve escrever a história 7-10): os trechos cortados estão indicados itálico, entre colchetes e numerados

<p>Luciano</p>	<p>Ἔτι ἀγνοεῖν εἰκόασιν οἱ τοιοῦτοι ὡς ποιητικῆς μὲν καὶ ποιημάτων ἄλλαι ὑποσχέσεις καὶ κανόνες ἴδιοι, ἱστορίας δὲ ἄλλοι. ἐκεῖ μὲν γὰρ ἄκρατος ἢ ἐλευθερία καὶ νόμος εἷς — τὸ δόξαν τῷ ποιητῇ. ἔνθεος γὰρ καὶ κάτοχος ἐκ Μουσῶν, καὶ ἵππων ὑποπτέρων ἄρμα ζεύξασθαι ἐθέλη, [1: καὶ ἐφ' ὕδατος ἄλλους ἢ ἐπ' ἀνθρῖκων ἄκρων θευσομένους ἀναβιβάσῃται, φθόνος οὐδεὶς· οὐδὲ ὀπίσταν ὁ Ζεὺς αὐτῶν ἀπὸ</p>
-----------------------	--

⁷² Luciano, 1771, p. 84.

Ποσειδῶν οὐδὲ ὁ Ἄρης μόνος ἕκαστος ἀναπληρῶσαι τὸ κάλλος αὐτοῦ.] ἡ ἱστορία δὲ ἦν τινα κολακείαν τοιαύτην προσλάβη, τί ἄλλο ἢ πεζὴ τις ποιητικὴ γίνεταί, τῆς μεγαλοφωνίας μὲν ἐκείνης ἐστερημένη, τὴν λοιπὴν δὲ τερατεῖαν γυμνὴν τῶν μέτρων καὶ δι' αὐτὸ ἐπισημοτέραν ἐκφαίνουσα; μέγα τοίνυν — μάλλον δὲ ὑπέρομεγα τοῦτο κακόν — εἰ μὴ εἰδείη τις χωρίζειν τὰ ἱστορίας καὶ τὰ ποιητικῆς, ἀλλ' ἐπεισάγοι τῆ ἱστορίας τὰ τῆς ἐτέρας κομμώματα — τὸν μῦθον καὶ τὸ ἐγκώμιον καὶ τὰς ἐν τούτοις ὑπερβολὰς — ὥσπερ ἂν εἴ τις ἀθλητὴν τῶν καρτερῶν τούτων καὶ κομιδῆ πρηνίνων ἀλουργίσι περιβάλοι καὶ τῷ ἄλλῳ κόσμῳ τῷ ἑταιρικῷ καὶ φυκίον ἐντρίβοι καὶ ψιμύθιον τῷ προσώπῳ. Ἡράκλεις ὡς καταγέλαστον αὐτὸν ἀπεργάσασαί' αἰσχύνας τῷ κόσμῳ ἐκείνῳ. [2: Καὶ οὐ τοῦτό φημι, ὡς οὐχὶ καὶ ἐπαινετέον ἐν ἱστορία ἐνίοτε. ἀλλ' ἐν καιρῷ τῷ προσήκοντι ἐπαινετέον καὶ μέτρον ἐπακτέον τῷ πράγματι, τὸ μὴ ἐπαχθὲς τοῖς ὕστερον ἀναγνωσομένοις αὐτά, καὶ ὄλως πρὸς τὰ ἔπειτα κανονιστέον τὰ τοιαῦτα, ἅπερ μικρὸν ὕστερον ἐπιδείξομεν. Ὅσοι δὲ οἴονται καλῶς διαιρεῖν εἰς δύο τὴν ἱστορίαν, εἰς τὸ τερπνὸν καὶ χρήσιμον, καὶ διὰ τοῦτο εἰσποιοῦσι καὶ τὸ ἐγκώμιον ἐς αὐτὴν ὡς τερπνὸν καὶ εὐφραῖνον τοὺς ἐντυγχάνοντας, ὁρᾶς ὅσον τ' ἀληθοῦς ἡμαρτήκασι; πρῶτον μὲν κιβδήλῳ τῆ διαιρέσει χρώμενοι· ἐν γὰρ ἔργον ἱστορίας καὶ τέλος, τὸ χρήσιμον, ὅπερ ἐκ τοῦ ἀληθοῦς μόνου συνάγεται. τὸ τερπνὸν δὲ ἄμεινον μὲν εἰ καὶ αὐτὸ παρακολουθήσειεν — ὥσπερ καὶ κάλλος ἀθλητῆ· εἰ δὲ μὴ, οὐδὲν κωλύσει ἀφ' Ἡρακλέους γενέσθαι Νικόστρατον τὸν Ἰσιδότου, γεννάδα ὄντα καὶ τῶν ἀνταγωνιστῶν ἑκατέρων ἀλκιμώτερον, εἰ αὐτὸς μὲν αἰσχιστος ὀφθῆναι εἶη τὴν ὄψιν, Ἀλκαῖος δὲ ὁ καλὸς ὁ Μιλήσιος ἀνταγωνίζοιτο αὐτῷ, καὶ ἐρώμενος, ὡς φασί, τοῦ Νικοστράτου ὄν. καὶ τοίνυν ἡ ἱστορία, εἰ μὲν ἄλλως τὸ

	<p>τερπνὸν παρεμπορεύσαιτο, πολλοὺς ἂν τοὺς ἐραστὰς ἐπισπάσαιτο, ἄχρι δ' ἂν καὶ μόνον ἔχη τὸ ἴδιον ἐντελές — λέγω δὲ τὴν τῆς ἀληθείας δήλωσιν — , ὀλίγον τοῦ κάλλους φροντιεῖ. Ἐπι κάκεινο εἰπεῖν ἄξιον ὅτι οὐδὲ τερπνὸν ἐν αὐτῇ τὸ κομιδῆ μυθῶδες καὶ τὸ τῶν ἐπαίνων μάλιστα πρόσαντες παρ' ἐκάτερον τοῖς ἀκούουσιν, ἦν μὴ τὸν συρφετὸν καὶ τὸν πολὺν δῆμον ἐπινοῆς, ἀλλὰ τοὺς δικαστικῶς καὶ νῆ Δία συκοφαντικῶς προσέτι γε ἀκροασομένους, οὓς οὐκ ἂν τι λάθοι παραδραμόν, δεῦτερον μὲν τοῦ Ἄργου ὄρωντας καὶ πανταχόθεν τοῦ σώματος, ἀργυραμοιβικῶς δὲ τῶν λεγομένων ἕκαστα ἐξετάζοντας, ὡς τὰ μὲν παρακεκομιμένα εὐθύς ἀπορρίπτειν, παραδέχεσθαι δὲ τὰ δόκιμα καὶ ἔννομα καὶ ἀκριβῆ τὸν τύπον, πρὸς οὓς ἀποβλέποντα χρῆ συγγράφειν, τῶν δὲ ἄλλων ὀλίγον φροντίζειν, κὰν διαρραγῶσιν ἐπαινοῦντες.] ἦν δὲ ἀμελήσας ἐκείνων ἠδύνης πέρα τοῦ μετρίου τὴν ἱστορίαν μύθοις καὶ ἐπαίνοις καὶ τῇ ἄλλῃ θωπείᾳ, τάχιστ' ἂν ὁμοίαν αὐτὴν ἐξεργάσαιτο τῷ ἐν Λυδία Ἡρακλεῖ. ἔωρακένας γὰρ σέ που εἰκὸς γεγραμμένον, τῇ Ὀμφάλῃ δουλεύοντα, πάνυ ἀλλόκοτον σκευὴν ἐσκευασμένον, ἐκείνην μὲν τὸν λέοντα αὐτοῦ περιβεβλημένην καὶ τὸ ξύλον ἐν τῇ χειρὶ ἔχουσαν, ὡς Ἡρακλέα δῆθεν οὔσαν, αὐτὸν δὲ ἐν κροκωτῷ καὶ πορφυρίδι ἔρια ξαίνοντα καὶ παιόμενον ὑπὸ τῆς Ὀμφάλῃς τῷ σανδαλίῳ. καὶ τὸ θέαμα αἴσχιστον, ἀφεστῶσα ἢ ἐσθῆς τοῦ σώματος καὶ μὴ προσιζάνουσα καὶ τοῦ θεοῦ τὸ ἀνδρῶδες ἀσχημόνως καταθελυνόμενον.</p>
<p>Brandão</p>	<p>Assim, parecem ignorar esses tais que da poesia e dos poemas umas são as intenções e que eles têm regras próprias, enquanto as da história são outras. Na poesia, com efeito, há liberdade pura e uma única regra: o que parece ao poeta. Pois ele é inspirado e possuído pelas Musas, [1: de modo que, mesmo se quiser atrelar um carro a cavalos</p>

mesmo se puser outros correndo sobre a água ou sobre pontas de espigas,⁷³ ninguém se importará. Nem quando o Zeus dos poetas, puxando uma só corrente, levanta ao mesmo tempo a terra e o mar,⁷⁴ temem que ela se rompa e que tudo, caindo, se destroce. Quando querem louvar Agamêmnon, ninguém impede que ele tenha a cabeça e os olhos semelhantes aos de Zeus, o peito ao de seu irmão Possêidon, a cintura à de Ares —⁷⁵ e, em resumo, o filho de Atreu e Aérope deve ser um composto de todos os deuses, pois nem Zeus, nem Posídon, nem Ares bastam para, cada qual sozinho, dar-lhe uma beleza completa. A história, todavia, se adota alguma adulação desse tipo, que outra coisa se torna senão uma espécie de poesia em prosa, privada da grandiloquência daquela, mas exibindo o que lhe resta de assombroso, desnudo da métrica e, por isso, mais assinalado?] Portanto, um grande (ou melhor: um enorme) defeito é se alguém não sabe separar o que é da história daquilo que pertence à poesia, mas introduz na história os adornos da outra — o mito, o encômio e os exageros que neles há — como se vestisse um desses atletas fortes e completamente resistentes com uma túnica de púrpura e outros enfeites de cortesãs e lhe esfregasse no rosto ruge e pó de arroz. Por Hércules! como você o tornaria ridículo, envergonhando-o com essa aparência. [2: *E não digo que, na história, não se deva fazer elogios algumas vezes. Mas deve-se elogiar na ocasião oportuna e guardando-se a medida dos fatos, para não molestar os futuros leitores. Em resumo: tais coisas devem ser reguladas tendo em vista a posteridade, como daqui a pouco exporei. Quantos julgam dividir a história em dois, o prazeroso e o útil, e por isso introduzem nela também o encômio como algo prazeroso e agradável para os ouvintes, você vê o quanto se desviam do verdadeiro? Em primeiro lugar, por utilizar uma*

⁷³ *Ilíada* XX, 226-229.

⁷⁴ *Ilíada* XX, 226-229.

⁷⁵ *Ilíada* II, 478-479.

	<p>falsa divisão, pois um só é o produto da história e sua finalidade: o útil — o que apenas a partir do verdadeiro se alcança. Quanto ao prazeroso, o melhor é se acompanha aquele, como a beleza ao atleta. Tòdavia, se isso não acontece, nada impedirá que Nicóstrato, filho de Isídoto, por ser nobre e mais valoroso que cada um de seus adversários, se torne um sucessor de Héacles, ainda que fosse feíssimo de aspecto e tivesse disputado com o belo Alceu de Mileto, que, conforme dizem, era o amado de Nicóstrato. Assim, a história, se além do mais se ocupa de passagem com o prazeroso, pode atrair muitos amantes, mas, até que tenha atingido sua finalidade própria — digo: a publicação da verdade — se preocupará pouco com a beleza. É importante ainda dizer isto: nela, o completamente fabuloso e o elogio voltado exageradamente para um só lado não são prazerosos para os ouvintes, se você não pensa na chusma e na massa do povo, mas, por Zeus! naqueles que o ouvirão como juízes e acusadores, aos quais nada passaria despercebido, por lançarem um olhar mais agudo que o de Argos por todas as partes do corpo e avaliarem cada coisa dita como se fossem cambistas, de modo a rejeitar imediatamente o que for falso, recebendo as moedas verdadeiras, legal e perfeitamente cunhadas. É preciso escrever a história tendo em vista estes últimos e preocupando-se pouco com os demais, ainda que se derretam em elogios.] Mas se, fazendo pouco daqueles, você adoçar a história, além da medida, com mitos, elogios e outros agrados, logo a fará semelhante a Héacles na Lídia. Provavelmente você já viu pinturas dele, vestido de modo muito estapafúrdio, como escravo de Ônfale: enquanto ela se envolve na pele de leão e tem na mão a maçã, como se, a partir de então, ela própria fosse Héacles, por seu lado, ele carda lã, vestido de açafrão e púrpura, sendo golpeado por Ônfale com sua sandália. Um espetáculo muito vergonhoso: a roupa separa-se do corpo e não se liga a ele — e a virilidade do deus indecentemente se efemina.</p>
<p>D'Ablancourt</p>	<p>L'Histoire ne s'accorde pas plus avec la Poësie, qui n'a pour bornes que la fantaisie du Poëte, dont la raison s'appelle fureur. [primeiro corte] Mais elle est plus chaste & ne peut employer les ornements de la Poësie, non plus qu'une honête femme ceux</p>

	<p>d'une Courtisane; [segundo corte] d'autant plus, qu'elle n'emprunte pas de secours des Fictions, & n'a pas les figures, & les mouvements qui transportent l'âme & la méten hors de son siege. Si vous y mélez donc trop d'ornements, vous la rendez semblable à Hercule vêtu des habits d'Onfale, qui est la dernière extravagance (p. 273-274).</p>
--	---

nuntius antiquus

HELENA EM *ODISSEIA* IV*

Lilian Amadei Sais*
Universidade de São Paulo

ABSTRACT: The aim of this paper is to present a brief analysis of Helen in Book IV of Homer's *Odyssey*. Book IV displays the well-known stories of Helen and Menelaus, symmetric in form but opposite in the way Helen is represented. An approach of Helen's ambiguity in this book may help to establish the tension it generates in the whole of *Odyssey*. Besides that, the meaning of this ambiguity and tension can be seen as potentially influencing other female characters, like Penelope herself.

KEYWORDS: Homer; *Odyssey*; Helen; female character; Menelaus.

I. A tecelã virtuosa

Quando Helena entra em cena na *Odisseia*, o narrador nos conta que ela vem de seu quarto perfumado, semelhante a Ártemis, acompanhada de servas que trazem para junto dela objetos esplêndidos, de prata e ouro, úteis para fiar (*Od. IV*, v. 120-132).¹ Essa entrada nos lembra a entrada que a personagem teve na *Ilíada*: lá ela também havia acabado de deixar o *thalámoio* (*Il. III*, v. 142); lá é citada a atividade da tecelagem (*Il. III*, v. 125);

*Gostaria de agradecer aos professores André Malta, Christian Werner e Adriane Duarte (USP) pela generosidade com que compartilharam seus conhecimentos durante o ano de 2013 com seus alunos, entre os quais me incluo, auxiliando-me muito a entender a *Odisseia*.

**lilian.sais@usp.br

¹ Cf. Gumpert, 2001, p. 5: *Weaving regularly appears in ancient literature as a form of feminine writing substituting for the voice that has been silenced (...)*. Para uma distinção entre a tecelagem e o trabalho com a lã, cf. Pantelia, 1993, p. 493-501.

e lá ela também é comparada a divindades (*Il.* III, v. 158).² Em *Od.* IV, o narrador explica que a roca dourada e o cesto de prata provido de rodas foram presentes de Alcandre, esposa de Pólipo, para Helena.

No início da primeira aparição de Helena na *Odisséia*, portanto, vemo-la claramente conectada à imagem tipicamente feminina de produtora de vestes e, portanto, em certo sentido, de mulher virtuosa, uma vez que cumpre a tarefa doméstica que em Homero é exclusivamente feminina; como sabemos, no mesmo poema Penélope, Circe, Calipso e Arete também se dedicam a fiar e tecer. Aliás, além de Helena, também Nausícaa e Penélope são comparadas a Ártemis ao longo da narrativa.³ Porém, essa entrada de Helena no *mégaron* não é uma entrada qualquer; como destaca Worman (2001, p. 30),

While Helen is a weaving narrator of her own story in the *Iliad* (3. 125-28), in the *Odyssey* the objects that associate her with weaving signal the context of formal ritual conducted by people of high status. In book 4, she descends from her bedroom accompanied by handmaidens and weaving implements that were gifts from Egyptian royalty — her own gifts, as the narrator points out, not those obtained by her husband (4. 130). Moreover, she is accompanied by the handmaiden Adraste, a name that Clader notes recalls Adrastea, a cult title of the goddess Nemesis; the scene of her descent into the *mégaron* in its entirety strongly suggests the entrance of a goddess — if a dangerous one.

II. A astuta

Assim que Helena se senta, na companhia de Menelau e dos dois recém-chegados hóspedes, Telêmaco e Pisístrato, ela dispara (v. 138-146):⁴

Sabemos, ó Menelau criado por Zeus, quem estes homens declaram ser, que a nossa casa chegaram? Deverei disfarçar ou dizer a verdade? Mas o coração [*thumós*] impele-me a falar. Afirmo que nunca vi pessoa tão parecida com outra, quer homem, quer mulher (olho dominada pelo espanto!), como este jovem com o filho do magnânimo Ulisses,⁵

² Cf. Worman, 2001, p. 30.

³ *Odisséia*: VI, v. 102, v. 151, XVII, v. 37, XIX, v. 54.

⁴ Todas as traduções aqui presentes são de Lourenço (2003).

⁵ *Od.* IV, v. 141 = XIX, v. 380, apresentando apenas uma pequena variação no início

Telêmaco, que ainda recém-nascido deixou em casa
aquele homem, quando por causa da cadela que eu sou
vós Aqueus fostes para Troia, com a guerra audaz no espírito.

Esse reconhecimento imediato por parte de Helena representa uma interrupção na narrativa em pelo menos um sentido, porque Menelau estava refletindo justamente sobre se deveria ou não interrogar o estrangeiro acerca de sua identidade, dado que este, ao ouvir o sentimento de Menelau sobre Odisseu e seu destino,⁶ deixou que lhe vertessem lágrimas dos olhos, as quais ele tentou esconder valendo-se da capa e das mãos. Uma interrupção em um segundo sentido poderia ser especulada: interromper-se-ia a cena típica de hospitalidade, na qual os hóspedes só são interrogados sobre sua identidade após o término da refeição que lhes é oferecida.⁷ A interferência de Helena resolve por Menelau o impasse no qual ele se encontrava; a reflexão da rainha de Esparta é mais breve que a de seu marido: enquanto este *nóese* (pensava, verbo da raiz de *nóos*), Helena rapidamente deixa o seu *thumós* (coração) perceber, notar, falar, pois ele assim a impele.⁸ Resta a Menelau apenas concordar com a afirmação da

do verso (*ou gàr por all' ou*). Ou seja, um dos versos utilizados no reconhecimento de Telêmaco por Helena também é utilizado por Euricleia quando ela percebe a semelhança entre o “mendigo-Odisseu” e o próprio herói.

⁶ A ironia de um anfitrião começar coincidentemente a falar justo sobre o seu hóspede, ou sobre algo relacionado a este, antes de saber a sua identidade, é típica das cenas de reconhecimento tardio. Alguns exemplos na *Odisseia*: I, v. 158-177; VIII, v. 73-82; XIV, v. 37-47; XVI, v. 31-35; XIX, v. 124-161.

⁷ O termo *metadórpios* (v. 194) divide comentadores; de Jong (2001, p. 100) e Assunção (2010, p. 42), por exemplo, optam pela tradução “depois do jantar”; Stephanie West, 1988, p. 205-206, opta pelo sentido de “durante o jantar”. A fala de Menelau nos v. 212-215 deixa claro que eles ainda irão comer, mas o verso 68, formular, indica o fim de uma refeição.

⁸ Gumpert, 2001, p. 35, acha significativo que seja Helena, e não Menelau, quem primeiro anuncia o reconhecimento. Perceau, 2011, p. 151, analisando o vocabulário dessa cena, conclui que a memória de Menelau seria intelectual, enquanto a de Helena seria involuntária, imediata e espontânea. Acredito que embasar uma interpretação em cima da utilização de *nóos* para Menelau e *thumós* para Helena seja muito difícil; como nota Corrêa, 1998, p. 35, *thumós*, *nóos* e *phên* são termos quase intercambiáveis tanto na épica quanto na lírica arcaica. Além disso, vale lembrar que mesmo Odisseu, que se dá a reconhecer, por exemplo, a Eumeu e Fileto, de maneira nada involuntária ou espontânea, mas, sim, após testá-los inúmeras vezes e planejar cada detalhe, utiliza um vocabulário de sentido muito parecido com o empregado por Helena aqui (*Od.* XXI, v. 193-194: *Ó boiadeiro, e*

esposa (v. 148-154).⁹

O reconhecimento de Telêmaco se dá, portanto, em sequência, por Menelau e depois, de imediato, por Helena, mas eles chegaram à mesma conclusão valendo-se de indícios diferentes. Foi o choro diante de um *mûthos* de Menelau sobre Odisseu que fez com que Telêmaco fosse reconhecido pelo rei;¹⁰ a rainha, no entanto, dá a entender que o reconhece pela semelhança entre o Telêmaco que está diante dela e o jovem Odisseu de outrora; como nota Duarte (2012, p. 124-126),

No canto IV, não resta dúvida de que Menelau reconheceu Telêmaco por sua reação diante da memória do pai (...). Helena reconhece Telêmaco de uma forma mais prosaica, pela semelhança que presumivelmente une os membros de uma família. (...)

Não apenas as lágrimas lançaram suspeitas sobre a identidade do jovem. Menelau concorda com Helena sobre sua aparência, localizando a semelhança nos pés, mãos, olhar, cabeça e cabelos (...). Apesar do detalhismo, é possível entender que Menelau queira apenas dizer que Telêmaco é como Odisseu “da cabeça aos pés”, já que a enumeração começa nos pés e termina na cabeça, ou melhor, nos cabelos, perfazendo o corpo inteiro. Mesmo assim, não há como ignorar que pés, cabelos e mãos são sinais de reconhecimento frequentes na poesia grega.

tu, porquêiro! Dir-vos-ei algo, ou ocultá-lo-ei?/ Não, o meu espírito [“thumós”] impele-me a contar-vos uma coisa.).

⁹ De Jong, 2001, p. 92, caracteriza Menelau como hesitante, pelo fato de ele ser, em duas oportunidades, antecipado por Helena (além dessa passagem, há também *Od.* XV, v. 169-178). A pesquisadora também afirma que a impulsividade de Helena contrasta com a cautela de Menelau. Worman, 2001, p. 36, sobre a cena do canto XV, afirma que *as usual Menelaus is greatly overshadowed by his more mentally and rhetorically agile wife*. Já para Duarte, 2001, p. 123, *não há como negar a sagacidade de Menelau na “Odisseia”*.

¹⁰ Para uma comparação entre o reconhecimento de Telêmaco por Menelau e o de Odisseu por Alcínoo, cf. Duarte, 2012, p. 128-132, de Jong, 2001, p. 90; incluindo o choro de Penélope no canto I, cf. Gumpert, 2001, p. 36-37, Nagy, 1979, p. 94-99, Halliwell, 2011, p. 78-83. Em linhas gerais, tanto pai quanto filho admiram a riqueza de seus anfitriões, não revelam imediatamente sua identidade, choram depois de ouvir um relato sobre o passado, tentam esconder as lágrimas, mas essas lágrimas são o estopim para que a identidade do hóspede se dê a conhecer.

III. A face egípcia

Todos os presentes choram ao lembrar os mortos em Troia e Odisseu, que em seus discursos Menelau demonstra estimar sobremaneira. Chora, inclusive, “Helena argiva, prole de Zeus” (v. 184).¹¹ Por intervenção de Pisístrato,¹² Menelau decide cessar os relatos que causam sofrimento aos ouvintes, deixando para o dia seguinte os outros *mûthoi*. Mas de imediato o narrador nos avisa que outra coisa pensou Helena, prole de Zeus (v. 219), e ela coloca no vinho que bebiam um *phármakon* (droga, poção), que causava (v. 221-234):

a anulação da dor e da ira e o olvido de todos os males.
 Quem quer que ingerisse esta droga misturada na taça,
 no decurso desse dia, lágrima alguma não verteria:
 nem que mortos jazessem à sua frente a mãe e o pai;
 nem que na sua presença o irmão ou o filho amado
 perante seus próprios olhos fossem chacinados pelo bronze.
 Tais drogas para a mente tinha a filha de Zeus,
 drogas excelentes, que lhe dera Polidamna, a esposa egípcia
 de Ton, pois aí a terra dadora de cereais faz crescer grande
 quantidade de drogas: umas curam quando misturadas;
 mas outras são nocivas. Lá cada homem é médico;
 seus conhecimentos superam os dos outros homens,
 porque são todos da raça de Peéon.
 Misturada a droga, ordenou que servisse o vinho.
 Então proferiu Helena as seguintes palavras

Essa é a introdução para a cena das histórias de Helena e Menelau. Talvez essa também seja a única passagem na *Odisseia*, poema que serve para lembrar Odisseu, em que o esquecimento é colocado sob luz positiva. A explicação para isso parece residir em dois elementos: no fato de o esquecimento produzido pelo *phármakon* de Helena ser apenas temporário, como o verso 123 deixa claro, e na matéria daquilo que é esquecido, a saber, os males, a dor e o sofrimento.

Logo que é mencionado, o *phármakon* recebe a classificação feita por dois adjetivos neutros coordenados, ambos contendo um prefixo de privação: *nepenthés* (v. 221), ou seja, contrário ao *pénthos*, “dor”, “aflição”,

¹¹ Para outros exemplos de pessoas chorando simultaneamente por pessoas diferentes, cf. *Ilíada* XIX, v. 301-302 e 338-339; *Il.* XXIV, v. 509-512.

¹² Cf. Assunção, 2010, p. 42, sobre os versos 183-188.

e *ákholon*, contrário à ira, ou seja, aquele que desfaz ou impede a mesma. Poucos versos depois aparecem dois adjetivos: *metióenta*, v. 227, e *esthlá*, v. 228. Se o segundo adjetivo destaca o fato de ele ser uma coisa boa, “excelente”, o primeiro, da mesma raiz de *mêtis*, astúcia, ao menos indica uma ambiguidade latente que é explicitada pouco mais à frente, no v. 230: dos *phármaka* do Egito, muitos causam o bem, muitos causam o mal [*pollà mèn esthlà (...) pollà dè lugrá*].¹³ De fato, o poema também nos apresenta um tipo de *phármaka* que não são *esthlá*, mas sim *lugrá*: as drogas de Circe (*Od.* X, v. 235-236), que também geram o esquecimento, mas não das dores, e sim da terra natal e, conseqüentemente, do retorno dos guerreiros à sua pátria.¹⁴ Assim, o *phármakon egípcio* de Helena é importante em dois sentidos: primeiro, ele é ambíguo quanto ao seu *status*, podendo ser maléfico ou benéfico, e tornando a própria Helena maléfica ou benéfica através da administração do mesmo; segundo, seu efeito mágico eleva quem o manipula a uma condição acima da humana: vale lembrar que Circe não é humana, e é a única personagem que manipula *phármaka* no poema além de Helena. Desse modo, a ligação entre Helena e o Egito parece adicionar uma camada a mais de elementos fantásticos, misteriosos e ambivalentes na representação da Helena odisseica.¹⁵

IV. A multifacetada

O que acontece depois que Helena serve o *phármakon*? Primeiro, ela relata a história de como Odisseu entrou, disfarçado de mendigo, em Troia, e apenas ela foi capaz de reconhecê-lo, tamanha era a habilidade com a qual ele havia se disfarçado. Menelau, na sequência, conta como Helena se aproximou do cavalo de madeira enquanto os melhores guerreiros aqueus estavam lá dentro, escondidos, e chamou-os pelo nome imitando a voz de suas esposas; e como Odisseu conseguiu controlar os companheiros, impedindo-os de responder ao falso chamado. Esses relatos falam, portanto, de algumas das maiores qualidades de Odisseu, muitas delas pertencentes ao campo da *mêtis*, astúcia, característica central do filho de Laertes. No entanto, além de falar de Odisseu, esses relatos também falam, e muito, de Helena.

¹³ Cf. Worman, 2001, p. 30-31.

¹⁴ Cf. Bergren, 1981, p. 321.

¹⁵ Como sabemos, a relação entre Helena e o Egito excede em muito o que o canto IV nos traz sobre o tema; ver, por exemplo, a tragédia *Helena*, de Eurípides, e a palinódia de Estesícoro. Os dois autores brincam com a ideia de que Helena nunca foi para Troia: ela sempre esteve no Egito, enquanto em Troia estaria apenas o seu espectro.

Em duas histórias que podem ser consideradas simétricas na forma,¹⁶ surgem duas imagens contrastantes de Helena, onde os papéis desempenhados por cada um e seus significados são invertidos.¹⁷

V. A narradora-aliada

Eis a história contada por Helena (v. 235- 264):

Atrida Menelau, criado por Zeus, e vós que aqui estais, filhos de homens nobres! Ora a um, ora a outro, dá Zeus o bem e o mal; pois tudo ele pode. Sentai-vos agora na sala, comprazei-vos com o festim e deleitai-vos com discursos:¹⁸ por mim, algo direi de adequado. Não poderei contar nem narrar todas as coisas que o sofredor Ulisses padeceu. Mas que feitos praticou e aguentou aquele homem forte¹⁹ na terra dos Troianos, onde vós Aqueus desgraças sofrestes! Desfigurando o seu próprio corpo com golpes horríveis, pôs sobre os ombros uma veste que o assemelhava a um escravo e entrou na cidade de ruas largas e de homens inimigos. Ocultou-se por meio da parecença com um mendigo, que em nada se lhe assemelhava junto às naus dos Aqueus. Mas assemelhando-se a ele entrou na cidade dos Troianos. A todos passou despercebido. Só eu o reconheci apesar do disfarce, e interroguei-o — mas ele, manhoso, desconversou. Mas depois que lhe dei banho e o ungi com azeite, depois que o vestira com roupas e jurara um grande juramento de não revelar a identidade de Ulisses aos Troianos antes que chegasse às naus velozes e às tendas, então me contou qual era o plano dos Aqueus. E após ter morto muitos Troianos com a sua longa espada, voltou para junto dos Argivos, trazendo importantes notícias.

Nesse momento começaram as Troianas a chorar; mas alegrou-se

¹⁶ Observar o paralelo entre os versos 239 e 266, 240-243 e 267-271. Cf. Worman, 2001, p. 33-34.

¹⁷ Cf. Saïd, 2011, p. 268; de Jong, 2001, p. 101-103; Olson, 1989; Katz, 1991, p. 78-80. Em caráter menos específico, Worman, 2001, p. 20.

¹⁸ Cf. Peponi, 2012, p. 41-42.

¹⁹ Cf. Worman, 2001, p. 31-32.

o meu espírito, pois já o meu coração desejava voltar
para casa. E lamentei a loucura, que Afrodite me impusera,
quando me levou para lá da amada pátria,
deixando a minha filha, o tálamo matrimonial e o marido,
a quem nada faltava, quer em beleza, quer em inteligência.

No início, a rainha dirige aos seus ouvintes um imperativo: *múthois térpeste* (v. 239). Embora muitas vezes, mesmo na *Odisseia*, um *múthos* provoque o choro, a finalidade primeira do canto em Homero parece ser a de produzir prazer e deleite. Helena ordena aos seus ouvintes, portanto, que se deleitem com os *múthois* que ela irá contar.²⁰ No mesmo verso 239, Helena segue dizendo que falará de modo verossímil, plausível, apropriado (*eoikóta*). Ou seja, ela se compromete a falar de modo que seu *múthos* pareça verdadeiro.

Nos versos seguintes, a nossa nova narradora diz que não poderia contar tudo sobre o sofrimento de Odisseu; esse tipo de negação ou recusa é bastante utilizado (por exemplo, na *Odisseia*, em III, 113-114, VII, v. 241-243, XI, v. 328-329, etc.), dando ao leitor/ ouvinte o entendimento de que o material a respeito daquele tema é demasiado extenso, e que a pessoa que vai narrar a história escolherá apenas um dentre tantos assuntos possíveis dentro daquele tema. Helena escolhe contar uma história na qual se apresenta como aliada dos gregos, mesmo estando no campo inimigo. Fica claro o autoelogio presente na narrativa, por ter sido ela a única perspicaz o suficiente para reconhecer Odisseu, apesar de seu disfarce. É como se ela superasse a argúcia do mortal mais astucioso de todos, vendo-o através de seu disfarce. Como Nausícaa, Arete e Penélope, ela (simbolicamente) age de acordo com as normas da hospitalidade, dando-lhe banho,²¹ untando-o com óleo e dando-lhe roupas. Ela ainda consegue extrair dele informações e jura não revelar a sua identidade até que ele esteja de volta às naus, e se alegra com o feito do multiastucioso, enquanto as troianas choram os mortos que ele deixou na cidade. Finalmente, ela lamenta a *áte* (cegueira,

²⁰ Cf. Halliwell, 2011, p. 51.

²¹ Cabe ressaltar que, conforme destaca Pedrick, 1988, p. 85, o banho geralmente é realizado quando haverá a seguir o saciamento da fome e da sede. Quando lemos *Od. V*, observamos, nos v. 263-267, que Calipso também banha Odisseu sem se seguir um banquete, embora comida e bebida sejam citadas na sequência. Dirigir um juramento a Odisseu também foi ato de Calipso (*Od. V*, v. 177-179), bem como de Circe (*Od. X*, 342-44, 358-365). Com ambas, no entanto, o juramento foi um pedido do herói.

perdição) que Afrodite lhe impôs e que fez com que ela abandonasse sua pátria, sua filha e seu marido.

VI. A personagem-inimiga

Nos versos que seguem, Menelau toma a palavra dizendo que o relato da esposa foi dito “de maneira apropriada”²² e a utilização do mesmo esquema utilizado pela esposa na organização de sua própria fala demonstra, talvez, que o marido reconhece a habilidade da sua consorte no que concerne à fala;²³ contudo, em seu *mûthos* Menelau conta uma história que representa uma Helena perigosa para os aqueus e seus planos. O trecho está compreendido entre os v. 266-289:

Tudo contaste, minha esposa, segundo a ordem apropriada
[*katà moîran*].
Já tive ocasião de conhecer os conselhos e pensamentos
de muitos heróis, pois viajei longamente sobre a terra.
Mas nunca com os olhos vi eu nada que se comparasse
com o amável coração do sofredor Ulisses.
Que feitos praticou e aguentou aquele homem forte
dentro do cavalo polido, em que estávamos todos nós,
os melhores dos Argivos, para trazer o destino da morte aos Troianos!
Tu entretanto te aproximaste, decerto enviada por um deus [*daímon*]
que queria conceder toda a honra aos Troianos.
E Deífobo semelhante aos deuses vinha logo atrás de ti.
Três vezes contornaste a côncava cilada, sentindo-a com o tacto,
e chamava alto pelos reis dos Dânaos, dizendo os seus nomes
e imitando a voz das esposas de todos os Argivos.

²² *Katà moîran*, v. 266. Cf. Peponi, 2012, p. 44; Halliwell, 2011, p. 86-87: *Applied to song, both expressions used by Odysseus [“katà kósmon” e “katà moîran”] might be thought to presuppose control and shaping of narrative structure, but there is no reason to take either to suggest any one particular kind of narrative ordering.* Cf. também Boyd, 1998, p. 2: *In Homeric verse, this is always a polite answer, but also commonly the signal that, whatever has just been said will be put aside immediately after its saying. Menelaus, therefore, makes no direct comment on Helen’s story, but proceeds to tell his own tale instead.* Worman, 2001, p. 32-33: *In rhetorical terms, phrases such as “katà moîran” do not assess the truth of the speech, but rather whether the speaker is behaving appropriately with her words.* A fórmula *katà moîran éēipes* ocorre nove vezes na *Odisseia* e sete vezes na *Ilíada*.

²³ Cf. Worman, 2001, p. 19, introduzindo o capítulo que coube a ela em *Making silence speak*, traça um paralelo entre as características das falas de Odisseu (que, depois do poeta, é quem mais narra histórias no poema e cuja habilidade oratória é consenso) e de Helena e a relação dessas características com a construção das personagens.

Então eu, o filho de Tideu e o divino Ulisses
estávamos ali sentados e ouvíamos como chamavas.
Nós dois estávamos desejosos de nos levantarmos
e de sairmos; ou então de responder lá de dentro.
Mas Ulisses impediu-nos e reteve-nos, à nossa revelia.
Todos os filhos dos Aqueus se mantiveram em silêncio;
Só Ânticlo queria responder à tua voz.
Mas Ulisses tapou-lhe a boca com grande firmeza,
utilizando as suas mãos fortes; e assim salvou todos os Aqueus.
Assim o reteve, até que Palas Atena te levasse para longe.

O relato de Menelau é a primeira passagem da *Odisseia* a abordar o tema do cavalo de madeira. Sua história apresenta Helena, já acompanhada do seu terceiro marido (como ela poderia estar do lado dos gregos e desejando voltar para sua vida passada se, após a morte de Páris, ela se casa com outro troiano²⁴), agindo de modo que potencialmente causaria a morte de todos os melhores argivos escondidos no cavalo, não fosse a prudência de Odisseu²⁴ e seu poder de liderança sobre os demais. Se na história de Helena ela reconhece Odisseu através de seu disfarce, aqui é Odisseu quem, através do disfarce da voz empreendido por Helena, reconhece-a. Se lá Helena era aliada, representando segurança para Odisseu, aqui ela representa todo o perigo: note-se o nome do único guerreiro aqueu que quis responder à voz de Helena após o comando de Odisseu, *Ántiklus*, “aquele que é contrário à glória (*kléos*)”. Para os que gostam de ver nessas histórias o poder de sedução de Helena, poderíamos mesmo dizer que lá Odisseu foi seduzido, e aqui resistiu à sedução da voz de Helena.²⁵

Conforme destaca Saïd (2011, p. 268), a aparente contradição entre as histórias foi, durante algum tempo, explicada como o resultado de tradições variantes sobre Helena. Mais recentemente, pelo menos a partir do fim da década de 70, a tendência tem sido de entender que o paralelismo das duas cenas, bem como suas contradições, são resultado de uma escolha deliberada por parte do poeta.

²⁴ Para Boyd, 1998, p. 13, (...) *Odysseus alone appears to be able to resist Helen's attempt to lure the Achaeans in the horse into betraying themselves. Still "akêlêtos" because of Helen's oath, he prevents the others from rash behavior, even by force, when necessary.*

²⁵ Cf. Boyd, 1998, p. 8, que problematiza: *Even if we construe this as a story about Helen's treachery, it displays strangely over-elaborate behavior on her part. If Helen suspects that the Achaeans are in the horse, why not simply say so to the Trojans who dragged it within the walls? The Troy tale tradition as a whole allows us to believe that there was a good deal of initial doubt about the supposed gift.*

VII. A “desculpada”

Na história contada por Helena, ela claramente tenta ser absolvida de qualquer culpa. Mas o que Menelau pretende com seu discurso é mais obscuro: substituir a “história falsa” de Helena, corrigindo-a com a sua “história verdadeira”?²⁶ Defender Helena, ao atribuir a um *daímon* os atos dela?

De fato, há, sim, alguma semelhança entre essas histórias: Helena atribui sua ida a Troia à cegueira, *áte*, que lhe enviou Afrodite, uma divindade;²⁷ Menelau, embora não nomeie Afrodite, atribui a um *daímon* (deus, nume) a tentativa de engano de Helena junto ao cavalo de madeira. O mesmo faz Telêmaco (*Od.* XVII, v. 118-119), atribuindo à vontade divina (*theôn ióteti*) os sofrimentos de aqueus e troianos, e também Penélope (*Od.* XXIII, v. 218-224), ao afirmar que um deus (*theós*) fez com que Helena cometesse o feito vergonhoso. Conforme destaca de Jong (2001, p. 103), *though ascribing a person's mistakes to the gods does not remove that person's responsibility, the argument is often adduced as “extenuating circumstance” in apologies or excuses.*²⁸

VIII. A culpada

Ao mesmo tempo, a *Odisseia* nos apresenta ao menos quatro passagens que parecem atribuir à mortal Helena culpa e responsabilidade pela Guerra de Troia: duas vezes quem o faz é Odisseu em *Od.* XI, primeiro no verso 384, quando atribui a morte de seus companheiros “à vontade de uma mulher má”, e pouco mais adiante, nos versos 436-439, nos quais ele se dirige a Agamêmnon. Eumeu, em *Od.* XIV, atribui responsabilidade

²⁶ Um motivo que teríamos para crer que a história de Menelau é “mais verdadeira” que a de Helena é o fato de que em seu relato o rei não faz nenhum tipo de autoelogio: ele louva Odisseu, colocando-o no centro das atenções novamente, e confessa que ele próprio quase caiu no engano de Helena junto ao cavalo.

²⁷ Esse trecho, bem como *Il.* III, v. 383-420, podem ser alusões à história do Julgamento de Páris, cuja referência mais explícita em Homero parece ser *Il.* XXIV, v. 26-30.

²⁸ Segundo a hipótese de Albin Lesky da “dupla motivação”, esta reside na tendência homérica de situar a causa dos atos humanos sob dois diferentes motivadores: o interno e o externo (os deuses). Não fica claro como esses dois se relacionam e, embora invocar a interferência divina não corrompa a cultura da responsabilidade pessoal, várias personagens o fazem, tanto para negar culpa como para negar crédito, atenuando a responsabilidade pelos seus atos. Alguns exemplos: *Iliada* XVI, v. 844-850, XIX, v. 86-138, *Odisseia* XVIII, v. 158-165.

a Helena pelos aqueus mortos em combate, nos v. 67-69. E, finalmente, a própria Helena, ao chamar-se de *kunôpidos*, cara-de-cadela, em *Od. IV*, v. 145.

Fica claro, portanto, que ao longo do poema dedicado ao retorno de Odisseu, a questão da responsabilidade de Helena permanece em aberto. O narrador não nos confirma nem tampouco comenta os trechos que culpam ou os que “desculpam” Helena; suas intenções e motivações ao se aproximar do cavalo de madeira, na história de Menelau, permanecem obscuras.²⁹

IX. A esposa restituída

Se em Homero não encontramos um julgamento definitivo sobre Helena de Troia, o que dizer sobre a Helena de Esparta? Nesse caso, será útil fazer uma comparação entre a recepção de Telêmaco em Pilos e aquela de Telêmaco e Pisístrato em Esparta.

Quando, no Canto III, Telêmaco chega a Pilos, acompanhado de Atena, acontece uma grande festa pública, em que se realizam sacrifícios ao deus Posídon. Os estrangeiros são prontamente recebidos, tal como mandam as leis de hospitalidade. Percebe-se que Nestor possui vários filhos homens, todos vivendo em harmonia, e que o ancião encarna uma versão bem acabada da sociedade patriarcal, já que sua esposa, Eurídice, mal aparece. Ainda assim, as lembranças sobre o passado (e sobre Odisseu) provocam dor nos presentes; de todo modo, essa dor é bem menos acentuada do que em *Od. IV*.

Quando Telêmaco chega a Esparta, acompanhado por Pisístrato, também está acontecendo uma festa, mas esta é privada: trata-se de um casamento duplo. Primeiro menciona-se o casamento de Hermíone, filha de Helena e Menelau, com Neoptólemo, filho de Aquiles. Em seguida, o narrador assinala que o filho bastardo de Menelau com uma escrava também iria se casar naquele dia: seu nome, Megapentes. E, finalizando, somos informados de que os deuses não concederam mais nenhum filho a Helena, depois do nascimento de sua única filha. Tudo isso, mencionado

²⁹ Conforme destaca Ruth Scodel (2004, p. 51), [t]he narrator can also be tricky about characterization. He clearly defines what kind of people the characters are, and invites the audience to imagine that they have psychological complexity. He then leaves many details of motivation opaque, so that the audience must infer or guess (especially in the “Odyssey”). Bakker, 2009, p. 120: In performance, the narrator does not so much enter the mind of the character, as in modern fiction; rather, the perspective of the character can intrude in the discourse of the narrator.

pelo narrador, já nos fornece indícios de que a atmosfera festiva é apenas superficial. Sobre o primeiro casamento, de Hermíone com o filho de Aquiles, há a enorme tradição que nos conta que Orestes conquista a filha de Helena e, na maioria das versões, mata Neoptólemo. Segundo a versão apresentada por Eurípides em *Andrômaca*, v. 968-970, Menelau prometera a filha a Orestes antes da Guerra de Troia. Quanto ao segundo casamento, salta aos olhos o nome do filho de Menelau, Megapentes, de *pénthos*, cujo significado seria, portanto, “Grande dor”. Para Clader (1976, p. 30), o nome do filho está ligado a um tema relacionado a Menelau, o *pénthos álaston* produzido pela partida de Helena. No entanto, a reconquista de Helena não significa, necessariamente, o fim do *pénthos* de Menelau: no Canto IV, o *pénthos* é representado pelas lembranças do passado e pela ausência de Odisseu. De Jong (2001, p. 91) também nos lembra de que o nome de um filho frequentemente está relacionado a uma característica de seu pai e, segundo ela, é no nome Megapentes que *the narratees get the first indication that underneath the glitter and glamour of the palace, much sorrow lies hidden*. Mesmo a riqueza presente no palácio, destacada por Telêmaco, implica sofrimento (*Od.* IV, v. 76-112).³⁰

Há ainda outros elementos a serem levados em conta na comparação entre Pilos e Esparta, tais como o número de filhos de Nestor comparado a uma única filha por parte de Helena com Menelau. E, finalmente, há certa disputa de autoridade que parece entrar em cena em *Od.* IV entre Menelau e Helena, contrastando com a autoridade suprema de Nestor em Pilos.

Para Saïd (2011, p. 270), desde o início a esposa demonstra ter um *status* igual ao do seu marido.³¹ Conforme relatam os v. 130-132, no Egito não apenas o rei ofereceu presentes de hospitalidade a Menelau: sua esposa também ofereceu presentes a Helena, separadamente. Quando Helena vê pela primeira vez Telêmaco, ela demonstra a mesma perspicácia que tivera em Troia para reconhecer Odisseu, e dispara sua conclusão sobre a identidade do hóspede, enquanto Menelau ainda refletia sobre a mesma.

³⁰ Cf. Schmiel, 1972, p. 465: *The reference to his wealth reminds him of the travels which accounted for much of his wealth; his absence from home, occasioned by those travels, reminds him of Agamemnon's death. That tragedy and his failure to avenge his brother's death take the joy out of his affluent life (93). Agamemnon's death reminds him of the other dead in Troy; they remind him of Odysseus in particular; and Odysseus makes him think of Laertes, Penelope, and Telemachus. The speech reveals that Menelaus is an unhappy man who would gladly give most of his possessions which bring him no pleasure in exchange for the lives of his comrades lost, as he could hardly forget, on account of his wife.*

³¹ Cf. Doyle, 2010, p. 16.

Para Menelau suspeitar que o estrangeiro fosse o filho de Odisseu, foi necessário que um de seus *mûthoi* despertasse no hóspede uma emoção, exteriorizada pelo choro. Para Helena, no entanto, bastou colocar os olhos sobre o jovem para descobrir sua identidade. Da mesma maneira que Helena interrompe o curso normal da narrativa ao enunciar seu reconhecimento, ela também muda o curso proposto por Menelau, de que se encerrassem os *mûthoi* por aquela noite, ao ter “uma outra ideia” (v. 219) e iniciar um novo relato, dessa vez acompanhado pelo *phármakon* misturado ao vinho. Nada mais natural que, nesse instante, a rainha aproveitasse a audiência dos jovens e a autoridade conferida pela posição de narradora para tentar construir para si um novo *kléos*.

X. A famosa

Acredito, sim, que o paralelismo e a contradição dessas duas narrativas embutidas no canto IV tenham sido uma escolha deliberada do poeta. A grande questão, no entanto, é outra: qual é o sentido pretendido com essa justaposição de histórias tão contraditórias — ou, em outras palavras, qual o efeito que essas histórias justapostas produzem em seu ouvinte/ leitor? Em uma tradição na qual nenhum aedo do sexo feminino é mencionado, Helena é uma das mulheres da *Odisseia* que ocupam, por alguns versos, a posição de narradora; munida da autoridade que suas palavras assumem quando ela se coloca nessa posição, tenta, através de um elogio a Odisseu, elogiar-se a si mesma e, desse modo, construir para si um novo *kléos*.³² Mas um poema épico como a *Odisseia*, que tem Helena como personagem, talvez não pudesse deixar de aludir àquilo que eterniza Helena: sua traição. O feito mais significativo de Menelau na tradição épica foi ter perdido sua esposa; o mais significativo de Helena foi ter abandonado o marido e a pátria. Menelau nos lembra dessa outra face de Helena, mencionando um evento relativo ao cavalo de madeira que não é mencionado em nenhum outro lugar em Homero: a aproximação e a tentativa mimética de Helena. Se sua história não é corroborada por nenhuma outra passagem do poema, tampouco o é a história de Helena.

XI. A paradigmática

Pensemos no poema como um todo: ora, ao mesmo tempo em que a justaposição das histórias de Helena e Menelau em *Od. IV* nos mostra duas faces possíveis de Helena, ela antecipa elementos da segunda parte

³² Cf. Doyle, 2010, p. 15; Doherty, 1995, p. 86.

da *Odisseia*, e indica dois possíveis procedimentos para Odisseu adotar quando chega a Ítaca; como elementos, temos, por exemplo, o disfarce de mendigo utilizado por Odisseu e o fato de ele silenciar alguém à força (Ânticlo aqui no canto IV, Euricleia, no canto XIX). Quanto aos possíveis procedimentos, se acreditamos na história de Helena, somos encorajados a acreditar também que Odisseu, por sua parte, uma vez tendo concluído com sucesso o seu retorno, poderia revelar sua identidade e seus planos a Penélope, e mesmo envolvê-la em sua vingança. Já a história de Menelau parece advertir que o melhor seria que Odisseu mantivesse o disfarce até o fim do massacre dos pretendentes.³³ À *Odisseia* interessa uma Helena de múltiplas facetas. Usando-a como um dos paradigmas para o comportamento feminino, o poeta cria maior tensão sobre o fato de as mulheres serem ou não confiáveis e, automaticamente, sobre que atitudes Penélope pode tomar. Devemos ter em mente, contudo, que, no caso de Helena, ela é referida como filha de Zeus; essa genealogia pode, de certo modo, explicar a relativa autonomia que ela possui em Esparta (autonomia que, embora seja verdadeira se comparada a de algumas outras mulheres, não possui indícios suficientes para que se afirme que não seja, ainda assim, restrita).

XII. A filha de Zeus

Algumas personagens homéricas, e muito frequentemente as personagens femininas, não apresentam explicações para suas motivações, e tampouco o faz o narrador. Mas se Zeus, ao longo do poema, é referido como aquele que pode causar tanto bens quanto males,³⁴ por que não poderia também sua filha, humana, causar bens e males, encarnando, ao mesmo tempo, o poder da divindade,³⁵ por um lado, e as ambiguidades e contradições próprias da natureza humana³⁶ — e, mais ainda, próprias do gênero feminino — por outro?

³³ Cf. de Jong, 2001, p. 95, que acredita que a proximidade de sentido entre *Od.* IV, v. 81-82 e *Od.* XVI, v. 205-206 sugere um paralelo entre Odisseu e Menelau. Sobre as histórias de Helena e Menelau como paradigma para a segunda parte do poema, cf. Doherty, 1995, p. 60; Olson, 1989, p. 387-394.

³⁴ Zeus nega que se possa atribuir a ele próprio responsabilidade pelo que acontece com os homens (*Od.* I, v. 32-43); no entanto, as demais personagens do poema parecem discordar, como o fazem, por exemplo, Telêmaco no canto I (v. 348-349) e Helena no canto IV (v. 235-237).

³⁵ Cf. Doherty, 1995, p. 87-88.

³⁶ Cf. Doyle, 2010, p. 17.

Em Homero, Helena é apenas uma mortal, referida como filha de Zeus, sem mãe nomeada.³⁷ No poema cíclico *Cípria*, ela era filha de Nêmesis. Fora essa informação, a única que nos resta é que Castor e Pólux, que a *Ilíada* apresenta como irmãos de Helena (*Il.* III, v. 236-238), são mencionados como filhos de Leda na *Odisseia* (*Od.* XI, v. 298-230). Apesar de colocar Helena como uma mortal, nem mesmo o alto prestígio dos poemas de Homero fez com que ela deixasse de ser venerada em Esparta: isso talvez possa ser explicado pelo fato de a Helena homérica estar rodeada pela atmosfera do divino. Em *Od.* IV ela é prole de Zeus, gozando de autoridade mesmo na presença de seu marido, perspicaz, manipuladora de drogas praticamente mágicas e *metióenta* (o *phármakon* de Helena recebe um adjetivo próximo do tão comumente aplicado a Zeus, em especial na *Teogonia*); sua beleza singular parece exercer poder sobre os demais. Embora Hermes se admire com a morada de Calipso (*Od.* V, v. 63-75), e Odisseu, com o palácio de Alcínoo (*Od.* VII, v. 81-135), a caracterização da casa de Menelau como “divina” (*theôn*, *Od.* IV, v. 43) é única no poema, e Telêmaco a compara à corte de Zeus (*Od.* IV, v. 71-75) — ver, por exemplo, de Jong (2001, p. 92). A Menelau foi concedido que não morresse como os demais mortais, mas sim que fosse conduzido aos Campos Elísios, onde “a vida para o homem é da maior suavidade” (*Od.* IV, v. 565),³⁸ por ser esposo de Helena (“Tens Helena por mulher: para os deuses, és genro de Zeus”, *Od.* IV, v. 569).

De fato, na *Ilíada* não há nenhuma menção à possibilidade de qualquer guerreiro conseguir escapar da morte em algum momento de sua vida. Na *Odisseia*, Menelau terá vida eterna. A maior quantidade de elementos que de certo modo “divinizam” Helena na *Odisseia* talvez se

³⁷ Considero importante citar que há uma teoria segundo a qual Helena seria inicialmente uma divindade, humanizada posteriormente por Homero. Para maior discussão e mais elementos sobre o assunto, cf. Clader, 1976.

³⁸ A promessa feita a Menelau, de viver eternamente na maior suavidade, parece conter em si certa ironia, uma vez que várias são as indicações no canto de que a tristeza e o luto pelo que houve no passado (a morte do irmão, de muitos aqueus e sua responsabilidade nessas mortes, pelo feito de Helena) são perenes. A reconquista de Helena não significa, necessariamente, o fim do *pénthos* de Menelau: no Canto IV, o *pénthos* é representado pelas lembranças do passado e pela ausência de Odisseu. O texto não nos dá mais pistas sobre o futuro de Menelau: ou acreditamos que nos Campos Elísios sua dor finalmente cessará, ou interpretamos essa suposta dádiva como uma condenação da personagem à dor eterna. Pessoalmente, estou inclinada mais para a primeira alternativa, e sobre esse tema pretendo escrever oportunamente.

deva ao fato de este poema, em sua essência, permitir mais elementos fantásticos que o poema da ira de Aquiles. Mas o que acontecerá com Helena, segundo a *Odisseia*? Ficará com Menelau nos Campos Elísios? Ficará com seus irmãos, nos céus?

Em certo sentido, a Helena odisseica é elevada acima dos demais mortais, pois, apesar de alguns trechos do poema, já citados aqui, apontarem-na como responsável pela Guerra de Troia e por todos os sofrimentos decorrentes dela, nenhuma personagem lhe dirige diretamente uma crítica ou lhe atribui, olho no olho, culpabilidade — a única pessoa a criticar Helena em sua presença é a própria Helena.³⁹ Para todos os demais a presença de Helena é inebriante — às vezes até mesmo para o multiastucioso Odisseu. É como se Helena estivesse acima das leis que regem a sociedade e, conseqüentemente, acima de qualquer julgamento definitivo. Menelau não quer se vingar dela, ou tomá-la de volta para submetê-la a algum tipo de castigo ou humilhação: ele quer tê-la como esposa, fazendo tudo voltar a ser como era antes — como se isso fosse possível. Nessa tentativa de restabelecer o passado no presente, podemos pensar, ironicamente, que o uso do *phármakon* que anula e dor e a ira e produz esquecimento seja mais frequente em Esparta do que poderíamos supor em um primeiro momento.

XIII. A ambígua

Contudo, não podemos deixar de notar que, ao mesmo tempo em que a *Odisseia* diviniza Helena, ela também a humaniza: o poder mágico que exerce está no *phármakon*, e não nela mesma.⁴⁰ Ao mesmo tempo em que a história de Menelau nos lembra da Helena causadora da Guerra de Troia, o narrador nos apresenta uma Helena capaz de curar todo tipo de dor e sofrimento, através do *phármakon* do Egito. O papel de causar males de Helena se inverte e se transforma no papel de curar males.

Mais do que contraditórias, acredito, as histórias de *Od.* IV são complementares. Do mesmo modo que histórias como essas, de ocultação e disfarce, definitivamente pertencem à *Odisseia*, ao poema não interessaria uma Helena una, mas sim a Helena complexa, de múltiplas facetas.⁴¹ Para Bergren (1983, p. 80) “*doubleness*” é o que caracteriza Helena, e os poemas de Homero *not only reveal but do not attempt to regulate the doubleness of Helen.*

³⁹ Cf. Graver, 1995, p. 43.

⁴⁰ Cf. Assunção, 2010. Contra: Bergren, 1981.

⁴¹ Cf. Austin, 1994, p. 84: *The “Odyssey” shapes Helen’s ambiguity to its own purposes.*

Muitos autores gregos posteriores tiveram a preocupação de “resolver”, em seus textos, a duplicidade da filha de Zeus. Isso, no entanto, não interessa a Homero, nem à *Odisseia*. Com a Helena ambígua, o poeta cria maior tensão sobre o fato de as mulheres serem ou não confiáveis e, automaticamente, sobre os diferentes paradigmas que Penélope poderia seguir; talvez a dúvida que Atena tenta implantar no coração de Telêmaco no canto XV sobre sua mãe não fizesse tanto sentido para o jovem se ele não tivesse conhecido a múltipla Helena: aliás, é significativo que a viagem de Telêmaco e os cantos dedicados ao jovem se encerrem justamente com a visita a Menelau e Helena; repito, ao colocar Helena (e Clitemnestra) como exemplo(s) de conduta feminina,⁴² o poeta lança dúvida sobre que tipo de atitudes Penélope poderia tomar ao longo da narrativa — embora o desfecho em si provavelmente já estivesse enraizado na cultura tradicional oral, outras perguntas surgem: o que se passa pela cabeça de Penélope? Quem é, afinal, Penélope, e o que ela realmente deseja? O que Penélope quer dizer quando, após reconhecer Odisseu, faz um discurso no qual isenta Helena de culpa (*Od. XXIII*, v. 218-224)?⁴³ Após o canto XXIII vemos que o paradigma de Clitemnestra não é o único possível para mulheres na *Odisseia*: Penélope permanece fiel à sua casa e ao seu marido. Por que, então, “defende” Helena? Talvez porque se reconheça nela; talvez durante esses vinte anos também Penélope em algum momento tenha se imaginado em um novo casamento. Parece, contudo, que o poema nos brinda com pelo menos três paradigmas de esposas: em um extremo, Clitemnestra; no outro, Penélope; e, transitando entre os dois extremos, “Helena, prole de Zeus” (*Od. IV*, v. 184).

Referências

ASSUNÇÃO, T. R. Luto e banquete no canto IV da “Odisseia”. *Letras Clássicas*, São Paulo, vol. 14, p. 34-50, 2010.

AUSTIN, N. *Helen of Troy and her shameless phantom*. New York: Cornell University Press, 1994.

BAKKER, E. J. Homer, Odysseus, and the narratology of performance. In: GRETHLEIN, J.; RENGAKOS, A. *Narratology and interpretation*. Berlin/ New York: Walter De Gruyter, 2009.

⁴² Cf. Worman, 2001, p. 20.

⁴³ Acredito que uma análise desse trecho seja, sozinha, tema suficiente para a elaboração de outro artigo.

- BERGREN, A. L. T. Language and the female in early Greek thought. *Arethusa*, Baltimore, vol. 16, p. 69-95, 1983.
- BERGREN, A. L. T. Helen's good drug: "Odyssey" IV 1-305. In: DOHERTY, L. E. (org.). *Oxford readings in Classical Studies: Homer's "Odyssey"*. Oxford: Oxford University Press, 1981, p. 314-333.
- BOYD, T. W. Recognizing Helen. *JCS*, Illinois, vol. 23, p. 1-18, 1998.
- CLADER, L. L. *Helen: the evolution from divine to heroic in Greek epic tradition*. Leiden: E. J. Brill, 1976.
- CORRÊA, P. C. *Armas e varões: a guerra na lírica de Arquíloco*. São Paulo: Editora da Unesp, 1995.
- DOHERTY, L. E. Sirens, muses, and female narrators in the "Odyssey". In: COHEN, B. (org.). *The distaff side: representing the female in Homer's "Odyssey"*. New York: Oxford University Press, 1995, p. 81-92.
- DOYLE, A. Unhappily ever after? The problem of Helen in "Odyssey 4". *Akroterion*, Johannesburg, vol. 55, p. 1-18, 2010.
- DUARTE, A. S. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas: UNICAMP, 2012.
- FELSON, N. *Regarding Penelope: from character to poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- FLETCHER, J. Women's space and wingless words in the "Odyssey". *Phoenix*, Toronto, vol. 62, n. 1/ 2, p. 77-91, 2008.
- GRAVER, M. God-Helen and Homeric insult. *Classical Antiquity*, Berkeley, vol. 14, n. 1, p. 41-61, 1995.
- GUMPERT, M. *Grafting Helen*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2001.
- HALLIWELL, S. *Between ecstasy and truth: interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus*. New York: Oxford University Press, 2011.
- de JONG, I. J. F. *A Narratological Commentary on the "Odyssey"*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- KATZ, M. A. *Penelope's renown: meaning and indeterminacy in the "Odyssey"*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- LESKY, A. *História da literatura grega*. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1957.
- LOURENÇO, F. *Odisseia*. Lisboa: Cotovia, 2003.
- MUELLER, M. Helen's hands: weaving for "kléos" in the "Odyssey". *Helios*, Lubbock, vol. 37, n. 1, p. 1- 21, 2010.
- MURNAGHAN, S. *Disguise and recognition in the "Odyssey"*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- NAGY, G. *The best of the Achaeans: concepts of the hero in archaic Greek poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979.

- OLSON, S. D. The stories of Helen and Menelaus ("Odyssey" 4. 240-289) and the return of Odysseus. *AJP*, Baltimore, vol. 110, p. 387-394, 1989.
- PANTELIA, M. C. Spinning and weaving: ideas of domestic order in Homer. *The American journal of philology*, Baltimore, vol. 114, n. 4, p. 493- 501, 1993.
- PEDRICK, V. The hospitality of noble women in the "Odyssey". *Helios*, Texas, vol. 15, p. 85-101, 1988.
- PEPONI A.-E. *Frontiers of pleasure: models of aesthetic response in Archaic and Classical Greek thought*. New York: Oxford University Press, 2012.
- PERCEAU, S. Mais devançant Ménélas, Hélène... («Od.» XV, 172): Hélène et Ménélas au chant IV de l'Odyssee. *Gaia*, Grenoble, vol. 14, p. 135-153, 2011.
- SAÏD, S. *Homer and the Odyssey*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- SCHEIN, S. L. Female representations and interpreting the "Odyssey". In: COHEN, B. (org.). *The distaff side: representing the female in Homer's "Odyssey"*. New York: Oxford University Press, 1995, p. 17-28.
- SCHMIEL, R. Telemachus in Sparta. *TAPA*, Baltimore, vol. 103, p. 463-472, 1972.
- SCODEL, R. The story-teller and his audience. In: FOWLER, R. (org.). *The Cambridge companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 45-55.
- WORMAN, N. The voice which is not one: Helen's verbal guises in Homeric epic. In: LARDINOIS, A.; MCCLURE, L. (org.). *Making silence speak: women's voices in Greek literature and society*. Princeton/ Oxford: Princeton University Press, 2001, p. 10-37.

HESÍODO Y EL VALOR DEL OÍKOS: ESPACIO Y SUBJETIVIDAD

María Cecilia Colombani*
Universidad de Morón
Universidad Nacional de Mar del Plata

RESUMO: O plano do presente trabalho consiste em analisar as características que assume o lar em *Os Trabalhos e os Dias*, bem como a funcionalidade do mesmo no âmbito geral do poema. Sabemos que essa obra pode ser lida a partir de vários pontos de vista, sendo um deles a consideração do poema como um verdadeiro manual de conselhos práticos para o agricultor, que constitui a base da economia agrícola aldeã. Sem dúvida, por meio desta dimensão didática, surge a ideia do trabalho como algo regulador da constituição ética do homem. Se unirmos os dois elementos, trabalho mais agricultura, um modelo apropriado de interpretação é o valor do campo como articulador de ambos os tópicos. A referência à terra e ao espaço aberto que ela supõe é, sem dúvida, um elemento-chave da leitura do poema em termos topológicos ou espaciais.

PALAVRAS-CHAVE: trabalho; lar; lavrador; homem; constituição ética.

“En primer lugar, procúrate casa, mujer y buey de labor” (*Trabajos y Días*, 405)

* ceciliacolombani@hotmail.com

Introducción

El proyecto del presente trabajo consiste en analizar las características que toma el hogar en *Trabajos y Días*, así como la funcionalidad del mismo en el marco general del poema. Sabemos que la obra puede leerse desde múltiples miradas siendo una de ellas la consideración del poema como un verdadero manual de consejos prácticos para el campesino, para el labrador que constituye la base de la economía agrícola de la aldea.

Sin duda, de la mano de esta dimensión didáctica, aparece la idea de trabajo como idea reguladora de la constitución ética del hombre. Si aunamos ambos andariveles, trabajo más agricultura, un modelo de instalación pertinente es el valor del campo como articulador de ambos tópicos. La referencia a la tierra y al espacio abierto que ella supone es, sin duda, un elemento clave de la lectura del poema en términos topológicos o espaciales.

El afuera donde se llevan a cabo los *érga* representa un *tópos* emblemático de la geografía que Hesíodo presenta; geografía de fuerte impronta subjetivante ya que el hombre se constituye como tal en el marco de la vida campesina, inscrita en la espacialidad que la tierra supone.

Así como la ciudad será el enclave subjetivante de los varones libres portadores de derecho en la Atenas Clásica, el campo resulta ser el *tópos* antropológico de la ecuación trabajo-agricultura. El énfasis puesto sobre el trabajo exterior que el cultivo de la tierra implica puede llevarnos a suponer que el mundo hesiódico está enteramente volcado hacia un “afuera” que predomina sobre un “adentro”, de menor presencia en el poema.

Lejos de ello, nuestro propósito consiste en relevar la presencia del *oïkos* y de la interioridad que el mismo supone, para descubrir un mundo humano que se juega en ambas dimensiones, idénticamente constitutivas. El hombre se consolida en el “entre” de ambas espacialidades, el afuera y el adentro, el mundo exterior del trabajo sobre la tierra y el mundo interior de la casa, donde también hay trabajo, tal como los versos devuelven.

Proponemos entonces una lectura de carácter antropológico indagando la coordenada del espacio para comprender un eje capital de la constitución del hombre. La diferencia entre el hombre y el animal gira en torno a la noción de albergue como noción antropológica. El hombre es hacedor de su albergue a partir de su concepción del espacio. Hesíodo está abriendo el juego de la reflexión filosófica en materia del universo humano. Los animales, incrustados en la naturaleza y fijados a ella sin posibilidad alguna de extrañamiento, carecen de albergue, de un espacio

cargado de sentido.¹

I. El espacio íntimo – La casa-taller

Hay una solidaridad insistente entre la casa y el mundo del trabajo, entre ese afuera y ese adentro que venimos persiguiendo. Lejos de constituir dos territorialidades nítidas, cerradas en sus propias esferas, sin conexión entre sí, hay un elemento que las pone en contacto, como una bisagra que determina cierto flujo entre lo que ocurre en el exterior y aquello que acontece en el interior: el trabajo. El trabajo es aquello que permeabiliza los *tópoi* porque la casa se convierte en una especie de taller donde se producen los elementos que luego juegan sus funciones en el afuera: “Fabrícate en casa todos los utensilios necesarios” (*Trabajos y Días*, 407-408).

La casa es el pues el espacio de una nueva dimensión del hombre, que no reduce su habilidad al cultivo de la tierra. Aparece un matiz artesanal en el varón, especie de *tekhnítes*, capaz de resolver con sus manos aquellas necesidades que el trabajo demanda: “Construye trabajando en casa dos arados distintos, uno de una sola pieza y otro articulado, pues así será mucho mejor, y si rompes uno, puedes enganchar el otro a los bueyes” (*Trabajos y Días*, 433-435).²

Lo que se construye en el adentro se utiliza en el afuera, abriendo simbólicamente las compuertas que cierran al *ôikos* sobre su íntima espacialidad. La herramienta producida es el nexo entre una y otra geografía, extendiendo el hogar más allá de sus fronteras. La casa sale al exterior a través del útil producido en el interior.

A su vez, la casa-taller es el lugar para guardar las herramientas necesarias: “Llévate a casa un dental, buscándolo en la montaña o en el campo, de carrasca” (*Trabajos y Días*, 428-429). Se trata de la cama del

¹ Pensamos en la bibliografía clásica de la Antropología filosófica para esta afirmación. Tanto Max Scheler como Ernst Cassirer, Martin Buber o Emanuel Mounier, por nombrar sólo algunos autores clásicos de la disciplina, aluden a esta diferencia entre ambos *tópoi*, más allá de la noción legitimadora de tal diferencia o del marco teórico donde se instalen; se trate de un planteo espiritualista o de un abordaje materialista, el hombre parece estar transido por un plus que lo territorializa en otro espacio ontológico, ya sea en la línea de la continuidad o en la apuesta de la discontinuidad, el ser hombre entraña otras dimensiones, traducidas, precisamente, en la capacidad de gestar un *kósmos* humano.

² Tal como se aprecia existen dos tipos de arados, uno simple y otro compuesto; pero más allá de las particularidades y de la diferente tipología del instrumento, queda claro la necesidad de construir más de uno para que nunca se interrumpa el trabajo.

arado, “el más resistente para arar con bueyes una vez que algún servidor de Atenea lo acople al timón fijándolo con clavos a la reja” (*Trabajos y Días*, 430-432).³ Guardar y construir, la casa-taller no puede faltar en las previsiones del hombre prudente, ni en el conocimiento que la provisión de elementos exige: “A la sazón, ceba ya los bueyes de retorcidos cuernos que tienes en casa” (*Trabajos y Días*, 452-453). Ahora bien, aquello que se guarda ha implicado un arduo conocimiento, que aúna la relación entre el hacer y el saber hacer: “El hombre rico en imaginación habla de construirse un carro. ¡Necio!, no sabe que cien son las piezas de un carro que hay que preocuparse antes de hacer una casa” (*Trabajos y Días*, 455-458). La casa alberga la herramienta pero es también el espacio por donde circula el saber que lleva a la construcción. Es taller donde convive la habilidad manual de la construcción y la habilidad teórica de saber hacerlo.

II. La casa-granero

La casa opera también como un espacio de conservación de aquello que la tierra produce. Los vínculos entre el adentro y el afuera ahora se consolidan a partir de una función de almacenamiento que la materialidad de la casa posibilita. El trabajo exterior ha generado una buena cosecha, asociada simbólicamente a la idea de seguridad futura, que debe ser protegida en un espacio interior, afín a la protección de lo producido. El trabajo es la clave, “para que te aborrezca el Hambre y te quiera la venerable Deméter de hermosa corona y llene de alimento tu cabaña” (*Trabajos y Días*, 300-301).

Con esta función de conservación quedan delineadas, a su vez, las características de ambos espacios, uno abierto, exterior, sin resguardo y poco proclive a la conservación y otro cerrado, íntimo, interior, resguardado, funcional a la práctica de acumulación.

Si en el tópico anterior, la casa salía al campo a través de las herramientas producidas, ahora el campo entra a la casa a través de lo que produce y debe ser resguardado. Nuevamente los *tópoi* se intersectan y muestran su complementariedad.

Este valor de la casa es altamente significativo ya que roza una preocupación fundamental para el hombre trabajador: conjurar la posibilidad del hambre como uno de los peores males. En este tópico, la casa resulta emblemática: “El que añade a lo que tiene evitará la quemazón del hambre; lo que hay dentro de casa no inquieta al hombre; es mejor

³ La referencia a Atenea se vincula con la protección de la diosa a los artesanos, en este caso, a un carpintero, encargado del acople.

tener dentro de casa; pues lo de afuera es dañino” (*Trabajos y Días*, 363-366). Los versos son reveladores en dos aspectos: en primer lugar, la seguridad que la casa brinda, pero, en segundo lugar, da cuenta también de un cierto matiz positivo del adentro frente al afuera. La casa parece representar la íntima seguridad que contrasta con la posibilidad del mal territorializada en el exterior.

La acumulación de los granos, asociada al trabajo arduo y a la previsión como marcas del hombre responsable, encuentra en la casa el espacio funcional a la exigencia antropológica. Sin el abrigo que la casa brinda sería imposible desarrollar la capacidad humana, altamente valorada, de considerar la relación tiempo-alimentación; guardar los granos en el espacio adecuado anticipa la posible tiranía del tiempo en materia de sustentabilidad. Quizás en esta línea deban leerse las recomendaciones de Hesíodo a Perses: “Pero tú preocúpate por disponer las faenas a su tiempo para que se te llenen los graneros con el sazonado sustento” (*Trabajos y Días*, 307-308).

La casa es el espacio que posibilita el orden. La disciplina es la clave del trabajo y del éxito del mismo. Desde muchas aristas el poema devuelve la importancia de la disciplina en la vida de los hombres. En esta línea, la casa se convierte en aquello que permite el orden de lo almacenado u obtenido por la labor: “Y a continuación, una vez que coloques ordenadamente todo el alimento dentro de casa, procúrate forraje y estiércol para que tengan en abundancia los bueyes y los mulos. Luego, por fin, deja que los esclavos relajen sus piernas y suelta los bueyes” (*Trabajos y Días*, 601- 602).

Idénticamente, el orden roza otra de las actividades que ubican al hombre en el exterior: el mar. Los elementos que posibilitan la navegación son pasibles del mismo orden que los frutos que brinda la tierra o los instrumentos que posibilitan su labranza. La casa entonces se inscribe en la actividad exterior constituyendo el espacio interior de la protección de los útiles. Representa entonces no sólo un albergue existencial, tema del próximo apartado, sino un recinto de resguardo del valor material de las cosas: “Guarda con orden en tu casa todos los aparejos en buenas condiciones y remienda las velas de la nave surcadora del ponto” (*Trabajos y Días*, 628-629).

III. La casa-albergue

La casa es espacio de reposo. Quizás sea esta dimensión la que más nítidamente de cuenta de la naturaleza interior y cerrada de la misma. La casa es el lugar del descanso reparador luego de la dura jornada de trabajo, aún frente a la inclemencia del Bóreas: “Anticípate a él y regresa a casa cuando termines el trabajo, no sea que algún día te cubra desde el cielo una

nube sombría y deje húmedo tu cuerpo y empapados tus vestidos” (*Trabajos y Días*, 554-556).⁴ Sus puertas se cierran sobre su geografía interior para cerrar significativamente la dureza de las faenas exteriores, constituyendo la virtual imagen que proponemos, el símbolo del ciclo antropológico del hombre: trabajo-descanso. Un afuera que agota y un adentro que recibe en actitud acogedora es la nueva tensión que proponemos para pensar la complementariedad espacial.

En este caso la casa vuelve a rozar la ciclicidad humana y su materialidad es funcional a la diada en análisis. Descansar es el pasaporte a poder continuar con la tarea, la condición de posibilidad de la misma. Retorna, así, la misma imagen de la previsión que apareciera en el apartado anterior. Hay un espacio que parece solidarizarse íntimamente con la dimensión previsor, propia del hombre prudente: conservar el grano, conservar la energía a través del descanso adecuado. La casa es simbólicamente ese espacio donde la previsión toma cuerpo de *êthos*.

La casa es también el albergue de la “doncella de piel suave que dentro de la casa se queda junto a su madre, aún inexperta en los negocios de la muy dorada Afrodita” (*Trabajos y Días*, 520-522). Emblemático espacio de crianza que marcará claramente una dimensión de género, la casa es el espacio interior y cerrado de la doncella, su territorio natural antes de su contacto con los asuntos de Afrodita. Es allí donde se encuentra la joven, donde cumple su rutina y “lava su delicada piel, la unge con brillante aceite y va a recogerse al rincón más escondido de la casa en los días de invierno” (*Trabajos y Días*, 522-524). Espacio de recogimiento y albergue que pone a la casa en un lugar de protección.

IV. La casa-familia

La casa constituye el albergue natural de la familia y el epicentro de su consolidación. Los consejos de administración familiar dan cuenta de la íntima solidaridad casa-mujer, hilvanando un vínculo indisoluble: “A madura edad llévate una mujer a tu casa” (*Trabajos y Días*, 695).⁵ Como

⁴ El Bóreas es un viento que proviene de Tracia, del norte, hijo de Eos, la Aurora, y de Astreo, el titán. A su vez, es hermano de dos vientos, Céfito y Noto, que Hesíodo presenta en *Teogonía*.

⁵ La edad constituye un núcleo de preocupación intenso en los riesgos que de por sí acarrea el matrimonio. La edad madura equivale a los treinta años aproximadamente, lo cual genera una diferencia estatutaria con la esposa, quien debe pasar cuatro años de pubertad y luego casarse; la disimetría obedece seguramente a la permeabilidad de la joven a ser educada por el esposo. Sobre este tema puede verse Leduc, 1992:

vemos, resulta el espacio simbólico aludido por Hesíodo a propósito de su preocupación en torno al matrimonio y a la familia, sobre todo a la mujer con la ambigua consideración que la misma ostenta al interior del *corpus*. Constituye entonces el territorio emblemático de la mujer, asociada a la funesta descendencia de Pandora; la cobija en su interior, reforzando la improductividad propia de sus marcas identitarias. Si el trabajo es eminentemente una gesta exterior, la no productividad femenina la territorializa en el interior de la casa, “siempre pegada a la mesa” (*Trabajos y Días*, 704) y consumiendo el granero en actitud predatoria. La pintura de la mujer al respecto es ilustrativa: “Que no te haga perder la cabeza una mujer de trasero emperifollado que susurre requiebros mientras busca tu granero” (*Trabajos y Días*, 373-375).

La permeabilidad entre los espacios que venimos abordando sólo se logra a través de las marcas de la buena esposa, ya que el trabajo la lleva del adentro al afuera, del interior al exterior. El trabajo es siempre la condición de posibilidad de abrir las puertas que clausuran la vida al interior del *óikos*. Ese tránsito de una actitud “naturalmente” pasiva a otra activa sólo es posible a partir de una tarea pedagógica que el marido lleva a cabo.

Si bien hemos demostrado que la interioridad de la casa no es sinónimo de pasividad, ya que hemos relevado acciones que se cumplen en su interior, la permanencia improductiva de la mujer en la casa, específicamente asociada a la mesa, refuerza el imaginario de la pasividad doméstica frente a la actividad extramuros.

La casa es también el lugar del respeto. Casa y familia hilvanan un tapiz vincular que no puede mancillarse con actitudes que ofendan la materialidad simbólica de la primera y la honra que le corresponde a la segunda: “No te dejes ver con los genitales manchados de semen dentro de tu casa junto al hogar, sino evítalo” (*Trabajos y Días*, 733-734). Los escoliastas han interpretado que el acto sexual mancha al hombre de impureza; por ello no debe acercarse al centro mismo de la casa, al lugar emblemático, el hogar, donde se rinde culto a los Bienaventurados.

V. La casa-vínculo

La casa parece ser un espacio de construcción vincular; no el único pero sí el que guarda peculiares características que pueden ubicarse en un registro de marcada familiaridad y de cierta intimidad. Cuando el poeta se refiera a la casa ubica en ella o bien el vínculo del hombre consigo mismo,

“¿Cómo darla en matrimonio? La novia en Grecia, siglos IX-IV a. C.”; en el texto aparece con claridad el dispositivo matrimonial griego.

o bien el vínculo con la esposa, lo cual habla precisamente de la intimidad aludida. La casa cobra protagonismo a partir de un vínculo familiar que el poeta sugiere: “Procura tener un solo hijo, para conservar intacto tu patrimonio; pues así la riqueza crecerá dentro de tu casa” (*Trabajos y Días*, 376-377). La casa es el *tópos* que alberga la riqueza; su espacialidad cerrada contiene la prosperidad y evita el derroche.

Otros espacios también dan cuenta de la construcción vincular. Vínculos del “afuera” frente a los vínculos del “adentro” que la casa implica como espacio íntimo y celular de tejido relacional. El plano material del trabajo genera esos vínculos extramuros. El labrador y sus criados, el labrador y sus esclavos, copartícipes en la relación de trabajo constituyen la trama de un tejido de relaciones que trasciende el universo íntimo del hogar en torno a los trabajos de otoño: “Que los siga un hombre fuerte de unos cuarenta años después de desayunar un pan cuarteado de ocho trozos” (*Trabajos y Días*, 441-442). Este trabajo es complementario de otro que genera, a su vez, un vínculo de complementariedad laboral: “Otro no más joven que éste es el mejor para volar las semillas y evitar su acumulación” (*Trabajos y Días*, 445-448). El campo como espacio de la labor genera un vínculo complementario que, como siempre, mira a la prosperidad del trabajo.

Otro pasaje devuelve también la construcción de vínculos de trabajo pero también de subordinación estatutaria: “Cuando ya se muestren a los mortales los primeros días de la labranza, poned entonces manos a la obra, junto los criados y tú, arando la tierra seca y húmeda en la época de labranza y ganando tiempo muy de mañana, para que se llenen de frutos tus campos” (*Trabajos y Días*, 458-462). El trabajo compartido genera de hecho vínculos que refuerzan la excelencia del trabajo a partir de la colaboración entre actores de distinto rango, el labrador y sus criados.

El vínculo de colaboración entre miembros que constituyen el patrimonio de la casa, retorna a propósito de la tarea del pequeño esclavo: “Detrás el pequeño esclavo dará trabajo a los pájaros enterrando las semillas con la azada” (*Trabajos y Días*, 469-471). Los vínculos generan distintas relaciones de edad y de tareas, pero hablan del espacio abierto como *tópos* de consolidación de círculos que impactan sobre la prosperidad de la casa, a través del beneficio del trabajo.

El ágora es otro espacio del vínculo “exterior”. La relación con los pares, el vecino, el amigo, el pariente, los reyes van hilvanando un plexo de vínculos que se juegan en el afuera.

VI. Casa, campo, ágora – las fronteras se desdibujan

Nuestro trabajo ha dado muestras de la complementariedad entre la casa como espacio interior y el espacio exterior, el *tópos* del afuera,

predominantemente, representado por el campo como el espacio abierto donde se juega el trabajo del labrador. No obstante, no se trata del único afuera que el poema refiere. La referencia a la navegación abre otro afuera, el mar; un puro espacio exterior, móvil y acuoso, de difícil tránsito.

Otra geografía extramuros que el poema sugiere es el *ágora*, analizada, en el apartado precedente, como espacio de la lucha política que la aldea sugiere en su quehacer cotidiano.

Nos gustaría pensar el denominador común entre tres de estos espacios: la casa, el campo y el *ágora*. La primera nota ha sido la condición de espacios donde es posible el vínculo intersubjetivo. Complementaria de esta dimensión es su condición de espacios civilizados, de *tópoi* transidos por la noción de cultura como aquello que distingue específicamente al hombre y lo aleja de la lógica imperante entre las bestias.

Quizás la referencia al pleito que sostiene con su hermano sea la pintura más nítida de la complementariedad de los espacios: la casa, el campo y el *ágora* como *tópoi* culturales; Hesíodo opone el *ágora*, territorio de la contienda y espacio afín a Perses, “preocupado por acechar pleitos en el *ágora*” (*Trabajos y Días*, 30), y la casa, lugar donde debe hallarse el sazonado sustento, “el grano de Deméter, que la tierra produce” (33), merced al trabajo desplegado en el campo.

La casa es el micro espacio de instalación antropológica con todas las pautas que ello implica; el campo ha dejado de ser la tierra baldía, inculca, para ser la geografía próspera y fecunda que devuelve, trabajo mediante, el fruto de la diosa; el *ágora* es el espacio emblemático de un signo de cultura: el derecho a la palabra que circula, el espacio del litigio entre hermanos, el *tópos* de la denuncia a los *dorophágoi*.

VII. Conclusiones

Tres espacios de corte diferente, de distinto registro en la tensión exterior-interior, pero emparentados entre sí a partir de una nota común: la civilidad de su materialidad.

De lo micro a lo macro las fronteras territoriales se disuelven a la hora de relevar la espacialidad en términos antropológicos: tres lugares de construcción del vínculo, con los íntimos, con la tierra y sus trabajadores, con los aldeanos.

Del adentro al afuera los espacios pierden por un momento su singularidad específica para constituir la materialidad de un espacio antropológico que trasciende las connotaciones geográficas.

Del espacio en términos territoriales al espacio en términos humanos, la casa, el campo y el *ágora* constituyen las geografías subjetivantes que delinean la constitución del hombre como animal simbólico, capaz de construir sentido en esos *tópoi*.

La casa, el ágora y el campo constituyen los espacios donde se inscribe la capacidad poética del hombre como hacedor de cultura; espacios, a su vez, íntimamente vinculados al trabajo como actividad subjetivante. He aquí otro punto de intersección que desdibuja las fronteras entre el adentro y el afuera. Espacios de inscripción de cultura, el territorio, interior o exterior, es el soporte material de la constitución antropológica. Así, la noción de mundo nunca implica una noción territorial, de registro topológico-espacial, sino un concepto antropológico, de matriz significativa. El mundo es “el lugar en el mundo”,⁶ el domicilio existencial del hombre en tanto hacedor de cultura, y explicita la relación del hombre con la naturaleza como primer enclave antropológico.

Hesíodo contribuye a ordenar no sólo el mundo divino con su genealogía, sino también el mundo humano, haciéndolo pasar por el eje del trabajo como actividad constitutiva del hombre. Ocurre que es por el trabajo que el hombre puede darse un lugar en el mundo. El trabajo es así un rasgo humano y civilizador, cuyo tratamiento vuelve a poner a Hesíodo en un registro didáctico. *Trabajos y días*, como afirma Fontenrose, “*is both a plea for justice and a gospel of work*”.⁷ El poeta enseña cómo se alcanza la dignidad del hombre. En realidad, se están sentando las bases para la constitución de una *pólis* justa y organizada, lo cual supone una intensa preocupación por el vínculo trabajo-*êthos* en tanto manera de vivir.⁸

Referencias

- BUBER, M. *Yo y tú*. Trad. Horacio Crespo. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.
- CASSIRER, E. *Antropología filosófica*. Trad. Eugenio Ímaz. México: FCE, 1974.
- COLOMBANI, M. C. *Hesíodo: una introducción crítica*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.
- DETIENNE, M. *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Trad. Juan José Herrera. Taurus: Madrid, 1986.
- FONTENROSE, J. Work, justice, and Hesiod's five ages. *Classical philology*, Chicago, vol. LXIX, n° 1, p. 1-16, 1974.

⁶ Cf. Heidegger, 1997, p. 79.

⁷ Cf. Fontenrose, 1974, p. 5.

⁸ Coincidimos con la postura de Judet de La Combe y Lernoùld, 1996, p. 302, cuando sostienen que *le travail apparaît comme l'activité qui définit l'homme essentiellement*. En efecto, la disimetría ontológica entre ambos planos, el humano y el divino, hace que el trabajo se defina desde un registro que va más allá de su dimensión funcional.

- HEIDEGGER, M. *Ser y tiempo*. Trad. José Gaos. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.
- HESÍODO. *Teogonía; Trabajos y días; Escudo*. Trad. Aurelio Pérez Jiménez. Barcelona: Editorial Planeta/ De Agostini, 1997.
- HESÍODO. *Obras y fragmentos*. Trad. Aurelio Pérez Jiménez. Gredos: Madrid, 2000.
- JUDET DE LA COMBE, P.; LERNOULD, A. Sur la Pandore des «Travaux»: esquisses. En: BLAISE, F.; JUDET DE LA COMBE, P.; ROUSSEAU, P. (org.). *Le métier du mythe: lectures d'Hésiode – vol. 16*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 301-313.
- LEDUC, C. ¿Cómo darla en matrimonio? La novia en Grecia, siglos IX-IV a.C. En: DUBY, G.; PERROT, M. *Historia de las mujeres, 1 – la Antigüedad*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Taurus, 1992, p. 251-313.
- LIÑARES, L. *Hesíodo: Teogonía; Trabajos y Días*. Edición bilingüe. Buenos Aires: Losada, 2005.
- MOUNIER, E. *El personalismo*. Trad. Aída Aisenson, Beatriz Dorriots y León Rozitchner. Buenos Aires: EUDEBA, 1972.
- SCHELER, M. *El puesto del hombre en el cosmos*. Trad. José Gaos. Buenos Aires: Losada, 1972.

FINGI(DORES) DE SI MESMOS: DORES FINGIDAS E REAIS NA ORATÓRIA ROMANA

Paulo Sérgio de Vasconcellos*
Universidade Estadual de Campinas

ABSTRACT: This paper focuses on the conceptions of ethos and pathos in Roman rhetoric in order to investigate how far were ancient Romans from our notion of poetical persona. Its title dialogues with the poem “Autopsicografia” by Fernando Pessoa, whose “feigned pain” has a correlate in Ciceronian *fictus dolor*. This preliminary consideration is part of our broader investigation on the reception of subjective poetry in ancient Rome, and more widely in classical studies.

KEYWORDS: Roman rhetoric; ethos; pathos.

Nossa pesquisa sobre o biografismo e a recepção da poesia amorosa romana na Antiguidade e nos estudos clássicos¹ tem-nos levado a rereer os tratados de retórica antiga em busca de considerações teóricas que possam nos mostrar quão perto ou quão distantes estiveram os antigos romanos das nossas noções de “eu-poético” ou “persona poética”, uma instância discursiva a distinguir-se do autor empírico ou, pelo menos, a problematizar-se, dada a complexidade da questão. Por mais que os modos de recepção sejam variáveis sincrônica e diacronicamente e não se possa ter a pretensão de controlá-los, parece consensual hoje que o biografismo ingênuo de certas leituras do passado, ainda que resista entre o público leigo de poesia, está desprestigiado na academia, a “comunidade interpretativa”

* odoricano@ig.com.br

¹ Projeto que contou, recentemente, com apoio da FAPESP (processo 2013/15811-4).

a que os latinistas pertencem. Chamamos de *biografismo* a tendência a interpretar dados de uma obra literária como expressão do autor empírico, sobretudo quando se trata de poesia em primeira pessoa; nessa abordagem, vicissitudes narradas na poesia são interpretadas como relato biográfico; sentimentos expressos são a expressão subjetiva do autor empírico; o nome próprio do autor (Catulo, Propércio...) é tratado como o nome de uma certidão de batismo moderna, sem que se levem em conta elementos como as convenções genéricas das obras, a ficcionalidade da expressão poética e o desconhecimento do contexto preciso da recepção das obras. Não se trata, porém, de cair no outro extremo da desconsideração pura e simples da categoria do autor, como no *intertextualist fundamentalism* de que fala Hinds (1998, p. 48), mas de pôr em discussão os modos mesmos de representação da subjetividade no discurso poético.

Em nossa incursão pela retórica romana, chama-nos a atenção o que Cícero e Quintiliano dizem sobre *ethos* e *pathos* e as associações possíveis com nossas distinções entre autor empírico ou autor de carne e osso e “eu-poético”; e é a esse ponto que dedicaremos nossas considerações. Em síntese, o que vemos em certas passagens dos tratados de retórica romanos é que se chega próximo de uma distinção entre a *persona* do locutor e o autor histórico do discurso, mas essa distinção nunca é claramente feita e, muito menos, aplicada ao caso da poesia em primeira pessoa.

No *Orator*, Cícero afirma que, ao não se levar em conta o *decorum*,² erra-se muito “nos poemas e no discurso oratório” (*et in poematis et in oratione peccatur*).³ Ora, mencionando os fatores a levar em consideração para a busca do que seria decoroso quanto às ideias e palavras (*non in sententiis solum sed etiam in uerbis*),⁴ Cícero se refere à necessidade de ajustar o discurso às *personae* dos que discursam e dos que ouvem (*et in personis et eorum qui dicunt et eorum qui audiunt*).⁵ Há quem erre no tratamento de sua *persona*, da dos juízes ou até mesmo dos adversários (*at persona alii peccant aut sua aut iudicum aut etiam aduersariorum*) não apenas quanto ao conteúdo do que se diz, mas quanto à expressão verbal (*nec re solum, sed saepe uerbo*).⁶ Portanto, o emissor

² O equivalente de *πρέπον*, na tradução proposta por Cícero: *Πρέπον appellant hoc Graeci, nos dicamus sane decorum* (XXI, 70).

³ XXI, 70.

⁴ XXI, 71.

⁵ XXI, 71. Em *Orator*, 35, 125, Cícero preceitua que o orador deve ter a sabedoria de adaptar o discurso às circunstâncias e às pessoas [*Vt si temporum personarumque moderator*].

⁶ XXI, 72.

(*qui dicunt*) constrói, no discurso, uma imagem de si mesmo, reveste-se de uma “máscara”, adequada às circunstâncias da enunciação; só assim se entende como alguém possa errar no tratamento de sua própria *persona* por não ter sabido adaptar *res, uerba, actio* às circunstâncias particulares que devem moldar o discurso.

A possibilidade de um erro no tratamento da própria *persona* revela que tudo, na prática oratória, é planejado detalhadamente, inclusive a impressão que se deseja transmitir de si mesmo; um discurso deixaria transparecer não a personalidade do autor empírico, mas uma “persona” meticulosamente preparada e ensaiada. Mas e o poeta, que, no uso do decoro, fora comparado ao orador? Ele não construiria para si mesmo uma certa *persona*? Todavia, quando Cícero retorna aos poetas, o que está em jogo é apenas a adequação do discurso a determinada personagem.⁷ Assim, o poeta erra ao atribuir um discurso probo a um homem ímprobo ou um estulto a um homem sábio (*qui peccat etiam, cum probam orationem affingit improbo stultoue sapientis*).⁸

No *De oratore*, afirma-se que o poeta tem um campo de atuação muito próximo daquele do orador: *est enim finitimus oratori poeta* (I, 70);⁹ *quibus est proxima cognatio cum oratoribus* (III, 27).¹⁰ Entretanto, ao precisar as semelhanças entre os dois (I, 70), menciona-se apenas o trato com os *uerba*:

⁷ Também no *De officiis* I, 97-98; em Horácio, na *Arte Poética*, v. 119-127, preceitua-se que os personagens da tradição mítica devem ser retratados de acordo com o decoro, isto é, com as características que tradicionalmente se atribuem a eles (Aquiles será *impiger, iracundus, inexorabilis, acer*, etc.); se se inventa um personagem novo, deve-se cuidar de que tenha coerência do princípio ao fim.

⁸ XXII, 74.

⁹ “Um pouco mais restrito quanto ao ritmo, mais livre, porém, na licença verbal, aliado e quase seu par nas muitas espécies de adorno” [*Numeris astrictior paulo, uerborum autem licentia liberior, multis uero ornandi generibus socius ac paene par*].

¹⁰ A questão deveria ser posta com frequência, a se julgar por esta passagem do *Orator*, 66: “Pois até mesmo os poetas levantaram a questão sobre o que é que os distinguiria dos oradores: parecia-lhe, antes, que, sobretudo, pelo ritmo e pelo verso, mas agora, entre os oradores, o próprio ritmo se difundiu” [*Nam etiam poetae quaestionem attulerunt quid nam esset illud, quo ipsi differrent ab oratoribus: numero maxime uidebantur antea et uersu, nunc apud oratores iam ipse numerus increbuit*]. Se, primeiramente, achava-se que a distinção se encontrava apenas no ritmo regular da poesia (ou pela liberdade maior dos poetas no uso das figuras: *De oratore* III, 153; Quintiliano VIII, 6, 19), justifica-se plenamente estudar a teoria da antiga retórica para especular, a partir de suas considerações sobre o discurso do orador, o que poderiam ser concepções antigas sobre o discurso poético.

o poeta está um pouco mais preso ao ritmo (*numeris ascriptior paulo*), tem uma licença maior com as palavras (*uerborum autem licentia liberior*), embora seja quase par do orador no uso do ornato (*multis uero ornandi generibus socius ac paene par*).¹¹ Em nenhum momento, a semelhança entre poeta e orador advém da assunção de uma *persona* elaborada discursivamente para a produção de certos efeitos sobre os receptores.

A construção do *ethos* no discurso, adequado a certa *persona*, não traria como corolário a ideia de que, na poesia, o *ethos* construído não seria necessariamente enraizado na biografia do emissor? Lembremos que Aristóteles apresenta o *ethos* como πίστις, um dos três meios de persuasão,¹² construído “através do discurso” (διὰ τοῦ λόγου – *Retórica* 1356 a). Obtém-se persuasão pelo *ethos* quando o discurso torna o orador digno de confiança, ἀξιόπιστον (*ibidem*). Nessa formulação não há referência a um *ethos* construído precedentemente ao discurso (que poderia ter sido mencionado entre as provas não “técnicas”): em suma, a credibilidade parece se construir como um efeito do discurso, independentemente do *ethos* prévio, da estima de que goza socialmente o orador.¹³

Em Cícero, ao contrário do que ocorre em Aristóteles,¹⁴ há, de forma

¹¹ Sobre a diferença entre o discurso do orador e do poeta, Cícero se detém no *Orator*, 66-8.

¹² Sobre a noção de πίστις, cf. Wisse, 1989, p. 14 *et seq.* Os “meios de persuasão” (*πίστεις*) λόγος, ἦθος e πάθος são descritos por Antônio mais de uma vez, no *De oratore* (por exemplo, em II, 115), sem que se citem os nomes gregos empregados por Aristóteles. Teria Cícero lido a *Retórica*? Segundo Wisse, é provável, embora não se possa comprová-lo (cf. Wisse, *in May*, 2002, p. 385).

¹³ Cf. Montefusco, 1992, p. 246: “Aristóteles nos diz muito claramente que o *ethos* do falante consiste em parecer crível por efeito do discurso, e não de uma ideia preconcebida de seu caráter” [*Aristotele ci dice molto chiaramente chel'ethos del parlante consiste nell'apparire credibile per l'effetto del suo discorso, e non di un'idea preconcepita sul suo carattere.*]. A autora tem em mente o trecho seguinte: Διὰ τοῦ λόγου, ἀλλὰ μὴ διὰ τοῦ προδεδοξάσθαι ποιόν τινα εἶναι τὸν λέγοντα (1356a). Em Aristóteles a ênfase é no caráter técnico da criação do *ethos* no discurso, não na utilização de um *ethos* preexistente, que, de fato, não seria um meio de persuasão “técnico”. Cf. Uelding, *op. cit.*, p. 1520: “Para Aristóteles, entretanto, a reputação que, antes de seu discurso, tem o orador não desempenha nenhum papel no meio ético de persuasão” [*Für Aristoteles spielt aber der Ruf, den ein Redner vor seinem Vortrag hat, beim ethischen Überzeugungs mittel keine Rolle.*].

¹⁴ Cf. Guérin, *op. cit.*, p. 9: “Aristóteles concebia, assim, um primeiro ἦθος, que se pode qualificar de referencial, reunindo as coordenadas reais do orador: idade, sexo, etnia, contexto político. Mas ele acrescia um segundo tipo de ἦθος, correspondente

clara, previamente ao discurso, um *ethos* do orador que tem seu peso, sua autoridade e, portanto, papel importante na persuasão.¹⁵ Todavia, no mesmo Cícero também encontramos, segundo nos parece, na tradição aristotélica, um *ethos* formal, “técnico”, sem referência a *mores* prévios, construído no discurso,¹⁶ incluindo-se aqui a *actio*.

No *De oratore*, II, 182,¹⁷ tratando da eficácia oratória de um *ethos* que conquista a benevolência para o orador e seu cliente, Antônio diz:

à elaboração discursiva da imagem do orador e destinado a estabelecer sua credibilidade” [*Aristote concevait ainsi un premier ἦθος, que l'on peut qualifier de référentiel, regroupant les coordonnées réelles de l'orateur: age, sexe, ethnie, environnement politique. Mais il y ajoutait un second type d' ἦθος, correspondant à l'élaboration discursive de l'image de l'orateur et venant asseoir sa crédibilité.*]. Na *Retórica*, porém, interessa, como prova “técnica”, o *ethos* que é produto do discurso [cf. Wisse, 1989, p. 35-36]. A retórica ciceroniana desloca o interesse para o *ethos* prévio ao discurso, sem descurar do outro tipo. Cf., por exemplo, May, 1988, p. 9: “A concepção aristotélica de um *ethos* retratado somente através do discurso não era, para o orador romano, nem aceitável nem adequada” [*Aristotle's conception of an ethos portrayed only through the medium of a speech was, for the Roman orator, neither acceptable nor adequate.*].

¹⁵ Cf. Montefusco, op. cit., p. 253: “O *ethos* ciceroniano, porém, se funda, sobretudo, numa moralidade que é resultado de um comportamento passado, que predispõe benevolmente o ouvinte” [*L'ethos ciceroniano si basa invece per lo più su una moralità che è risultato di un comportamento passato, che predispone benevolmente l'ascoltatore.*]. Wisse (2002, p. 386, nota 15) observa que em Aristóteles e em Cícero, no tratamento do *ethos*, está em questão a oratória judiciária [“Note-se que *ethos* em nenhum dos dois autores inclui personagens diversos dos efetivos participantes em um julgamento – juristas e clientes” (*Note that ethos in neither author includes characters other than the direct participants in a trial – pleaders and clientes*).]. Sobre as semelhanças e diferenças entre a concepção de *ethos* ciceroniana e a de Isócrates, cf. Scatolin, op. cit., 118-120.

¹⁶ Cf. Scatolin, 2009, p. 256. É preciso ressaltar, porém, que Cícero não emprega a palavra grega, hoje tão comum nos estudos do discurso; o termo empregado é *mores*, que tem ressonâncias difíceis de verter com um só termo numa língua moderna. Cf., porém, Guérin, op. cit., p. 13: “Ao contrário da abordagem aristotélica, esses sinais éticos serão sistematicamente apresentados por Cícero como verdadeiros: em nenhum lugar se sugerirá a possibilidade de uma construção da *persona* que esteja separada das qualidades reais do orador” [*À l'inverse de l'approche aristotélicienne, ces signes éthiques seront systématiquement présentes comme véraçes par Cicéron: nulle part ne sera suggérée la possibilité d'une construction de la "persona" qui soit détachée des qualités réelles de l'orateur.*].

¹⁷ Texto da série Les Belles Lettres: Cicéron, 1966.

Valet igitur multum ad uincendum probari mores et instituta et facta et uitam et eorum, qui agent causas, et eorum pro quibus, et item improbari aduersariorum, animosque eorum, apud quos agetur, conciliari quam maxime ad beneuolentiam quom erga oratorem tum erga illum, pro quo dicet orator. Conciliantur autem animi dignitate hominis, rebus gestis, existumatione uitae; quae facilius ornari possunt, si modo sunt, quam fingi, si nulla sunt.

Tem grande importância, pois, para a vitória, retratar como probos (*probari*)¹⁸ os costumes (*mores*), os princípios, os feitos e a vida tanto daqueles que defenderão a causa como daqueles que serão dela beneficiários e, do mesmo modo, retratar como ímprobos (*improbari*) os dos adversários, e conquistar o mais possível a benevolência junto àqueles diante dos quais a causa será defendida, tanto para com o orador quanto para com aquele em defesa do qual o orador discursará. Ora, conquistam-se os ânimos por meio da dignidade da pessoa, suas realizações, a estima pela vida, coisas que se pode mais facilmente embelezar, se existem, do que inventar, se não existem.

Na passagem acima, embora a ênfase inicial seja num *ethos* preexistente de alguém que conquistará a benevolência do público por qualidades socialmente estimadas, na sequência admite-se a possibilidade de se representar (*fingi*) no discurso algo que não existe. O orador deverá construir um *ethos* positivo para si e seus clientes,¹⁹ colocando em evidência valores como a *dignitas*, os feitos, a reputação de que se goza (*dignitate hominis, rebus gestis, existumationem uitae*), tarefa mais difícil se essas qualidades não existem. Se não se diz claramente que o orador vai fingir para si qualidades que não possui, aventa-se a possibilidade de que isso ocorra: vai-se “inventar” um *ethos* para o réu que se defende; quanto a seu próprio *ethos*, deve ter as características que Antônio menciona; ora, se o orador

¹⁸ O verbo, na ativa, pode ter o significado que o *OLD* apresenta no item 6 e que nos parece em causa aqui: “fazer com que seja visto favoravelmente, conseguir aprovação para” [*to cause to be favourably regarded, win approval for*]. Sobre a ambiguidade de *probare*, “to approve of” e “to win approval for”, cf. Leeman *et alii*, 1989, p. 136.

¹⁹ Na tradição romana, é preciso construir um *ethos* não apenas para o orador (e um negativo para a parte contrária), mas para o cliente (*commendationem habet nostram aut eorum quos defendimus*, II, 114). Como se sabe, na Grécia era o próprio réu que se defendia (por vezes decorando um discurso preparado por outro); assim, Aristóteles jamais menciona o *ethos* do cliente (cf. Wisse, 1989, p. 32). Em Roma, a figura do advogado, que discursa em defesa de outros, obriga à criação de um *ethos* adequado para o próprio advogado e para seu cliente.

carece de uma delas... a conclusão que se pode extrair é que ele deverá, também, “fingi-la”, inventá-la.²⁰ Notemos, por fim, que a generalidade do que diz Antônio leva os tradutores a opções muito diversas: Antônio está falando em “fingir” um *ethos* para o cliente ou para o orador? Para nós, tendo em vista o contexto e a imprecisão da expressão, compreenderemos que a prescrição se aplica a ambos.²¹ Note-se que na sequência, Antônio explicitará qualidades desejadas *no orador* e especifica que se trata, agora, exclusivamente do orador (*sed haec adiuvant in oratore...*). Compare-se uma tradução italiana (que aplica a ideia somente ao cliente) e uma francesa (que parece restringir-se mais especificamente ao orador):

Ci si accattivano gli animi parlando dell'onoratezza del cliente, delle sue imprese, della sua buona reputazione: qualità che è più facile ornare se solo esistono, piuttosto che inventare se non esistono.²²

Or ce qui nous concilie la bienveillance, c'est la dignité de notre caractère, ce sont nos actions louables, la considération qu'inspire notre vie: toutes choses qu'il est plus facile d'embellir que de feindre quand elles n'existent pas. D'autres qualités ajoutent chez l'orateur à l'effet produit...²³

Antônio, no mesmo *De oratore* (II, 182), ao tratar dos afetos que o orador deve “mover”, menciona as características de caráter a transmitir no discurso sem mencionar a necessidade de se possuir, de fato, certas qualidades:

²⁰ Cf. Wisse, 1989, p. 234-235: “O mesmo, pois, vale para a oração subordinada *quasi... si nulla sunt*, na qual Antônio destaca que as qualificações necessárias podem estar faltando – no ‘patronus’ ou no ‘cliens’” [*The same, then, goes for the subclause “quasi... si nulla sunt”, in which Antonius points out that the necessary qualifications may be lacking – in the “patronus” or in the “cliens”.*]. Para uma análise detalhada de toda a passagem 182-184, de interpretação controversa, cf. Leeman *et alii*, 1989, p. 127-128; os autores também julgam que o passo em questão se refere ao advogado e ao cliente: “Mas o *ethos* em si se refere, como se evidencia no genérico ‘*hominis*’, ao *patronus* e ao *cliens*” [*Aber das Ethos selbst bezieht sich, wie sich aus dem allgemeinem hominis ergibt, auf patronus und cliens.* – p. 127].

²¹ Como compreende, por exemplo, o tradutor da série Loeb: “Ora, conquistam-se os sentimentos através do mérito de um homem” [*Now feelings are won over by a man's merit...*] (Cicero, 1967, p. 327).

²² Tradução de Mario Martina, *apud* Cicerone, *op. cit.*, p. 427.

²³ Tradução de Courbaud na série Les Belles Lettres já citada, p. 79.

*Facilitatis, liberalitatis, mansuetudinis, pietatis, grati animi, non appetentis non auidi **signa proferre** perutile est...*

É muito útil *emitir sinais*²⁴ de afabilidade, liberalidade, mansidão, piedade, gratidão, de alguém que não ambiciona, não é cobiçoso.

O orador deve parecer tal qual *deseja* parecer: *Si uero ad sequetur, ut talis uideatur qualem se uideri uelit* (II, 176).

Tem admirável eficácia exibir os *mores* adequados. Ressalta-se, no *De oratore*, a importância de que os réus, englobando-se aqui todos aqueles cujo interesse é implicado na discussão, sejam retratados (*exprimere*) da forma mais positiva.²⁵ Por outro lado, “tão grande é o efeito de uma espécie de sensibilidade e um certo modo de dizer que o discurso como que molda uma imagem (*effingat*) dos *mores* do orador”.²⁶ Claramente, não se trata do caráter real, preexistente ao discurso, mas de um *ethos* construído pelo discurso.²⁷ Note-se que tanto *exprimere* quanto *effingere* são verbos das artes plásticas:²⁸ o orador modela um *ethos* para si, assim como para o réu que ele defende e para o adversário.

²⁴ Cf. os *signa doloristui* (II, 190) que o orador deve exibir, nas palavras, pensamentos, voz, semblante e pranto, para suscitar a misericórdia do juiz.

²⁵ “Ora, chamo réus não apenas os que são acusados, mas todos aqueles sobre cujo caso se discute, pois assim se dizia antigamente. Portanto, descrever seus costumes, no discurso, como justos, íntegros, escrupulosos, cautos, sofrendores de injustiças tem uma espécie de eficácia admirável” [II, 183-184. *Reos autem appello non eos modo qui arguuntur, sed omnis quorum de re disceptatur; sic enim olim loquebantur. Horum igitur exprimere mores oratione iustos, integros, religiosos, tímidos, perferentis iniuriarum mirum quiddam ualet.*].

²⁶ *Tantum autem efficitur sensu quodam ac ratione dicendi, ut quasi mores oratoris effingat oratio* (II, 184).

²⁷ Cf. Leeman *et alii*, *op. cit.*, p. 140: “Não se trata do caráter real, mas do *Ethos (quasi)*” [*Es handelt sich nicht um den wirklichen Charakter, sondern um das Ethos (quasi)*]. O discurso do orador deve *parecer* ser a imagem de seu caráter. Cf. Möller, 2004, p. 143: “Nessa comparação, concede-se que o simular de qualidades necessárias é sempre possível. *Fingere* é, de fato (por vezes, em conexão com *quasi* ou *videri*), o *leitmotiv* de toda a passagem” [*In diesem Vergleich wird konzediert, dass das Fingieren der erforderlichen Eigenschaften immerhin möglich ist. Überhaupt ist „fingere“ (zuma in der Verbindung mit „quasi“ oder „videri“) geradezu leitmotivischer Begriff dieser ganzen Passage.*].

²⁸ Cf. Fantham *apud* Leeman *et alii*, *op. cit.*, p. 139. Cf. Wisse, *op. cit.*, 1989, p. 230: “*Exprimere* denota a ‘descrição’ (não ‘expressão’)” [*“Exprimere” denotes the ‘description’ (not ‘expression’)*].

Estamos próximos de uma distinção que se aproxima da categoria de persona poética,²⁹ mas não se assume claramente a possibilidade de se construir um caráter fictício, “artificial”, do orador no discurso, pois o *ethos* preexistente do *uir bonus* continua a desempenhar papel predominante. Assim, embora mais de uma vez se faça a associação entre oratória e poesia, não se tiram as conclusões que poderiam apoiar a ideia de que o autor empírico de uma composição literária pode se expressar em primeira pessoa assumindo um *ethos* que não é o seu, construindo no discurso *mores* diversos dos seus, segundo um certo decoro.

Em Quintiliano,³⁰ na tradição catoniana do *uir bonus peritus dicendi*,³¹ o *ethos* revelará os *mores* preexistentes do orador (*quo mores dicentis ex oratione perluceant et quodam modo agnoscantur* (“para que o caráter de quem discursa, a partir do discurso, brilhe e de algum modo seja reconhecido” – VI, 2, 13).

Em certa passagem, Quintiliano – para quem não existe em latim uma tradução adequada do termo grego –³² diz que o orador deve apresentar o *ethos* de um homem de bem e afável: *bonum et comem uirum* (VI, 2, 18). O orador deve mostrar que tem tais qualidades *ou fazer crer* que as tem”.³³ Prevê-se, pois, a possibilidade de um *ethos* construído pelo orador sem vínculo com suas qualidades reais, preexistentes.

No *De oratore*, ao tratar do *pathos*, uma das três formas de “provas” na tradição aristotélica, Antônio defende que o orador deve de fato sentir os afetos que pretende provocar nos juízes:

²⁹ Um poeta pode se expressar “através de um personagem”, como Plauto, *sub persona militis*, no *Truculento*, 5 segundo Aulo Gélío (XIII, 23, 11), ou “em seu próprio nome”, *ex persona poetae* (Veleio Patérculo, I, 3, 3, em referência a Homero), mas não se expressa, pelo que nos tem sido dado ver, nas letras latinas, a ideia de um poeta falando em primeira pessoa, *ex persona*, sem que essa *persona* corresponda ao autor empírico.

³⁰ Trechos desse autor serão citados a partir da edição de Winterbottom.

³¹ O dito catoniano, conservado por fontes várias, é assim reconstituído pela edição UTET: *Orator est, Marce fili, uirbonus, dicendi peritus (Ad Marcum filium, fr. 18 – cf. Cugusi e Cugusi, 2001, p. 434)*. A posição catoniana tem embasamento em ideias estoicas (cf. Krostenko, 2001, p. 135). Cf. Quintiliano II, 15, 34, apoiando a definição de retórica como “ciência do falar bem” (*bene dicendi scientiam*): “Pois abrange todas as virtudes do discurso e, ao mesmo tempo, também os costumes do orador, uma vez que só pode discursar bem o homem bom” [*Nam et orationis omnes uirtutes semel complectitur et protinus etiam mores oratoris, cum bene dicere non possit nisi bonus.*].

³² *Cuius nomine, ut ego quidem sentio, caret sermo Romanus* (VI, 2, 8).

³³ *Quas uirtutes... ipse aut habeat aut habere credatur* (VI, 2, 18).

II, 189. *Neque fieri potest ut doleat is qui audit, ut oderit, ut inuideat, ut pertimescat aliquid, ut ad fletum misericordiamque deducatur, nisi omnes illi motus, quos orator adhibere uolet iudici, in ipso oratore impressi esse atque inusti uidebuntur.*

Nem pode se dar que o ouvinte sofra, odeie, inveje, tema algo, seja levado ao pranto e à misericórdia, se todos esses afetos que o orador deseja provocar no juiz não parecerem estar gravados a ferro e fogo no próprio orador.

Se o orador, em seu discurso, não sente dor num momento de *pathos*, não só se perderá o efeito patético como se há o risco de provocar riso, em vez de lágrimas.³⁴ Assim, é útil deixar-se tomar pelos afetos que se quer provocar, diz Antônio tratando de *pathos*;³⁵ mas ao tratar do *ethos*, não fica claro que o orador deva sempre possuir as qualidades que pretende lhe sejam reconhecidas através de seu discurso.³⁶

³⁴ *Si dolor afuisset meus, non modo non miserabilis, sed etiam inridenda fuisset oratio mea* (II, 196).

³⁵ O que não significa, propriamente, “sinceridade”, segundo Wisse, 1989, p. 297: “Trata-se de uma demanda de efetividade, mas alguns tomam isso como se fosse de sinceridade. O texto, se lido com algum cuidado, não encoraja essa confusão: não se afirma que o orador sentirá ele próprio as emoções se ele está convencido da retidão do caso que está defendendo, mas que é, além de necessário, também possível senti-las porque seu próprio discurso o arrebatava e porque sua reputação está em jogo” [*This is a demand for effectivity, but it is taken by some to be one for sincerity. The text, if read with some care, does not encourage this confusion: it is not claimed that the orator will feel the emotions himself if he is convinced of the justness of the case he is defending, but that it is, besides necessary, also possible to feel them because his own speech will carry him along and because his own reputation is at stake.*]. De fato, não diríamos que um ator é “sincero” quando demonstra sentimentos ao recitar seu papel (cf. a imagem do ator recitando Pacúvio).

³⁶ O relevo dado ao efeito psicagógico das paixões para a persuasão parece em contradição com a *Retórica* aristotélica, que critica os tratados predecessores por dar tanta importância a esse aspecto externo ao caso em si e nenhuma atenção aos entimemas. Não é conveniente “desviar” o juiz para a ira, o medo ou o ódio [*εις ὀργήν προάγοντας ἢ φόβον ἢ ἔχθραν*; 1354a; ed. Dufour; “a ira, a inveja (*φθόνο*) ou a piedade (*ἔλεον*)”, ed. Ross]. Aristóteles, porém, não só reconhece o poder persuasivo das emoções na oratória como dedica seu segundo livro ao tema das paixões, o primeiro tratamento sistemático do assunto que nos legou a Antiguidade (cf. Kennedy, 1991, p. 122).

Mas, como observa Wisse (1989, p. 262), o próprio Antônio também abre espaço para o “fingimento” do afeto em:

II, 189. *Quod si fictus dolor suspiciendus esset et si in eius modi genere orationis nihil esset nisi falsum atque imitatione simulatum, maior ars aliqua forsitan esset requirenda.*

E se se devesse assumir uma dor fingida e se num tal gênero de discurso não existisse nada que não fosse falso e simulado pela imitação, talvez fosse necessária uma arte maior.

Fictus dolor... como não lembrar da “dor fingida” do poema “Autopsicografia” de Pessoa?

O poeta é um fingidor.

Finge tão completamente

Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

Mas, se na *actio* do orador a “dor fingida” é a que não tem raízes numa dor real, em Pessoa mesmo a dor real será, na obra poética, fingida.

Que o verbo *fingere*, na retórica, pode ser empregado para denotar algo que se inventou e não é, portanto, verdadeiro, mostram-no duas passagens que tratam da *narratio*. Nas palavras de um dos participantes do diálogo supostamente reproduzido no *De oratore*, II, o orador, no intuito de mover o riso, contará uma história espirituosa: pode ser falsa, ou, se verdadeira, entremeada de pequenas mentiras (*siue habeas uere quod narrare possis, quod tamen est mendaci unculis aspergendum, siue fingas* – 241). Note-se *fingas*. Admite-se que o orador minta (veja-se a oposição com *uere*) para provocar o riso...

Quintiliano, tratando da *narratio*, também admite a “falsidade” verossímil (quando bem-intencionada, destinada a salvar um inocente). Da longa passagem (IV, 2, 34-45), destacamos:

IV, 2, 34. *Sunt enim plurima uera quidem, sed parum credibilia, sicut falsa quoque frequenter ueri similia. Quare non minus laborandum est ut iudex quae uere dicimus quam quae fingimus credat.*

De fato, há muitíssimas coisas verdadeiras, mas pouco críveis, assim como também as falsas são frequentemente verossímeis. Por isso, é

preciso se esforçar para que o juiz creia tanto no que dizemos com verdade quanto no que inventamos.

Contrasta-se, aqui, um *uere dicere* e um *fingere* que pode fazer o que é falso parecer verossímil. De fato, em XII, 1, 36 *et seq.*, Quintiliano parece estar às voltas com um problema ético que o leva a justificar como pode um *uir bonus* dizer algo que não é verdadeiro:

Verum et illud, quod prima propositione durum uidentur, potest adferre ratio, ut uir bonus in defensione causar uelit auferre aliquando iudici ueritatem. Quod si quis a me proponi mirabitur (quamquam non est haec mea proprie sententia, sed eorum quos grauissimos sapientiae magistros aetas uetus credidit), etc.

Mas também isto, que, à primeira vista, parece duro, a razão pode recomendar: que o homem de bem, na defesa de uma causa, queira por vezes esconder do juiz a verdade. E se alguém se admirar pelo fato de eu o propor (embora esta não seja uma ideia propriamente minha, mas sim daqueles que as priscas eras acreditaram ser os mais respeitáveis mestres de sabedoria)", etc.

Em II, 17, 19, Quintiliano responde às críticas de que a retórica, assentando-se em "falsas opiniões", não pode ser uma "arte":

Ego rhetoricen nonnumquam dicere falsa pro ueris confitebor, sed non ideo in falsa quoque esse opinione concedam, quia longe diuersum, est ipsi quid uideri et ut alii uideatur efficere[...]. Item orator, cum falso utitur pro uero, scit esse falsum eoque se pro uero uti: non ergo falsam habet ipse opinionem, sed fallit alium.

Quanto a mim, admitirei que por vezes a retórica diz o falso em vez do verdadeiro, mas não atribuirei isso a uma opinião falsa, pois que é coisa muito diversa algo parecer a alguém e fazer com que pareça a um outro [...]. Do mesmo modo, o orador, quando usa o falso em vez do verdadeiro, sabe ser falso e que dele usa em vez do verdadeiro. Assim, não tem ele próprio uma falsa opinião, mas engana um outro.

Também em II, 17, 26-27, Quintiliano lida com uma espécie de dilema ético:

Vti etiam uitii rhetoricen, quod ars nulla faciat, criminantur, quia et falsum dicat et adfectus moueat. Quorum neutrum est turpe, cum ex bona ratione proficiscitur, ideoque nec uitium; nam et mendacium dicere etiam sapienti

aliquando concessum est...

Acusam a retórica de se servir até mesmo de vícios, o que nenhuma arte faria, pois que diz o falso e move os afetos. Nenhuma dessas coisas é torpe, quando tem um bom motivo e, por isso, não é vício. Afinal, até ao sábio se tem concedido, de vez em quando, dizer uma mentira...

Por fim, uma espécie de conclusão em II, 17, 36:

Non semper autem ei, etiamsi frequentissime, tuenda ueritas erit, sed aliquando exigit communis utilitas ut etiam falsa defendat.

Porém, nem sempre ele deverá ter em vista a verdade, ainda que isso seja o mais frequente; mas, por vezes, a utilidade pública reclama que defenda também coisas falsas.

Em Cícero não se encontra expressão tão clara de que, por vezes, o orador faltará com a verdade (com as melhores intenções, na visão de Quintiliano...), mas, ao longo do *De oratore*, a nosso ver, duas concepções de *ethos* se confrontam: apesar do destaque dado às qualidades preexistentes de orador e réu, aqui e ali aflora a concepção de que esse *ethos* pode ser simplesmente uma construção do discurso, inventando-se qualidades, forjando-se um *ethos* que na verdade o orador ou o réu não têm, a fim de conquistar a benevolência do auditório. Mais importante, como prova “técnica”, ainda que se trate de qualidades realmente existentes, elas têm de tomar forma no discurso, têm de ser construídas e compostas num todo que tenha eficácia persuasiva.

Na expressão dos afetos, a performance do orador faz toda diferença: ele tem de dar a impressão de estar sendo realmente tomado pelas emoções que quer demonstrar diante dos juízes. Mas Antônio contrapõe esse fingimento da dor à sua própria expressão do afeto em sua atuação como advogado, apresentada como um caso pessoal:

II, 189. *Nunc ego quid tibi, Crasse, quid ceteris accidat nescio; de me autem causa nulla est cur apud homines prudentíssimos atque amicíssimos mentiar: non mehercule unquam apud iudices aut dolorem aut misericordiam aut inuidiam aut odium dicendo excitare uolui, quin ipse in commouendis iudicibus his ipsis sensibus, sed quos illos ad ducere uellem, permouerer.*

Agora, não sei o que se passa contigo, Crasso, ou com os outros; eu, porém, não tenho nenhum motivo para mentir, estando

entre pessoas tão sensatas e amigas: por Hércules, nunca desejei provocar, discursando diante dos juízes, dor, ou misericórdia, ou hostilidade, ou ódio, sem que, na comoção dos juízes, eu mesmo não me comovesse com esses mesmos afetos os quais eu desejava levá-los a sentir.

Antônio dá a entender que com outros oradores pode-se passar de maneira diversa, ou seja, que eles finjam, não os sentindo realmente, os afetos que desejam provocar nos juízes. Para ele, porém, não há necessidade alguma de “simulação e falsidade” (*simulatione et fallaciis*, 191), já que o próprio discurso comove o orador até mais do que os ouvintes (*ibidem*). A força mesma de sentenças e lugares-comuns (*uis... sententiarum atque eorum locorum, ibidem*) faz com que aflore uma emoção real. Antônio, aqui, prevê o espanto de um interlocutor diante do fato de um mesmo homem tantas vezes enraivecer-se, sofrer, ser incitado por todo tipo de movimento da alma (*hominem totiens irasci, totiens dolere, totiens omni motu animi concitari*); mais à frente, veremos Quintiliano recomendar sua estratégia para que o orador possa manifestar essa diversidade de afetos.

Destaquemos como Cícero, em sua obra retórica da maturidade³⁷ e, depois, Quintiliano parecem dar atenção especial ao afeto *dolor*;³⁸ curiosamente o mesmo que Fernando Pessoa destaca em sua “Autopsicografia”. Poder-se-ia pensar que Cícero emprega *dolor* com o sentido geral de *páthos* (sentido 4 de *dolor* no *OLD*); entretanto, em certas passagens de sua obra retórica, vemos claramente que *dolor*³⁹ é, mais precisamente, *um* dos afetos a serem movidos pelo orador; por exemplo:

³⁷ No juvenil *De inuentione* I, 106 *et seq.*, ao tratar da *conquestio*, “discurso que procura suscitar a misericórdia dos ouvintes” (*Conquestio est oratio auditorum misericordiam captans*) e mencionar dezesseis tópicos que podem ser empregados para fazer com que o auditório se comova, não há menção do sentimento *dolor*; o afeto enfatizado é *miseriçórdia*.

³⁸ Não encontramos nada de semelhante na *Retórica*, de Aristóteles, que dedica uma extensa passagem (II, 1-11, 1378a-1388b) às “paixões”, *πάθη*, tratadas por pares contrastivos.

³⁹ Por outro lado, devemos ressaltar que as palavras *dolor* e “dor”, como é natural, não recobrem exatamente o mesmo campo semântico; em latim, *dolor*, além do sentido da palavra portuguesa, pode significar ira e indignação (ver *ThLL*), sentimentos certamente importantes na *actio* do orador romano. A associação de *dolor* a *miseratio* em Cícero parece-nos, porém, provar que em suas obras retóricas o substantivo é empregado com sentido semelhante ao do português “dor”.

De oratore, II, 189. *Neque fieri potest ut **doleat** is qui audit, ut oderit, ut inuideat, ut pertimescat aliquid, ut ad fletum misericordiamque deducatur...*⁴⁰

Sobre o efeito provocado pelo discurso no ouvinte, lemos em *Brutus*, 188:

*Gaudet **dolet**, ridet plorat, fauet odit, comntemnit inuidet, ad misericordiam inducitur, ad pudendum, ad pigendum, irascitur mitigatur, sperat timet.*

Alegra-se, sofre, ri, chora, tem simpatia, odeia, despreza, inveja, é levado à misericórdia, à vergonha, ao arrependimento, enraivece-se, abrande-se, tem esperança, teme...

Este exemplo é particularmente interessante: ao acoplar os afetos em um par *gaudet/ dolet*, como *ridet/ plorat*, Cícero mostra ter em vista o afeto que o português traduz por “dor”, não o sentido mais geral de *dolor* como comoção da alma em geral.

Note-se a associação entre *misericórdia/ miseratio*, *dolor* e lágrimas em:

De oratore II, 190. *Neque ad misericordiam adducetur, nisi tu ei signa doloris tui uerbis, sententiis, uoce, uoltu, conlacrumatione denique ostenderis.*

Nem será levado à misericórdia se tu próprio não mostrares sinais de tua dor nas palavras, pensamentos, voz, semblante, enfim, no pranto.

II, 196. *Non fuit haec sine meis lacrumis, non sine dolore magno miseratio...*

Este apelo à misericórdia não se deu sem minhas lágrimas, sem grande dor.

Nas palavras de Antônio, a *actio* deve ser “variada, veemente, cheia de ânimo, cheia de paixão, cheia de dor, cheia de verdade” (*uaria, uehemens, plena spiritus, plena **doloris**, plena ueritatis* – *De oratore*, II, 73); dos vários sentimentos que podem ser manifestados na *actio*, só se menciona *dolor*. O orador Galba se inflamava de “uma certa dor natural” (*naturalis quidam dolor* – *Brutus*, 93).

⁴⁰ Ver a tradução do trecho já oferecida mais acima. Cf. II, 191: “E para que não pareça, eventualmente, desmesurado e espantoso que um homem tantas vezes se enraiveça, sinta dor, tantas vezes se concite por toda espécie de movimento da alma” [*Ac ne forte magnum ac mirabile esse uideatur, hominem totiens irasci, dolere, totiens omni motu animi concitari...*]... De novo, *dolere* é empregado como uma das emoções, dentre outras, manifestadas na *actio* do orador.

No *Bruto*, Cícero menciona uma lembrança pessoal: a Calídio, que tinha mostrado uma *actio* nada vigorosa, ao acusar Quinto Gálio de tentar envenená-lo, o orador indagara, entre outras coisas: *Vbi dolor?* (*Brutus*, 278). O fato de Calídio não ter demonstrado nenhuma emoção em sua *actio*, ao defender sua própria causa, ao passo que costumava defender outros da maneira mais veemente, mostraria que, no caso presente, ele está simplesmente fingindo (como se se tratasse de um mau ator):

“*Tu istuc, M. Calidi, nisi fingeres, sic ageres...?*” (*ibidem*)

“Se não estivesses fingindo isso, discursarias dessa forma?”

Falando das *miserationes*, Cícero conta que, numa defesa compartilhada por um grupo de advogados, a *peroratio* era deixada para ele, por sua excelência na expressão de uma dor que parecia natural; note-se o destaque dado a *dolor*: *In quo uiderer excellere non ingenio sed dolore assequerbar* (*Orator*, 130): “No que eu conseguia parecer me destacar não pelo engenho, mas pela dor”. Parece-nos que Cícero aqui ressalta suas qualidades de ator: conseguia dar a impressão (*uiderer*) de ser tomado por uma dor não simulada por seu engenho, mas de fato sentida. Ao iniciar o tratamento do *pathos* no *Orator*, é manifesta à importância maior que assume a *miseratio*: todo o capítulo 130 e, além disso, na sequência (131), ao tratar de outros afetos, novamente a expressão patética da dor é salientada:

Nec uero miseratione solum mens iudicum permouenda est – qua nos ita dolenter uti solemus ut puerum infantem in manibus perorantes tenuerimus, ut alia in causa excitato reo nobili, sublato etiam filio paruo, plangore et lamentatione complerimus forum, – sed est faciendum etiam ut irascitur iudex mitigetur, inuideat faueat, contemnat admiretur, oderit diligat, cupiat taedat, speret metuat, laetetur doleat...

Não se deve, porém, mover o espírito dos juízes somente na *miseratio*, de que costumamos lançar mão *de forma tão patética* (lit. ‘dolorosa’) que, perorando, chegamos ao ponto de segurar nas mãos uma criança pequena e, em outra causa, fazendo levantar um réu da nobreza e erguendo seu filho pequeno, enchemos o fórum de pranto e lamento – mas se deve fazer também com que o juiz se enraiveça, abrande-se, tenha hostilidade, simpatia, despreze, admire, alegre-se, *sogra*...

Só ao efeito patético doloroso é concedida aqui a amplificação constituída pela evocação de uma lembrança pessoal. Vemos que Cícero dá notável destaque

à *miseratio* e à expressão convincente de *dolor* por parte do orador.⁴¹

Se em certas passagens de Cícero, tomarmos *dolor* como *pathos*, expressando a comoção da alma em geral, ainda assim é significativo que se escolha uma palavra que, em outros contextos do próprio Cícero, designa um afeto específico, arrolado entre uma série de outros afetos que o orador deve mover. Por outro lado, nas *Tusculanas* III, 7, ao tratar da tradução mais adequada do termo *pathos* no plural, Cícero propõe como equivalente *perturbationes [animi]*, não *dolores* (mais adiante, tratando de Quintiliano, veremos outras passagens em que o afeto em relevo é, novamente, *dolor*).

No *De oratore*, o “fingimento” da dor, porém, é contraposto ao caso pessoal de Antônio, que diz sempre se ter deixado tomar por emoções reais. Nesse sentido, é interessante ver como “dor” e “verdade” são enunciadas lado a lado nesta passagem que já citamos sobre a *actio* ideal:

II, 73. *Accedat oportet actio uaria, uehemens, plena animi, plena spiritus, plena doloris, plena ueritatis.*

Deve-se acrescentar uma *actio* variada, veemente, cheia de ânimo, cheia de entusiasmo, cheia de dor, cheia de verdade.

Crasso, em III, 214, afirma que “os oradores são atores da própria verdade” (*oratores, qui sunt ueritatis ipsius actores*), ao passo que os atores são “imitadores da verdade” (*imitatores autem ueritatis histriones*).⁴² Na sequência, em clara resposta a Antônio, que enfatizava a necessidade de realmente sentir os afetos que se quer provocar nos ouvintes, Crasso ressalta o papel da arte na manifestação das emoções; há necessidade de arte também aqui:

II, 215. *Acsine dubio in omni re uincit imitationem ueritas, sed ea si satis in*

⁴¹ Sabe-se que Cícero em geral atuou como defensor e só em poucos casos, como acusador. Daí a presença preponderante da *miseratio* em suas perorações. “Cognatos de ‘miser’ são especialmente frequentes. O réu é infeliz e, por isso, merece a piedade dos juízes” [*Cognates of “miser” are especially prominent. The defendant is wretched, and therefore deserves the pity of the judges.*], observa Winterbottom, em sua análise das perorações dos discursos de Cícero (*op. cit.*, p. 223). É notável, mesmo assim, o destaque dado por Cícero ao sentimento *dolor* e à *miseratio* em seus tratados de retórica.

⁴² Cf. Quintiliano X, 2, 11: “Além disso, tudo que é semelhante a uma outra coisa é, necessariamente, inferior àquilo que imita, como a sombra, com relação ao corpo, o retrato, com relação ao rosto, e a atuação dos histriões com relação aos afetos verdadeiros” [*Adde quod quidquid alteri simile est necesse est minus sit eo quod imitatur, ut umbra corpore et imago facie et actus histrio numueris adfectibus.*].

actione efficeret ipsa per sese, arte profecto non egeremus.

E, sem dúvida, em tudo a verdade supera a imitação; mas se ela fizesse o bastante por si própria na *actio*, não precisaríamos, certamente, de arte alguma.

A sequência da passagem é esclarecedora:

II, 215. *Verum quia animi permotio, quae maxime aut declaranda aut imitanda est actione...*

Mas, uma vez que a emoção da alma, que deve ser manifestada ou imitada, sobretudo, na *actio*...

Crasso acabara de dizer que os atores *imitam* a verdade; na passagem acima, a emoção deve ser expressa pelo orador ou... imitada, como se ele também tivesse, de vez em quando, de ser ator, quando a arte vem fazer o papel da natureza, fingindo o orador uma emoção que deveras não sente.

Como resume Wisse (1989, p. 262):

Emoções não fingidas são melhores e mais efetivas que as fingidas, mas devemos (em parte) simulá-las, se necessário.⁴³

Ao tratar da voz na *pronuntiatio*, Quintiliano distingue afetos reais de fingidos, deixando claro que os dois tipos comparecerão na *actio* do orador:

XI, 3, 61. *Sed cum sint alii ueri adfectus, alii ficti et imitati...*

Mas, sendo os afetos verdadeiros, uns, outros fingidos e imitados...

Os primeiros carecem de arte e precisam ser disciplinados metodicamente (61); os segundos carecem de força natural (*caerent natura*, 62). Quintiliano recomenda:

62. *Ideoque in iis primum est bene adfici et concipere imagines rerum et tamquam ueris moueri.*

⁴³ [...] *unpretended emotions are better and more effective than feigned ones, but one must (partly) simulate if necessary.*

E, por isso, no que diz respeito a esses [afetos fingidos], o principal é se deixar bem afetar e conceber imagens das coisas deixando-se comover por elas, como se fossem verdadeiras.

De acordo com os afetos que se quer manifestar na *actio*, o orador deverá controlar sua voz, seus gestos, seu rosto, sobretudo este último (72). Tratando da *peroratio*, Quintiliano defende que o orador deve sentir as emoções que deseja transmitir, se quiser comover:⁴⁴

VI, 2, 26. *Summa enim, quantum ego quidem sentio, circa mouendos adfectus in hoc posita est, ut moueamur ipsi.*

O mais importante, ao menos no meu modo de pensar, acerca do mover os afetos se assenta nisto: que nós mesmos nos comovamos.

O orador deverá, em sua simulação dos afetos, parecer de fato experimentar uma emoção verdadeira:

VI, 2, 27. *Quare, in iisquae esse ueri similia uolemus, simus ipsi símiles eorum qui uere patiuntur adfectibus, et a tali animo proficiscatur oratio qualem facere iudici uolet. An ille dolebit qui audiet me, qui in hoc dicam, non dolentem? Irascetur, si nihil ipse qui in iram concitat ei quod exigit simile patietur? Siccis agentis oculis lacrimas dabit? Fieri non potest...*

Por isso, no que desejarmos que seja verossímil, sejamos nós mesmos semelhantes aos que *de fato* experimentam os afetos e que nosso discurso provenha de um ânimo tal qual o que desejamos provocar no juiz. Ou ele sentirá dor ao ouvir a mim, que me expresso sem sentir dor? Sentirá ira, se a pessoa mesma que incita à ira não experimenta nada de semelhante àquilo que pretende? Diante dos olhos secos do advogado, derramará lágrimas? Não é possível...

Notemos o contraponto da expressão da emoção do orador com a dos afetos verdadeiros (*uere*). Diante da dificuldade de mover afetos que não estão em nosso poder (29), Quintiliano propõe um método: evocar à mente “imagens de coisas ausentes” que provoquem a emoção (fantasi/aj ou *uisiones*, como traduz Quintiliano, 29): *Has quisquis bene ceperit is*

⁴⁴ Quintiliano, como se sabe, traduz *πάθος* por *adfectus*: VI, 2, 20. “Diverso disto é o que se chama *πάθος* e que nós denominamos, com propriedade, “afeto” [*Diuersum est huic quod πάθος dicitur quodque nos adfectum proprie uocamus.*].

erit in adfectibus potentissimus (“Quem as elaborar de forma adequada terá grande poder sobre os afetos”, 30). Demonstrando o espírito prático de quem instrui didaticamente um futuro orador, Quintiliano sugere um método para que se possa, no momento adequado da *actio*, manifestar convincentemente, como um bom ator, os afetos que se deseja provocar no juiz.

Uma outra sugestão prática (note-se, novamente, o destaque dado a *dolor*):

VI, 2, 34. *Vbi uero miseratione opus erit, nobis ea de quibus queremur accidisse credamus, atque id animo nostro persuademus. Nos illi simus quos grauius indigna tristitia passos queremur, nec agamus rem quasi alienam, sed absumamus parum per illum dolorem: ita dicemus quae in nostro simili casu dicturi essemus.*

Mas, quando for preciso ‘comiseração’, acreditemos que aconteceram a nós as coisas das quais nos queixamos e disso persuadamos nosso espírito. Tornemo-nos aqueles que nos queixamos de ter suportado coisas graves, imerecidas, tristes e não defendamos a causa como se nos fosse alheia, mas assumamos por pouco tempo aquela dor: assim diremos o que haveríamos de dizer em um caso semelhante que tivesse acontecido conosco.

Como em Cícero,⁴⁵ Quintiliano cita em apoio de suas ideias uma anedota de cunho pessoal: ele teria visto atores que, deposta a máscara, choravam,⁴⁶ um passo que claramente ecoa a anedota ciceroniana.⁴⁷

Ao assumir a “máscara” do órfão, do naufrago ou de quem corre perigo, é preciso também “assumir os afetos” correspondentes (VI, 2, 36). Quintiliano dá seu testemunho pessoal: frequentemente se comoveu

⁴⁵ O texto do *De oratore* II, 193, algo corrompido, é assim reproduzido na série *Les Belles Lettres*: “Eu mesmo vi muitas vezes como pareciam arder através da máscara os olhos de um ator ao dizer estes versos famosos”... [*Saepe ipse uidi, ut ex persona mihi ardere oculi homines histrionis uiderentur spondaulia illa dicentis...*].

⁴⁶ *Inst. Oratoria*, VI, 2, 35: “Vi, pessoalmente, muitas vezes, atores, e até mesmo comediantes, depois de tirar a máscara após alguma ação de mais impacto, saírem de cena chorando” [*Vidi ego saepe histriones atque comoedos, cum ex aliquo grauiore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi.*].

⁴⁷ Notem-se as semelhanças: *uidi ego saepe/ saepe ipse uidi*. Como em Quintiliano, o Antônio de Cícero menciona um testemunho pessoal a respeito da emoção real sentida pelo ator ao representar uma cena.

tanto que se viu afetado, de repente, não apenas por lágrimas, mas por uma palidez e uma dor *semelhante à verdadeira* (*frequenter motus sum ut me non lacrimae solum deprenderent, sed pallor et uerisimilis dolor, ibidem*). Uma dor não verdadeira, mas semelhante à verdadeira. Como amiúde, a comparação teatral:⁴⁸ o orador sente em si os afetos como o ator que desempenha seu papel e sente as emoções como se se tratasse da vida real. Aqui, também, seria fácil transpor para o âmbito da persona poética a analogia, mas Quintiliano não o faz.

Para Sêneca, o orador expressa afetos que na verdade *finge* ter, como no caso da ira; não se tratará, pois, de “mover” a audiência por sentir na pele os afetos, mas por ser ator convincente (ressalte-se a comparação com o teatro que encontramos em Cícero e Quintiliano):

De ira, II, 17, 1. “Orator”, inquit, “iratus aliquando melior est”. Immo imitatus iratum; nam et histriones in pronuntiando non irati populum mouent, sed iratum bene agentes; et apud iudices itaque et in contione et ubicumque alieni animi ad nostrum arbitrium agendi sunt, modo iram, modo metum, modo misericordiam, ut aliis incutiamus, ipsi simulabimus, et saepe id, quod ueri adfectus non effecissent, effecit imitatio adfectuum.

“O orador”, diz-se, “por vezes é melhor quando está irado”. Precisemos: quando imita um irado; de fato, também os atores, ao representar, não comovem o público por estarem irados, mas porque representam bem o papel de irado; tanto diante do juiz, quanto numa assembleia e onde quer que se deva mover os ânimos alheios ao nosso arbítrio, nós mesmos simularemos ora a ira, ora o medo, ora a misericórdia, para os incutirmos nos outros, e muitas vezes o que afetos verdadeiros não teriam produzido, a imitação dos afetos produziu.⁴⁹

Cícero, nas *Tusculanas*, também não recomenda que o orador sinta ira, mas apenas que a imite:

Tusculanae, IV, 55. Oratorem uero irasci minime decet, simulare non dedecet.

⁴⁸ Cf., em *De oratore* I, 128, as qualidades requeridas na *actio*: “Requer-se voz de atores trágicos, gestos quase iguais aos dos maiores atores” [*Vox tragoediorum, gestus paene summorum actorum est requirendus.*].

⁴⁹ Não se expressa aqui uma rejeição do *fingimento* da cólera nos tribunais; ao que parece, não se conhece a posição dos estoicos a esse respeito (cf. Wisse, 1989, p. 267).

An tibi irasci tum uidemur, cum quid in causis acrius et uehementius dicimus?

Ao orador, de fato, não convém minimamente sentir ira, simulá-la não desconvém. Ou te parecemos sentir ira quando, nas causas, dizemos algo de forma mais áspera e veemente?

Assumindo a *persona* do preceptor de filosofia e combatendo as “perturbações da alma”, Cícero adota nessa passagem posição contrária à defendida por Antônio no *De oratore*. Nesse diálogo, não se trata apenas de fingir um afeto, mas, de fato, senti-lo: Antônio pergunta como não seria tomado de grande dor ao perorar num processo em que se tratava da perda de direitos políticos de Mânio Aquílio, em que não era o “ator” de um personagem diferente, mas o “autor” de sua própria *persona*:

II. 194. *Quare nolite existimare me ipsum, qui non heroum ueteres casus fictosque luctus uelim imitari atque adumbrare dicendo – neque actor sum alienae personae, sed auctor meae –, cum nihil M’ Aquilius in ciuitate retinendus esset, quae in illa causa peroranda fecerim sine magno dolore fecisse.*

Por isso, não penseis que eu, que não quero imitar e copiar, discursando, os antigos infortúnios dos heróis e lutos fingidos – nem sou ator de um personagem alheio, mas autor do meu próprio – quando se tratava de reter na cidade a Mânio Aquílio, o que fiz ao perorar naquela causa o fiz sem grande dor.

Detenhamo-nos um pouco nessa última passagem. Podemos interpretar assim as palavras de Antônio: naquele processo, eu não representava um personagem (com sentimentos alheios a mim), mas criava (*auctor*) uma *persona*, um papel para representar a mim mesmo (o tradutor da Belles Lettres traz *devant les juges je ne recours pas à un masque d’emprunt: le rôle que je remplis est le mien*).⁵⁰ O tradutor da Loeb não nos parece feliz ao dizer *presenting my own personality and not representing another’s*.⁵¹ ao igualar *persona* a personalidade, deixa-se de lado a ideia de uma construção retórica de certo *ethos*. Necessário observar, porém, que o sentido a dar a *auctor* nesta passagem não é óbvio. Se se deve interpretar como em certa tradução para o inglês, que julgamos plausível: *I am not an actor of another’s character, but the author of my own*, como lemos numa tradução recente,⁵² fica

⁵⁰ Cícero, 1966, p. 95.

⁵¹ Cícero, 1967, p. 339.

⁵² Cícero, 2001, p. 174.

clara a ideia de uma construção *da própria persona* pelo orador. Na causa evocada por Antônio, a comoção expressa era, de fato, sentida pelo orador (*miseriordia sum ipse captus*, 194), não havendo, pois, necessidade de fingir a dor. Mas, ao expressar afetos que de fato sente, Antônio ainda assim está representando um papel, o dele próprio; as fronteiras entre ficção e realidade se confundem: Antônio “representa” uma dor que deveras sente. A *performance* do orador é um palco; sua atuação, uma *actio* parecida com a teatral; sentimentos reais submetem-se ao jogo da enunciação discursiva: são encenados, por mais reais que sejam; necessitam de um *autor* para elaborar uma *persona* específica, com palavras, sentimentos e atos a ela adequados.

Em *De oratore* II, 102, Antônio conta como se prepara para um processo judicial: sem presença de terceiros, o réu é incitado por ele a informá-lo sobre sua causa; Antônio defende a causa do adversário para obrigar o réu a defender a sua e expressar tudo o que pensa sobre ela. Quando o réu parte, Antônio desempenha três papéis, o dele próprio, o do adversário e o do juiz, com a mesma imparcialidade:

*Itaque quom ille discessit, tris personas unus sustineo summa animi aequitate: meam, aduersari, iudicis.*⁵³

E assim, quando ele parte, eu, sozinho, assumo três papéis com a maior imparcialidade possível: o meu, o do adversário e o do juiz.

De novo, a *performance* do orador é retratada como uma *performance* teatral, um papel que se desempenha; ser *ego* é desempenhar o papel de *ego*. Esse papel precisa ser cuidadosamente estudado e ensaiado, à semelhança do ensaio de um ator antes do espetáculo.

A retórica não perde de vista o efeito sobre o destinatário; nesse modelo de comunicação, *ego* é pensado do ponto de vista de sua avaliação pelo outro; não é uma questão de autenticidade ou sinceridade, mas de conseguir eficácia persuasiva construindo para o outro uma imagem de si que corresponda ao efeito que se quer nele provocar, os afetos que se

⁵³ Uma tradução como a da Les Belles Lettres: “Après qu’il m’a quitté, je remplis à moi seul trois rôles différents et, avec la plus complète impartialité, je prends successivement la place du défenseur, de l’adversaire et du juge”, perde a ideia mais surpreendente do original: a de que se desempenha também o próprio papel: *meam* (*personam sustineo*).

deseja nele mover. O orador é um “fingidor” de si mesmo, porque tem de construir a imagem mais persuasiva de si próprio, não, simplesmente, apresentar-se tal como supostamente, naturalmente, é. Nesse sentido, parece-nos, a concepção de *persona* do orador está próxima da noção de eu poético que vemos no poema de Pessoa e da ideia comum de que, mesmo quando expressa sentimentos próprios, “*Je est un autre*”, embora não encontremos, explicitamente, na teoria dos antigos romanos, a categoria da “*persona poética*” ou algo que lhe equivalha.⁵⁴

Referências

- ARISTOTE. *Rhétorique*. Texte établi et traduit par M. Dufour. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
- CICÉRON. *De l'orateur: livre deuxième*. Texte établi et traduit par Edmond Courbaud. Paris: Les Belles Lettres, 1966.
- CICERO. *De oratore*. With an English translation by E. W. Sutton. London/Cambridge, Mass.: William Heinemann/Harvard University Press, 1967.
- CICERO. *On the ideal orator (“De Oratore”)*. Translated, with introduction, notes, appendixes, glossary and indexes by James M. May and Jakob Wisse. New York/Oxford: Oxford University Press, 2001.
- CICERONE. *Dell'oratore*. Con un saggio introduttivo di Emanuele Narducci. 4ª ed. Milano: Rizzoli, 1997.
- CLAY, D. The theory of literary persona in Antiquity. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, Pisa, vol. 40, 1998, p. 9-40.
- CUGUSI, P.; CUGUSI, M. T. S. *Opere di Marco Porcio Catone Censore*. Torino: Unione Tipografico Editrice Torinese, 2001.
- FORTENBAUGH, W. W.; MIRHADY, D. C. (org.). *Peripatetic rhetoric after Aristotle*. New Brunswick/London: Transaction Publishers, 1994.
- GUÉRIN, C. *Persona, L'élaboration d'une notion rhétorique au Ier siècle AV.J.-C.* Volume II. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2011.
- HINDS, S. *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge: University Press, 1998.
- KENNEDY, G. A. *Aristotle, On rhetoric, a theory of civic discourse*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1991.
- KROSTENKO, B. A. *Cicero, Catullus and the language of social performance*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2001.
- LEEMAN, A. D.; PINSKTER, H.; RABBIE, E. M. *Tullius Cicero De oratore libri III*. 3. Band: Buch II, 99-290. Heidelberg: Carl Winter Universität Verlag, 1989.

⁵⁴ Cf. Clay, 1998, p. 9-40 e Mayer, 2003, p. 55-80.

- MAY, J. M. *Brill's companion to Cicero oratory and rhetoric*. Leiden/Boston/Köln: Brill, 2002.
- MAY, J. M. *Trials of character: the eloquence of Ciceronian ethos*. Chapel Hill/London: North Carolina Press, 1988.
- MAYER, R. Persona <1> Problems: the literary person in Antiquity revisited. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, Pisa/ Roma, vol. 50, 2003, p. 55-80.
- M. FABI QVINTILIANI *Institutionis oratoriae libri duodecim*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit M. Winterbottom. Oxonii: E. Typographeo Clarendoniano, 1970.
- MÖLLER, M. *Talis oratio – qualis vita: zu Theorie und Praxis mimestischer Verfahren in der griechisch-römischen Literaturkritik*. Heidelberg: Winter, 2004.
- MONTEFUSCO, L. Cicerone, *De oratore*: la doppia funzione dell'ethos dell'oratore. *Rhetorica: a journal of the history of rhetoric*, vol. 10, n. 3, p. 245-257, 1992.
- POWELL, J.; PATERSON, J. (org.). *Cicero the advocate*. Oxford: University Press, 2006.
- PESSOA, F. *Cancioneiro*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1976.
- SCATOLIN, A. *A invenção no "Do orador" de Cícero: um estudo à luz de "Ad Familiares" I, 9, 23*. Tese de doutorado inédita. São Paulo: FFLCH-USP, 2009.
- SENECA. *Moral essays*. With an English translation by John W. Basore. London/ Cambridge, Massachusetts: William Heinemann/Harvard University Press, 1963.
- WINTERBOTTOM, M. Peroration. In: POWELL, J.; PATERSON, J. (org.). *Cicero the advocate*. Oxford: University Press, 2006, p. 215-230.
- WISSE, J. "De oratore": the orator, rhetoric and philosophy. In: MAY, J. M. (org.). *Brill's companion to Cicero oratory and rhetoric*. Leiden/Boston/Köln: Brill, 2002, p. 375-400.
- WISSE, J. *Ethos and pathos from Aristotle to Cicero*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1989.
- UELDING, G. (org.). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

**LEITE, L. R. MARCIAL E O LIVRO. VITÓRIA: EDUFES,
2011 (135 p.).
ISBN: 978-85-7772-076-7**

Joana Junqueira Borges*
Universidade Estadual Paulista

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira**
Universidade Estadual Paulista

*M*arcial (*Marcus Valerius Martialis*), poeta latino do século I de nossa era, é o expoente máximo do gênero epigramático nas letras romanas. Deixou-nos nada menos do que quinze livros, sendo o conjunto de quatorze deles nomeado de *Epigrammata* (“Epigramas”) e o décimo quinto, contendo 33 epigramas, chamado de *Spetacula* (“Espetáculos”). Uma vez que publicou mais de mil epigramas, pôde percorrer todas as temáticas caras ao gênero e, além disso, aprofundar e aperfeiçoar esse tipo de produção em Roma.

Sua poesia, ainda que bastante divulgada e traduzida em diversas línguas, encontrou muitos entraves à sua expressão, e foi, por vezes, “moralizada”, como no caso da tradução do Abade de Marolles na França do século XVII, na qual, além da alteração no conteúdo, percebem-se também epigramas que foram simplesmente excluídos da publicação. Atualmente, no entanto, tem havido uma retomada dos estudos e das traduções de Marcial, principalmente no contexto acadêmico brasileiro, o que se verifica, por exemplo, desde a dissertação de mestrado do Prof. Dr. José Dejalma Dezotti, *O epigrama latino e sua expressão vernácula*, de 1990. Essa atenção dada à obra de Marcial toma lugar em um momento em que há espaço para publicações de poemas mais licenciosos num cenário editorial mais livre e multicultural como o nosso.

* joana.jb@gmail.com

** brunnovgvieira@gmail.com

No entanto, ainda que o poeta de BÍbilis seja amplamente conhecido por seus epigramas obscenos e por sua linguagem, muitas vezes, baixa, não é para essa faceta que Leni Ribeiro Leite volta seu olhar na recente obra *Marcial e o livro*, fruto de pesquisa de doutorado sobre o autor. Seu recorte busca investigar o tratamento metaliterário sobre o “livro” na obra de Marcial e sua função para a compreensão do conjunto dos epigramas.

Uma vez que quase nunca há informações biográficas documentais mais seguras sobre os poetas antigos, é bastante comum que estudiosos e autores modernos se apoiem na obra do próprio poeta para traçar sua biografia. É o que comumente acontecia a Marcial, talvez pelo fato de sua produção ser bastante voltada para o cotidiano, o que levava a uma leitura biografista de seus escritos. Leni Ribeiro Leite aborda de maneira bastante cuidadosa esse tema, contrapondo diversos autores (uma vez que apresenta uma fortuna crítica extensa e diversificada) e trazendo argumentos em defesa de uma visão ficcional da obra de Marcial. Há em *Marcial e o livro* um zeloso cuidado da autora para não cair em uma leitura literal do poeta latino; ainda que, às vezes, isso pareça difícil, devido à própria natureza dos epigramas, Leite sempre busca apresentar elementos extraliterários para corroborar seus apontamentos.

Em sua busca por definir a presença do livro na obra de Marcial, a autora se depara com a necessidade de compreender a relação do livro com os leitores e também com os autores na Antiga Roma. Essa compreensão é amplamente satisfeita no capítulo “O livro em Roma”, em que a autora não só comenta como o livro era formatado entre os romanos, como descreve os materiais utilizados na escrita, tanto aqueles voltados a livros mais elaborados quanto os destinados ao manuseio diário. Dessa forma, Leni Ribeiro Leite traz para o leitor não especializado uma noção exata da apresentação do livro para os antigos romanos, o que também é de grande serventia, especialmente para um estudante de Letras Clássicas.

Há, entre os epigramas de Marcial, mais de duzentos poemas em que se apresenta o livro como referência, seja aludindo aos materiais de escrita, seja à própria leitura ou ao leitor. A partir desses epigramas Leite define as funções dos usos da figura do livro na obra de Marcial. A primeira delas é a de “pertencimento literário”, ou seja, Marcial se inclui nesses poemas como um escritor de epigramas; a segunda função é a de “pertencimento social”, Marcial se coloca como “poeta pobre e dependente de caridade” (p. 88), *persona* defendida pela autora como pertencente à tradição literária; a última função é a de “*persona* autoral”, que é apresentada nos epigramas em que Marcial fala de si e com os leitores (p. 93).

Todas essas definições, utilizadas pela autora para definir Marcial e seu projeto poético, são apresentadas em cada uma das traduções dos

epigramas de Marcial. Cada poema vem acompanhado de sua versão em latim, língua que é muitas vezes explorada por Leite para sua argumentação, no entanto, o uso desse idioma é feito de maneira bastante clara (quase sempre acompanhado de uma tradução, quando há a necessidade, e quando não, trata-se de um termo cognato), de modo que mesmo o leitor que não esteja ambientado no latim consegue compreender totalmente suas associações e comentários.

A utilização de autores modernos, de suas próprias traduções, da comparação com outros autores antigos como Horácio, Juvenal, Plínio e Catulo fazem com que o livro traga para os leitores, sejam ou não especialistas, uma noção da amplitude e da importância de Marcial como fonte de informações sobre estrutura, circulação e uso do livro em Roma. Além desse valor histórico-documental, *Marcial e o livro* passa a ser essencial para quem pretende se aprofundar no gênero epigramático, uma vez que ao tratar do livro na obra de Marcial, Leni Ribeiro Leite trata da própria essência desse perspicaz e divertido poeta romano.