

DOI 10.11606/ISSN.2358-3150

# LETRAS CLÁSSICAS

19.2

Entre o *êthos* e o *eidos*,  
entre a *enárgeia* e a *eudentia*

Cynthia Helena Dibbern e Paulo Martins (org.)

Uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.



2015



USP – UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Marco Antonio Zago

Vice-reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

FFLCH – FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Profª. Drª. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Vice-diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

DLCV – DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Chefe: Profª. Drª. Marli Quadros Leite

PPGLC – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

Coordenadora: Profª. Drª. Elaine Christine Sartorelli

LETRAS CLÁSSICAS	ISSN 2358-3150 (on-line) ISSN 1516-4586 (impressa)
EDITORIA	Paulo Martins (Editor) Alexandre Pinheiro Hasegawa (Co-editor) José Marcos de Macedo (Co-editor) Lucas Consolin Dezotti (Editor executivo)
COMISSÃO EDITORIAL	Andre Malta Campos Alexandre Pinheiro Hasegawa José Marcos de Macedo Paulo Martins
CONSELHO EDITORIAL	Carlos Lévy (U. Paris IV / França) Donaldo Schuler (UFRGS) Elizabeth de Del Sastre (UBA / Argentina) Fábio Faversani (UFOP) Francisco Marshall (UFRGS) Hector Benoit (UNICAMP) Henrique Cairus (UFRJ) Jacyntho Lins Brandão (UFMG) João Batista Toledo Prado (UNESP) Joaquim Brasil Fontes (UNICAMP) Paula da Cunha Corrêa (USP) Paulo Martins (USP) William Fitzgerald (King's College London)
ENDEREÇO	<b>Comissão Editorial</b> LETRAS CLÁSSICAS (FFLCH/USP) Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 2º andar, sala 4 Cidade Universitária – São Paulo/SP – Brasil 05508-010
TELEFONE	(00-55-11) 3031-2330
FAX	(00-55-11) 3091-5035
SITE	<a href="http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas">http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas</a>

Copyright 2016 © by autores.

Proibida a reprodução parcial ou integral, desta obra, por qualquer meio eletrônico, mecânico, inclusive por processo xerográfico, sem permissão expressa do editor (Lei no. 9.610, de 19.02.98).

**Serviço de Biblioteca e Documentação da FFLCH/USP**

Letras clássicas / Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos. / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo. — n.1 (1997)–. — São Paulo: FFLCH / USP, 1997–

Semestral  
ISSN 2358-3150 (on-line)  
ISSN 1516-4586 (impressa)

1. Literatura grega 2. Literatura latina 3. Língua grega 4. Língua latina 5. Oratória grega 6. Oratória latina 7. Filosofia grega 8. Filosofia Latina

CDD 880

# A ENARGEIA ÉPICA OU A FALTA DE EKPHRASIS NA GUERRA CIVIL DE LUCANO

MARTIN T. DINTER\*

King's College London

*Resumo.* Este estudo mergulha no íntimo da poesia latina a fim de questionar um exemplo particular de engajamento épico com o visual: a *ekphrasis*. Ele considera como a abordagem teórica da “intermedialidade” pode nos fornecer um parâmetro para explorar a imbricação dos modos narrativo e efrástico na épica latina. Tal parâmetro permite a melhor compreensão da relação entre arte e texto na épica latina de um modo geral, bem como do funcionamento da construção épica.

*Palavras-chave.* Lucano; *Bellum Civile*; *ekphrasis*; intermedialidade.

*D.O.I.* 10.11606/issn.2358-3150.v19i2p3-19

## EKPHRASIS

Webb<sup>1</sup> ressalta que a definição greco-romana de *ekphrasis* não se limita a denotar descrições de obras de arte como convencionava o uso moderno do termo: pessoas, lugares, épocas e eventos, plantas, animais e festivais são descritos como objetos possíveis da éfrase na antiguidade segundo a autora. Antes de observarmos alguns trechos-chaves da épica latina detalhadamente, apresento alguns pensamentos gerais acerca da natureza da éfrase. Narratologicamente, ela cria uma pausa no fluir de uma estória. Assim, é possível que não se perceba facilmente uma função óbvia na narrativa. Entretanto, a éfrase normalmente desempenha “relações metafóricas e, especialmente, metonímicas com o enredo, principalmente aquelas de prefiguração”.<sup>2</sup> Além disso, como já foi sugerido, os leitores devem compreender e interpretar a éfrase retoricamente, de maneira a “conferir-lhe o status de uma figura”.<sup>3</sup> Tal abordagem eleva a éfrase ao mesmo nível do

\* PhD at the Universities of Heidelberg and Cambridge (2006), FAPESP funded research fellow (2012–2015) at the University of Sao Paulo.

\*\* Artigo recebido em 05.set.2016 e aceito para publicação em 25.out.2016. Tradução de Cynthia Helena Dibbern.

<sup>1</sup> Webb 1999, 1 e 2009.

<sup>2</sup> Fowler 1991, 27. Traduzido.

<sup>3</sup> Cf. Fowler 1991, 34.

mito, do símile e da alusão. Todos funcionam como instantes em que somos convidados a nos afastar da narrativa e a considerar a passagem tanto em si quanto em seu contexto mais amplo. Como sabemos, o efeito tende a ser ambíguo, pois “os elementos movimentam-se e são transformados conforme nos movemos do detalhe para o todo”.<sup>4</sup> Levando tal abordagem figurativa da éfrase mais adiante, proponho que um tropo tão estabelecido na tradição épica como a éfrase convidaria ao discurso e então forneceria ele mesmo material para alusão. Ou, como afirmou Elsner, “a inserção descritiva de obras de arte torna-se não apenas virtualmente um tropo necessário para comprovar a participação de um texto na tradição, mas também um instrumento cada vez mais complexo para a autorreflexão autoral acerca de como os leitores devem se relacionar com o texto”.<sup>5</sup> Esse constituirá o ponto de partida específico de nossa investigação: examinaremos como a épica latina escolhe questionar, fragmentar e brincar com a éfrase.<sup>6</sup> Pelas imagens integradas e totalizantes da éfrase, a tradição épica adapta-se; talvez resultando fragmentada quando tal tradição torna-se mais experimental. Enquanto citações visuais de imagens maiores, elas nos encaminham a um contexto mais amplo e funcionam como alusões à éfrase. Os leitores devem juntar as peças do quebra-cabeça literário e reunir os cacos do mosaico literário que o poeta épico apresenta para obter acesso ao quadro mais amplo. Assim, defenderei que pequenas porções de éfrase alimentam e sustentam nossa visão de epopeias inteiras.

As citações visuais, produtos do mundo (inter)textual de emulação épica, operam levando dois modos ao diálogo: exploram o fato de que com a éfrase e a narração “dois sistemas semióticos sobrepõem-se parcialmente”.<sup>7</sup> O conceito de éfrase não deve ser apenas interpretado como uma tentativa de capturar o visual através de palavras, mas como um termo muito mais geral que “denota quaisquer tipos de relações intermediáticas e autorreflexivas entre duas mídias diferentes que constantemente avaliam suas características materiais próprias”.<sup>8</sup> O ponto subsequente de minha investigação será, portanto, fornecer um parâmetro para descrever e definir o uso alusivo da éfrase na Épica Latina.

Excelente exemplo de episódio da tradição épica que expõe o status intermediário – não apenas entre arte e texto como se espera mas também entre

<sup>4</sup> Fowler 1991, 34.

<sup>5</sup> Elsner 2002, 2. Traduzido.

<sup>6</sup> Elsner 2002, 4 assinala: “Within a tradition such as this, there is an inevitable tendency for the trope of ekphrasis itself to turn to all kinds of variation and innovation”.

<sup>7</sup> Barchiesi 1997, 278.

<sup>8</sup> Bolter 1996, 264. Traduzido.

écfrase e narração – é o modo pelo qual a aparência de Dido durante a administração das leis da cidade na *Eneida* 1, logo após a primeira écfrase do texto, mescla-se com a representação artística que a precede: “dum stupet obtutuque haeret defixus in uno”, “enquanto ele está estupefato e paralisado, com o olhar fixo” (*Aen.* 1.495). Putnam (1998), em análise da écfrase das pinturas dos murais de Dido, ressalta que o retrato de Pentesileia (*Aen.* 490–3) que encerra a descrição quase não se distingue das cenas que o precedem. Putnam observa que a cena final “carece de alguma expressão de localização” e “é narrada completamente no modo presente e apenas com verbos ativos”.<sup>9</sup> Além disso, não há reação de Eneias à cena, nem alusão a eventos passados ou às ações seguintes. A descrição de Pentesileia é, assim, cheia de eventos que parecem estar acontecendo diante dos olhos. A descoberta de Putnam sobre a estratégia verbal virgílica certamente merece ser citada na íntegra:

Such is the poet’s extraordinary sleight-of-hand in the creation and placement of his final episode that the unspoken boundary between ekphrasis and narrative, between apparently timeless visual art under scrutiny . . . and the time-ridden world of epic narrative tends to break down. The inescapable narrational aspect of ekphrasis, which by definition as a figure it must seek to minimize, takes control as the ending of the description blends into the resumption of the story line. Ekphrasis and narrative begin finally to merge [...].<sup>10</sup>

Virgílio encerra a passagem ligando écfrase à narração através de um símile quase direto (*Aen.* 1.498–502) que conecta Panteseia à Dido e à Diana. De acordo com Lyne,

The main function of a simile is not to illustrate something already mentioned in the narrative, but to add things which are not mentioned, in a different medium: imagery. The poet is switching modes, switching from direct narrative to “narrative” in the suggestive medium of imagery; and he capitalizes on the fact that he is now operating in a suggestive, not an explicit medium.<sup>11</sup>

Como notara Fowler (1991), esta observação coloca o símile em proximidade da écfrase. A partir da perspectiva da intermedialidade entendemos que o símile depende da evocação de um modo “como se”, de maneira semelhante à écfrase. Rogerson<sup>12</sup> discute um caso em que a écfrase incorpora um símile e conclui: “Nós podemos, assim, caracterizar a descrição de Ascânio na *Eneida* 10 como écfrase, apesar da presença de dois símiles ornamentais em seu centro”. Tanto a écfrase quanto o símile utilizam um tipo de linguagem

<sup>9</sup> Putnam 1998, 35.

<sup>10</sup> Putnam 1998, 36.

<sup>11</sup> Lyne 1989, 68.

<sup>12</sup> Rogerson 2002, 56. Traduzido.

que faz com que o ouvinte veja os eventos. No entanto, o marcador “como”, característico do símile (do mesmo modo que “e nele vemos...” pode marcar a éfrase) diminui a ilusão criada pelo símile em certa medida – o que quer que seja descrito em um símile não está efetivamente presente na narrativa, ao passo que aquilo descrito através da éfrase normalmente evoca presença ali. Como resultado, a ilusão criada por um símile não é necessariamente altermediática; os símiles pairam, dependendo do conteúdo, entre referências intermediáticas com ilusões altermediáticas (como no caso das passagens da *Eneida* 10.130–42 que comparam Ascânio a uma gema e ao marfim), ou referências intramediáticas (no caso de símiles em que a comparação refere-se a uma narrativa). Por vezes, tais distinções podem esbarrar-se quando é impossível determinar se o conteúdo do símile é derivado da literatura ou de outro meio; uma dúvida que, por definição, a éfrase propriamente nunca permite ficar em aberto. De fato, a descrição de Diana no símile em discussão (*Aen.* 1.498–503) claramente evoca a descrição homérica de Ártemis (*Od.* 6.102–9), entretanto, na época de Virgílio, pode muito bem ter sido objeto de um friso religioso ou de uma escultura (LIMC Artemis/Diana 361–7).

Quando nos afastamos do símile e voltamos à entrada inicial de Dido, notamos que também ela é construída de maneira a perpetuar o modo efrástico: o nome de Dido aparece em conjunção com um ablativo de qualidade que descreve sua grande beleza (*forma pulcherrima Dido*, “Dido, de mais bela aparência”, *Aen.* 1.496), ao passo que o ablativo seguinte relata seu entorno (*magna iuvenum stipante caterva*, “acompanhada por uma multidão de jovens”, *Aen.* 1.497). Ambas características são retomadas no símile de Diana seguinte através da expressão descritiva *qualis . . . talis erat Dido* (*Aen.* 1.498–503). Mais precisamente, tudo o que Eneias faz nesta cena é fornecer um parâmetro de visão e presença para a passagem da introdução de Dido (*haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur*, “enquanto tais coisas pareciam maravilhosas ao Dardânio Eneias”, 494; *cum subito Aeneas . . . videt*, “quando subitamente Eneias... vê”, 509–10). Estamos nos movendo gradualmente para longe do modo efrástico e é somente o *cum* no final da passagem, descrevendo Dido, que deixa claro que Eneias e o leitor precisam mudar de foco. Deste modo, na primeira éfrase da *Eneida*, Virgílio permite marcas sistêmicas da contaminação de dois sistemas semióticos que tipicamente acompanham a éfrase afim ultrapassar a própria éfrase. Virgílio está aqui conscientemente dilatando os limites da éfrase pelo ofuscamento das fronteiras entre descrição e narração. O primeiro aparecimento de Dido, assim, alcança a intermedialidade, um estado intermediário, que nos faz refletir sobre o funcionamento e as diferenças entre éfrase, descrição narrativa e símile. Além disso, quase transformando Dido em obra de arte enquanto parte do friso no templo, Virgílio a torna objeto e simultaneamente

cria uma correspondência com seu último aparecimento no submundo no canto sexto. Ali, ela aparece a Eneias fria como se fosse feita de pedra (*Aen.* 6.470–1). Há ainda uma segunda correspondência, com o próprio Eneias quando, logo em seguida, Vênus adorna seu filho transformando-o em algo semelhante a uma obra de arte. A ação da deusa é comparada à criação ao trabalho do artista: *quale manus addunt ebori decus, aut ubi flavo | argentum Pariusve lapis circumdatur auro*, “Tal como infunde mais brilho ao mafim a mão sábia do artista, | e o ouro flavor encastoa na prata ou no mármore de Paros”, *Aen.* 1.592–93<sup>13</sup>). Como o episódio todo exhibe tons de intermedialidade, os dois amantes em suas esculturas e belezas compartilham também de um componente intermidiático que se associa não apenas ao problema ontológico do texto versus imagem ou humanidade versus imagem, mas também ao aspecto teológico: humano versus divino.

## INTERMIDIALIDADE

Mas o que exatamente se entende por intermedialidade? No nível mais básico, intermedialidade é um hiperônimo para todos os fenômenos que atravessam as fronteiras entre diferentes mídias e estão consequentemente alocados (como indica o prefixo “inter”), de alguma maneira, entre mídias. O termo “conexão intermidiática” descreve a maneira de produção de significado através da conexão (efetiva) que um produto midiático (textos, no nosso caso) pode criar com o produto de outro meio ou sistema midiático. Para gerar sentido, o produto midiático (texto i.e.), assim, além dos seus próprios, utiliza também recursos intermidiáticos. Este contato entre produtos ou sistemas midiáticos permite que ambos (assim como suas diferenças e equivalências midiáticas) sejam absorvidos pelo público (leitor, no caso dos textos). As conexões intermidiáticas, assim, participam na criação de sentido de maneira fundamentalmente diferente do modo padrão empregado por textos. Uma vez que textos permanecem como o único meio presente, elementos e estruturas de outras mídias ou outro meio propriamente são tematizados, simulados e reproduzidos na medida do possível com recursos específicos para textos. O único jeito pelo qual uma mídia como texto literário, ainda que ela só tenha à disposição meios típicos da mídia literária, pode tornar seus os elementos e estruturas de outras mídias como música, cinema ou pintura, é investindo tais elementos e estruturas de um modo “as-

<sup>13</sup> Trad. Nunes 2014.

*when*". Isso conseqüentemente cria a ilusão de outra mídia, diferente. Dessa maneira, até tal ponto é possível efetivamente citar, reproduzir ou incorporar um sistema midiático, ou um produto midiático, dentro de textos literários. Além disso, tais ilusões são frequentemente sinalizadas e identificadas como conexões midiáticas através de referências explícitas a outras mídias incorporadas a fim de direcionar a recepção dos leitores. Naturalmente tais referências sistêmicas aparecem em formas e proporções variadas, entretanto, existem duas subcategorias que serão relevantes para nossa discussão.

A primeira é a contaminação de dois sistemas semióticos tal qual como na *écfrase* bem desenvolvida em que o leitor testemunha a sobreposição das mídias visual e textual. O modo "*as-when*" da *écfrase*, que busca uma atualização e reprodução do visual através dos recursos da mídia literária, cria aqui uma ilusão referenciada de maneira altermidiática, que é normalmente marcada explicitamente por um indicador da mídia referenciada à la "existe um objeto e nele vemos", que direciona a recepção. Nos casos em que a mídia referenciada é menos facilmente perceptível ou discernível (e.g. cinema), os indicadores sistêmicos podem funcionar como indícios de intermedialidade. Por outro lado, quando a mídia referenciada pode ser facilmente percebida e distinguida, os indicadores sistêmicos devem estar implícitos.

Outro modo de referenciação a sistemas semióticos será de particular importância em nossa discussão. Além da contaminação de dois sistemas semióticos que resulta numa ilusão altermidiática completa, uma mídia pode também ser reproduzida apenas parcialmente por outra mídia, que leva a uma ilusão altermidiática parcial. Aqui, componentes (ou partes deles) que são característicos de outras mídias são reproduzidos – no nosso caso, na literatura. Muitas vezes estes componentes são específicos do nível *estória* (em oposição ao nível *discursivo* – *narrativo*) do gênero ou discurso reproduzido e assim frequentemente referem-se mais ao conteúdo que à forma. É importante que estes componentes sejam reconhecidos como tais pelo leitor (uma vez que devem ter sido sinalizados pelos anteriormente pelos indicadores sistêmicos), que então associa a eles aqueles componentes midiáticos que não puderam ser reproduzidos pelo texto. Como resultado, os componentes altermidiáticos reverberam outras características ausentes da mídia ou gênero ao qual pertencem. Tal reprodução parcial de uma mídia tem também sido chamada de "*citação associativa*". Em resumo, uma microforma como a *citação associativa* (*citação visual*) pode evocar uma macroforma como o gênero da *écfrase*.

Como pudemos observar através do exemplo de Dido acima, um dos indicadores sistêmicos que caracteriza a *écfrase* como contaminação de sistemas semióticos é a *focalização*, que direciona a visão do leitor. Beck observa que "a *écfrase* implica descrever a arte visual a partir da perspectiva

de um observador – a descrição tem um ‘ponto de vista’ mais explícito do que uma peça de arte visual ou de uma narrativa não descritiva”.<sup>14</sup> Por essa razão, quando olhamos para outros exemplos de ofuscamento das fronteiras entre o narrativo e o efrástico em Virgílio – tais instâncias não necessariamente se qualificam como contaminação completa de sistemas semióticos, mas sim como reprodução parcial de uma mídia em outra – é relevante notar que na viagem de Eneias ao submundo no livro sexto a visão transforma-se na principal atividade do herói. Nós, como leitores, experimentamos o mundo dos mortos através dos olhos de Eneias. Além disso, o leitor irá notar ao longo do episódio o uso frequente de advérbios e expressões de lugar que criam a ilusão de espaço e conseqüentemente podem ser interpretados como indicadores sistêmicos (*hic* 660, *medium* 667, *ante* 677, *desuper* 678). Isto não é diferente do uso formular de *év dé* na descrição do escudo de Aquiles (Hom. *Il.* 18. 535, 541, 550, 561), ou das variadas expressões de Virgílio que alocam as cenas do escudo de Eneias (*illic Aen.* 8.626); *nec procul* 635; *haud procul* 642; *in summo* 653). O terreno é assim preparado para que a *Eneida* 6 culmine numa cena em que os protagonistas são reminiscências de imagens de um cortejo funeral ou de uma galeria de estátuas honoríficas.<sup>15</sup> Smith, em sua análise acerca do desfile dos heróis, destaca que Eneias está sendo levado para um local de visão privilegiado e Anquises adverte-lhe várias vezes para a ação de ver.<sup>16</sup> Além disso, a cena toda é marcada pelo uso repetido de pronomes demonstrativos. Com tantos marcadores sistêmicos por toda parte, somente precisamos de um indicador sistêmico para a mídia referenciada por Virgílio no desfile dos heróis para comprovar o caso de intermedialidade. E, de fato, encontramos as artes visuais tematizadas no famoso dito de Anquises (*Aen.* 6.847–8): *excudent alii spirantia mollius aera | (credo equidem), vivos ducent de marmore vultus*, “Outros, é certo, hão de o bronze animado amolgar com a mão destra, | ninguém o nega; do mármore duro arrancar vultos vivos”.<sup>17</sup> Logo após Virgílio demonstrar como criar através das palavras uma galeria viva dos melhores de Roma, encontramos a alusão às artes plásticas, à escultura em particular. Dessa maneira, o sistema semiótico ao qual Virgílio se refere é nesse caso explicitamente mencionado. Ademais, através do modo pelo qual descreve como vivos os artefatos de bronze e mármore, ele claramente suscita *enargeia*, o poder de uma mídia/meio criar uma presença vívida, o que tem sido chamado de

<sup>14</sup> Beck 2007, 535. Traduzido.

<sup>15</sup> Cf. Flower 1996.

<sup>16</sup> Smith 2005, 86 lista *vides* (*Aen.* 6.760), *aspice* (771), *viden* (779), *vis videre* (817–18), *aspice* (825 e 855).

<sup>17</sup> Trad. Nunes 2014.

“o coração da éfrase”.<sup>18</sup> Virgílio, portanto, através de indicadores e marcadores que direcionam a percepção dos leitores, intensifica a reprodução parcial de outra mídia no desfile dos heróis e a ilusão parcial altermidiática resultante. Tais reverberações asseguram que os leitores reconheçam as correlações midiáticas em voga. Como vimos a partir desta breve investigação, Virgílio está plantando pequenas sementes da intermedialidade cujos frutos serão colhidos posteriormente por seus sucessores.

### OVÍDIO

Dentre os poetas épicos latinos, as ambições visuais da obra de Ovídio tem recebido grande atenção. Ovídio não apenas dissemina imagens do poeta ao longo das *Metamorfoses* encenando um discurso metapoético; mas, porque sua matéria é a transformação, ele frequentemente enfrenta o desafio de descrever processos de metamorfoses inimagináveis em narrativas “quase ecrásticas”.<sup>19</sup> Por afetar o esclarecimento da matéria, a narrativa de metamorfose tem sido interpretada como algo semelhante à criação de arte. Ela, assim, exige o “assentimento ecrástico” do leitor que digere o ilusionismo pictórico envolto em ficcionalidade verbal em Ovídio. A partir da perspectiva da intermedialidade, constatamos que a elisão da “divisão formal entre narrativa e descrição através de incorporação de direcionamento ecrástico ao leitor, do tipo ‘você pode ver’, na própria narrativa” constitui-se como produção de marcadores sistêmicos para a mídia visual.<sup>20</sup> Além disso, as *Metamorfoses* são ricas em indicadores sistêmicos da mídia referenciada, que são tanto frequentes quanto imprescindíveis. Ovídio, entretanto, não apenas utiliza o modo “como se” da éfrase, que propõe uma atualização e reprodução do visual com os meios da mídia literária criando uma ilusão altermedialmente referenciada; mas frequentemente transcende a éfrase tradicional tornando a sua estrutura permeável. Nas *Metamorfoses*, imagens ecrásticas tornam-se realidade narrativa tanto “pela produção de uma ‘obra de arte’ que é o evento que ela pinta” (Hardie 2002) quanto pela produção de um evento que converte a éfrase em atualidade ou narrativa. O modo “como se” das *ekphraseis* assim se torna realidade narrativa. Ao criar deliberadamente situações nas quais nem os protagonistas da narrativa e nem o leitor podem atribuir seguramente as circunstâncias à éfrase

<sup>18</sup> Webb 1999, 13.

<sup>19</sup> Cf. Hardie 2002, sobre “poetics of spectularity”.

<sup>20</sup> Hardie 2002, 174.

ou à narrativa, Ovídio amplia as fronteiras da intermedialidade em direção à transmedialidade: a arte tornou-se como narrativa e narrativa como arte.

## LUCANO

Embora as descrições de objetos de arte perpassem os textos dos poetas épicos antecessores e sucessores, Lucano apresenta uma suposta carência de tal convenção épica – talvez a overdose visual de Ovídio tenha estimulado esta rejeição completa. De fato, a matéria de Lucano sobre a guerra civil não propicia naturalmente uma descrição de um escudo exibindo a visão holística virgiliana de *cosmos* e *imperium*. Tampouco compartilha facilmente o prazer ovidiano em descreve jocosamente a vida metamorfoseando-se em arte. Ainda assim, facilmente poderíamos imaginar – e até sugerir – um arsenal romano ou uma vastidão de luxúrias alexandrinas como veículos para a obscura imagem do mundo romano de Lucano. Em vez disso, Lucano aparentemente escolhe capturar a imaginação dos leitores com extensas descrições e digressões geográficas.<sup>21</sup>

Na inovadora obra de Lucano, acima de tudo, devemos esperar um novo tratamento dos tropos e tradições da épica como parte da nova abordagem do gênero que ele escreve. Primeiramente, devemos considerar quais elementos do repertório épico Lucano exclui: exatamente o caso da ausência de qualquer descrição de obras de arte em toda a epopeia. Até mesmo na descrição do palácio de Cleópatra, uma excelente oportunidade para narrar um cenário repleto de esplendor artístico, o poeta apenas lista materiais e não descreve obra de arte alguma – trata-se somente de quantidade e império, recordando mais um inventário ou as descrições de triunfos e das ilustrações neles carregadas. Bastet (1970), entretanto, sugere que devemos entender a restrição de Lucano quanto às descrições de obra de arte como uma expressão da crítica estoica ao luxo. Não obstante, há quarenta anos Rutz (1970) já questionava:

Isn't it remarkable that Lucan, who fulfils all the demands the tradition of the genre places on the epic poet (epic storm, oracles, *katabasis*) and who makes otherwise ample use of *ekphrasis*, offers nothing which could in any way be compared with the description of a shield?

<sup>21</sup> Estou ciente de que descrições geográficas também são consideradas *ekphrasis*, mas meu uso do termo neste paper é restrito às descrições de obras de arte.

No entanto, sob o amparo da intermedialidade, argumentarei que Lucano tematiza o processo da visão efrástica ao prover somente elementos singulares de unidades efrásticas, “citações visuais”, como havíamos chamado. Como afirmei, estas são subcategorias das citações associativas, nas quais componentes altermediáticos reverberam com outras características do gênero ao qual pertencem. Através da citação associativa microestrutural, uma macroestrutura como o gênero da éfrase com todo o seu aparato ideológico pode ser evocado, para ser então rejeitado.

*Bellum Civile* repetidamente direciona nosso olhar e atenção para as cenas de lutas, muitas das quais foram identificadas como espetáculos. Deixando de lado a ideologia, focaremos em uma cena lucaniana de batalha em busca de citações visuais. No violento livro sete, Lucano emprega uma forte imagem meio da luta, não propriamente em éfrase, mas como parte de um símile: César é associado à Belona, deusa romana da guerra:

quacumque vagatur,  
 sanguineum veluti quatiens Bellona flagellum  
 Bistonas aut Mavors agitans si verberare saevo  
 Palladia stimulet turbatos aegide currus,  
 nox ingens scelerum est; caedes oriuntur et instar  
 immensae vocis gemitus, et pondere lapsi  
 pectoris arma sonant confractique ensibus enses.  
 (BC 7.567–73)

Por onde quer que vá – como Belona brandindo seu sanguíneo açoite ou como Marte incitando os Bistões, se com violenta verdasca fustiga os corcéis aterrorizados pela égide de Palas – há uma vasta noite de iniquidades; uma matança inicia-se e um gemido semelhante a gritos desmedidos; e ressoam as pesadas armaduras do que tombam, e as espadas por espadas quebradas.

A imagem do símile, no entanto, é emprestada da éfrase virgiliana do escudo de Eneias, no qual está figurada no trecho que descreve a batalha de Áccio. Assim como no trecho acima, encontramos Belona na companhia de seu irmão Marte:

saevit medio in certamine Mavors  
 caelatus ferro tristesque ex aethere Dirae,  
 et scissa gaudens vadit Discordia palla,  
 quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello. (*Aen.* 8.700–3)

No meio deles, na terra insculpido Mavorte se agita, cego de raiva. Desde o alto os ajudam as Fúrias maldosas. Folga a Discórdia de manto rasgado, bailar pelos campos, Da furibunda Belona seguida e seu rubro chicote. (Trad. Nunes 2014).

A imitação, bruta, da *Eneida* por Lucano nesse trecho há muito tem sido reconhecida.<sup>22</sup> Entretanto, no caso específico desse paralelo, o contexto efrástico do qual a imagem foi retirada, o escudo de Eneias, não foi levado em consideração. Quando lido a partir da perspectiva intermediática, tal passagem constitui-se como uma citação visual, cujas associações e reverberações produzem uma associação não apenas com as artes visuais, mas também com o gênero da éfrase. Além disso, César não se comporta apenas como a imagem virgiliana de Belona. Se lidos através da lente da tradição efrástica, os versos que precedem o símile de Lucano são iluminados por um paralelo com a éfrase homérica do escudo de Aquiles.

obit latis proiecta cadavera campis;  
vulnera multorum totum fusura cruorem  
opposita premit ipse manu. (*BC* 7.565–7)

Ele visita os corpos espalhados pela larga planície; com sua própria mão estanca de muitos a ferida que teria drenado todo o sangue.

Com a imagem de Belona em mente, contudo, podemos apreciar como a figuração de César é inspirada pela imagem do Destino sanguinolento avançando pelos corpos daqueles mortos e feridos do escudo de Aquiles na parte da cidade em guerra, a cidade que foi agora substituída por Roma.

ἐν δ' Ἐρις ἐν δὲ Κυδομιὸς ὀμίλειον, ἐν δ' ὅλοη Κίηρ,  
ἄλλον ζῶν ἔχουσα νεούτατον, ἄλλον ἄουτον,  
ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μόθον ἔλκε ποδοῖν  
εἶμα δ' ἔχ' ἄμοιοι δαφροινεὸν αἵματι φωτῶν.  
ὀμίλειον δ' ὥς τε ζωὶ βροτοὶ ἠδ' ἐμάχοντο,  
νεκροὺς τ' ἀλλήλων ἔρπον κατατεθνηῶτας.  
(*Il.* 18.535–40)

Via-se a fera Discórdia, o Tumulto e a funesta e inamável Parca, que havia agarrado a um ferido, a um guerreiro ainda ileso, e pelos pés arrastava um terceiro, que a vida perdera. Dos ombros pendem-lhe as vestes manchadas de sangue dos homens. Como se fossem mortais, comportavam-se na áspera luta e arrebatavam das mãos uns dos outros os corpos dos mortos. (Trad. Nunes 1962)<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Cf. Narducci 2002.

<sup>23</sup> Edwards 1991, *ad loc.*, ressalta que tais versos podem ser interpolações do *Aspis* (156–9) de Hesíodo, mais uma indicação de que as figuras descritas são parte do convencional inventário próprios dos escudos.

Ademais, a menção à égide de Atena por Lucano (*BC* 7.570) funciona como um indicador sistêmico tanto para a mídia referenciada quanto para o gênero efrástico, servindo assim como sinalização para o leitor, orientando na direção das *ekphraseis* de escudos célebres.<sup>24</sup> Ainda, Lucano visivelmente inicia essa passagem específica com *hic* como que para sinalizar o início de uma éfrase (“*hic Caesar, rabies populis stimulusque furorum*”, *BC* 7.557). De fato, são abundantes os marcadores sistêmicos no trecho de Lucano: o leitor terá notado a frequência de advérbios e expressões de lugar nas linhas anteriores, que criam a ilusão de espaço.<sup>25</sup> Além disso, Lucano também introduz a passagem seguinte com o mesmo advérbio *hic*: “*hic patriae perit omne decus: iacet aggere magno | patricium campis non mixta plebe cada-ver*” (*BC* 7.597–8). É possível ver uma técnica similar nas cenas efrásticas do desfile dos heróis de Virgílio, sinalizando a conexão intermediática com os escudos efrásticos e guiando a recepção do leitor nessa direção.

Devemos ainda considerar o momento da narrativa em que Lucano introduz essa imagem. Anteriormente, estabelecemos que a éfrase constitui-se uma pausa narrativa no fluir da epopeia. Hardie (2002b: 181) discorre sobre instantes de estase em *ekphraseis*, como o rei “em silêncio” no meio da cena de colheita escudo de Aquiles (*Il.*18.556–7), primeiramente apontado por Heffernan (1993) como o local em que “o silenciamento da narrativa coincide com uma imobilidade escultural ou pictórica”. Se atentarmos para o contexto de tal passagem na *Guerra Civil*, descobrimos que ela está localizada precisamente num instante desse tipo – uma imobilidade. Lucano sugere isso duas vezes: primeiro, ele deixa que cessem o progresso da batalha e o avanço das forças de César:

quod totos errore vago perfuderat agros  
constitit hic bellum, fortunaque Caesaris haesit.  
(*BC* 7.546–7)

A luta, que tinha variado ao acaso por todos os campos, centrou-se aqui e a Fortuna de César deteve-se.

Depois, Lucano, de forma demonstrativa, recusa-se numa exclamativa fervorosa a ir mais além na narrativa de *nefas* e coloca a epopeia em suspensão. Faber (2005), em sua pesquisa acerca das sentenças exclamativas na épica de Lucano, conclui que ao mesmo tempo em que demonstram o engaja-

<sup>24</sup> *Palladia stimulet turbatos aegide currus* (*BC* 7.570). Segundo Homero, a Discórdia está também figurada na égide de Atena; cf. ἐν δ' Ἐρις, ἐν δ' Ἀλκή, ἐν δὲ κρυόεσσα Ἴωκή (*Il.* 5.740)

<sup>25</sup> Cf. *constitit hic bellum* (*BC* 7.546); *ille locus fratres habuit, locus ille parentis. | hic furor, hic rabies, hic sunt tua crimina, Caesar* (*BC* 7.550–1)

mento do narrador com as personagens internas, elas criam distanciamento “ao chamarem a atenção para a reconstrução literária da guerra civil”. Nessa exclamação, em particular, Lucano evidencia os poderes do narrador e assim nos torna receptivos ao funcionamento de seu texto: “quidquid in hac acie gessisti, Roma, tacebo” (BC 7.556). *Tacebo*, “devo parmenecer calado”, é a última palavra anterior à passagem que descreve o avanço de César.

Somos levados a nos perguntar se a citação visual, cujas referências e relações midiáticas foram por nós apontadas, serve para comunicar aquilo que Lucano hesita em relatar. Isso funciona em dois níveis: através da intertextualidade, Lucano associa a guerra civil entre César e seu sogro Pompeu a uma narrativa da guerra civil entre Augusto e seu cunhado Marco Antonio. Através da intermedialidade – que são as reverberações das citações visuais – Lucano também cria associações com o gênero da écfrase e com a representação de escudos em particular. A écfrase é aqui legitimada e concretizada. Mais do que retratar um momento crucial da história em uma obra de arte ideológica, como faz Virgílio com a batalha de Áccio, Lucano escolhe concretizar a guerra civil. Pois nessa mesma seção Lucano reescreve outra passagem central virgiliana, que, como vimos, exhibe, no mínimo, algumas das características da écfrase. A “*Heldenschau*” de Virgílio, o desfile dos heróis romanos futuros descrito por Anquises no submundo, retrata os seguintes nomes de heróis republicanos aguardando para viverem em serviço a Roma:

quin Decios Drusosque procul saevumque securi  
aspice Torquatam et referentem signa Camillum. (*Aen.* 6.824–5).

Os Décios vê, mais os Drusos adiante, e o temível Torquato  
com a machadinha, e Camilo trazendo os pendões de tornada (Trad. Nunes).

Lucano em sua batalha reverte tal perspectiva e retrata a morte de personagens republicanas, lendo o desfile dos heróis como uma procissão funerária:

caedunt Lepidos caeduntque Metellos  
Corvinosque simul Torquataque nomina, rerum  
saepe duces summosque hominum te, Magne, remoto. (BC 7.583–5)

Caem os Lépidos e caem os Metelos, e os Corvinos ao mesmo tempo que os afamados Torquatos; muitos líderes do estado e os melhores homens, com tua exceção, Pompeu.

Além disso, os *nomina Torquata*, “afamados Torquatos”, caindo aqui pelas mãos de irmãos e pais, remetem a Virgílio e reinterpretam a referên-

cia ao machado de Torquato. Pois, de acordo com a tradição, T. Mânlio Imperioso Torquato, o *Urvater* e membro mais ilustre da família, nos primeiros anos da República, sentenciou seu próprio filho à morte por abandonar seu posto sem licença. Em Farsalos, assim, a história se repete quando pais matam seus filhos – mas sem a aura gloriosa da virtude republicana.

Ademais, ainda outro paralelo com o escudo de Eneias é exibido. As tropas de Pompeu apresentam a palidez da morte antes mesmo da batalha: *multorum pallor in ore | mortis venturae faciesque simillima fato*, “a palidez da morte próxima na face de muito, e olhos como que do mesmo destino” (BC 7.129–30). O trecho certamente evoca de Dido a *pallida morte futura* (Aen. 4.644), mas, quando considerado no contexto de batalha, aponta especialmente para a Cleópatra retratada no escudo de Eneias:

illam inter caedes pallentem morte futura  
fecerat Ignipotens undis et Iapyge ferri. (Aen. 8.709–10)

O Ignipotente a pintara ao fugir dos destroços da pugna,  
Pálida e trêmula, expulsa das ondas, dos Zéfiro brandos (Trad. Nunes).

Tal passagem, ecrástica, quebra intencionalmente a ilusão ecrástica ao apontar para Vulcano como o criador do escudo de Eneias. Dada a obsessão ecrástica com a indicação do artífice, pela qual se enfatiza seu status de ilusão, as descrições de escudos regularmente mencionam o processo de fabricação, o que, como mostrou Hardie,<sup>26</sup> corresponde à criação do universo. Na anti-*Eneida* de Lucano, entretanto, testemunhamos não a construção, mas a desconstrução da Roma que, desde a identificação virgiliana com *cosmos* e *imperium*, sustenta o universo. Lucano inverte o processo da ascensão romana retratado por Virgílio. Dessa maneira, encontramos muitas das tópicas que Virgílio emprega em seu escudo, mas distorcidas e reinterpretadas. Logo, a alusão ao escudo de Virgílio acima não está integrada num contexto de cosmogonia, mas é adornada com imagens apocalípticas.<sup>27</sup> Aliás, Lucano insere referência à própria bigorna que deu forma ao escudo de Eneias em um símile que se refere às armas fabricadas para o esfacelamento de Roma.<sup>28</sup> Ao longo do sétimo livro da *Guerra Civil*, assim, o escudo virgiliano é levado a pedaços. Os componentes individuais, geralmente entrelaçados, não formam um todo.

<sup>26</sup> Cf. Hardie 1986, 339.

<sup>27</sup> *quis litora ponto | obruta, quis summis cernens in montibus aequor | aetheraque in terras deiecto sole cadentem, | tot rerum finem, timeat sibi?* (BC 7.134–7)

<sup>28</sup> *si liceat superis hominum conferre labores, | non aliter Phlegra rabidos tollente gigantes | Martius incaluit Siculis incudibus ensis* (BC 7.144–6).

## CONCLUSÕES

É hora de nos afastarmos das passagens acima e partirmos para uma reflexão mais ampla: como o processo de identificação das citações visuais modela nossa leitura do livro sete como um todo? Podemos estabelecer novas ligações com o escudo de Eneias? Em sua análise dos escudos homéricos e do virgiliano, Hardie ressalta que o escudo de Aquiles retrata duas cidades, uma em paz e outra em guerra, enquanto “o escudo de Eneias retrata apenas uma cidade, Roma, e os temas centrais [...] são aqueles da guerra”.<sup>29</sup> A guerra retratada ali, entretanto, levará finalmente à *pax Augusta*. Lucano retrata a mesma cidade em guerra e em todo momento fia-se profundamente nas imagens de *cosmos* e *imperium* estabelecidas por Virgílio. No entanto, Lucano elimina qualquer asserção positiva. Enquanto a éfrase virgiliana prenuncia o ilustre futuro do triunfo e a dominação romana do mundo, os longos comentários de Lucano fornecem uma descrição do espetáculo em Farsalos e fornecem um substituto para a profecia ecrástica. Em seu lugar, desenham um quadro vívido da desgraça de Roma. Os mesmos povos estrangeiros que desfilam no triunfo de Augusto, que formam o ponto alto do escudo de Eneias denotando os limites externos do império romano, assumem o futuro de Roma nas predições funestas de Lucano. Além disso, o apóstrofe de Lucano prediz o declínio justamente daquelas cidades cuja ascensão Virgílio projetara no desfile dos heróis: Alba Longa, Gábios e Cora.

Hardie enfatiza a natureza recapitulativa e de clímax do escudo de Eneias virgiliano. Consideremos a posição do livro sete no projeto de Lucano de maneira semelhante: ele compreende tanto o ápice quanto o ponto de virada da guerra civil. Lucano nos direciona para seu diálogo com a éfrase de Virgílio empregando as citações visuais que, em combinação com sua visão da destruição e reconstrução de Roma, fornece uma nova perspectiva sobre a tessitura de sua epopeia. No sétimo livro da *Guerra Civil* a visão gloriosa do escudo de Virgílio é desarticulada em seus elementos. São-nos oferecidos componentes individuais, normalmente em forma deturpada, mas que permanecem com a ilusão da imagem unificada. Tais citações visuais sugerem que Lucano transformou as funções da éfrase convencional para trabalhar de diferentes maneiras na sua narrativa e criar sua própria imagem integrada de um mundo em pedaços.

<sup>29</sup> Hardie 1986, 358.

## REFERÊNCIAS

- Barchiesi, A. 1997. "Virgilian Narrative – Ecphrasis." In *The Cambridge Companion to Virgil*, edited by C. Martindale, 271–81. Cambridge.
- Bastet, F. L. 1970. "Lucaïn et les arts". In *Lucaïn sept exposés suivis de discussions par Berthe M. Marti ... et al. Vandoeuvres-Genève 26-31 août 1968*, edited by M. Durry, 119–58. Genève.
- Beck, D. 2007. "Ecphrasis, Interpretation, and Audience in Aeneid 1 and Odyssey 8". *American Journal of Philology* 128: 533–49.
- Bolter, J. D. 1996. "Ecphrasis, Virtual Reality, and the Future of Writing". In *The Future of the Book*, edited by G. Nunberg, 253–72. Turnholti.
- Boyd, B. W. 1995. "Non Enarrabile Textum: Ecphrastic Trespass and Narrative Ambiguity in the Aeneid". *Vergilius* 41: 71–90.
- Edwards, M. W. 1991. *The Iliad: a Commentary: Books 17-20*. Cambridge.
- Elsner, J. 2002. "The genres of ekphrasis". In *The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity (= Ramus 31)*, edited by J. Elsner, 1–8.
- Faber, R. A. 2005. "The Adaptation of Apostrophe in Lucan's Bellum Civile". In *Studies in Latin Literature and Roman History XII*, edited by C. Deroux, 334–43. Bruxelles.
- Flower, H. I. 1996. *Ancestor masks and aristocratic power in Roman culture*. Oxford.
- Fowler, D. 1991. "Narrate and describe: the problem of ecphrasis." *JRS* 81: 25–35.
- Hardie, P. 1986. *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*. Oxford.
- Hardie, P. 2002. *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge.
- Hardie, P., ed. 2002a. *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge.
- Heffernan, J. A. W. 1993 *Museum of words the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago.
- Lyne, R. O. A. M. 1987. *Further Voices in Virgil's Aeneid*. Oxford.
- Lyne, R. O. A. M. 1989. *Words and the Poet Characteristic Techniques of Style in Virgil's "Aeneid"*. Oxford.
- Narducci, E. 2002. *Lucano: un'epica contro l'imperio; interpretazione della "Pharsalia"*. Roma.
- Nunes, C. A., ed. 1962. *Homero: Iliada*. Tradução de C. A. Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos.
- Oliva Neto, J. A., ed. 2014. *Virgílio: Eneida*. Tradução de Carlos A. Nunes. São Paulo: Editora 34.
- Putnam, M. C. J. 1998. *Virgil's Epic Designs: Ekphrasis in the Aeneid*. New Haven.
- Rogerson, A. 2002. "Dazzling Likeness: seeing ekphrasis in Aeneid 10". In *The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity (= Ramus 31)*, edited by J. Elsner: 51–72.
- Rutz, W. 1970. "Lukan und die Rhetorik". In *Lucaïn, Sept exposés suivis de discussions (Entretiens sur l'antiquité classique XV)*, edited by M. Durry, 233–57. Vandoeuvres-Geneve.
- Smith, R. A. 2005. *The Primacy of Vision in Virgil's Aeneid*. Austin, Texas.
- Webb, R. 1999. "Ecphrasis ancient and modern: the invention of a genre". *Word and Image* 15: 7–18.
- Webb, R. 2009. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham.



*Title.* Epic Enargeia or The lack of ekphrasis in Lucan's *Bellum Civile*

*Abstract.* This paper plunges into the thick of Latin poetry to interrogate one particular example of epic's engagement with the visual: ekphrasis. It considers how the theoretical approach of "intermediality" can provide a framework for exploring the blurring of ekphrastic and narrative modes in Latin epic. This framework helps us better understand the relationship of art and text in Latin epic in general and the workings of epic construction.

*Keywords.* Lucan; *Bellum Civile*; intermediality; *ekphrasis*.

# A CONSTRUÇÃO DA AUTOIMAGEM DE CRISTÃO E A FABRICAÇÃO DO HEREGE NAS POLÊMICAS DO SÉCULO XVI

ELAINE CRISTINE SARTORELLI\*

Universidade de São Paulo

*Resumo.* O objetivo deste trabalho é, primeiramente, entender a lógica que preside aos mecanismos da polêmica que atuam nos discursos apologeticos cristãos, e, em seguida, tendo-a compreendido, apontar as estratégias retóricas com que o polemista constrói e valida um *ethos* de cristão verdadeiro e de “advogado da Verdade” para si, ao mesmo tempo em que fabrica a imagem do “inimigo”, o herege, o “falso mestre” para seu adversário. Para isso, comentaremos as técnicas de apropriação de *auctoritas* praticadas pelo autor ao tratar de si mesmo, e, ao mesmo tempo, os aspectos satíricos da constituição de caricaturas do “outro”, quando se visa não apenas à derrisão, mas à exclusão de um adversário. E nós o faremos por meio de um livro “herético”, em que o autor, perseguido ele mesmo, reproduz, no entanto, o mesmo processo empregado por aqueles que buscavam instituir uma religião por assim dizer oficial, ou falavam autorizados por ela. Nosso *corpus* é o livro “herético” *Christianismi Restitutio*,<sup>1</sup> de autoria de Miguel Serveto, publicado em 1553.

*Palavras-chave.* Retórica; *ethos*; século XVI; polêmicas; Miguel Serveto.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v19i2p20-42

O COMEÇO DO SÉCULO XVI ENCONTROU A IGREJA ROMANA SOB O PONTIFICADO de Alexandre VI, o Bórgia, o qual tinha a fama de conduzir recriações de rituais pagãos em seu palácio; este foi sucedido por Júlio II, o “papa guerreiro”,<sup>2</sup> e por Leão X, um Médici que não era sequer sacerdote quando eleito papa. O secretário deste, Pietro Bembo, redigia a correspondência da Igreja com o léxico ciceroniano, ao mesmo tempo em que, segundo se contava,<sup>3</sup> aconselhava Sadoletto a não ler as epístolas de Paulo, para não corromper

\* Doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2006).

\*\* Artigo recebido em 05.set.2016 e aceito para publicação em 25.out.2016.

<sup>1</sup> Servetus, Michael. *Christianismi Restitutio*. Frankfurt: Minerva, 1966 (edição fac-simile da edição de von Murr, de 1790, a qual mantém o texto integral e a mesma paginação da original, de 1553, da qual restam apenas três exemplares).

<sup>2</sup> Entre esses dois inimigos, Rodrigo Bórgia e Giuliano dela Rovere, houve o curto pontificado de Francesco Piccolomini, conhecido como Pio III, de apenas 27 dias.

<sup>3</sup> Tuck 1993, 16.

seu estilo... Ambos chegaram mesmo a reunir em Roma uma sociedade de *literati* em que só era possível ingressar pelo voto de jamais usar palavras latinas que não tivessem sido empregadas por Cícero,<sup>4</sup> vetando assim todo o vocabulário cristão. Mas mesmo a sátira corrosiva de Erasmo ainda não era considerada perigosa, e o prestígio do humanista holandês parecia crescer na medida em que fustigava os costumes e a hipocrisia do clero. Algo, entretanto, começava já a trincar a pretendida e alegada unidade da Igreja, construída à custa de tantas polêmicas e assegurada após uma longa história de combate a dissidências e heresias, em guerras cujas armas foram os dogmas, mas também as cruzadas, fogueiras e torturas. E esse perigo, que a corroeu de dentro, vinha precisamente daqueles que mais procuravam preservá-la; pois foi devido ao trabalho de humanistas que tinham como objetivo depurar a Bíblia de interpolações tardias e recuperar o sentido primitivo das escrituras por meio de estudos filológicos nas línguas bíblicas originais, que uma onda reformista começou a se impor. Contestar escolhas feitas por Jerônimo e apontar os erros deste em sua edição da Vulgata significava também denunciar as consequências desses equívocos, e várias práticas permitidas e estimuladas pela Igreja viriam a ser expostas como antiescriturísticas. Mas, se Erasmo não pretendia senão coibir abusos, a meta de Lutero era negar a autoridade do Papa e abolir a hierarquia eclesiástica, ao suprimir os intermediários entre o homem e Deus. Além disso, nesse momento em que, pela primeira vez, havia circulação em grande escala do livro impresso, o monopólio romano sobre as escrituras foi quebrado, primeiro pela divulgação destas, e depois também por suas traduções para as línguas vernáculas.

No entanto, a Reforma, que desafiou Roma em vários pontos, de-teve-se, contudo, diante de outros tantos, que permaneceram intocáveis. Dogmas como a Trindade e o batismo infantil foram mantidos a salvo de especulações graças a interpretações bastante livres das escrituras. Mas a mesma onda reformista, de inspiração depuradora e motivação filológica, atingiu a Reforma mesma logo em seus primeiros anos. Logo surgiram outros reformadores, chamados “radicais”, que insistiram em confrontar também aqueles dogmas que, por tradição, haviam permanecido intocados. Assim, enquanto as igrejas reformadas, na qualidade de novidade perigosa a ser combatida, ainda confrontavam a tradição romana, uma nova cisão surgiu em países já reformados, ameaçando-os de dentro. Esses movimentos, embora não totalmente homogêneos, compartilhavam, no entanto, alguns princípios fundamentais, que permitiram que seus estudiosos os reu-

<sup>4</sup> Scott 1991, 22.

nissem sob a denominação hoje consagrada de *Reforma Radical*.<sup>5</sup> Herdeiros dos movimentos milenaristas da Idade Média, mas também do *zeitgeist* do XVI, de retorno às fontes antigas e depuração do cristianismo dos excessos que, segundo acreditavam, lhe haviam sido acrescentados posteriormente, esses grupos propunham já não uma *reforma*, mas uma *restituição* da Igreja a uma pureza que acreditavam que ela havia tido em seus tempos primitivos.<sup>6</sup> Aqui, faz-se necessário ressaltar que essa *restitutio* era, a um só tempo, dedicada ao passado e voltada para o futuro. Ao passado, porque se tratava de tomar o cristianismo ao pé da letra, tal como acreditavam que este havia sido em tempos apostólicos primitivos, e purgá-lo de outras “novidades”, introduzidas posteriormente; e ao futuro porque, com isso, visavam a preparar o Milênio prometido aos justos.

O mais numeroso grupo radical era o dos anabatistas, os quais se opunham ao batismo infantil e, na tentativa de recriar o cristianismo evangélico primitivo, proibiram o porte de armas e instituíram a comunhão de bens. Acreditavam que, assim, chegariam a implantar a Igreja verdadeira, a qual não era uma irmandade espiritual espalhada pelo mundo, mas uma comunidade real, temporal e, portanto, histórica. Sua proposta, em muitos pontos, não distava de uma revolução e, em outro lugar, estudamos seu caráter utópico.<sup>7</sup>

Segundo Norman Cohn (1981, 11), movimentos milenaristas compartilham a mesma doutrina de salvação, a qual é sempre e necessariamente coletiva; terrena; iminente; total; e miraculosa. Em outras palavras, ela, que alcançará toda a comunidade, há de realizar-se neste mundo, em breve, e há de transformar substancialmente a vida na Terra. Tal definição de salvação, essencialmente comunitária, pode ser aplicada aos anabatistas radicais, mas se afasta completamente da *sola fide* e ainda mais da predestinação protestantes, que podem até mesmo prescindir das boas obras. A redenção anabatista, por sua vez, era ativamente engajada e mesmo militante na vida comunitária, exigindo obras e também provas, dentre as quais figurava o martírio.

O texto bíblico que serve de inspiração para a *restitutio* encontra-se nos At 3: 21. Ali, Pedro assegura que Cristo será novamente enviado, mas, antes, “é necessário que o céu o receba até que se cumpra o tempo da restituição de

<sup>5</sup> *The Radical Reformation*, título do ensaio monumental que George H. Williams publicou em 1962 pela Westminster Press.

<sup>6</sup> A *restitutio* era um método e um programa. Vários livros de inspiração anabatista trazem em seu título a palavra-chave de seu sistema: Johan Campanus, em 1531; Bernhard Rothmann, o líder espiritual de Münster, em 1534; David Joris, em 1542; Guillaume Postel, em 1552; Serveto, em 1553; e, em 1560, Dirk Phillips.

<sup>7</sup> Sartorelli, Elaine C. “Elementos utópicos na *restitutio* de Miguel Servet”. In Nakládalová, ed. 2013, 97–114.

todas as coisas”. Esse *tempus restitutionis omnium* era o cerne do imaginário radical, mas não estava ausente das fantasias quinhentistas em geral. O próprio Lutero confessou que temia não ser capaz de concluir sua tradução da Bíblia “a tempo”.<sup>8</sup> E Melanchthon demonstrou ter compreendido o potencial propagandístico dessa atmosfera de expectativa quando, por causa de uma grande conjunção planetária que havia ocorrido em 1484, a partir da qual se esperavam eventos extraordinários, tentou convencer Lutero a afirmar que havia nascido nesse ano, quando ele, na verdade, nascera em 1483.<sup>9</sup>

### O ENVIADO

Primeira religião fundamentada na conversão, o Cristianismo se organizou desde o princípio sobre a ideia de que era necessária a execução vicária de uma incumbência (a transmissão da mensagem revelada) de cujo sucesso depende a salvação de todos. Nas palavras de Klaus Berger (1998, 236), o “instituto jurídico da missão” daquele que é enviado é “o princípio organizacional das relações entre Deus e o homem, e entre o homem e seu semelhante no Cristianismo”. A mensagem que ele traz anuncia e prepara o Reino, e, se seu anseio pela catequização de todos revela o caráter universalista da religião da boa nova, mostra, por outro lado, uma propensão para a unanimidade que a leva a excluir, e eventualmente a eliminar, os reticentes. Lançar uma convocação à cristandade implica engajar a todos em uma causa; aquele que recusa sua adesão a esse chamamento em tempos de crise, como nos tempos primitivos das grandes perseguições e no século XVI, é imediatamente acusado da mais alta traição.

No começo da Idade Moderna, a flagelos conhecidos, como guerras e epidemias, acrescentaram-se novos sobressaltos, como a descoberta da América e o surgimento da sífilis, que Lutero comparava à peste.<sup>10</sup> A estes viriam somar-se ainda a Reforma, a expansão otomana na Europa sob Solimão I e o saque de Roma em 1527. Tais acontecimentos, interpretados como indícios do fim iminente, geraram uma sensação de urgência apocalíptica similar àquela dos primeiros séculos que acabou por se impor quase por toda parte, e unanimemente entre os radicais. Para estes, a própria severa perseguição que sofriam certamente parecia uma prova a mais de que o *tempus* havia chegado.

<sup>8</sup> Klaassen 1992, 21.

<sup>9</sup> Klaassen 1992, 80.

<sup>10</sup> Klaassen 1992, 22.

Em momentos de crises e fraturas, o orador costuma revestir-se do aspecto do profeta, o qual, por sua vez, assume seu duplo papel: o de voz que clama no deserto, por um lado, e o do mensageiro do futuro contra o desespero do presente, por outro. Da mesma forma, profetas levantam-se em épocas de dominação e perseguição por outro povo, considerado idólatra, ou de exílio. A equação se apresenta, então, sob a seguinte forma: tal como havia ocorrido com os profetas do Antigo Testamento e com os mártires cristãos sob Roma, os radicais estavam, agora, sob a tirania da meretriz da Babilônia e do Dragão, o Papa, que sempre haveriam de perseguir os justos. Essa linguagem metafórica e associativa tem grande poder simbólico para aqueles que são levados a verem-se a si mesmos como os únicos cristãos verdadeiros, oprimidos por um reino maligno que agora são chamados a combater.

Tendo como pano de fundo um panorama de circunstâncias históricas difíceis, interpretadas como sinais, o pregador milenarista responde às perguntas “por que” e “para que” escrever com um “esquema de revelação”<sup>11</sup>: é chegada a hora de um segredo oculto ser desvendado, primeiramente pelos eleitos e finalmente revelado aos demais. Aqui, o autor cristão assume seu papel de *nuntius*, o porta-voz imbuído de um mandato. Suas palavras não são pois meros discursos, mas *kerygma*, proclamação da Verdade revelada. Investido de uma missão que lhe foi confiada, o *nuntius* reivindica não o direito mas o dever de falar, uma vez que deve revelar algo de que dependem as condições para o desdobramento futuro do plano de Deus para os fiéis. Segundo essa lógica interna, crises são necessárias, uma vez que essa fala só se justifica por completo em momentos de fraturas, nos quais ele, o orador, se posiciona como guia rumo ao futuro prometido.

Esse tipo peculiar de construção ética foi muito utilizado na Reforma Radical. Para que possamos acompanhar a argumentação dos autores aqui mencionados, é preciso ter mente o ponto fundamental de que alguns radicais, dentre os quais Serveto, acreditavam que o mal havia se apoderado da Igreja em 325, no Concílio de Niceia, quando se deu a união do poder temporal ao espiritual. A primeira consequência que temos aqui, então, é que, se os radicais negam tudo o que adveio depois de Niceia, negam não apenas Roma, a tradição escolástica e a organização monacal, mas também boa parte do *corpus christianum*. E, sem poder contar com a autoridade de uma instituição que lhes emprestasse legitimidade, os radicais, que eram uma comunidade marginal e perseguida, tinham como justificativa mesma que sustentava e validava sua fala a de que ela era a voz do profeta, a qual se encontrava integrada em um contexto de crise que a explicava, em um cenário

<sup>11</sup> Berger 1998, 245.

milenarista. Se o papel do orador como tal é aqui, de acordo com a premissa seguida por ele mesmo, quase “incidental”,<sup>12</sup> por outro lado sua autopercepção como alguém de importância decisiva é diametralmente oposta.<sup>13</sup> Para reafirmá-lo, o *enviado* descreverá os sinais da destruição iminente em um cenário de desolação, valendo-se da associação entre eventos históricos que lhe são contemporâneos àqueles simbólicos, extraídos de trechos bíblicos. Nesse mesmo sentido, a própria perseguição de que os radicais eram vítimas era compreendida como atualização de outras, dos tempos primitivos da Igreja, e revertida a seu favor, como uma prova, no sentido jurídico, de que seus inimigos temiam que a mensagem profética pudesse ser revelada.

O polemista cristão que se posiciona como profeta é também um tipo particular de historiador de uma “História do futuro”, na expressão exemplar de Vieira. O passado, entendido como prefiguração, é submetido a um processo de ressignificação, e o que aconteceu é interpretado em uma relação especular com aquilo que “se cumpriu” ou que ainda há de acontecer. Da mesma forma, também o presente é disposto segundo uma classificação em que os eventos sejam compreendidos como “sinais dos tempos”, indícios da iminência de um fim já esperado e mesmo ansiado. Tendo em mente uma profecia, ou seja, partindo-se de algo futuro para interpretar o presente, faz-se o catálogo dos acontecimentos contemporâneos que comprovam o que há de vir. Nessa História significativa, aquele que constrói sua imagem como profeta e mártir insere-se frequentemente com um duplo testemunho: o de seu discurso e o de sua própria perseguição e morte. Assim, os radicais anabatistas produziram uma História que, tendo como ponto de partida o extermínio em massa de que foram vítimas no século XVI, recuou até os primórdios do cristianismo para traçar uma verdadeira árvore genealógica do martírio cristão, de Estevão aos anabatistas. Esse livro, *O Espelho dos Mártires*,<sup>14</sup> tão gigantesco em tamanho quanto em esforço

<sup>12</sup> Kennedy 1998, 122.

<sup>13</sup> A questão que de seu próprio ponto de vista se impõe aqui é então a que diz respeito à eleição de um homem em especial como receptor e transmissor da Verdade, o qual precisa construir para si a credibilidade de poder se apresentar como enviado de Deus antes que a profecia que ele traz se realize. O *Prólogo do Apocalipse* é exemplar e paradigmático desse tipo de construção ética. Deus confiou a Cristo a revelação das coisas que deveriam acontecer em breve, para que este a mostrasse aos seus servos. E Jesus a comunicou, por meio de seu anjo, ao seu servo João. Seria interessante estudarmos a *euidencia* como figura empregada para descrever *visões* proféticas, mas nossa intenção aqui é apenas mostrar que João dá testemunho de que tudo quanto *viu* é palavra de Deus. “Feliz aquele que lê e aqueles que escutam as palavras da profecia e também põem em prática o que nela está escrito. Pois o tempo marcado está próximo” (Apc 1, 1–13).

<sup>14</sup> Van Braght 1977. *The Bloody Theater or Martyrs Mirror of the defenseless Christians who baptized only upon confession of faith, and who suffered and died for the testimony of Jesus, their Saviour, from the time of Christ to the year A.D. 1660* (translated from the original Dutch language from the edition of 1660 by Joseph F. Sohmer).

interpretativo, é um martirologio e também uma *ars moriendi*. Nessa História plena de sentido, porque totalmente voltada para seu fim, os radicais afirmam desempenhar um papel fundamental: uma vez que “o prazo se cumpriu”, é preciso restaurar o cristianismo primitivo, o único verdadeiro, a fim de que essa restituição do passado possibilite o novo Advento.

## OS MECANISMOS DA POLÊMICA RELIGIOSA

Defendemos que a estratégia de legitimação do radical passa necessariamente e antes de tudo pela exploração do *ethos* de perseguido e, por conseguinte, pela polarização com um “outro”, o qual, sendo frequentemente o porta-voz da ordem vigente, representará o papel de perseguidor. Seus discursos, pois, são abundantes de marcas de afastamento e rompimento, de recusa e ruptura: “nós” não somos “eles”, sendo que “eles” são os poderes constituídos, a Igreja, o Estado, a sociedade “mundana”. A seguinte, forçosamente ligada a esta primeira, é que a justificativa mesma que sustenta sua fala é de que se trata da voz do profeta. Esta é a voz moralizante do justo, perseguido por um Império cujo poderio sua mensagem ameaça, e também, ao mesmo tempo, aquela que se encontra integrada num contexto de crise política ou religiosa que a explica; frequentemente, um contexto milenarista, em que a promessa de libertação do jugo da servidão se soma a esperanças de vir a representar um papel principal na nova ordem que se há de instaurar. A estratégia de apresentar-se como o mensageiro a uma comunidade em perigo implica a necessidade de inverter a perseguição a seu favor, tornando-a uma comprovação de sua justiça diante de inimigos que temeriam que a mensagem que o profeta traz pudesse ser revelada. Por isso, ao mesmo tempo em que dados da realidade são tomados como comprovação de que a profecia está por se realizar, é preciso que, discursivamente, seja apresentado como que um pano de fundo apocalíptico que justifique a convocação para a batalha que a fala do profeta traz.

É preciso ter em mente ainda que um polemista envolvido em debate religioso advoga pela existência de uma verdade, a Verdade, a qual, para ele, é prévia e revelada e, assim, admitida como exterior ao discurso, e não tramada intradiscursivamente, como na Retórica clássica. Apresentando-se como porta-voz de uma mensagem que, segundo ele mesmo, não é criação sua, promove seu apagamento como autor do discurso, insistindo em que ele não é senão um veículo para a mensagem que traz. E, para conseguir legitimar seu *ethos* de enviado, ele, que não reivindica para si *autoria*, mas *testemunho*, deve, ao mesmo tempo, marcar sua originalidade com respeito

a todos os outros intérpretes da Escritura a que se contrapõe e, por outro lado, investir-se de características já aceitas por aquela comunidade, preenchendo suas expectativas. Ele deve se parecer com a imagem que aquela comunidade tem de um profeta.

Mas vamos retomar essas questões e exemplificá-las com um homem do século XVI que foi considerado herege em todos os pontos dogmáticos: o espanhol Miguel Serveto. Condenado à morte entre os católicos, foi finalmente queimado vivo em Genebra, e sua fogueira, a primeira em terras protestantes, gerou uma discussão que culminou num diálogo em que Sebastian Castellion respondia ponto por ponto às acusações que Calvino havia utilizado para justificar a condenação de Serveto. Esta resposta de Castellion<sup>15</sup> é hoje considerada a primeira tentativa, na História ocidental cristã, de defesa do direito de divergir e errar sem que isso signifique a condenação à morte, e, por isso, é tida como precursora da *Declaração Universal dos Direitos Humanos* naquilo a que hoje se dá o nome de liberdade de consciência.

Apontaremos apenas alguns poucos dos muitos componentes do discurso servetiano que poderíamos analisar. Primeiro, é preciso saber que Serveto escreve a fim de, em linguagem marcadamente milenarista, apresentar suas “provas”, extraídas do AT e do Apocalipse, de que já se haviam passado os 1.260 anos antes do final dos tempos. É chegado o momento da batalha, e Serveto a prepara denunciando, com seu livro, o poder da “antiga serpente” que se apoderou da Igreja. É para essa guerra de proporções cósmicas que Serveto, autoproclamado *nuntius* da mensagem e comandante dos exércitos do Bem na luta contra o Mal, lança sua *uocatio*, a convocação a todos os cristãos para se deixem guiar por ele, o novo Miguel. A intenção é mover uma guerra santa contra Roma, mas também contra os “novos gnósticos” (aqueles que postulam o servo-arbítrio e a predestinação) e refundar a Igreja.

### MIGUEL, PEDRO E IRINEU

Tendo causado uma verdadeira tempestade com dois pequenos livros juvenis de conteúdo antitrinitário,<sup>16</sup> o espanhol Serveto, que já havia conseguido escapar da Inquisição mais de uma vez, vivia desde havia muito na França católica sob a falsa identidade de Michel de Villeneuve. Em 1553, a

<sup>15</sup> Tendo publicado sob pseudônimo *De haereticis an sint persequendi*, em 1554, escreveu também *Contra libelli Calvinii in quo ostendere conatur Haereticos iure gladii coercendos esse*, o qual circulou anonimamente e de forma clandestina, sendo publicado postumamente.

<sup>16</sup> *De Trinitatis Erroribus libri septem*, de 1531, e *Dialogorum de Trinitate libri duo*, de 1532.

despeito de sua prestigiosa posição de médico do arcebispo de Vienne do Delfinado, expôs-se à prisão e à morte ao mandar instalar secretamente uma prensa a fim de publicar o incendiário *Christianismi Restitutio*, “caso de hereesia total”,<sup>17</sup> em que conclamava todos os cristãos a uma batalha para expulsar o Anticristo de Roma. E ele o fez, segundo diz, não para sua glorificação pessoal, mas porque havia percebido pelos “sinais” que o final dos tempos estava próximo, e ele não podia esconder a lâmpada debaixo da mesa, como na parábola bíblica. Que ele estivesse plenamente convencido de seu papel messiânico, comprova-o o fato de que não apenas morreu por suas convicções, mas parece mesmo ter buscado o confronto que o levou à fogueira.<sup>18</sup>

Serveto, em consonância com o programa radical, propõe-se conclamar a todos os fieis para a restituição da Igreja, *fugata* desde Niceia. Assim, também ele apresenta seu “esquema da revelação”, alegando que seu direito à fala deveria ser garantido não porque o beneficiava, mas porque dele depende o futuro de todos. Cristo é ao mesmo tempo o fiador de seu discurso e aquele por cuja causa ele luta, por quem advoga.

Serveto, assim como todos os demais radicais da época, estava envolvido em cálculos para definir a data do fim deste mundo e do advento do Milênio. E, com toda a Reforma Radical, ele o esperava para breve e acreditava que ele seria possibilitado por uma batalha celestial, na qual, segundo o Apocalipse, Miguel combateria os anjos do mal. Essa guerra tem sua contrapartida terrena e humana, e aí Serveto pretende desempenhar um papel fundamental, não só como intérprete veraz dos *signa* que comprovavam que o prazo estava por se encerrar (*completum tempus*), mas também como verdadeiro (e literal) general dos exércitos do bem. Os argumentos com que se autoriza afirmar isso estão construídos sobre a tradição apocalíptica em sua vertente milenarista e são solidamente demonstrados e tecidos com grande lógica intrínseca ao longo de uma obra de quase oitocentas páginas. Não deixa, porém, de aduzir como prova o fato de que seu nome era Miguel... E, como havia nascido em 29 de setembro, dia de São Miguel, escolheu essa data para a composição da primeira página de seu livro, na qual constavam os seguintes versículos bíblicos: “e havia guerra no céu, Miguel e seus anjos lutavam contra o dragão”. Por isso, a associação por excelência a que recorre para criar uma imagem de si em seu discurso e validar sua posição de sol-

<sup>17</sup> Friedman 1978.

<sup>18</sup> Tendo sido encarcerado na França católica, para “investigação” acerca da autoria do livro herético publicado anonimamente, Serveto conseguiu escapar da prisão, para reaparecer, três meses depois, na Genebra teocrática de Calvino. Ali foi novamente aprisionado, levado a julgamento e finalmente queimado. Segundo Calvino e seu colaborador Farel, Serveto poderia ter escapado à morte por fogo lento se tivesse concordado em pronunciar a fórmula “filho eterno de Deus”, em vez da servetiana “filho do Deus eterno”.

gado de Cristo, fundamental em toda a sua doutrina, é a associação de sua própria pessoa com as características do guerreiro Arcanjo Miguel...

Dessa forma, Serveto vincula seu nome e sua imagem a tudo aquilo que o imaginário coletivo atribuía ao Arcanjo guerreiro, investindo-se da armadura, da lança, da espada de Miguel. Assim, quando o leitor imaginava um Serveto, tendia a lhe emprestar as características com que a iconografia havia representado o arcanjo, e essa era uma estratégia bastante eficiente para investir-se daquilo que pertencia ao modelo, inclusive sua missão (a de libertar-nos do Mal). Como seu onomástico, ele se posicionava à frente de um exército de libertação cuja missão era combater a ímpia Babilônia e restituir o cristianismo verdadeiro, preparando a batalha final. É para essa guerra que ele lança sua *uocatio*, a convocação a todos os cristãos para se deixem guiar por ele, o novo Miguel. A intenção é mover uma guerra santa contra Roma, mas também contra os “novos gnósticos” (aqueles que postulavam o servo-arbítrio e a predestinação) e refundar a Igreja.<sup>19</sup>

Por isso, outra das estratégias mais empregadas aqui consiste em estabelecer pontes ou comparações entre ele, Serveto, e um nome inquestionável da História cristã, para, assim, se apropriar das qualidades daquele por meio dessa aproximação. Esta tática, bastante eficiente, consiste em agregar autoridade ao próprio discurso ao mostrar-se associado a alguma *auctoritas* reconhecida por aquela comunidade. No caso de um radical, essa comparação deve ser com um nome da Patrística pré-nicena. Serveto recorre frequentemente a esse expediente; por exemplo, constrói uma ponte com Irineu, aquele que primeiro e mais fortemente combateu hereges. Quando Serveto diz textualmente que os protestantes são “magos” e “gnósticos”, está revestindo seus adversários das características dos inimigos de Irineu – e, portanto, está implícito que ele, Serveto, é o próprio. Com ele, tece a alusão intertextual da comparação da esmeralda com a “artística falsificação de vidro”. Para distinguir a pedra falsa da verdadeira, se faz necessário um “conhecedor”, o qual, entretanto, não possui senão sua pureza.

Mas Serveto recorre também a uma comparação implícita de si mesmo com Pedro, ao apelidar seu adversário-mor, Calvino, de Simão Mago. Ele associa o arquiherege da Samaria ao reformador genebrino com a alegação de que ambos negavam as boas obras e preconizavam a predestinação, mas acrescenta ainda o argumento de que “um rétor era ele, sofista, eloquente,

<sup>19</sup> Para explicações mais detalhadas, ver a tese da autora, *Estratégias de construção e de legitimação do ethos na causa veritatis: Miguel Servet e as polémicas religiosas do século XVI*. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras Clássicas, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de doutora em Letras. São Paulo, 2005.

disputando para vencer com elegância. O mesmo de que vos incumbis vós todos, que só vos satisfazeis com o lenocínio de um discurso ensaiado!<sup>20</sup>

### GENUS HUMILE

E aqui chegamos àquela outra estratégia de autorização ética do enviado, a qual é ligada à *elocutio*. A ideia de que a linguagem coloquial e não artística como mais próxima da verdade perpassa toda a literatura cristã. Jerônimo, por exemplo, em seu prefácio da Vulgata, afirmava que o exterior rude da Sagrada Escritura é como se fosse (*quasi*) um belo corpo (*pulchrum corpus*) encoberto por uma roupa suja (*uestem sordidam*). Por outro lado, o combatente de hereges, Irineu, em seu *Adversus haereses*, acusa os adversários de ocultar a verdade com suas fraudes, a ponto de muitos não serem mais capazes de separar da mentira aquilo que é verdadeiro: “uma pedra preciosa, uma esmeralda, que tem grande valor aos olhos de muitos, perde o seu valor diante de artística falsificação de vidro até não se achar alguém que a examine e desmascare a fraude”.<sup>21</sup> Os exemplos ocorrem a cada linha na literatura cristã, sempre associando a *ars dicendi* à *ars mentiendi*.

A afirmação de que *talis hominibus fuit oratio qualis uita* (Sêneca 114. 1), ao lado da máxima de Quintiliano segundo a qual *uir bonus, peritus dicendi*, leva ao pressuposto de que é possível ver na aparência do homem a sinceridade de seu discurso. Este se tornou ainda mais importante no cristianismo, e, no interior deste, ainda mais na obra de Erasmo de Rotterdam. Para o humanista holandês, o discurso é auto-expressão sincera e, para se conhecer um homem, dever-se-ia prestar atenção naquilo que escreve, uma vez que *sermo hominis verax imago est mentis*, e, assim, por meio de sua fala, a pessoa se dá a conhecer de fato e de verdade. Serveto vai por esse mesmo caminho e, tendo afirmado todo o tempo que a fala sofisticada de seus adversários trai a alma falsa destes, crê ainda que o pecador é capaz de alterar tanto o corpo como a alma do pecador *cum insigni pudore*, ou seja, com uma vergonha assinalada ou sinalizada, isto é, marcada para ser visível.

Por isso os rostos dos homicidas, dos perversos e dos possuídos pelos demônios costumam transformar-se.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Rhetor ille erat, sophista, eloquens, elegantia sua uincere certans. In id quoque uos omnes incumbitis solo dictionis lenocínio saturati. *Christianismi Restitutio*, p. 674.

<sup>21</sup> Irineu de Lião. Livros I, II, III, IV, V. Coleção Patrística. São Paulo: Ed. Paulus, 1995, 29–30.

<sup>22</sup> Hinc homicidarum, flagitiosorum, et a daemonibus occupatorum solent facies mutari. *Christianismi Restitutio*, p. 384

Existe pois a crença de que as faltas morais tornam-se visíveis exteriormente. Um herege, portanto, tem aparência de herege, assim como um *cor mundum* torna-se manifesto numa aparência igualmente limpa e num bom comportamento, o qual, por sua vez, seria a fonte e a prova de um discurso puro e verdadeiro.

### O ETHOS DE SERVETO

Não é ocasião agora de ver todos os elementos com que Serveto constituiu seu *ethos*, mas apresentarei alguns, extraídos especialmente da *uocatio* e do *proemium* da *Restitutio*.

Convocação de toda a Igreja apostólica a suas origens, tendo sido restituído na íntegra o conhecimento de Deus, da fé do Cristo, de nossa justificação, da regeneração do batismo e da ingestão da Ceia do Senhor. Tendo-nos sido restituído, por fim, o reino celeste, e dissolvido o cativeiro da ímpia Babilônia, e destruído totalmente o Anticristo com os seus.<sup>23</sup>

O que aqui se nos impõe é tão sublime por sua grandeza, como fácil por sua evidência e certo por sua demonstração. A maior de todas as coisas, leitor, é conhecer a Deus manifestado substancialmente e Sua natureza divina verdadeiramente comunicada. A manifestação do próprio Deus por meio do Verbo e Sua comunicação por meio do Espírito, ambas substanciais só em Cristo, só em Cristo as discerniremos claramente, de maneira que, no homem, distinga-se toda a deidade do Verbo e do Espírito.

Explicaremos a manifestação divina desde o princípio dos séculos, o grande mistério de piedade fora de discussão: que Deus tenha outrora se manifestado no Verbo e agora na carne; que se tenha comunicado pelo Espírito; que tenha sido visto por anjos e por homens, em visão outrora velada, agora revelada. Exporemos claramente os modos verdadeiros, por meio dos quais Deus se mostrou para nós, visível externamente pelo Verbo e perceptível internamente pelo Espírito, mistério duplamente grande, que o homem veja e possua o próprio Deus. A Deus, antes não visto, nós veremos agora por meio de sua face revelada, e contemplá-lo-emos, reluzindo dentro de nós mesmos, se abirmos a porta e percorrermos o caminho.

É preciso abrir já essa porta e esse caminho de luz, luz sem a qual nada se pode ver, sem a qual ninguém pode ler as Sagradas Escrituras, nem compreender a Deus, nem tornar-se cristão. Este é o caminho da Verdade: seguro, fácil e sincero, o único que nos franqueia integralmente o conhecimento divino de Cristo no Verbo, a verdadeira perfeição do Espírito Santo, e a mesma substância de um e de outro em Deus e que põe ante nossos olhos o próprio Deus.

<sup>23</sup> VOCATIO. Totius Ecclesiae apostolicae est sua limina uocatio, in integrum restituta cognitione Dei, fidei Christi, iustificationis nostrae, regenerationis baptismi, et coenae domini manducationis. Restitutio denique nobis regno caelesti, Babylonis impiae captiuitate soluta, et Antichristo cum suis penitus destructo.

(...) Ó Cristo Jesus, Filho de Deus, que nos foi dado do céu e manifestas a deidade tornada visível em ti mesmo, abre-te para teu servo, para que se revele tão grande manifestação. Concede agora teu bom espírito e tua palavra eficaz a quem tos pede, dirige minha mente e minha pena, para que eu possa narrar a glória de tua divindade, e exprimir a verdadeira fé acerca de ti. Tua é esta causa, e és tu que estás explicando tua glória, recebida do Pai, e a do teu Espírito, causa que se me apresentou com certo impulso divino para que dela me incumbisse, uma vez que estava preocupado por tua verdade. Comecei esta incumbência algumas vezes, e agora de novo sou forçado a incumbir-me dela, porque, em verdade, esgotou-se o tempo, como, a partir da evidência do próprio tema e dos sinais manifestos dos tempos, hei de demonstrar agora a todos os fieis. Não se deve ocultar a lanterna, tu nos ensinaste, de maneira que, ai de mim!, se não evangelizar! Trata-se de uma causa comum a todos os cristãos, à qual estamos todos obrigados.

Resta-te, leitor, mostrares-te, em nome de Cristo, benévolo até o fim, e ouvirás tudo na língua da verdade, sem qualquer artifício.<sup>24</sup>

Nossa intenção é mostrar como o autor-missionário oferece uma imagem de si em seu discurso. Aqui, temos, primeiro, que algo se nos impõe, mostrando que se trata de uma tarefa recebida e que ele deve cumprir. Ele é instrumento para a propagação de uma mensagem que não é dele, mas nada menos que a causa de Cristo. Tocado por esse “impulso divino” e em nome da “verdade”, cabe-lhe ser “servo” de Cristo, “narrar a glória” e “exprimir a verdade”, “explicar” e “expor claramente” – trabalho que é “sublime, fácil e certo” na mesma medida em que o caminho é “seguro, fácil e sincero”.

<sup>24</sup> PROEMIVM. Qui nobis hic ponitur scopus, ut est maiestate sublimis, ita perspicuitate facilis, et demonstratione certus: omnium maxima, lector, Deum cognoscere substantialiter manifestatum ac diuinam ipsam naturam uere communicatam. Manifestationem Dei ipsius per Verbum, et communicationem per Spiritum, utranque in solo Christo substantialem, in solo ipso plane discernemus, ut tota Verbi et Spiritus deitas in homine dignoscatur. Manifestationem diuinam a seculis explicabimus, magnum citra controuersiam pietatis mysterium, quod sit Deus olim in Verbo, nunc in carne manifestatus, Spiritu communicatus, angelis et hominibus uisus, uisione olim uelata, nunc reuelata. Modos ueros aperte referemus, quibus se nobis exhibuit Deus, externe uisibilem Verbo, et interne perceptibilem Spiritu, mysterium utrinque magnum, ut Deus ipsum homo uideat, et possideat. Deum antea non uisum, nos nunc reuelata facie uidebimus, et lucentem in nobis ipsis intuebimur, si ostium aperiatur et uiam ingrediamur. Aperire iam oportet ostium hoc, et uiam hanc lucis, sine qua nihil potest uideri, sine qua nemo potest sacras scripturas legere, nec Deum intelligere, nec Christianus fieri. Haec veritatis est uia, certa, facilis, et syncera, diuinam Christi in Verbo cognitionem, Spiritus Sancti ueram perfectionem, et eandem utriusque in Deo substantiam, integre sola patefaciens, Deumque ipsum nobis ob oculos ponens. (...) O Christe Iesu fili Dei, qui de coelo nobis datus, deitate patefactam in te ipsum uisibilem manifestas, te ipsum aperi seruo tuo, ut manifestatio tanta uere patefiat. Spiritum tuum bonum, et Verbum efficax, petenti nunc tribue, mentem meam et calamus dirige, ut diuinitatis tuae gloriam possim enarrare, ac ueram de te fidem exprimere. Causa haec tua est, et tuam a patre, et Spiritus tui gloriam explicans, quae diuino quodam impulso tractanda sese mihi obtulit, cum essem de tua ueritate sollicitus. Tractare aliquando coepi, et nunc iterum tractare cogor, quia completum est uere tempus, ut ex rei ipsius certitudine, et ex signis temporum manifestis, sum nunc piis omnibus ostensurus. Lucernam non esse abscondendam, tu nos docuisti, ut uae mihi sit, nisi euangelizem. Causa communis Christianis omnibus agitur, cui omnes tenemur. Superest, lector, ut te pro Christo beneuolum usque ad finem exhibeas, et rem totam audies sermone ueritatis absque aliquo fuco. *Christianismi Restitutio*, pp. 1-4.

Algo que nos importa diretamente, ao buscarmos sinais de *evidentia* ou *ecfrase*, é quão recorrente é a metáfora da luz e da sombra. A primeira associada à verdade e, portanto, ao orador, o qual *vê* a Deus e explica sua mensagem com *clareza*, enquanto que seu oposto obviamente se aplica à *cegueira* do mundo e às *trevas* infernais. Em Serveto, a encarnação do Verbo tornou possível aos homens a experiência sensorial de Deus, e, por isso, seu vocabulário remete a cada passo ao campo semântico da visão: “ver a Deus”, “contemplar a Deus”, “Seu rosto desvelado”, “caminho da luz”, “sem a qual ninguém pode ver nada” e “sem a qual ninguém pode ler as Sagradas Escrituras”, as quais colocam Deus “ante nossos olhos”; fala ainda em “cegueira do mundo”, enquanto Cristo “manifesta de forma visível a deidade revelada”. A metáfora da luz aparece ainda mais plenamente quando ele escreve: “Não se deve ocultar a luz, tu nos ensinaste, de maneira que ai de mim!, se não evangelizar”. Ao remeter diretamente à parábola da lâmpada escondida debaixo da mesa, Serveto reafirma sua pregação como missão dada por Cristo, a de ser “exemplo diante dos homens”; e, ao insistir no sentido da visão, assegura a materialidade comprobatória daquilo que ele afirma. Frequentemente ainda, recorre à interpretação dos textos cristãos reafirmando a realidade expressa pelo pronome demonstrativo “este”, em “este é o filho de Deus”. Para ele, isso denota claramente a presença física, perceptível pelos sentidos, da manifestação divina.

No decorrer do livro, outra oposição vai se desenhando: a verdade é clara e nítida; o sofisma, escuro e nebuloso. Uma é expressa em uma linguagem que se autoproclama direta e cristalina; o outro recorre a tortuosidades e obscuridades vocabulares. A falsidade se perde em névoas que lembram um pesadelo, ou então afundam na areia movediça do campo semântico da loucura. Seus adversários são fascinados ou enfeitados (*fascinati*) e alucinados (*hallucinati*), e têm ilusões de demônios (*illusiones daemonum*). Seus ensinamentos são ilusão falaz (*fallax illusio*), loucura (*insania*), ilusões metafísicas (*metaphysicae illusiones*), embuste metafísico (*praestigium metaphysicum*), fantasias que não existem (*phantasias quae non sunt*), ilusão mágica e horrível (*horribilis atque magica illusio*), demência (*dementia*), delírios (*deliria*). Para o antitrinitário Serveto, as três pessoas realmente distintas da Trindade nicena são quimeras invisíveis (*inuisibiles chimaeras*), monstro impossível (*impossibile monstrum*) e os “trigêmeos Geriões, o tricéfalo Cérbero ou a Quimera de Belerofonte (*tergemenos Geryones, tricipitem Cerberum, aut Bellerophontis chimaeram*), em descrições que lembram transtornos mentais causados por transtorno mental ou estado alcoólico. Diz, afinal, que seus adversários estão “totalmente ébrios” (*penitus ebrii*).

No final do *Proêmio*, ele pede que o leitor permaneça atento até o fim, porque assim vai ouvir tudo “na língua da verdade, sem qualquer artifício”.

Ele usa o termo latino *fucus*, maquiagem, verniz; em outras palavras, sem retórica. A ideia é de que, se o Espírito Santo não usou de artifícios retóricos para falar, mas antes, ao contrário, preferiu as palavras simples e comuns, assim também o porta-voz da mensagem não deveria se esforçar para falar bem segundo os procedimentos retóricos, considerados sofisticados em bloco, mas sim dizer aquilo que tinha sido enviado a dizer sem rebuscamentos ou preocupações voltadas para o deleite. Para citar apenas um exemplo, dentre inúmeros possíveis, Serveto diz, na sua *Apologia a Melanchthon*:

Mas o Espírito Santo nunca falou por tais meios. Nunca fez uso de discursos, de artifícios polidos com colorido variado, pois ama o falar simples e comum. Também Paulo ensina que a força da pregação de Cristo é esvaziada pela eloquência do discurso. Logo, vossa retórica afetada e sofisticada é um indício de que vossa verdade é fraca e conduz a várias armadilhas de falsidade.<sup>25</sup>

Em outro momento, volta a associar a verdade com o discurso de *genus humile* e o a falsidade com as práticas oratórias dos sofistas.

Reflete, Filipe, nesta única coisa: que eu não induzo a quaisquer novidades no uso dos termos, que eu não emprego nenhum sofisma, que eu não cometo abuso algum quanto às palavras das Escrituras, como vós fazeis. Eu não deturpo nenhum passo da Escritura, a nenhum violento. Tudo sai de mim de forma sincera, simples e aberta. Se tivesses uma migalha de inteligência, isso já seria para ti uma grande prova de veracidade. Ofende-vos que eu fale contra vosso costume. Como se eu não tivesse de ter muito maior cuidado em falar de acordo com as Sagradas Escrituras! A tal ponto estais enfeitados por vossos costumes perversos que não vos dais conta de que, para Deus, sois odiosos sofistas.<sup>26</sup>

## O FALSO MESTRE

Serveto reafirma seu *ethos* também já na primeira linha do Livro Primeiro, quando afirma que vai começar a tratar do tema “em conformidade

<sup>25</sup> At spiritus sanctus nunquam per talia organa loquutus est. Nunquam est usus sermonibus, artificis fuco vario politis, cum simplicem amet, et vulgarem sermonem. Paulus quoque docet, ob eloquentiam sermonis inaniri vim praedicationis Christi. Rhetorica ergo affectata et sofisticata vestra, imminutionem veritatis arguit, et falsitatis varias adducit illecebras. *Christianismi Restitutio*, p. 674.

<sup>26</sup> Hoc unum cogita, Philippe, Me nullas uocum nouitates inducere, me nullo sophismate uti, me nullis scripturae vocibus abuti, ut uos facitis. Nullum scripturae locum ego detorqueo, nulli uiolentiam facio. Omnia mihi sincere, simpliciter et plane procedunt. Hoc tibi, si micam intellectus haberes, Magnum esset ueritatis argumentum. Offendit uos, quod contra consuetudinem ego uestram loquor. Quase non sit mihi maior habenda cura, ut cum sacris scripturis loquar. Adeo estis praua consuetudine fascinati, ut non intelligatis, esse uos Deo odibiles sophistas. *Christianismi Restitutio*, p. 676.

com a pregação primitiva dos apóstolos” e por aquilo “que está claro para qualquer um que esteja em seu juízo e que foi pregado publicamente a todos”. Mas, como sempre, não é possível fazê-lo sem “reprimir os sofistas”, aqui também chamados de fariseus. A polarização dá-se imediatamente, reproduzindo os embates evangélicos: um apóstolo versus um sofista ou um fariseu.

Esse tipo de comparação entre um “eu” e um “tu” construído como o adversário a ser excluído é constitutivo das polêmicas, as quais se apoiam forçosamente na existência, fabricada discursivamente, de um inimigo. Como não estudamos os dois lados da questão (questão, réplica, tréplica), mas apenas o discurso de um lado, sobre si mesmo e o outro, interessa-nos essa relação especular entre o orador e seu inimigo, que é inerente a esse gênero discursivo. Aqui, o autor parece não ser capaz de mostrar quem ele é sem dizer a quem se opõe e quem é seu inimigo. No caso dos polemistas cristãos, a mais significativa estratégia de controvérsia utilizada para sua apresentação como missionário e advogado da verdade é afirmar que fala apenas a verdade pura e simples, *sine fuco et sine sophismate*. Sendo assim, chegamos sem dificuldades à conclusão de que, se o nosso orador se apresenta como porta-voz da Verdade única e revelada, há de mostrar seus opositores segundo as características associadas àqueles a que os Evangelhos chamam “falsos mestres”. Concluimos então que, segundo a lógica que guia esta argumentação, missionário e herege falam línguas diferentes; aquele se expressa espontaneamente, inspirado, com a simplicidade do *cor mundum*; este, com a sofisticação de quem tenta ocultar sua sedução sob um discurso lisonjeiro e falso. Assim, o enviado alega que pratica a língua do Espírito Santo, a qual é simples e rude (e o Cristianismo sempre fez grande esforço para transformar seu mau latim em preceito, programa e mesmo moral...), e o falso mestre se expressa, como se pode adivinhar facilmente, por meio do sofisma. O herege será pois mostrado como alguém escreve ou fala *artificiosamente*, e escrever artisticamente é aqui sinônimo de falsear e mentir. E, ao aproximar o herege do sofista, o discurso cristão se apropriou e se aproveitou de uma já então longuíssima e vastíssima tradição de repúdio e de ataque aos sofistas, que, como ganho secundário, trouxe ainda a assimilação de si mesmo como alguém vinculado às altas ideias perenes dos platônicos.

Como exemplo desse mecanismo, apresento bem brevemente o começo da *Epístola aos Gálatas*, escolhido entre dezenas de outros possíveis. Paulo se apresenta ali como apóstolo, “não por iniciativa humana nem por intermédio de nenhum homem, mas por Jesus Cristo e por Deus Pai, que o ressuscitou dentre os mortos” (Gl 1:1), e, tendo feito isso, passa imediatamente a mencionar “certas pessoas” que estão “perturbando” a comunidade e que querem “transtornar o Evangelho de Cristo” (Gl 1:7). Este é o modelo exemplar: o apóstolo dá seu nome, sua função, sua mensagem,

fala de sua vocação, a qual lhe impõe uma tarefa, que é pregar a verdade e combater os falsos mestres. A premissa da Verdade única condiciona o resultado: um Deus, uma Palavra inequívoca, seu único Filho. A relação com o outro é pois de adesão (do outro a mim, obviamente) ou de exclusão. Não há convivência pacífica de diferenças nem divergência aceitável de opiniões. Logo em seguida, em Gl 1:8, Paulo diz que, se alguém pregasse um Evangelho diferente daquele que ele, Paulo, pregava, que esse tal fosse “maldito”, ainda que fosse “um anjo vindo do céu”.

### A FABRICAÇÃO DO HEREGE

O herege também é fabricado discursivamente segundo estereótipos, agora negativos, previamente compartilhados pela comunidade cristã. O campo semântico da heresia compõe-se de um léxico fixo e bastante imagético, ao qual se recorre para “descrever” o inimigo: ele é veneno, infecção, peste; e sedução, subterfúgio, ilusão perniciosa, desordem, corrupção. Essas características todas estão associadas e como que dependem da escuridão, ou seja, da ausência daquilo que possibilita a *evidentia*. O herege, portanto, promove a confusão e embaralha mesmo aquilo que é acessível aos sentidos, a fim de fazer o fiel desviar-se do caminho. No sua *Brieve instruction pour armer tous les bons fideles contre les erreurs de la secte commune des Anabaptistes*,<sup>27</sup> Calvino acusa os adversários de procurarem a escuridão para evitar que sua confusão seja descoberta. Diz: “eis, portanto, a razão porque se ocultam em suas cavernas de palavras obscuras e incertas” (*voyla donc pourquoi ilz se cachent em ses cavernes de parolles obscures & douteuses*).

Recorre-se também frequentemente a um mecanismo próprio da sátira, a animalização, a qual possui uma eficácia que virá a ser bastante conhecida também dos regimes totalitários: desumanizar o adversário, atribuindo-lhe as características animais do burro, do porco, do lobo e da ave de rapina, é privá-lo de alma; compará-lo a ratos ou insetos prepara o terreno para sua eliminação. Tratados heresiológicos, portanto, empregam essa linguagem, que, longe de ser inesperada em livros de teor religioso, é a regra nas apologéticas e polêmicas. No tempo da Reforma, eram famosas as gravuras dos panfletos antipapistas que, entre imagens licenciosas ou obscenas, mostravam lobos vestindo hábitos monacais. Também Lutero havia afirmado certa vez que todos os porcos da Bavária haviam se mudado

<sup>27</sup> *Iohannis Calvini Opera Omnia. Series IV. Scripta didactica et polemica*. Genève: Droz, 2007.

para o curso de teologia da Faculdade de Ingolstadt,<sup>28</sup> ao passo que Calvino havia dito que os anabatistas são como “porcos que reviram tudo com seus focinhos”, enquanto “outros revoltam-se, como cães que retornam a seus vômitos e porcos a seus lodaçais”.<sup>29</sup> Ao comentar as *Acta* do Concílio de Trento, afirma ainda que seus membros “coaxam não sei que estridência, como as rãs de Aristófanes”<sup>30</sup> e que, ao aceitarem o que ali foi decidido, “os asnos assentem com as orelhas”.

Também Serveto usou imagens similares, em vários momentos. Por exemplo, ao comparar os monges, que andam em grupos em seus hábitos de cor marrom com capuzes, a “gafanhotos e outros animais gerados da podridão”.

Tal é a natureza dos gafanhotos e de outros animais gerados na podridão, que gostam de temperatura e de locais quentes e úmidos, propícios à sua podridão. Reproduzem-se em quaisquer abrigos, em covas e buracos; amontoam-se à noite ou em tempo nublado e, uma vez nascido o sol, voam. (...) Se a um gafanhoto, dotado já de capuz pela natureza, vestires uma batina ou hábito monacal, terás um monge completo, um demônio disfarçado. (...) O poder da cauda desses gafanhotos é a falsa doutrina, como se fosse o veneno da cauda do escorpião.<sup>31</sup>

Em uma de suas críticas veementes ao batismo infantil, emprega a figura de linguagem *evidentia* quase que cinematograficamente, descrevendo movimentos com grande expressividade.

Há no Papado a Trindade do Dragão, da Besta e do Pseudopofeta. A Trindade papística, constituem-na três espíritos realmente distintos, a que João, por muitas razões, chama “três espíritos imundos como rãs”: porque, como as rãs, procedem das águas imundas do abismo e são, como as rãs, animais anfíbios; porque, no coaxar das rãs, balbuciam compassadamente trin-da-de; porque, pelo imundo poder desses três, com suas três qualidades infusas, o Papa batiza as rãs na imundícia. A água das rãs é imunda, e sua língua, presa. Daí que se chame a esse defeito da língua, *batracoz*, rã. Rã é aquele que, fazendo ruídos com a sua língua, não é capaz de exprimir sua fé. Rãs, portanto, batizam os papistas, com sua falsa fé na Trindade. Como rãs verás as criancinhas debatendo-se e berrando com o grito das rãs em seu pedobatismo.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Matheson 1998, 189.

<sup>29</sup> *Institutio*, 1541, XXXviii

<sup>30</sup> OC VII, 283.

<sup>31</sup> Ea est locustarum, et reliquorum ex putridine genitorum animalium natura, ut calidum et humidum ament tempus et locum, putridinis suae fomitem. In apricis quibusdam, sepibus et foueis generantur, nocturno seu nubiloso tempore coaceruantur, et orto postea sole uolant. (...) Si locustam, cui a natura est indita cuculla, induas lorica, seu monachali sacco, habebis integrum monachum, laruatum daemonem. (...) Potestas caudae harum locustarum est falsa doctrina quae scorpionis caudae uenenum. *Christianismi Restitutio*, 479–80.

<sup>32</sup> Trinitatem Papisticam faciunt tres realiter distincti spiritus, qui Ioanni dicuntur tres immundi spiritus ranarum, multis rationibus. Quia sunt de abyssi aquis immundis, sicut ranae: amphibia

Num outro momento, o capítulo 34 de Isaías serve de ponto de partida para a comparação que estabelece entre “as bestas que rodeiam os escombros” e as ordens monásticas.

Habitam ali, diz (Isaías), corujas, mochos, morcegos, lârnias, corvos junto aos cadáveres, lobos que rondam o rebanho, gaviões e grifos, gordos porcos, cegas toupeiras, onagros, onocrotalos e onocentauros. Há, finalmente, o colégio dos abutres, para devorar os cadáveres, quando alguém morre. E esses abutres reclamam para si a presa, alternando-as com os corvos, os milhafres e outras bestas, por meio de cânticos em comum e de hinos que submurmuram sem que os entendam. E ainda diz que fariam para si ninhos, covas e casas onde veriam que há carnes gordas e gordos sacerdócios.<sup>33</sup>

Referências escatológicas são outra arma retórica, cuja intenção é criar uma atmosfera nauseabunda. Por isso, é frequente a associação da doutrina herética a dejetos, esgotos, pântanos, vômitos e imundícia em geral. Como exemplo, veja-se este passo de Calvino:

enfim, como um bêbado, depois de arrotar alto, lança fora o caldo imundo que jaz pesado em seu estômago, assim esses miseráveis, tendo vilipendiado o chamado sagrado que Nosso Senhor tanto estimou, vomitam finalmente em voz alta blasfêmias muito mais perturbadoras.<sup>34</sup>

Serveto usará de ironia escatológica ao zombar da eucaristia dos “magos e papistas”, ridicularizando a ideia de que Cristo poderia habitar de fato no pão sem que, ingerido, passasse pelo processo por que passa todo alimento no corpo humano, até sua eliminação por meios naturais...

animalia, sicut ranae: quia ranarum glocitatione tres illi trinitatem concise balbucinant: quia eorum trium immunda uirtute cum tribus qualitatibus infusis ranas Papa baptizat in immunditia. Aqua est ranarum immunda, et lingua earum est impedita. Vnde uitium linguae *batracoz* rana dicitur. Rana est, qui lingua sonans nequit fidem suam exprimere. Ranas ita baptizant Papistae, falsa trinitatis fide. Ranarum instar paruulos ibi uideas calcitrantes, et ranarum clangore clamantes in paedobaptismo. *Christianismi Restitutio*, p. 463.

<sup>33</sup> Habitare ibi ait noctuas, ululas, vespertiones, lamias, coruos ad cadauera, lupos circa gregem, accipitres, et gryphones: pingues porcos, caecas talpas, onagros, onocrotalos, et onocentauros. Denique miluorum collegium, quando aliquis moritur, ad cadauera deuoranda. Hosque miluos cum coruis, uulturibus, et aliis bestiis, per mútuos concentus, et sine intellectu submurmuratos odarum versículos, alternatim ad praedam sibi acclamantes. Imo, inquit, nidos, foueas et domos sibi facient, ubi uiderint esse pinguium carnes, et pingua sacerdotia. *Christianismi Restitutio*, p. 482.

<sup>34</sup> “en la fin, comme un yvrongne, apres avoir bien rotté, desgorgé le villain brouet qui luy charge l'estomac: ainsi ces malheureux, après avoir detracté de se saint estat qui nostre Seigneur a tant honoré, vomissent finalement à pleine gorge des blasphemies beacoup plus desordonnés” (Calvin, Jean. *Brieue instruction pour armer tous les bons fideles contre les erreurs de la secte commune des Anabaptistes*.)

Imaginam que a carne chega somente ao ventre, e daí desaparece ou se retira; dizem que, tão logo são recebidas no estômago as espécies de pão, Cristo migra, e não permanece ali. O que não é próprio de um alimento de verdade.<sup>35</sup>

Com isso, o cenário que o herege habita é evocado como uma cloaca, um local escuro e fétido, povoado de insetos e preenchido pelo mau cheiro do vômito ou das fezes. É ainda um mundo de trevas, com cheiro de morte. Já o verdadeiro cristão vive na luz, na companhia dos santos. Se o herege “revira o vômito com seu focinho”, o cristão se aproxima calmamente da mesa da Ceia do Senhor. Ao comentar o pão e o vinho ofertados pelos fieis à mesa do Senhor, Serveto descreve este momento assim:

Esses dons eram oferecidos para a mesa do Senhor principalmente pelos mais ricos. Os presbíteros sentavam-se com os outros comensais, principalmente com os pobres, como narra Pôncio Paulino.<sup>36</sup> Os ricos, com efeito, não devem ocupar na igreja um lugar mais destacado que os demais (Tg 2). Os diáconos os serviam, e eram admitidas também para esse serviço respeitáveis viúvas sexagenárias. Os próprios presbíteros, depois de pronunciadas a bênção e a ação de graças, eram os primeiros a partir o pão; em seguida, os outros o repartiam entre si, e todos se revigoravam com aquele símbolo da caridade, com aquela comida e bebida, todos feitos verdadeiramente partícipes do corpo e do sangue de Cristo.<sup>37</sup>

Diferentemente do universo caótico do herege, o mundo do cristão é ordenado e silencioso, preenchido apenas pelo suave perfume dos pães e pela suavidade das ações de graças.

Em outra comparação importante para este trabalho, compara-se o púlpito do orador ao palco de teatro. Defendemos que esta analogia pode se estender até mesmo à fogueira, sendo a atitude perante a morte uma espécie de discurso do mártir – um discurso, de resto, extraordinariamente persuasivo. Mas, no momento, importa-nos a atribuição de características de personagens a um ou outro, como a distribuição de papéis numa peça. Há, por exemplo, a personagem do “papista”, quase sempre cômica, e que reúne em si as características do glutão ávido por dinheiro e entregue à sen-

<sup>35</sup> Imaginatur, carnem Christi in uentriculum solum demiti, deinde reuomi, seu abire. Cum primum assumptae sunt in stomacho species panis, aiunt migrare Christum, nec ibi manere. Quae non est ratio veri cibi. *Christianismi Restitutio*, p. 506.

<sup>36</sup> Diácono de Cipriano, escreveu sobre a vida deste bispo de Cartago, inaugurando, com este relato, o gênero “biografia cristã”.

<sup>37</sup> Ad mensam domini haec offerebantur, praesertim a ditioribus. Sedebant presbyteri cum aliis sumpturis, praesertim pauperibus, ut refert Pontius Paulinus. Diuites enim non debent in ecclesia potiorem aliis locum tenere, Iaco.2. Seruiebant diaconi admissis etiam ad seruitium illud probatis uiduis sexagenariis. Presbyteri ipsi post dictam benedictionem, et gratiarum actionem, primi frangebant, deinde alii inter se diuidentes, omnes cibo illo et potu reficiebantur eo charitatis symbolo, vere facti partícipes corporis et sanguinis Christi. *Christianismi Restitutio*, pp. 710–11.

sualidade, reproduzindo o estereótipo do católico, segundo a mentalidade do reformado. Atribuir ao outro um discurso é como pôr sobre ele uma *persona* do teatro antigo, como que lhe vestindo as roupas e a máscara que o identifiquem como herege, papista etc.

## CONCLUSÃO

Se na visão renascentista e humanística a linguagem deveria espelhar a harmonia do cosmo,<sup>38</sup> para o Cristianismo o século XVI foi um tempo de desafio, turbulência e mesmo de combate, tanto contra os “hereges” como contra o Anticristo, numa batalha que haveria de ser a final. Essa linguagem, portanto, espelha a urgência da convocação para a luta e retrata o adversário de forma tão incisiva quanto caricatural. O recurso a imagens aparentemente hiper-realistas, como aquelas de insetos, por exemplo, são, na verdade, analogias por meio de descrições distorcidas do “outro”, significativas em seu desequilíbrio. Na sátira e no panfleto, características cômicas são exageradas diante de um leitor que é convidado a desnaturalizar, pela hipérbole e pela ironia, aquilo que, pela familiaridade, se lhe tornara invisível (como, por exemplo, os hábitos monacais).

Por outro lado, ao tratar de si mesmo, é preciso evitar a todo custo a possibilidade de ser acusado de algo risível. Por isso, o orador cristão tentará colar à sua imagem características como a *munditia*, ou pureza de coração, e a *humilitas*. Tendo Cristo como fiador de seu discurso, ele mostra-se servil e obediente. Mas, claro está, se o *ethos* do enviado apresenta essa característica de total submissão perante aquele que o envia, exige, por outro lado, a total adesão por parte dos ouvintes; quem não aceitar o que ele diz não ofende a ele, mas a Deus...

Dentre muitas outras coisas dignas de menção, concluímos com algo que foi ponto central em nossas reflexões a respeito desta questão. É que, em tempos de perseguições e guerras religiosas, o autor cristão é também chamado a dar provas de sua convicção. E essa prova, no século XVI, podia variar de partir em exílio, com o rosto de “herege anabatista” marcado a ferro, a fogueira e torturas excruciantes. Houve naqueles tempos inquisitoriais tantos massacres e perseguições que surgiu algo como uma *ars moriendi*, uma arte do bem morrer, porque a morte pública, para dar testemunho, era também um discurso, e deveria ser o mais eficaz possível. Seria preciso

<sup>38</sup> Matheson 1998, 16.

ainda estudar-se o quanto as descrições vívidas de mártírios alimentaram a imaginação de novos mártires. Em todos os martirólogos, são-nos oferecidas as mais vívidas descrições das torturas sofridas pelos santos, com o requinte das mais insuportáveis minúcias. Em que medida a éfrase desses tormentos era o combustível de uma visão de mundo que se fortaleceu precisamente em momentos em que se sofria o perigo do extermínio deverá ainda ser precisada. Estamos, aqui, trafegando entre mundos, naquela divisa entre discurso e vida, construção discursiva para persuadir o outro e convicção pessoal comprovada ao preço da própria vida. Miguel Serveto não evitou a morte na fogueira, e nossa premissa fundamental é que ele não o fez porque se havia investido plena e sinceramente do *ethos* que podemos depreender de seu texto. Ao estudá-lo, chegamos à conclusão de que a pesquisa acadêmica deve sem dúvida afastar-se do biografismo, mas talvez nem sempre deva perder de vista aquilo que, na história, é um dado, um evento. Algo a que o enviado chamaria um “testemunho”.

## REFERÊNCIAS

- Servetus, Michael. 1966. *Christianismi Restitutio. Totius ecclesiae apostolicae est ad sua limina uocatio, in integrum restituta cognitione Dei, fidei Christi, iustificationis nostrae, regenerationis baptismi, est coenae domini manducationis. Restitutio denique nobis regno caelesti, Babylonis impiae captiuitate soluta, et Antichristo cum suis penitus destructo. M.D.LIII.* Fac-simile a partir da edição de von Mürr, de 1790. Frankfurt: Minerva.
- Bainton, R. H. 1953. *Hunted Heretic: the life and death of Michael Servetus, 1511-1553.* Boston: Beacon Press.
- Berger, Klaus. 1998. *As formas literárias do Novo Testamento.* Trad. de Fredericus Antonius Stein. Bíblica Loyola – 23. São Paulo: Ed. Loyola.
- Castellio, S. 1612. *Contra libellum Calvini in quo ostendere conatur haereticos jure gladij coerendos esse.* Edição de Amsterdam, digitalizada e disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74037q/f2.image.langES>.
- Cohn, Norman. 1981. *Na senda do Milênio. Milenaristas revolucionários e anarquistas místicos da Idade Média.* Lisboa: Editorial Presença.
- Estep, William R. 1978. *The Anabaptist story. An introduction to sixteenth-century Anabaptism.* Grand Rapids & Cambridge: Williams B. Eerdmans Publishing Co.
- Friedman, J. 1978. *Michael Servetus: a case study in total heresy.* Genève: Droz.
- Kennedy, George A. 1998. *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition. From Ancient to Modern Times.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1998.
- Klaasen, Walter. 1992. *Living at the end of the ages. Apocalyptic expectation in the Radical Reformation.* Lanham: University Press of America.
- Hillar, M. 2002. *Michael Servetus: Intellectual giant, humanist, and martyr.* New York: University Press of America.

- Matheson, Peter. 1998. *The Rhetoric of the Reformation*. Edinburgh: T&T Clark
- Nakládalová, I., ed. 2013. *Religion in Utopia. From More to Enlightenment*. Sankt Augustin: Academia Verlag.
- Naya, J.; Hillar, M, ed. 2011. *Michael Servetus, Heartfelt: Proceedings of the International Congress, Barcelona, 20-21 October, 2006*. New York: University Press of America.
- Scott, I. 1910. *Controversies over the imitation of Cicero as a model for style and some phases of their influence on the schools of the Renaissance*. New York: Columbia University.
- Tuck, R. 1993. *Philosophy and government (1572 – 1651)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Braght, Thielemann J. 1977. *The Bloody Theater or Martyrs Mirror of the defenseless Christians who baptized only upon confession of faith, and who suffered and died for the testimony of Jesus, their Saviour, from the time of Christ to the year A.D. 1660* (translated from the original Dutch language from the edition of 1660 by Joseph F. Sohm). Scottsdale, PA: Herald Press.
- Williams, G.H. 1962. *The Radical Reformation*. Philadelphia: The Westminster Press.



*Title.* The construction of Christian self-image and the manufacture of the heretic in the polemics of the sixteenth century.

*Abstract.* The main goal of this paper is to understand the logic that guides the mechanisms of Polemics in Christian apologetical speeches and, having asserted that, to underline the rhetorical strategies with which the polemist builds and validates for himself the ethos both of a true Christian and of the “advocate of the Truth”. Meanwhile, at the same time, he fabricates the image of the “enemy”, the heretic, the “false master” for his adversary. In order to achieve that, we will comment on the techniques of appropriation of an *auctoritas* practiced by the author when he speaks about himself, along with the satirical aspects of the drawing of an “other” — a caricature whose goal is not only derision, but also exclusion. And we will do so using a “heretical” book, in which the author, a persecuted man himself, reproduces, notwithstanding, the same process employed by those who sought to establish an “official” religion. Our corpus is the heretical *Christianismi Restitutio*, by Michael Servetus, published in 1553.

*Keywords.* Rhetoric; ethos; 16th century; polemics; Michael Servetus.

# ENÁRGEIA E ELEGIA GREGA ARCAICA

RAFAEL BRUNHARA\*

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*Resumo.* Este texto apresenta dois objetivos: primeiro, visa demonstrar como a noção de Enáргеia, fundada e elaborada na tradição retórica grega do séc. V, está presente na poesia grega desde os poemas homéricos. Em seguida, visa compreendê-la no âmbito da elegia grega arcaica simposial, sobretudo na produção do poeta espartano Tirteu.

*Palavras-Chave.* Tirteu; elegia; simpósio; Homero.

*D.O.I.* 10.11606/issn.2358-3150.v19i2p43-54

QUANDO PLUTARCO, EM SUA OBRA *GLÓRIA DOS ATENIENSES*, PÕE-SE A FALAR DE Tucídides (347a–c), sublinha a habilidade exímia do historiógrafo ateniense em elaborar descrições extremamente vívidas, como se colocassem o leitor diante dos acontecimentos narrados,<sup>1</sup> e relembra a máxima notória que teria sido proferida pelo poeta arcaico Simônides de Céos (c.556–468 a.C.), “pintura é poesia silenciosa, poesia é pintura falante (346 f)”.<sup>2</sup> Por esse aforismo, que perpassará boa parte das reflexões dos antigos acerca de poesia, temos a mais clara indicação de que a poesia era entendida, já desde o período arcaico, como um processo intenso de *visualização*, ou, em outras palavras, um discurso que tem como requisito fundamental a produção de *enárgeia* (ἐνάργεια, “vívidez”).

Assim sendo, este texto verificará primeiramente de que modo a noção da *enárgeia*, conceituada e explorada no bojo da tradição retórica da Grécia do século v a.C., já está presente na poesia grega desde os poemas

\* Professor de Língua e Literatura Grega na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutorando junto ao programa de pós-graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo.

\*\* Artigo recebido em 05.set.2016 e aceito para publicação em 25.out.2016.

<sup>1</sup> Plu. *De glor.Athen.* 347 a-c: “ὁ γοῦν Θουκυδίδης αἰεὶ τῷ λόγῳ πρὸς ταύτην ἀμύλλῃται τὴν ἐνάργειαν, οἷον θεατὴν ποιῆσαι τὸν ἀκροατὴν καὶ τὰ γινόμενα περὶ τοὺς ὄρωντας ἐκπληκτικὰ καὶ ταρακτικὰ πάθη τοῖς ἀναγινώσκουσιν ἐνεργάσασθαι λιχνευόμενος.” (Com efeito, Tucídides sempre se esforçou por essa vívidez (*enárgeia*) em sua narrativa, como se fizesse do ouvinte um espectador, ávido que era em produzir nos seus leitores as [mesmas] sensações maravilhosas e perturbadoras [sentidas] por aqueles que viram os eventos). Tradução nossa.

<sup>2</sup> Plu. *De glor. Athen.* 346f: “πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιῆσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιῆσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν” (Além disso, Simônides chama à pintura de poesia silenciosa, e à poesia de pintura falante).

homéricos. Em seguida, visa compreendê-la no âmbito da chamada elegia grega arcaica simposial: buscando exemplos na produção elegíaca do poeta espartano Tirteu (c.640 a.C.), perseguiremos a hipótese de que a *enárgeia* não só é uma característica intrínseca do discurso poético, como também é um expediente profícuo na performance dos poemas arcaicos simposiais, dada a sua capacidade de evocar e tornar presente aos olhos do ouvinte um cenário distante do contexto original de apresentação do poema. Por fim, tece-se uma comparação entre a maneira que os poemas de Tirteu e de Homero apresentam a *enárgeia*.

### ENÁRGEIA E POESIA GREGA ARCAICA: O CASO DE HOMERO

A capacidade de causar na audiência o efeito de visualização que marca a *enárgeia* revela-se como um dos principais fatores para distinguir o bom rapsodo do mau, se levarmos em conta o que é dito no diálogo *Íon*, de Platão: na passagem, Sócrates interroga o rapsodo Íon acerca de sua inspiração poética, e se quando ele recita os versos de Homero, sua alma está possuída e julga-se presente nas situações que os versos requerem (535 b-c). Diante da resposta afirmativa do rapsodo, Sócrates questiona (535 d-e):

Σωκράτης

οἴσθα οὖν ὅτι καὶ τῶν θεατῶν τοὺς πολλοὺς ταῦτα ταῦτα ὑμεῖς ἐργάζεσθε;

Ἴων

καὶ μάλα καλῶς οἶδα· καθορῶ γὰρ ἐκάστοτε αὐτοὺς ἄνωθεν ἀπὸ τοῦ βήματος κλάοντάς τε καὶ δεινὸν ἐμβλέποντας καὶ συνθαμβοῦντας τοῖς λεγομένοις. δεῖ γὰρ με καὶ σφόδρ' αὐτοῖς τὸν νοῦν προσέχειν· ὡς ἂν μὲν κλάοντας αὐτοὺς καθίσω, αὐτὸς γελάσομαι ἀργύριον λαμβάνων, ἂν δὲ γελῶντας, αὐτὸς κλαύσομαι ἀργύριον ἀπολλύς.

Σόκρῃτες

E você sabe que vocês [rapsodos] também provocam essas mesmas coisas na maioria dos espectadores?

Ἴων

E sei muitíssimo bem! Toda vez, do alto do estrado, eu os vejo embaixo chorando, com um olhar terrível, se espantando com as coisas ditas. E é preciso que eu preste atenção neles – e como! –, porque, se os deixar chorando, eu mesmo vou rir ao receber o pagamento; mas, se os deixar rindo, perdendo o pagamento, eu mesmo vou chorar...<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Tradução de André Malta Campos, 2007.

Desde a Antiguidade, é notória a importância dada à qualidade gráfica da poesia homérica,<sup>4</sup> seu poder de colocar as ações e os seus participantes diante dos olhos dos ouvintes e envolvê-los na ação épica. Já nos próprios versos homéricos o aedo é concebido antes como uma *testemunha ocular* dos acontecimentos, e a narração como uma descrição de eventos *vis-tos*, os quais ele descreve com tamanha vividez que parece estar presente nos mesmos.

Nesse sentido, são famosos os versos que abrem a segunda Invocação às Musas na *Ilíada*. As Deusas Musas são capazes de narrar com precisão os acontecimentos porque lá estiveram (πάρεστε, v.485), e é essa visão privilegiada que elas transmitem ao aedo (*Il.*2.484–6):

Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι·  
ὕμεῖς γὰρ θεαὶ ἐστε πάρεστέ τε ἴστέ τε πάντα,  
ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν (...)

Dizei-me agora, Musas que habitam a Olímpia morada,  
Pois vós sois Deusas, vós estais presentes e tudo sabeis,  
mas nós, ouvimos apenas a fama e nada sabemos (...)<sup>5</sup>

A *Odisseia*, que no canto VIII refletirá sobre a própria composição épica na figura do bardo Demódoco, também comprova essa habilidade do poeta no elogio feito por Odisseu (*Od.* 8.487–91):

“Δημόδοκ', ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζομ' ἀπάντων·  
ἢ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς παῖς, ἢ σέ γ' Ἀπόλλων·  
λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον αἰεῖεις,  
ὅσσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί,  
ὥς τέ που ἢ αὐτὸς παρεῶν ἢ ἄλλου ἀκούσας.”

Demódoco, bem acima dos mortais todos te louvo:  
Ou foi a Musa que te instruiu, a filha de Zeus, ou foi Apolo,  
Pois cantas com muito esmero o destino dos Aqueus,  
Quanto fizeram, sofreram e quanto labutaram os Aqueus;  
Como se tu mesmo estivesses lá, ou tivesses ouvido de outro.

Tratados posteriores de retórica colocarão a noção de *enárgeia* – esta capacidade de por diante dos olhos da audiência um retrato distante – como uma das principais qualidades da *ékphrasis*.

<sup>4</sup> Ver Eust. I.270; Demetr. *Eloc.* 209.

<sup>5</sup> Todas as traduções, exceto quando especificado, são de minha responsabilidade. A edição utilizada para as traduções de Homero é a de Allen (1922). Para os fragmentos elegíacos de Sólon, Teógnis e Tirteu, utilizou-se a edição de West (1992). Para *Progymnasmata* de Hélio Teão, a edição utilizada foi a de Patillon 1997; para Demétrio de Falero, Russell 1995.

Lemos, por exemplo, nos *Progymnasmata* de Hélio Teão (118.6 e 119.27) que a *enárgeia* é uma das virtudes da *ékphrasis*:

Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλοῦμενον. (...) ἀρεταὶ δὲ ἐκφράσεως αἶδε, σαφήνεια μὲν μάλιστα καὶ ἐνάργεια τοῦ σχεδὸν ὁρᾶσθαι τὰ ἀπαγγελλόμενα (...)

*Ékphrasis* é o discurso descritivo que traz vividamente (*enargós*) diante dos olhos o que é mostrado (...). E estas são as virtudes da *ékphrasis*: clareza, sobretudo, e a vividez (*enárgeia*) de quase fazer visível os acontecimentos relatados.

Nesse caso, não é estranho, portanto, que a poesia homérica – da qual uma das características essenciais é a presença de *enárgeia* – fosse pensada em sua totalidade como ecfástica, ou seja, uma vívida descrição de detalhes, eventos e ações específicas, e que para a audiência desses poemas não existisse uma distinção bem marcada entre narração e descrição.

Essa consideração acerca da vividez da poesia de Homero permite-nos aproximá-lo de outro poeta arcaico, que embora tenha tratado de temas similares, exerceu-os em outro gênero e ocasião: refiro-me ao poeta espartano Tirteu.

#### A ENÁRGEIA NA ELEGIA GREGA: O FRAGMENTO 10 W DE TIRTEU

Segundo Maria Noussia em *Solon the Athenian, The Poetic Fragments*,<sup>6</sup> as estratégias poéticas demonstradas nas elegias de Tirteu diferem substancialmente daquelas vistas em poetas do mesmo gênero.

Sólón e Teógnis, por exemplo, pouco se detêm em imagens elaboradas: em suas elegias, é mais frequente que uma imagem seja construída a partir de comparações com fenômenos da natureza ou apelando para o senso comum, buscando antes um reforço emocional para a argumentação que o poeta deseja levar a cabo do que uma visualização precisa da cena. Exemplos são os versos 14–15 do fr. 13 W de Sólón, no qual se tece uma metáfora entre a perdição (ἄτη, *áte*) e o fogo (13.14–15 W), e os versos 113–14 da *Teognideia*, que sugerem que o interlocutor fuja do homem vil (κακὸν ἀνὴρ, *kakón anér*) como se foge de um porto de má ancoragem:

ἀρχῆς δ' ἐξ ὀλίγης γίγνεται ὥστε πυρός,  
φλαύρη μὲν τὸ πρῶτον, ἀνηρῆ δὲ τελευταί.

De começo fraco, [a perdição] faz-se *qual chama*:  
reles no início, mas aflitiva no final. (Sólón 13.14–15 W)

<sup>6</sup> Noussia 2010, 73.

μήποτε τὸν κακὸν ἄνδρα φίλον ποιείσθαι ἑταῖρον,  
ἀλλ' αἰεὶ φεύγειν ὥστε κακὸν λιμένα.

Nunca faça do homem vil um amigo querido:  
evita-o sempre, como a um porto ruim. (*Teognídeia*, 113–4)

Nos exemplos citados acima, tanto Sólon quanto Teógnis partem de conceitos abstratos, que são explicados por meio de figuras concretas e comuns a seus interlocutores. Assim, por meio de símiles que remetem a situações cotidianas ou a elementos do mundo natural, estes poetas pretendem esclarecer conceitos pouco familiares à sua audiência. Nas comparações acima citadas, os poetas não se detêm em longas descrições capazes de avivar na imaginação uma cena: o intuito parece, antes, fazer com que a audiência construa a analogia proposta em prol do argumento que se deseja desenvolver.

Tirteu, por outro lado, faz com que sua audiência reconheça as suas imagens como parte de uma tradição compartilhada, um código de conduta heroico que é apresentado como herdado do passado e que é lembrado em descrições minuciosas. O fragmento 5 W é exemplar ao mostrar o intuito de sua poesia. O que Tirteu quer retomar em seus poemas é a Esparta dos ancestrais, os “pais de nossos pais”:

ἡμετέρῳ βασιλῆϊ, θεοῖσι φίλῳ Θεοπόμπῳ,  
ὄν διὰ Μεσσήνην εἰλομεν εὐρύχορον,  
Μεσσήνην ἀγαθὸν μὲν ἀροῦν, ἀγαθὸν δὲ φυτεύειν·  
ἀμφ' αὐτὴν δ' ἐμάχοντ' ἐννέα καὶ δέκ' ἔτη  
νωλεμέως αἰεὶ ταλασίφρονα θυμὸν ἔχοντες  
αἰχμηταὶ πατέρων ἡμετέρων πατέρες·  
εἰκοστῷ δ' οἱ μὲν κατὰ πῖονα ἔργα λιπόντες  
φεύγον Ἰθωμαίων ἐκ μεγάλων ὀρέων.

Ao nosso rei Teopompo, dileto dos Deuses,  
graças ao qual conquistamos vasta Messênia,  
Messênia boa p'ra arar, boa p'ra plantar;  
por ela lutavam dezenove anos  
sem trégua, sempre de coração pertinaz,  
Os lanceiros pais de nossos pais;  
ao vigésimo, os messênios deixaram as férteis lavouras  
e fugiram dos altos montes de Itome.

Um exemplo singular de como o poeta procede nesse intento é o fragmento 10 W. Nele, afirma-se um paradigma de toda a elegia exortativa marcial:

τεθνάμεναι γὰρ καλὸν ἐνὶ προμάχοισι πεσόντα  
ἄνδρ' ἀγαθὸν περὶ ἧι πατρίδι μαρνάμενον·

Belo, sim, é morrer, na vanguarda caindo  
um varão valoroso em luta pela pátria.

Para Tirteu existe um único curso de ação que é καλόν (*kalón*, “belo”) cair em batalha enquanto se luta nas primeiras filas. O poeta, porém, não demonstra a sua afirmação, mas se empenha em descrever uma série de ações opostas àquela recomendada por ele:

τὴν δ' αὐτοῦ προλιπόντα πόλιν καὶ πίονας ἀγροὺς  
 πτωχεύειν πάντων ἔστ' ἀνηρότατον,  
 πλαζόμενον σὺν μητρὶ φίλῃ καὶ πατρὶ γέροντι  
 παισὶ τε σὺν μικροῖς κουριδίῃ τ' ἀλόχῳ.  
 ἐχθρὸς μὲν γὰρ τοῖσι μετέσσειται οὐς κεν ἴκηται,  
 χρησιμοσύνη τ' εἴκων καὶ στυγερῆ πενίη,  
 αἰσχύνει τε γένος, κατὰ δ' ἀγλαὸν εἶδος ἐλέγχει,  
 πᾶσα δ' ἀτιμίη καὶ κακότης ἔπεται.

Mas mendigar, deixando sua cidade e férteis campos, de tudo é o mais penoso, vagando com a cara mãe e o velho pai, filhos pequenos e esposa legítima. Será odioso entre aqueles a quem chegar, pois cede à carência e à pobreza horrível, envergonha a linhagem, vexe a forma esplêndida e toda a desonra e vileza o seguem.

Tirteu conclui a imagem no verso 10 e dirige as primeiras exortações nos versos seguintes (11–14). Contrapondo-se à imagem do guerreiro errante, o poeta afirma que a melhor alternativa é adentrar o combate, e ratifica assim a validade universal do preceito exposto no vv.1–2 (10.11–14 W):

ἔει δ' οὕτως ἀνδρός τοι ἀλωμένου οὐδεμί' ὄρη  
 γίνεται οὐτ' αἰδῶς οὐτ' ὀπίσω γένεος.  
 θυμῷ γῆς πέρι τῆσδε μαχώμεθα καὶ περὶ παίδων  
 θνήσκωμεν ψυχᾶν μὴκέτι φειδόμενοι.

Se é assim, se ao varão errante não vêm préstimo ou respeito algum, nem à descendência, com ânimo por esta terra lutemos, e pelos filhos morramos, não mais poupando a vida!

Como observam Prato (1968, 53) e Maria Noussia em “Lo Stilo Semplice di Tirteo?” (2010b, 17), a poesia exortativa de Tirteu tem como característica elaborar exortações inspiradas por uma visão de mundo heroica. Como se trata de uma visão de mundo já transmitida e conhecida pela tradição, o poeta não precisa explicar os conceitos éticos nos quais essas exortações se fundam, mas procura justificá-las por meio de descrições extremamente vívidas, que acessam conhecimentos que já são compartilhados por toda a sua audiência. Noussia (2010b, 19) identifica esse procedimento

como *enárgeia* e salienta a sua eficácia retórica, cujo resultado é a identificação e a criação de um elo emocional entre autor e público, que compartilham de uma mesma visão.

Uma poesia que dá tamanha importância à *enárgeia* – cuja principal característica é por diante dos olhos da audiência um retrato distante<sup>7</sup> – estaria em casa no simpósio, que tem como uma de suas características a atribuição de papéis ou de situações apenas imaginadas pelos seus participantes.<sup>8</sup>

### HOMERO E TIRTEU

Mas em que medida as elegias de Tirteu podem se aproximar da poesia épica, ambas dotadas de *enárgeia*? Nesse sentido é interessante observar os versos 21–30 do fr.10 W de Tirteu, que remetem a versos da *Ilíada*:

αἰσχρὸν γὰρ δὴ τοῦτο, μετὰ προμάχοισι πεσόντα  
 κείσθαι πρόσθε νέων ἄνδρα παλαιότερον,  
 ἤδη λευκὸν ἔχοντα κάρη πολίων τε γένειον,  
 θυμὸν ἀποπνείοντ' ἄλκιμον ἐν κονίῃ,  
 αἱματόεντ' αἰδοῖα φίλαις ἐν χερσὶν ἔχοντα –  
 αἰσχρὰ τὰ γ' ὀφθαλμοῖς καὶ νεμεσητὸν ἰδεῖν,  
 καὶ χροῖα γυμνωθέντα· νέοισι δὲ πάντ' ἐπέοικεν,  
 ὄφρ' ἐρατῆς ἥβης ἀγλαὸν ἄνθος ἔχη,  
 ἀνδράσι μὲν θηητὸς ἰδεῖν, ἐρατὸς δὲ γυναιξὶ  
 ζῶος ἐὼν, καλὸς δ' ἐν προμάχοισι πεσών.

Pois, sim, isto é torpe: na vanguarda caindo,  
 jazer ante os jovens um varão mais velho,  
 já de cabeça branca e barba grisalha,  
 expirando o valente fôlego na poeira,  
 os ensanguentados genitais nas próprias mãos –  
 que espetáculo torpe, que visão revoltante! –  
 e o corpo despido: Mas tudo convém aos jovens  
 enquanto tiverem a flor brilhante da linda juventude:  
 é admirado por homens, por mulheres amado,  
 quando vivo; e belo, se na vanguarda cai.

Com uma imagem extremamente bem construída, Tirteu relata nesses versos a morte aviltante que recai a um guerreiro mais velho, que assume o lugar daquele que recua do combate. Se já vimos nos primeiros dez

<sup>7</sup> Ver Bowie 1990, 222.

<sup>8</sup> Ver Bowie 1986, 17.

versos desse poema o destino do jovem que foge à morte e tivemos um vislumbre de quão horrível será seu exílio, agora temos uma nova perspectiva, interna ao combate: o jovem que abandona a luta também abandona os mais velhos, que embora sejam dotados de coragem (θυμόν... ἄλκιμον, v.24) já não têm mais os membros ágeis (γούνατ' ἔλαφρά, v.19) para correr ou lutar, pois esse é um privilégio daqueles que possuem a “flor esplêndida da juventude linda” (ἐρατῆς ἥβης ἀγλαὸν ἄνθος ἔχη, v.28). Por esse motivo é que Tirteu classifica a fuga como “vergonhosa” (αἰσχρός).

A passagem, como se disse, é fortemente remanescente da epopeia homérica. Os versos 21–30 de Tirteu se relacionam, tanto na linguagem quanto na temática, com o pedido de Príamo a Heitor em *Ilíada*, 22.71–6:

[...] νέφ δέ τε πάντ' ἐπέοικεν  
 ἄρηϊ κταμένω δεδαϊγμένω ὀξεί χαλκῶ  
 κείσθαι· πάντα δὲ καλὰ θανόντι περ ὅτι φανήη·  
 ἀλλ' ὅτε δὴ πολίον τε κάρη πολίον τε γένειον  
 αἰδῶ τ' αἰσχύνωσι κύνες κταμένοι γέροντος,  
 τοῦτο δὴ οἴκτιστον πέλεται δειλοῖσι βροτοῖσιν.

[...] Mas tudo convém ao jovem:  
 na guerra assassinado, trucidado por agudo bronze,  
 jazer. Nele, morto embora, é belo tudo que se mostra:  
 mas quando a cabeça grisalha e a barba grisalha  
 e as genitais de um ancião assassinado os cães desfiguram,  
 isso sim vem a ser o mais deplorável para os pobres mortais.

Apesar das passagens apresentarem suas particularidades, aceitamos que há uma conexão entre elas por causa de duas referências específicas que ocorrem em ambas: a visão brutal e reprovável do ancião dilacerado em suas partes íntimas, e o espetáculo, sempre belo, do jovem que é morto em combate no viço da juventude. Para a maioria dos editores de Tirteu, cenas como essa sugeriam antes de tudo a inépcia do poeta espartano em imitar um passo de Homero, eivando-o de repetições de conceitos, argumento esse que possivelmente teria encontrado respaldo em testemunhos de autores antigos.<sup>9</sup> Essa crítica ecoa até os tempos atuais, aonde lemos, para citar como exemplo, o que é dito por Douglas E. Gerber no seu *Companion to Greek Lyric Poets*, apresentando Tirteu: “(...) é verdade que não é um poeta da primeira categoria. As transições de seus argumentos às vezes são estra-

<sup>9</sup> Pausânias (Paus. 4.15.6) assevera que Tirteu era um professor de letras que parecia ter baixíssima inteligência (διδάσκαλος γραμμάτων νοῦν τε ἥκιστα ἔχειν δοκῶν); Diógenes Laércio (D.L. 2.43) informa que os Atenienses referiam-se a Tirteu como um perturbado (παρακόπτειν).

nhas, há certo grau de enchimento e ele não é avesso a repetições”.<sup>10</sup> Contudo, parece-nos que o papel dessas repetições é fundamental na poesia de Tirteu para obter maior expressividade e vivacidade nos seus argumentos, um papel que será sublinhado por Demétrio de Falero, em manual de retórica muito posterior a Tirteu (Demetr. *Eloc.* 211):

Ὅστε πολλάκις καὶ ἡ διλογία ἐνάργειαν ποιεῖ μᾶλλον, ἢ τὸ ἅπαξ λέγειν, ὥσπερ τὸ σὺ δ’ αὐτὸν καὶ ζῶντα ἔλεγες κακῶς, καὶ νῦν ἀποθανόντα γράφεις κακῶς.

De modo que muitas vezes também a repetição torna a vividez (*enárgeia*) maior do que dizer uma só vez, como na frase: “Quando ele era vivo, tu falavas coisas más dele; e agora, com ele morto, escreves coisas más dele”.

Além disso, não é possível identificar qual das passagens tem prioridade. Mülder<sup>11</sup> foi o primeiro a considerar a possibilidade de que a passagem pertencesse originalmente a Tirteu e tivesse sido imitada posteriormente pelo aedo iliádico, tendo seu propósito inicial alterado, e essa teoria parece ser retomada por Martin L. West em *The Making of Iliad*.<sup>12</sup> Os versos 71–3 da *Iliáda* seriam em princípio um encorajamento ao jovem para morrer na guerra, de maneira similar a uma exortação elegíaca - um dos escólios ao verso explica que tudo que se apresenta no jovem que morre é belo (v.73), “porque belo é morrer pela pátria e pela propriedade, em benefício dos presentes”.<sup>13</sup>

A *Iliáda*, contudo, teria transformado a exortação em um quadro cruel do destino de Príamo – que diferentemente de seu par tirtaico, não é um guerreiro - e em um apelo à fuga feito a Heitor (vv. 73 – 76), enquanto Tirteu manteria a intenção original ao oferecer o contraponto perfeito entre a desgraça brutal do velho e a morte do jovem. O jovem morto é belo tanto do ponto de vista moral, pois assumiu o lugar seu devido no combate e protegeu “pai, filhos e esposa” (10.6W) bem como é belo do ponto de vista estético, suscitando desejo nas mulheres e admiração nos homens (10.29 W). A morte de um velho, porém, é vergonhosa, feia moralmente (um dos sentidos de αἰσχρή, *aiskhré*, 10.21W), provoca indignação (νεμέσεται, *nemése-ton*, 10.26W), e é horrível de se ver (outro sentido de αἰσχρή, 10.26W).

A despeito de entrar na questão de qual passagem teria primazia, notemos que na construção desta imagem Tirteu se valerá de imagens pre-

<sup>10</sup> Gerber 1997, 106: “(...) it is true that he is not a poet of the first rank. Transitions are sometimes awkward, there is some degree of padding, and he is not averse to repeat himself”.

<sup>11</sup> Mülder 1906 *apud* Scott 1908, 123.

<sup>12</sup> West 2011, 385.

<sup>13</sup> ὡς ἄρα καλὸν τὸ ἀποθανεῖν ὑπὲρ πατρίδος καὶ οἰκείων ἐπὶ λυσitteλείᾳ τῶν προσηκόντων.

cisas e detalhes particulares: no verso 23, a distinção entre λευκόν (*leukón*, “branco”) e πόλιον (*pólion*, “grisalho”), ausente na *Ilíada*, já sugeriu para alguns estudiosos, como C.M.Dawson (1966) e C. Prato (1968) a intenção do poeta em especificar, detalhar, e assim conferir maior qualidade gráfica e realismo à cena: a profusão de cores indicada pelo branco mais radiante de λευκόν, combinado ao acinzentado de πόλιον<sup>14</sup> e até mesmo ao sangue compondo a imagem no verso 25, criam na mente do ouvinte um efeito vívido e uma cena rica em detalhes.

No verso 25, o quadro do velho segurando as suas partes íntimas cheias de sangue surpreende por seu realismo, e é bastante rara e peculiar à *Ilíada*. Nas diversas cenas de combate do épico, este tipo de ferimento é raramente retratado, mas há motivos para acreditar que fosse muito comum na guerra arcaica, pois a conformação da armadura deixava exposta e vulnerável a área entre o umbigo e a virilha.<sup>15</sup> Mas dentre todas as narrativas iliádicas, apenas na morte de um guerreiro chamado Adamante é que se pode entrever algo similar (*Il.* 13. 566–8):

Μηριόνης δ' ἀπίοντα μετασπόμενος βάλε δουρι  
αἰδοίων τε μεσηγῶν καὶ ὀμφαλοῦ, ἔνθα μάλιστα  
γίγνεται Ἄρης ἀλεγεινὸς οἴζυροισι βροτοῖσιν.

Meríones seguia, em seu encaço, e atirou com a lança  
Entre os genitais e o umbigo, lá onde Ares  
é doloroso demais para os miseráveis mortais.

É interessante notar esse detalhe não só para enfatizar como Tirteu costumava traçar retratos mais realísticos da guerra, mas também porque o realismo da cena contribui para o efeito geral de *enárgeia* que o poeta deseja imprimir: levando em conta a definição de *enárgeia* proposta por certos manuais de retórica (refiro-me especificamente à obra *Sobre o Estilo* de Demétrio) é característica da *enárgeia* a descrição precisa e detalhista, onde são mencionadas todas as circunstâncias de um fato e nada se omite (Demetr. *Eloc.* 209):

Πρῶτον δὲ περὶ ἐναργείας· γίνεται δ' ἡ ἐνάργεια πρῶτα μὲν ἐξ ἀκριβολογίας καὶ τοῦ παραλείπειν μηδὲν μηδ' ἐκτέμνειν, οἷον ὡς δ' ὄτ' ἀνήρ ὀχρητηγὸς καὶ πᾶσα αὐτῆ ἡ παραβολή· τὸ γὰρ ἐναργὲς ἔχει ἐκ τοῦ πάντα εἰρησθαι τὰ συμβαίνοντα, καὶ μὴ παραλελεῖσθαι μηδὲν.

<sup>14</sup> Ver Beekes 2010, para as etimologias de λευκός e πόλιος e a distinção entre ambos.

<sup>15</sup> Hans van Wees (1994, 135–6) informa que a couraça geralmente deixava desprotegida o baixo ventre e é justamente por isso que alguns guerreiros a reforçavam com um cinturão (ζωστήρ, *zostér*). Ver Martino e Vox 1996, 563.

Primeiro, [tratemos] da vividez [*enárgeia*]: ela ocorre, em primeiro lugar, em consequência de um discurso rigoroso, que não omite nem corta nada, por exemplo: “Como quando um homem desvia a corrente da água...” (Il.21.257), e toda essa comparação. Pois se tem a vividez ao falar de todo o acontecimento, e não deixar nada omitido.

Notemos ainda outros recursos presentes em Tirteu e não em Homero: o anacoluto do verso 26, interrompendo a descrição do veterano ferido, explicita uma força alocutória inexistente no discurso de Príamo na *Iliada*. Tirteu volta-se diretamente para os seus interlocutores, e o uso da expressão ὀφθαλμοῖς ἰδεῖν (*ophthalmois ideîn*, “ver com os olhos”, v.26) sugere ao público que visualize a cena, como se pudesse estar lá de fato. Esse expediente, aparentemente único na elegia de Tirteu, ressalta a presença dos interlocutores do poeta, pedindo explicitamente que a audiência visualize com a imaginação o que é dito pelo poeta. O objetivo parece ser o de confundir, por meio de *enárgeia*, a audiência com soldados atuando no campo de batalha.

O uso da partícula δὴ no verso 21 (αἰσχρὸν γὰρ δὴ τοῦτο...) parece comprovar essa intenção e prever a força alocutória que o poeta empreenderá na imagem que se segue nos versos 22–30: segundo Bakker (1997, 75) a partícula δὴ, além de ser uma partícula afirmativa, também é empregada como um *marcador evidencial*, ou seja, o uso de δὴ sinaliza que o falante pressupõe que sua audiência é capaz de observar a mesma situação do que ele e, mais do que isso, sugere que ambos compartilham de um mesmo ambiente. No caso, este ambiente compartilhado é o campo de batalha, gerado pelo discurso extremamente vívido do poeta.

Como já notamos, a *enárgeia* pode ser aduzida como um traço da poesia de simpósio, uma vez que é capaz de evocar na mente do ouvinte, por meio de descrições precisas e detalhadas, um cenário distante. No caso da poesia de Tirteu, em que esse cenário distante é construído a partir de detalhes já presentes na tradição e compartilhados como a herança cultural de um mesmo grupo, poderíamos então propor que a sua poesia, rica na elaboração de imagens, poderia favorecer uma apropriação simpótica ou identificar o simpósio como uma de suas ocasiões de performance principais.

## REFERÊNCIAS

- Allen, T.W. 1920. *Homeri Opera Tomo I: Iliadis Libros I-XII*. Oxford: Oxford University Press.
- Allen, T.W. 1920. *Homeri Opera Tomo II: Iliadis Libros XIII-XXIV*. Oxford: Oxford University Press.

- Allen, T.W. 1922. *Homeri Opera Tomo III: Odysseae Libros I – XII*. Oxford: Oxford University Press.
- Bakker, E. 1997. *Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Bowie, E.L. 1986. "Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival" in *JHS* 106: 13–35.
- Bowie, E.L. 1990. "Miles Ludens? The Problem of Martian Exhortation in Early Greek Elegy". In *Sympotica. A Symposium on the symposium*, edited by O. Murray, 220–9. Oxford: Oxford University Press.
- Beekes, R. 2010. *Etymological Greek Dictionary*. Leiden/Boston: Brill.
- Dawson, C.M. 1966. "Random Thoughts on Occasional Poems". *YCIS* 19: 39–76.
- Gerber, D. 1997. *A Companion to Greek Lyric Poets*. Leiden: Brill.
- Malta Campos, A. 2007. *Platão: Sobre a Inspiração Poética (Íon) e Sobre a Mentira (Hípias Menor)*. Tradução. Porto Alegre: L&PM.
- Martino, F.; Vox, O. 1996. *Lirica greca II: lirica iônica*. Bari: Levante.
- Noussia, M. 2010a. *Solon, the Athenian: the Poetic Fragments*. Leiden/Boston: Brill.
- Noussia, M. 2010b. "Lo Stilo Semplice di Tirteo?" In *Les noms du style dans l'antiquité gréco-latine*, edited by P. Chiron and C. Levy, 11–24. Louvain/Paris/Walpole: editions Peeters.
- Patillon, M., ed. 1997. *Aelius Théon: Progymnasmata*. Paris: Les Belles Lettres.
- Prato, C. 1968. *Tirteo: Introduzione, testo critico, testimonianze e commento*. Roma: Edizioni dell' Ateneo.
- Russell, D., ed. 1995. *Aristotle: Poetics; Longinus: On the Sublime; Demetrius: On Style*. Cambridge: Harvard University Press.
- Scott, J. A. 1908. "Review: Homer und die altionische elegie by Dietrich Muelder". *CPh* 3: 123–4.
- Van Hees, H. 1994. "The homeric way of war and the hoplite phalanx (II)". *G&R* 41.2: 135–55.
- West, M. L., ed. 1992. *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati*. Oxford: Oxford University Press.
- West, M. L. 2011. *The Making of the Iliad*. Oxford: Oxford University Press.



*Title.* Enargeia and Early Greek Elegy

*Abstract.* This text has two objectives: first, aims to show how the notion of enargeia, founded and developed in the Greek rhetorical tradition of fifth century, occurs in Greek poetry since the Homeric poems. Then, it tries to understand this notion in sympotic archaic Greek elegy, especially in the work of the spartan poet Tyrtæus.

*Keywords.* Tyrtæus, Elegy, Symposium, Homer.

# AS VIRTUDES DA NARRATIO NO DE ORATORE DE CÍCERO

CYNTHIA HELENA DIBBERN\*

Universidade de São Paulo

*Resumo.* Este breve trabalho tem por objetivo analisar o tratamento das virtudes da *narratio* – a clareza, a brevidade e a verossimilhança – no diálogo *De oratore*, de Cícero, verificando quais as semelhanças e diferenças com relação à preceituação sobre esta parte do discurso nos manuais de retórica *Da inventio*, obra anterior do próprio Cícero, e *Retórica a Herênio*, de autor desconhecido. Através desta comparação, será possível contrastar a proposta retórica de Cícero do *De Oratore* com a retórica escolar e tecnicista dos manuais, tão criticada pelas personagens do diálogo. Cícero parece colocar a brevidade e a clareza em tensão, e recomendar uma clareza mais próxima da *illustratio*, que, além de deleitar, comove ao dispor diante dos olhos o acontecido, sendo aliada, assim, da terceira virtude, a do provável e verossímil.

*Palavras-chave.* *De Oratore*; *narratio*; *illustratio*; Cícero.

D.O.I. 10.11606/lissn.2358-3150.v19i2p55-68

A DIVISÃO DAS PARTES DO DISCURSO EM EXÓRDIO, EXPOSIÇÃO, PROVAS E PERORAÇÃO, cujos termos correspondentes latinos são *exordium*, *propositio*, *argumentatio* e *peroratio*, já estava presente na tradição retórica advinda de Isócrates. Algumas variantes da tradição retórica sofística do século quinto consideravam partes distintas também a narração e a digressão, usualmente recomendada antes do epílogo.<sup>1</sup> Essa divisão focava o aspecto formal do discurso, e tinha em mente o discurso judiciário. Aristóteles, entretanto, afirma que as partes necessárias do discurso são apenas duas: a exposição (*prothesis*) e as provas. Aponta que a narração (*diegesis*), relato dos fatos ocorridos, é conhecida por ser própria do discurso judiciário, e que o proêmio e o epílogo por vezes não são necessários, como no discurso epidítico, no qual também não há refutação da parte contrária.<sup>2</sup> A retórica escolar posterior enquadrou as *partes orationis* dentro do tópico da *inventio*. Segundo Guérin,

\* Mestre em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2013).

\*\* Artigo recebido em 05.set.2016 e aceito para publicação em 25.out.2016.

<sup>1</sup> Cf. May and Wisse 2001, 29.

<sup>2</sup> Arist. *Rh.* 1414a.

nos manuais as partes do discurso tem um papel estruturador, pois neles a doutrina da invenção aborda cada parte sucessivamente, para então tratar das tarefas do orador.<sup>3</sup> No manual *Retórica a Herênio*, por exemplo, são seis as *partes orationis* nas quais a *inventio* deve ser empregada: *exordium*, *narratio*, *divisio*, *confirmatio*, *confutatio* e *conclusio*.<sup>4</sup> O *De oratore*, entretanto, diferentemente, adota uma organização que segue a estrutura imposta pelas tarefas do orador, e as *partes orationis* são consideradas no tratamento da *dispositio*, como fez também Aristóteles.<sup>5</sup>

No livro 2 do diálogo *Do orador*, Antônio observa esta disparidade entre os teóricos: “E não critico isso, mas afirmo que é evidente, assim como, igualmente, aquelas quatro, cinco, seis partes, ou mesmo sete – pois cada um ordena de modo diferente -, em que todo o discurso foi por eles dividido”. Antônio então discorre (§ 80) rapidamente sobre o que já foi recomendado com relação a cada uma das sete partes (cita também a *digressio*, além das mesmas 6 partes apontadas pela *Retórica a Herênio*); isso é feito, entretanto, sem o uso dos termos técnicos apresentados pela *artes*, visto que, como afirmou Iso, a intenção de Cícero é evitar, neste diálogo, qualquer tecnicismo, qualquer traço que cheire a manual.<sup>6</sup> Sobre a narração, o discurso de Antônio diz o seguinte:

[...] deinde rem narrare, et ita ut veri similis narratio sit, ut aperta, ut brevis; [...]. Iam vero narrationem quod iubent veri similem esse et apertam et brevem, recte nos admonent: quod haec narrationis magis putant esse propria quam totius orationis, valde mihi videntur errare [...].

[...] em seguida, que narremos o caso, e de tal forma, que a narração seja verossímil, clara, concisa; [...]. Já quanto ao fato de recomendarem que a narração seja verossímil, clara e concisa, advertem-nos corretamente; quanto ao fato de julgarem que tais qualidades concernem mais particularmente à narração do que a todo o discurso, parecem estar bastante enganados [...].<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Guérin 2010, 126–7: “Les manuels adoptent ainsi une structure où la doctrine de l’invention aborde successivement chaque partie du discours et expose alors toutes les tâches - mais aussi toutes les sources topiques, l’exposé se divisant ensuite suivant les états de la cause - qui se rapportent à cette partie. [...] Le *De oratore*, à l’inverse, adopte une organisation qui suit strictement la structure imposée par les tâches de l’orateur (nommées *membra eloquentiae*). Les *partes orationis*, dans cette organisation nouvelle, n’apparaissent plus que dans le cadre de la *dispositio* et ne jouent plus de rôle structurant”.

<sup>4</sup> *Rhet. Her.* 1.4. Tradução de A. P. C. Faria e A. Seabra.

<sup>5</sup> Cf. Leeman, Pinkster and Nelson 1985, 184.

<sup>6</sup> Cf. Iso 2002, 48.

<sup>7</sup> Cic. *De Orat.* 2.80–3. Tradução de A. Scatolin, 2009.

Os manuais preceituavam que a narração deveria ser breve (*breuis*), clara (*dilucida*) e verossímil (*veri similis*).<sup>8</sup> Cícero, em sua obra *De Inventione* – considerada uma manual escolar e formal da juventude do autor<sup>9</sup> – prescreve a brevidade, a clareza e o plausível para a *narratio* de um caso judicial (*De Inv.* 1.28). Antônio concorda, conforme o excerto acima, com os manuais ao reconhecer tais virtudes da narração, e amplia a importância do uso delas para todo o discurso. Entretanto, logo adiante, ao discorrer sobre o discurso veemente, das afecções patéticas e do *comomouere*, Antonio condena a brevidade:

[...] illud autem genus orationis non cognitionem iudicis, sed magis perturbationem requirit, quam consequi nisi multa et varia et copiosa oratione et simili contentione actionis nemo potest; qua re qui aut breviter aut summissis dicunt, docere iudicem possunt, commovere non possunt; in quo sunt omnia.

[...] esse gênero do discurso, entretanto, não visa à instrução do juiz, mas, sobretudo, sua perturbação, o que ninguém poder atingir senão com um discurso amplo, variado, copioso e com similar contenção da ação. Por isso, aqueles que discursam brevemente ou sumariamente apenas podem instruir o juiz, mas não comovê-lo, de que tudo depende.<sup>10</sup>

O trecho insere-se na abordagem, pela personagem Antonio, sobre o *ethos* e o *pathos*, considerados dois modos de persuasão (2.178–216a), e das afecções patéticas e do *commouere*, e nele Antônio condena a brevidade quando se precisa comover o juiz. A perturbação só poderia ser provocada através de um discurso variado, amplo e copioso, e no qual houvesse uma contenção da ação. A brevidade prejudicaria assim o despertar das paixões, e, desta forma, também a persuasão, que Antônio afirma considerar mais importante.

Esta discussão a favor e contra a brevidade será ainda retomada no discurso, e mais especificamente com relação a seu uso na *narratio*. Assim como se dá com outras temáticas, ao longo do diálogo o assunto é retomado várias vezes, pela mesma ou outra personagem, e sempre algo novo é acrescentado ou alterado: trata-se da técnica do “desenvolvimento gradual de um ponto de vista, e repetição com significantes variações”, como observaram May and Wisse.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> *Rhet. Her.* 14.

<sup>9</sup> Esta ideia é defendida por Hubell em sua Introdução da edição da obra (1976).

<sup>10</sup> Cic. *De Orat.* 2.214–15. Tradução nossa.

<sup>11</sup> May and Wisse 2001, 19. Cf. também Leeman, Pinkster and Wisse 1996, 93–4, sobre o desenvolvimento do tema do conhecimento do orador no livro através das nomeadas “ondas” do discurso.

Antônio, ainda no livro 2, discorre sobre o arranjo das partes do discurso, correspondente à *dispositio* na terminologia dos manuais, a partir do parágrafo 307, e a partir do 326 trata especificamente da *narratio*:

Narrare vero rem quod breviter iubent, si brevitatis appellanda est, cum verbum nullum redundat, brevis est L. Crassi oratio; sin tum est brevitatis, cum tantum verborum est quantum necesse est, aliquando id opus est; sed saepe obest vel maxime in narrando, non solum quod obscuritatem adfert, sed etiam quod eam virtutem, quae narrationis est maxima, ut iucunda et ad persuadendum accommodata sit, tollit. Videant illa nam is postquam excessit ex ephelis ... quam longa est narratio! Mores adolescentis ipsius et servilis percontatio, mors Chrysidis, vultus et forma et lamentatio sororis, reliqua pervarie iucundeque narrantur. Quod si hanc brevitatem quaesisset: effertur, imus, ad sepulcrum venimus, in ignem imposita est, [fere] decem versiculis totum conficere potuisset; quamquam hoc ipsum "effertur, imus," concisum est ita, ut non brevitati servitium sit, sed magis venustati. Quod si nihil fuisset, nisi "in ignem imposita est," tamen res tota cognosci facile potuisset. Sed et festivitatem habet narratio distincta personis et interpuncta sermonibus, et est et probabilis, quod gestum esse dicas, cum quem ad modum actum sit exponas, et multo apertius ad intellegendum est, si constituitur aliquando ac non ista brevitatis percurritur.

Quanto ao fato de preceituarem que a narração seja breve, se devemos chamar brevidade quando nenhuma palavra está sobrando, é breve o discurso de L. Crasso; mas se a brevidade ocorre quando se empregam apenas as palavras necessárias, por vezes isso é útil; porém, não raro prejudica enormemente a narração, não apenas porque provoca a obscuridade, mas também porque lhe tolhe a virtude que é mais importante da narração, ser prazerosa e adequada à persuasão. Por exemplo, os versos: "De fato, depois que deixou os efecos..." Quão longa é a narração! Narram-se, de maneira bastante variada e prazerosa, os costumes do próprio jovem, as perguntas do escravo, a morte de Crises, o aspecto, a beleza e o lamento da irmã e o restante. É que se houvesse buscado este tipo de brevidade: "É levada, acompanhamos, chegamos ao sepulcro, / É colocada no fogo..." poderia ter realizado o todo em dez pequenos versos. Embora esse "é levada, acompanhamos" seja de tal forma conciso que serviu, não à brevidade, mas, antes, à graça. É que se não houvesse outra coisa além de "é colocada no fogo", ainda assim seria possível tomar conhecimento de toda a situação. Mas uma narração diversificada pelas personagens e entrecortada de diálogos tem graciosidade; e o que afirmamos ter acontecido é mais verossímil quando expomos a maneira como aconteceu, e muito mais claro para o entendimento se por vezes nos detemos, sem nos apressarmos devido a essa brevidade.<sup>12</sup>

Embora neste trecho possamos identificar no discurso de Antônio algumas características dos preceitos dos manuais, como a exemplificação e o enquadramento,<sup>13</sup> a personagem contraria novamente sua primeira afirma-

<sup>12</sup> Cic. *De Orat.* 2.326- 328. Tradução de A. Scatolin, 2009.

<sup>13</sup> Podemos identificar neste trecho de Antônio algumas categorias de preceitos, e modos de preceituação que seriam próprios dos manuais. Guérin 2010 distinguiu nos manuais de retórica (*Retórica a Herênio e Da invenção*) seis categorias diferentes de preceitos que estabelecem tipologias e buscam guiar a elaboração do enunciado: o preceito-definição, o preceito-ilustração, o preceito-

ção de que as virtudes da narração eram preceituadas corretamente pelos manuais, pois retoma a ideia de que a brevidade prejudica a persuasão, e acrescenta que a narrativa longa proporciona o deleite. Antônio neste momento do diálogo determina que o deleite e a persuasão são as virtudes máximas da narração. Ele defende que a brevidade frequentemente provoca a obscuridade, ou seja, tolhe a clareza, que seria a outra virtude importante da narração, e demonstra ainda que a narração longa, na qual se narra a maneira como algo aconteceu de maneira em que há certa contenção da ação, é mais adequada para a verossimilhança. Antônio parece assim colocar em tensão brevidade contra clareza e verossimilhança. Esta polêmica parece ter sido alvo de discussão de outros autores. Aristóteles, em sua *Retórica*, já apontava para a problemática da preceituação rígida da brevidade:

Hoje em dia, diz-se de forma ridícula que a narração deve ser rápida. E, contudo, é como aquele do padeiro que perguntava se deveria se deveria fazer a massa de consistência dura ou macia; “o quê”, replicou alguém, “não é possível fazê-la bem?”. E aqui é o mesmo. Efectivamente, é preciso que se componham narrações não de grande dimensões, tal como não se devem elaborar proêmios nem provas muito extensas. Pois também aqui o melhor não é a rapidez ou a concisão, mas sim a justa medida. Isto significa falar tanto quanto aquilo de que o assunto necessita para ficar claro, ou tanto quanto permita supor que algo sucedeu ou que dele resultou algum prejuízo ou injustiça, ou que os assuntos são da importância que se quer demonstrar; o adversário, por seu turno, deve contrapor as razões opostas.<sup>14</sup>

Aristóteles parece defender neste trecho o uso moderado da brevidade, de forma que ela não prejudique nem clareza nem a verossimilhança. Quintiliano afirma que Aristóteles discordava da preceituação da escola de Isócrates com relação às virtudes da narração justamente na questão da necessidade da brevidade, propondo que a narração não fosse nem breve nem longa.<sup>15</sup>

Antônio, no trecho do *De oratore* acima, parece trazer esta discussão entre a escola de Isócrates e Aristóteles à tona. Leeman, Pinkster and Wisse afirmam que Cícero, ao dizer, pela fala de Antônio, que a brevidade tolhe o deleite e a persuasão, junta-se, aparentemente de maneira sincera, a Aristóteles do trecho da *Retórica* exposto acima.<sup>16</sup> Entretanto, não sabemos ao

tópico, o preceito-formato, o preceito-protocolo e o preceito enquadramento. No trecho em questão, encontramos o preceito-ilustração quando Antônio apresenta um exemplo de enunciado breve, e o preceito-enquadramento, que propõe referências que permitem ao leitor assegurar-se de que segue as regras para determinado procedimento, quando diz “a narração será evidente se a fizermos com palavras usuais, mantendo a ordem cronológica, sem interrupções”.

<sup>14</sup> Arist. *Rh.* 1417a. Trad. de M. A. Júnior, P. F. Alberto e A. N. Pena.

<sup>15</sup> Cf. Quint. *Inst. Or.* 4.2. 31–2.

<sup>16</sup> Leeman, Pinkster & Wisse (1996 ad 2.326).

certo de Cícero teve acesso direto à obra aristotélica. Antônio, quando diz “quanto ao fato de preceituarem que a narração seja breve”, provavelmente alude aos manuais de retórica aos quais tinha acesso.

Antônio retoma o tema mais uma vez, agora no livro 3, no tratamento dos ornamentos do discurso. Ele contrapõe novamente a brevidade e a clareza quando se expõem os fatos:

Nam et commoratio una in re permultum movet et inlustris explanatio rerumque, quasi gerantur, sub aspectum paene subiectio; quae et in exponenda re plurimum valent et ad inlustrandum id, quod exponitur, et ad amplificandum; ut eis, qui audient, illud, quod augebimus, quantum efficere oratio poterit, tantum esse videatur; et huic contraria saepe percursio est et plus ad intellegendum, quam dixeris, significatio et distincte concisa brevitatis et extenuatio et huic adiuncta inclusio a praeceptis Caesaris non abhorrens [...].

De fato, tanto o demorar-se num assunto, quanto uma exposição clara e a colocação dos fatos praticamente diante dos olhos, como se estivessem acontecendo, impressionam muitíssimo. Esses fatores têm enorme serventia, na exposição do caso, tanto para tornar claro o que se expõe quanto para amplificá-lo, de modo que, aos ouvintes, aquilo que aumentamos pareça ser tão grande quanto o discurso for capaz de torná-lo; e muitas vezes o oposto disso é a narração rápida e, para que se compreenda mais o que disseres, a alusão; e a brevidade concisa com distinção; e a atenuação e, ligada a esta, a zombaria, não distante dos preceitos de César.<sup>17</sup>

A personagem novamente recomenda que o “demorar-se” na narrativa torna claro aquilo que se expõe, e acrescenta então que isso é útil também para amplificação daquilo que se expõe. Antônio com esse trecho reitera que a narrativa morosa, clara, e diante dos olhos é capaz de impressionar, ao passo que a narrativa rápida propicia apenas a instrução. A falta de brevidade, assim, para a personagem, não parece prejudicar a clareza, pelo contrário. Vejamos então como o diálogo aborda especificamente a virtude da clareza, e que tipo de clareza é privilegiada.

Os manuais escolares preceituavam que a clareza poderia ser obtida se mantida a ordem cronológica na narrativa dos acontecimentos e se fosse dito apenas o necessário.<sup>18</sup> Para a *Retórica a Herênio*, a narrativa seria mais clara quanto mais breve: “quanto mais breve for a narração, mais clara e fácil de entender”.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Cic. *De Orat.* 3.202. Tradução de A. Scatolin, 2009.

<sup>18</sup> Cic. *De Inv.* 1. 29: “Aperta autem narratio poterit esse, si, ut quidque primum gestum erit, ita primum exponetur, et rerum ac temporum ordo servabitur, ut ita narrentur, ut gestae res erunt aut ut potuisse geri videbuntur. Hic erit considerandum, ne quid perturbate, ne quid contorte dicatur, ne quam in aliam rem transeat, ne ab ultimo repetatur, ne ad extremum prodeatur, ne quid, quod ad rem pertineat, praetereatur”.

<sup>19</sup> *Rhet. Her.* 1.15. Tradução de A. P. C. Faria e A. Seabra, 2005.

Nos trechos de Antônio já citados, os termos referentes à virtude da clareza são: *narratio aperta*, *perspicua*, e *inlustris explanatio*. A personagem Crasso, em *De. Orat.* 1.187, contrapõe as duas virtudes: “Percebo que, enquanto queria falar com brevidade, falei de maneira um pouco obscura, mas tentarei de novo e falarei, se possível, com mais clareza”.<sup>20</sup> O termo utilizado para clareza aqui é *planius*. Antônio, em 1.229, discutindo com Crasso a não necessidade do conhecimento de filosofia por parte do orador, afirma que Múcio defendeu a causa de um homem virtuoso sem aparatos, de maneira clara e cristalina (*pure et dilucide*).<sup>21</sup> Cátulo, no livro 2, assim elogia a clareza do discurso de Antônio: “Parece-me, Antônio, que colocaste diante de nossos olhos com extrema clareza o que deve aprender o futuro orador e o que, ainda não tenha aprendido, pode aplicar a partir do que aprendeu”.<sup>22</sup> O advérbio utilizado é o *praeclare*.

Vemos que há uma grande variedade de termos, e isso se deve ao fato de Cícero evitar os termos técnicos da retórica escolar. Mas a frequência com que aparecem na obra aponta para a grande importância desta qualidade. Para Aristóteles, a clareza (*saphe*)<sup>23</sup> era a virtude mais importante do discurso, e não apenas da narração. Clareza e adequação são, para o autor, as grandes virtudes da elocução.<sup>24</sup> A seu sucessor Teofraсто é atribuída a tradicional tetrapartição das virtudes da elocução em clareza, adequação, pureza e ornamento.<sup>25</sup> Os termos variados por Cícero que se referem à clareza apontam ora para o caráter de luminosidade e brilho, ora para o de evidência: o adjetivo “*apertus*” tem as acepções de “inteligível para todos, evidente, manifesto, óbvio, claro, lúcido, direto”; “*perspicuus*” de “transparente, claramente visível, claro para o entendimento, evidente”; *illustris* de “brilhante, com luz, claro, lúcido, perspícuo”; *plane* de “nitidamente, claramente, obviamente”; *pure*, de “de maneira clara, direta, sem ornamentação superficial”; *dilucide* de “brilantemente, claramente, de maneira lúcida, cristalina, transparente” e *praeclarus*, as de “proeminentemente claro, brilhante, radiante e belo”.<sup>26</sup> O oposto de todos estes termos é a obscuridade,

<sup>20</sup> Cic. *De Orat.* 1.187. Hoc video, dum breviter voluerim dicere, dictum a me esse paulo obscurius; sed experiar et dicam, si potero, planius.

<sup>21</sup> Cic. *De Orat.* 1.229. [...] dixit item causam illam quadam ex parte Q. Mucius, more suo, nullo apparatu, pure et dilucide”.

<sup>22</sup> Cic. *De Orat.* 2.71. “Tum Catulus “praeclare [com clareza, com brilho] mihi videris, Antoni, posuisse” inquit “ante oculos, quid discere oporteret eum, qui orator esset futurus, quid, etiam si non didicisset, ex eo, quod didicisset, adsumeret [...]”.

<sup>23</sup> σαφής: évident; clair; manifest. Chantraine 1968, 991.

<sup>24</sup> Cf. Arist. *Rh.* 3.2, 1404b.

<sup>25</sup> Cf. Kirchner 2010, 182.

<sup>26</sup> As acepções foram traduzidas a partir das acepções em língua inglesa do *Oxford Latin Dictionary*, 1968.

que, como já foi observado em trechos citados, prejudica a persuasão. Segundo as palavras de Antônio, a *obscuritas* na *narratio* pode “cegar” todo o discurso (“*narratio obscura totam occaecat orationem*”<sup>27</sup>).

Frequentemente a recomendação da clareza no *De oratore* aparece associada ao “dispor os fatos diante dos olhos” e ao sentido da visão. Em trecho já citado neste trabalho, Antônio diz: “De fato, tanto o demorar-se num assunto, quanto uma exposição clara e a colocação dos fatos praticamente diante dos olhos, como se estivessem acontecendo, impressionam muitíssimo” (3.202). César, em seu excuro sobre o riso no livro 2, aponta para a capacidade de colocar algo diante dos olhos através da narração:

Ac verborum quidem genera, quae essent faceta, dixisse me puto; rerum plura sunt, eaque magis, ut dixi ante, ridentur; in quibus est narratio, res sane difficilis; exprimenda enim sunt et ponenda ante oculos ea, quae videantur et veri similia, quod est proprium narrationis, et quae sint, quod ridiculi proprium est, subturpia [...].

Entre eles encontra-se a narração, algo bastante difícil, pois é preciso apresentar e colocar diante dos olhos elementos que não apenas pareçam verossímeis, o que é próprio da narração, mas que também sejam um pouco torpes, o que é próprio do ridículo.<sup>28</sup>

Da mesma forma, Cátulo associara clareza e visão ao elogiar o discurso que dispunha diante dos olhos, como vimos (*De Orat.* 2.71). A clareza, assim, na obra, parece ser aliada desta exposição direta aos olhos, que é capaz de convencer. Antônio, ainda no livro 1, argumenta a favor do poder da eloquência diante do orador que se vale somente do conhecimento do Direito Civil. Ele exemplifica com uma causa na qual Crasso se valeria da eloquência, e da exposição visual de algo, ainda que fictício, para convencer:

tu vero, vel si testamentum defenderes, sic ageres, ut omne omnium testamentorum ius in eo iudicio positum videretur, vel si causam ageres militis, patrem eius, ut soles, dicendo a mortuis excitasses; statuisses ante oculos; complexus esset filium flensque eum centum viris commendasset; lapides me hercule omnis flere ac lamentari coegisses, ut totum illud VTI LINGVA NVNCVPASSIT non in XII tabulis, quas tu omnibus bibliothecis anteponis, sed in magistri carmine scriptum videretur.

Na verdade, se defendesses o testamento, agirias de modo a parecer que toda a autoridade de todos os testamentos dependia daquele processo, ou se defendesses a causa do soldado, erguerias seu pai do mundo dos mortos com teu discurso, como é teu costume; colocá-lo-ias diante de nossos olhos; ele abraçaria sei filho e, chorando, o recomendaria aos centúviro; por Hércules, terias obrigado todas as pedras a chorar

<sup>27</sup> Cic. *De Orat.* 2.329. Tradução de A. Scatolin 2009.

<sup>28</sup> Cic. *De Orat.* 2.264. Tradução de A. Scatolin 2009.

e lamentar, de modo a parecer que o DECLAROU COM A LÍNGUA não está escrito nas doze tábuas, que preferes a todas as bibliotecas, mas no poema de um professor.<sup>29</sup>

Antônio defende aqui que o discurso é capaz de tornar presente para os olhos um evento, que funciona para aquele que o vê (imagina) como um prova. E isso se dá, pois a visão, ou a simulação dela, faz do espectador uma quase testemunha ocular. Crasso, no diálogo, demonstra como a visão é o sentido que mais convence:

Id accidere credo, vel quod ingeni specimen est quoddam transilire ante pedes posita et alia longe repetita sumere; vel quod is, qui audit, alio ducitur cogitatione neque tamen aberrat, quae maxima est delectatio; vel quod in singulis verbis res ac totum simile conficitur; vel quod omnis translatio, quae quidem sumpta ratione est, ad sensus ipsos admovetur, maxime oculorum, qui est sensus acerrimus. Nam et odor urbanitatis et mollitudo humanitatis et murmur maris et dulcitus orationis sunt ducta a ceteris sensibus; illa vero oculorum multo acriora, quae paene ponunt in conspectu animi, quae cernere et videre non possumus. [...] “Syrtim” patrimoni, “scopulum” libentius dixerim; “Charybdim” bonorum, “voraginem” potius; facilius enim ad ea, quae visa, quam ad illa, quae audita sunt, mentis oculi feruntur [...].

Creio que isso aconteça, seja porque é uma prova de inteligência negligenciar o que se encontra de nossos pés e pegar outras coisas provenientes de longe; seja porque o ouvinte é levado para outro lugar pelo pensamento mas não se perde, o que é um enorme deleite; seja porque toda metáfora (pelo menos as tomadas com método) é dirigida aos próprios sentidos, sobretudo o dos olhos, que é o sentido mais aguçado. De fato, o “cheiro” de refinamento, a “moleza” da cultura, o “murmúrio” do mar e a “doçura do discurso são metáforas derivadas dos demais sentidos, mas as dos olhos, que praticamente colocam na visão da mente o que não podemos discernir e ver, são muito mais aguçadas. [...] Eu preferiria dizer “escolho” a “Sirte” do patrimônio, “turbilhão” a “Caribdes” dos bens”: é que os olhos da mente são levados com mais facilidade ao que se viu do que ao que se ouviu.<sup>30</sup>

Antônio também já havia afirmado no livro 2 que a visão é o sentido mais aguçado, ao tratar da memória (2.357–8). Segundo o trecho, aquilo que é transmitido através dos olhos é mais facilmente fixado na memória. Crasso, acima, afirma que os *oculi mentis*, os olhos da imaginação, são mais facilmente levados às coisas vistas que às ouvidas apenas. Assim, podemos entender que a visualização dos acontecimentos, ainda que simulada, despertada pela exposição clara, demorada e detalhada, contribuiria muitíssimo para a persuasão. Como afirmou Antônio no livro 2, “o que afirmamos ter acontecido é mais verossímil quando expomos a maneira como aconteceu” (2. 328). Colocar diante dos olhos é como apresentar uma evidência.

<sup>29</sup> Cic. *De Orat.* 1.245. Tradução de A. Scatolin 2009.

<sup>30</sup> Cic. *De Orat.* 3.160–3. Tradução de A. Scatolin 2009.

Assim, esse tipo de narração, que, como vimos, as personagens associam à clareza, alia-se à virtude da verossimilhança. Por isso, Antônio recomenda este tipo de narrativa também à Historiografia, cujo discurso deve contemplar o modo e as causas dos acontecimentos (2.63).

No início do trecho destacado de Crasso (3.160–3), o orador também afirma que o transporte do leitor a outro lugar do pensamento constitui também grande deleite (*maxima delectatio*). No parágrafo 30 do livro 3, ele já havia apontado a visualização como fonte de prazer:

nam et auribus multa percipimus, quae etsi nos vocibus delectant, tamen ita sunt varia saepe, ut id, quod proximum audias, iucundissimum esse videatur; et oculis conliguntur paene innumerabiles voluptates, quae nos ita capiunt, ut unum sensum in dissimili genere delectent; et reliquos sensus voluptates oblectant dispares, ut sit difficile iudicium excellentis maxime suavitatis.

De fato, percebemos muitas coisas pelos ouvidos que, embora nos deleitem pelos sons, são muitas vezes tão variadas que o que se ouve em seguida parece mais agradável ainda, e pelos olhos se acumulam prazeres quase inumeráveis, que nos tomam de tal forma que deleitam um único sentido por um gênero diferente, e prazeres díspares encantam os demais sentidos, de modo que é difícil julgar que encanto se sobressai mais.<sup>31</sup>

A retórica escolar também tratou do procedimento da descrição e exposição diante dos olhos (*descriptio* e *demonstratio*, *Rhet. Her.* 4.51 e 4.68–9). Entretanto, para ela, os procedimentos são classificados como ornamentos da elocução, e não se preceitua quando devem ser usados. No diálogo, a preceituação de figuras da elocução, que nos manuais aparecem em forma de listas e catálogos, está diluída por todo o discurso, como vemos neste caso.

Vocábulos correlatos a *inlustris*, um dos termos que, como vimos, qualificaram a narrativa clara no *De Oratore*, aparecem frequentemente também no tratamento dos ornamentos do discurso. Crasso, no parágrafo 3.205, chama a amplificação, a descrição e outros procedimentos de luzes (*luminibus*), que *inlustrant*, conferem brilho ao discurso. O termo parece ser usado como sinônimo de ornar quando a personagem fala de ornamentos constituídos por palavras isoladas: “Três são, então, no caso das palavras tomadas isoladamente, os modos que o orador emprega para conferir brilho e ornato ao discurso: a palavra desusada, a criada, ou a metaforizada” (*Tria sunt igitur in verbo simplici, quae orator adferat ad inlustrandam atque exornandam orationem: aut inusitatum verbum aut novatum aut translatum*).<sup>32</sup> Em seguida, entretanto, depois, percebemos que *inlustrare*, segundo a personagem, não é somente ornar, mas também tornar claro, pois o autor

<sup>31</sup> Cic. *De Orat.* 3.25. Tradução de A. Scatolin 2009.

<sup>32</sup> Cic. *De Orat.* 3.152. Tradução de A. Scatolin 2009.

afirma que as metáforas (*translatum*, acima), tornam a matéria mais clara (*clariorem*, 3.157). Assim, o verbo *inlustrare* parece englobar tanto o sentido de conferir clareza, quanto graça, e assim tais qualidades parecem estar imbricadas no *De Oratore*; assim, uma narrativa elaborada e ornada poderia ser considerada mais clara, no sentido de expor uma evidência.

Como vemos, no *De oratore*, a virtude da clareza é entendida como uma aliada da exposição dos fatos diante dos olhos, útil ao deleite e à persuasão. O termo *inlustris* seria utilizado por Cícero também em *Partitiones Oratoriae*, ensaio posterior ao *De Oratore*, que constitui um breve tratado de Retórica em forma de diálogo. Na primeira parte dessa obra, Cícero explora as funções do orador (*uis oratoris*), e no tratamento da *elocutio*, abordando variados tipos de estilo, utiliza o termo *illustris* para designar um estilo de escrita que coloca os eventos quase diante dos olhos:

Illustris autem oratio est si et verba gravitate delecta ponuntur et translata et superlata et ad nomen adiuncta et duplicata et idem significantia atque ab ipsa actione atque imitatione rerum non abhorrentia. Est enim haec pars orationis quae rem constituat paene ante oculos, is enim maxime sensus attingitur: sed ceteri tamen, et maxime mens ipsa moveri potest. Sed quae dicta sunt de oratione dilucida, cadunt in hanc illustrem omnia; est enim pluris aliquanto illustre quam illud dilucidum: altero fit ut intellegamus, altero vero ut videre videamur.

O estilo será, portanto, brilhante se as palavras utilizadas forem escolhidas pelo seu valor e usadas metaforicamente, com hipérboles, adjetivações, duplicações, sinônimos e em consonância com as ações e representação dos fatos. Pois é essa parte da oratória que quase dispõe os acontecimentos diante dos olhos, pois é esse sentido que é o mais afetado: embora os demais sentidos, e até a mente, possam também ser atingidos. E tudo o que foi dito acerca do discurso claro aplica-se ao discurso brilhante; o brilhante é mais considerável do que o claro: enquanto este serve à instrução, o primeiro nos faz efetivamente ver.<sup>33</sup>

Nesse trecho, a *oratio illustris* opõe-se à *dilucida*, sendo a primeira o discurso ou estilo que dispõe o fato narrado diante dos olhos e desperta emoções. Essa distinção, aqui mais claramente delimitada, já estava indicada no *De Oratore*, como vimos, nos trechos apresentados acima. Assim, nos parece que o verbo *inlustrare* já na primeira obra apontava para uma clareza diferente da proposta nos manuais: uma clareza que dispõe o evento diante dos olhos, comove, deleita e é ornada. Quintiliano nos dá a dica para interpretar o verbo *inlustrare/illustrare* segundo Cícero. Parece-nos que a clareza é tida por Cícero como próxima à qualidade da *enargeia*, como observou Quintiliano:

<sup>33</sup> Cic. *Part.* 20. Tradução nossa.

Insequitur ἐνάργεια, quae a Cicerone illustratio et evidentia nominatur, quae tam dicere videtur quam ostendere; et adfectus non aliter, quam rebus ipsis intersimus, sequentur.

E assim se segue a enargia, que Cícero chamava de illustratio e euidentia, que parece não tanto narrar, mas exibir uma cena; e a emoção não será diferente de que se estivessemos presentes em tais acontecimentos.<sup>34</sup>

Quintiliano afirma que Cícero chamava de *illustratio* e *evidentia* a qualidade da *enárgeia*, a vivacidade, que, assim como o “expor diante dos olhos” (*sub oculos subiectio*) serão posteriormente associados ao procedimento retórico da *ékphrasis*, cuja teorização se deu a partir do século I d.C., com os *Progymnasmata*, conforme temos conhecimento. Nicolau, em seus exercícios, ressalta que é a qualidade da *enargeia* que diferencia a narração comum (*diegesis*) da écfrase (*Progym.* § 68). Segundo Sárdiano, comentador dos *Progymnasmata* de Aftônio, é o detalhamento e o demorar-se na narrativa, a não concisão, que diferenciam a écfrase da *diegesis*.<sup>35</sup> Como vemos, posteriormente a Cícero fez-se uma distinção entre a narração simples e a narração elaborada, cheia de *enargeia* (clareza e vivacidade), advinda de um “demorar-se” e contenção da ação descrita. O *De Oratore*, entretanto, sem utilizar termos técnicos e muito antes da sistematização desses preceitos, recomendava uma *narratio* muito mais próxima do que depois seria considerado uma narrativa com enargia, que expunha de maneira amplificada diante dos olhos. Assim, Cícero parece opor-se aos manuais de Retórica quanto à preceituação de que *narratio* seria mais clara quanto mais breve; o que seria válido apenas quando o objetivo é a instrução. Através das variadas vozes do diálogo, propõe que a narração deve ser clara a ponto de expor as ações diante dos olhos, e para isso é necessário que seja demorada, elaborada e com brilho, a ponto de comover. A clareza recomendada é assim aliada da terceira virtude, a do provável, uma vez que transforma os ouvintes em testemunhas. Sem utilizar termos técnicos, Cícero parece preceituar sobre o uso da vivacidade e sobre a descrição que o dispõe o objeto diante dos olhos, e assim uma *narratio* capaz de comover pateticamente. Diferentemente dos manuais, cujos preceitos estão organizados a partir das partes do discurso, o foco do *De oratore* está no orador e em seus ofícios, e assim o

<sup>34</sup> Quint. *Inst. Or.* 6.2.32. Tradução nossa.

<sup>35</sup> Sárdiano, *Comementarium in Aphthonii Progymnasmata*. “He said ‘vividly’ on account of narration, because narration is composed in a condensed manner while ekphrasis is composed in a detailed manner. So a vivid speech is one that is clear and pure and as if alive [...]. In Webb 2009, Appendix A.

tratamento de um preceito amplia-se; as virtudes de uma parte do discurso adéquam-se ao primeiro ofício o orador: a persuasão.<sup>36</sup>

## REFERÊNCIAS

- Butler, H. E. 1985. *Quintillian: The Institutio Oratoria of Quintilian*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London: Heinemann.
- Chantraine, P. 1968. *Dictionnaire Etymologique de La langue grecque*. Paris: Editions Klincksiecke.
- Faria, A. P. C. e Seabra, A. 2005. *[Cícero]: Retórica a Herênio*. Tradução e introdução. São Paulo: Hedra.
- Guérin, C. 2010. “Formes et fonctions du précepte rhétorique des manuels latin au *De oratore*”. In *Rhetorica Philosophans*, edited by L. Brisson et P. Chiron. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Hubbell, H. M. 1976. *Cicero: De inventione. De optimo genere oratorum. Topica*. Translation. Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London: Heinemann.
- Iso, J. J. 2002. *Cícero: Sobre el Orador*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Editorial Gredos.
- Júnior, M. A., Alberto, P. F. e Pena, A. N. 2005. *Aristóteles: Retórica*. Tradução e notas. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda.
- Kennedy, G. A. 2003. *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Translation, with Introductions and Notes. Atlanta: Society of Biblical Literature.
- Kennedy, G. A. 2007. *Aristotle: On Rhetoric*. Translation with Introduction, Notes, and Appendices. New York: Oxford University Press.
- Kirchner, R. 2010. “Elocutio: Lation Prose Style” In *A Companion to Roman Rhetoric*, edited by W. Dominik and J. Hall. UK: Wiley – Blackwell.
- Kumaniecki, K. F. 1969. *Cicero: De Oratore*. Leipzig: Teubner.
- Leeman, A. D., Pinkster, H. and Wisse, J. 1996. *Cicero: De Oratore libri III: Kommentar*. Buch III, 1–95. Buch II, 291–367. Heidelberg: Winter.
- Leeman, A. D., Pinkster, H. and Nelson, H. L. W. 1985. *Cicero: De Oratore Libri III. Kommentar*. 2. Band: Buch 1, 166–265, Buch II, 1–98. Heidelberg: Carl Winter.
- May, J. M.; Wisse, J. 2001. *Cicero: Cicero on the Ideal Orator*. Translation with Introduction, Notes, Appendixes. New York: Oxford University Press.
- Rackham, H. 1997. *Cicero: De Oratore. Book III. De Fato. Paradoxa Stoicorum. De partitione Oratoria*. Translation. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Scatolin, A. 2009. *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- Sutton, E. W. 1988. *Cicero: De Oratore. Books I-II*. Translation. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

<sup>36</sup> Cic. *De Orat.* 1.138. Segundo Crasso, o primeiro ofício do orador é discursar de maneira adequada para atingir a persuasão.

Webb, R. 2009. *Ekphasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. England: Ashgate.



*Title.* The virtues of *narratio* in Cicero's *De oratore*

*Abstract.* This short paper aims to examine the precepts about the virtues of *narratio* in Cicero's *De Oratore*, and to verify the similarities and differences with respect to this part of speech in the manuals of rhetoric (*De Inventione*, previous work of Cicero, and *Rhetorica ad Herennium*). The comparison exposes the contrast between Cicero's approach of rhetoric theory in *De Oratore* and the technicality of the manuals, criticized by the characters of the dialogue, and it allows reflecting about the importance of a different kind of clarity.

*Keywords.* *De Oratore*; *narratio*; *illustratio*; Cicero.

# FRONÉSIO VS. SELÊNIO: A MERETRIX PLAUTINA

CAROLINE BARBOSA FARIA FERREIRA\*

Universidade Federal do Espírito Santo

*Resumo.* Neste trabalho analisaremos duas das principais meretrizes do teatro plautino, Fronésio, da peça *O truculento*, e Selênio, da peça *Comédia da cestinha*, a fim de observar como essa personagem é construída pelo autor. Para tanto, analisaremos o discurso das meretrizes e também as falas de outras personagens que se referem a elas. A análise será estruturada de acordo com o conceito de *ethos* discursivo, situado no âmbito da Análise do Discurso Francesa, desenvolvido por Dominique Maingueneau a partir da noção de *ethos* retórico.

*Palavras-chave.* Plauto, meretriz, *ethos*.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v19i2p69-79

A PERSONAGEM DA MERETRIX APARECE EM NÚMERO BASTANTE EXPRESSIVO nas comédias de Plauto. George E. Duckworth (1994, 258) divide as *meretrices* plautinas em duas categorias: (1) aquelas que são inteligentes, experientes, mercenárias e sem sentimentos, dispostas a arruinar os filhos de famílias abastadas e os velhos libidinosos para alcançarem seus objetivos. Preferem antes o dinheiro que o amor, pois o dinheiro é o fator determinante para que os seus favores sejam alcançados; (2) jovens apaixonadas, fiéis aos seus amantes, que normalmente não se entregam a outros homens por interesse.

Dentre as *meretrices* interesseiras, as principais representantes são Fronésio, de *O Truculento*, Erócio, de *Menecmos* e as irmãs Bacchis, de *As duas báquides*. Plauto descreve com frequência os subterfúgios que essas meretrizes utilizavam para obter presentes de seus amantes. Às vezes, através de reclamações, estas obtinham casas ou propriedades de jovens ingênuos.

No segundo grupo, temos as apaixonadas meretrizes Selênio, de *A comédia da cestinha*, Filocomásio, de *O soldado fanfarrão*, Filênio, de *A comédia dos asnos* e Filemátio de *A comédia dos fantasmas* como principais representantes. Essas personagens normalmente sofrem durante toda a peça grande oposição do *leno* ou da *lena* para poder concretizar o seu amor.

\* Mestre em Letras (Literaturas Clássicas) pela Universidade Federal do Espírito Santo (2013).

\*\* Artigo recebido em 05.set.2016 e aceito para publicação em 25.out.2016.

Acerca dessa diferenciação no caráter da *meretrix* plautina, Anne Duncan<sup>1</sup> afirma que a boa e sincera *meretrix* é uma *pseudo-hetaira*, uma menina que, apesar de ocupar a posição de meretriz momentaneamente, ao fim da peça descobre ser uma cidadã, e se casa com o jovem por quem está apaixonada. Segundo a autora, a verdadeira *meretrix* plautina, que é semelhante à *hetaira* na comédia nova grega, é aquela que tem um mau caráter. Sobre as primeiras, Duckworth (1994, 259) afirma que as prostitutas que são apaixonadas por algum jovem são muito mais simpáticas e compreensivas, embora Plauto enfatize em suas peças muito mais o humor e a inteligência do que as boas ações dessas personagens. O termo *meretrix*, para o autor, é talvez mal justificado, já que as jovens estão vivendo com o homem de sua escolha. Meninas como Selênio, Filênio e Filemátio, expressam o seu amor e lealdade por um homem e resistem aos conselhos de mulheres mais experientes que dizem que elas devem estar preocupadas apenas com o dinheiro e não devem se apaixonar por ninguém.<sup>2</sup>

Considerando a grande ocorrência dessas personagens nas peças de Plauto, nos ateremos neste artigo apenas àquelas que têm um maior destaque nas peças do autor, a fim de observarmos quais os recursos utilizados para a construção do *ethos* da *meretrix* plautina. São elas: Fronésio, de *O Truculento*, como representação da meretriz interesseira e Selênio, de *A comédia da cestinha*, representando a meretriz apaixonada.

### A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FRONÉSIO NA PEÇA *O TRUCULENTO*

Sobre a peça *O Truculento*, Ritschl<sup>3</sup> afirma que, à primeira vista, a comédia parece a menos feliz das peças plautinas, pela escassa intriga e por ser aparentemente pouco motivado o conflito entre os três amantes. Mas existe um centro na ação: Fronésio, que com a arte de atrair a si as suas vítimas, consegue enganar os seus três amantes ao longo de toda a peça.

Duncan afirma que a meretriz habilmente chamada de Fronésio, sem dúvida, é a pior das más meretrizes do *corpus* plautino. Ela é o *servus callidus* da peça *O Truculento*. Fronésio prova ser uma mestra de inteligentes estratégias com os quais engana três amantes, jogando um contra o outro para despojá-los de seus bens.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Duncan, in Faraone e McClure 1930, 257.

<sup>2</sup> Sobre esta questão cf. Pl. *Cist.* 78–88; *As.* 537–42; *Mos.* 214ss.

<sup>3</sup> Ritschl *apud* Perna 1954, 443.

<sup>4</sup> Cf. Duncan, in Faraone e Macclure 1930, 264.

Já no prólogo da peça, Fronésio nos é apresentada de forma negativa, como uma mulher interesseira, que tem muita facilidade em arruinar os seus amantes. A personagem que profere o prólogo, assim diz ao público:

hic habitat mulier, nomen cui est Phronesium;  
 haec huius saecli mores in se possidet:  
 numquam ab amatore [suo] postulat id quod datumst,  
 sed relicuom dat operam ne sit relicuom,  
 poscendo atque auferendo, ut mos est mulierum;  
 nam omnes id faciunt, cum se amari intellegunt.<sup>5</sup> (v.12–17)

Aqui mora uma mulher chamada Fronésio. Ela possui em si os costumes deste nosso tempo: nunca reclama aos [seus] amantes o que estes já lhes deram, mas, quanto ao que lhes resta, esforça-se por que nada lhes reste, pedindo e arrebanhando, como é costume das mulheres. Na verdade todas procedem assim, quando sentem que são amadas.<sup>6</sup>

Os traços apontados no Prólogo evidenciam a natureza má da meretriz. Seu *ethos* é construído a partir da primeira fala da peça e é corroborado pelas falas das personagens e também pelas ações da meretriz.

A peça é iniciada com a seguinte fala do *adulescens* Diniarco, um dos três amantes de Fronésio:

non omnis aetas ad perdiscendum sat est  
 amanti, dum id perdiscat, quot pereat modis;  
 neque eam rationem eapse umquam educet Uenus,  
 quam penes amantum summa summarum redit, 25  
 quot amans exemplis ludificetur, quot modis  
 pereat quotque exoretur exorabilis:  
 quot illic blanditiae, quot illic iracundiae  
 sunt, quot †sui perclamanda†, di uostram fidem, hui!  
 quid peierandum est etiam, praeter munera: 30  
 primumdum merces annua, is primus bolust,  
 ob eam—tres noctes dantur; interea loci  
 aut aera aut uinum /aut oleum/ aut triticum;  
 temptat benignusne an bonae frugi sies:  
 quasi in piscinam rete qui iaculum parat, 35  
 quando abiit rete pessum, adducit lineam;  
 si iniecit rete, piscis, ne ecfugiatur cauet:  
 dum huc dum illuc rete †ort†, impedit  
 piscis usque adeo donicum eduxit foras.  
 itidem est, amator sei quod oratur dedit 40  
 atque est benignus potius quam frugi bonae.  
 adduntur noctes, interim ille hamum uorat,  
 si semel amoris poculum accepit meri

<sup>5</sup> O texto latino utilizado no artigo é o estabelecido por Lindsay 1989.

<sup>6</sup> As traduções da peça *O Truculento* são de Adriano Milho Cordeiro.



um se entrega ao outro, também fica arruinado: se obtém poucas noites, sofre no seu coração; se se torna mais assíduo, sente-se feliz por si próprio, mas os bens arruinam-se. É assim nas casas de lenocínio. Ainda lhe não deste um único presente, ela já está a pedir-te um cento: ou foi uma joia de ouro que desapareceu, ou uma mantilha que se rasgou, ou comprou uma serva ou algum vaso de prata, ou um vaso de bronze, ou algum leito de pedra, ou uns pequenos armários gregos ou ... <há> sempre qualquer coisa, de pedra que o amante deve à sua amante. E, enquanto arruinamos os nossos bens, a nossa reputação e a nós próprios, nós ocultamos isso, em segredo, com o maior cuidado, não venham os nossos pais e os nossos familiares a sabê-lo. Se, em vez de nos escondermos, nos confiássemos a eles, para que a tempo refreassem a nossa juventude, a fim de não entregarmos a herdeiros futuros os bens herdados dos nossos antepassados, eu suponho que haveria <aqui muito menos> chulos e prostitutas e menos homens gastadores do que existem presentemente.

De facto, hoje em dia há quase mais chulos e prostitutas do que moscas em plena canícula. Com efeito, como se não houvesse outro lugar, o número de prostitutas <e> chulos que acampam todos os dias em volta das mesas dos banqueiros é incalculável. Pois estou seguro de que há lá, agora, mais prostitutas do que pesos de balanças.

É interessante destacar que Diniarco, o amante arruinado, não inicia a peça falando sobre Fronésio, causa de sua ruína, mas constrói uma imagem das meretrizes de um modo geral, classificando-as como mulheres que estão dispostas a tudo para conseguirem riqueza e poder e que não demonstram nenhuma consideração por seus amantes. Para tornar mais evidente essa natureza maléfica, Diniarco compara as meretrizes ao pescador, que lança suas redes ao mar para pescar muitos peixes, e os cerca por todos os lados até que eles estejam completamente vencidos. Mais à frente, após falar sobre as meretrizes de um modo geral, quando o cenário que ele necessita para reforçar as suas afirmações já está preparado, Diniarco fala sobre a meretriz Fronésio:

nam mihi haec meretrix quae hic habet, Phronesium,  
suom nomen omne ex pectore exmouit meo,  
[Phronesim, nam phronesis est sapientia].  
nam me fuisse huic fateor summum atque intimum,  
quod amantis multo pessimum est pecuniae. (v. 76–80)

Esta meretriz que tem Fronésio como nome próprio, expulsou do meu espírito, por completo, a querida Sabedoria. É que *phronesis* em grego significa sabedoria. Eu confesso que fui o seu amante favorito e íntimo, o que é muitíssimo mal para a fortuna de um amante;

E ao público ainda diz:

quasi uolturii triduo  
priu' praediuiant, quo die essuri sient:  
illum inhiant omnes, illi est animus omnibus (...) (v.337–9)

Tal como abutres que pressentem três dias antes o momento em que vão comer, todas elas estão esfomeadas por ele (Astrabax), o pensamento de todas está nele (...)

Podemos também perceber nas comédias plautinas que os escravos quase sempre têm uma relação hostil com as meretrizes interesseiras. Eles normalmente se referem a elas como pessoas que não tem nenhum escrúpulo. O escravo de Diniarco, assim fala sobre essas mulheres:

meretricem ego item esse reor, mare ut est:  
quod des deuorat <nec dat>is umquam abundat.  
hoc saltem: <rem> seruat nec nulli ubi sit apparet:  
des quantumuis, nusquam apparet, neque datori neque acceptricis.  
uelut haec meretrix meum erum miserum sua blanditia intulit in pauperiem:  
priuabit bonis, luce, honore atque amicis. (v. 568–74)

Eu sou da opinião que uma meretriz é tal qual o mar. Devora o que lhe deres e nunca transborda de presentes. Mas o mar ao menos guarda o que recebeu. † Comigo guarda-se †, aparece. Desde quanto deres a uma meretriz, em parte nenhuma aparece, nem para o que dá nem para a que recebe. Vejam como, por exemplo, com as suas caricias, esta meretriz levou a penúria o meu desgraçado amo: privou-o dos seus bens, da vida, da honra e dos amigos.

É interessante notar que, somente depois de já construída textualmente através das demais personagens da peça, Fronésio, personagem principal, entra em cena (última cena do ato 1), para confirmar aquilo que as demais personagens haviam falado sobre ela. Seu estilo verbal e suas ações confirmam a identidade que havia sido construída anteriormente pelas demais personagens na peça. Fazendo referência ao seu próprio caráter, ela fala ao público sobre a mentira que diria ao soldado a fim de conseguir enganá-lo:

edepol commentum male, quomque eam rem in corde agito,  
nimio — minu' perhibemur malae quam sumus ingenio. (v.451–2)

Por Pólux, que invenção mais torpe! E quando eu perscruto o meu coração sobre este assunto, somos tidas muito menos malvadas do que somos por natureza!

E ainda:

propter hunc spes etiamst hodie tactuiri militem;  
quem ego ecastor mage amo quam me, dum—id quod cupio inde  
aufero. quae quom multum abstulimus, hau multum <eius> apparet quod  
datum est: ita sunt gloriae meretricum. (v. 885–8)

Graças a ele (Diniarco), tenho esperança de que ainda hoje irá ser enganado o soldado que, por Castor, eu amo mais do que a mim própria enquanto puder

tirar dele aquilo que desejo! Embora tiremos muito, muito daquilo que nos foi dado nunca aparece! É esta a reputação das meretrizes!

E mais a frente acrescenta para si mesma: “Por Castor, que eu hoje hei de destruir este homem com os meus astutos estratagemas!” (v. 892).

É comum que esse tipo de meretriz, cúpida por definição, nunca esteja satisfeita com os presentes dos seus amantes. A Estratófanes, Fronésio diz, demonstrando sua insatisfação frente a um reconhecimento tão “pequeno” aos seus favores: “Ser-me dado um presente tão pequenino em paga de tão grandes trabalhos?!” (v. 537).

A comédia termina com uma fala representativa da meretriz ao seu público, que mais uma vez reforça a imagem desta personagem que foi construída ao longo da peça através do seu discurso e de outras personagens e também através de suas ações:

lepide ecastor aucupau i atque ex mea sententia,  
meamque ut rem uideo bene gestam, uostram rusum bene geram:  
fromabo† si quis animatust facere, faciat ut sciam.  
ueneris causa adplaudite: eius haec in tutelast fabula.  
spectatores, bene ualete, plaudite atque exsurgite. (v. 964–8)

Por Castor, que linda caçada eu fiz cacei lindamente e conforme ao meu desejo! E como estou a ver o meu negócio bem gerido, em seguida vou gerir o vosso. Por favor, se alguém está decidido a fazer negócio, faça-me chegar uma proposta! Em honra de Vênus, venham os aplausos: esta comédia está sob a sua tutela! (...)

## A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM SELÊNIO NA PEÇA A COMÉDIA DA CESTINHA

Selênio é uma meretriz diferente de Fronésio e de outras meretrizes interesseiras presentes nas peças plautinas. Por ter se apaixonado pelo jovem Alcesimarco, a meretriz sofre durante toda a peça. Gimnásio assim descreve a amiga:

numquam ego te tristorem uidi esse. quid, cedo, te opsecro, tam abhorret hilaritudo? neque munda adaeques es, ut soles (hoc sis uide, ut petiuit suspiritum alte) et pallida es (v.53–62).

Eu nunca te vi tão triste. Diz-me, por favor, por que está a tua alegria a desparecer tanto? E também não está tão elegante como de costume – olha, vê só que suspiro tão profundo ela soltou – e está pálida.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> As traduções da peça *A comédia da cestinha* são minhas.

Questionada por Gimnásio sobre o motivo de seu comportamento, Selênio responde: “at mihi cordolium est”. (v.62) (É que o meu coração está doendo). Gimnásio então diz:

quid? id unde est tibi cor? commemorat obsecro;  
quod neque ego habeo neque quisquam alia mulier, ut perhibent uiri. (v.63–4)

O que? De onde é este teu coração? Diga-me, eu te peço. Porque nem eu tenho, nem qualquer outra mulher, assim falam os homens.

E Selênio responde:

si quid est quod doleat, dolet; si autem non est—tamen hoc hic dolet. (v. 65)

Se tem algo que possa doer, dói, se, por outro lado, não existe, mesmo assim, isto está aqui a doer-me.

Na primeira cena da peça, a *lena*, mãe de Gimnásio, explica a Selênio o motivo pelo qual ela e Melênis, mãe da jovem, se tornaram meretrizes e porque fizeram com que suas filhas adotivas seguissem os seus passos:

quia nos libertinae sumus, et ego et tua mater, ambae  
meretrices fuimus: illa té, ego hanc mihi educaui  
ex patribus conuenticiis. neque ego hanc superbiai  
caussa pepuli ad meretricium quaestum, nisi ut ne essurirem. (v.38–41)

Porque nós somos libertas, eu e a tua mãe nos tornamos ambas meretrizes: ela a ti, e eu a esta criei, porque vocês são de pais desconhecidos. Eu não levei esta para a profissão de cortesã por soberba mas sim para que não passasse fome.

Mas, parece não ser suficiente esta justificativa para a jovem. Ela então indaga à *lena*: At satius fuerat eam uiro dare nuptum potius. (v.43) (Ora essa! Mas teria sido melhor ter-lhe [Gimnásio] arranjado antes um marido.) E a mãe de Gimnásio então responde:

haec quidem ecaster cottidie uiro nubit, nupsitque hodie,  
nubet mox noctu: numquam ego hanc uiduam cubare siui.  
nam si haec non nubat, lugubri fame familia pereat. (v.42–5)

Eh, Por Castor! De fato ela arranja marido todos os dias, a sério! Já teve um hoje, daqui a pouco, à noite, terá outro: eu nunca deixei que ela se deitasse viúva. Pois, se ela não tivesse marido, a família pereceria tristemente de fome.

Selênio é uma boa meretriz que realmente ama. Ela é, segundo Duncan,<sup>8</sup> uma pseudo-hetaira que, ao fim da peça, será revelada como uma cidadã. Sobre a situação em que vive, Selênio diz à *lena*:

<sup>8</sup> Duncan, in Faraone e Macclure 1930, 259.

(...) nam mea mater, quia ego nolo me meretricem dicier, opsecutast, gessit morem oranti morigerae mihi, ut me, quem ago amarem grauitar, sineret cum eo uiuere.

(...) É que minha mãe, como eu não quero tornar-me uma meretriz, fez-me a vontade e resolveu condescender com o que eu lhe suplicava, dando-me autorização para viver com o homem que eu amasse de verdade.

Pelo que a *lena* lhe diz:

stulte ecaster fecit. sed tu enumquam cum quiquam uiro consueuisti?

Por Castor, fez uma bobagem; mas tu acaso em algum tempo tivestes relações com algum homem?

E a jovem responde

nisi quidem cum Alcesimarcho, nemine, nec pudicitiam imminuit meam mihi quisquam alius. (v. 86–8)

Com ninguém, a não ser com Alcesimarco; e nenhum outro se aproveitou de mim.

Selênio expressa o seu amor e lealdade por Alcesimarco durante toda a peça e resiste aos conselhos da *lena* que afirma que ela deve ser mais mercenária. A *lena* diz à jovem:

matronae magi' conducibilest istuc, mea Selenium, unum amare et cum eo aetatem exigere quoi nuptast semel. (v.78–9)

É mais adequado a uma matrona, minha querida Selênio, essa questão de amar apenas um e com ele terminar a vida casada para sempre.

E dá ao público uma interessante definição de meretriz:

uerum enim meretrix fortunati est oppidi simillima: non potest suam rem optinere sola sine multis uiris. (v.80–1)

De fato realmente a meretriz é semelhante a uma cidade opulenta: não pode obter suas coisas sozinha, sem a ajuda de muitos homens.

E ainda afirma:

adsimulare amare oportet. nam si ames, extempulo melius illi multo, quem ames consulas quam rei tuae. (v.94–5)

É preciso fingir que se ama; pois se amas, te ocupas muito mais com aquele a quem amas do que com as tuas coisas.

Percebemos que o *ethos* interesseiro da meretriz na peça não está expresso através do caráter de Selênio, mas sim nas falas e ações da *lena* e de sua filha Gimnásio. Diferentemente de Selênio, elas são maliciosas, esper-tas, mentirosas e interesseiras, e ao longo da peça afirmam que usam todos os seus estratagemas para extorquir dinheiro dos seus amantes através de seduções e enganos.

A *comédia da cestinha*, como uma típica comédia de reconhecimento, termina com uma cena de reconhecimento final, – Selênio descobre que é filha de pais livres - que possibilita a concretização do casamento dos jovens amantes.

## CONCLUSÃO

Diante dessa breve análise, podemos concluir que a *meretrix* plautina pode ser representada com características predominantemente interesseiras ou apaixonadas. No primeiro caso, a meretriz não sofre durante toda a peça, arruína todos os seus amantes, e ao final, não há punição para essa personagem. No segundo caso, ela sofre ao longo da peça, por ser impedida de concretizar o seu amor, mas ao final, é recompensada com um reconhecimento, e o casamento com o jovem que ama. Dessa forma, podemos perceber que o fator principal que faz com que uma meretriz seja representada por Plauto como interesseira ou apaixonada é a condição social da jovem caracterizada: se ela é de nascimento livre, vai apresentar, predominantemente, características da meretriz apaixonada. Mas, se não há na peça nenhuma referência à sua origem, ou se ela é uma escrava, necessariamente, ela será uma meretriz interesseira.

Observamos que a verdadeira *meretrix* plautina possui um *ethos* interesseiro, semelhante à *hetaira* representada na comédia nova grega. A *meretrix* apaixonada, porém, não possui esse *ethos*, e, ainda que ocupe a posição de *meretrix* momentaneamente, está mais próxima da personagem da concubina na Comédia Nova grega, que tem relações somente com um homem, sem que o relacionamento tenha qualquer aspecto comercial.<sup>9</sup> No último caso, as *lenas* são as personagens que se opõem a estas meretrizes, e que apresentam, através de suas falas, as características da “*meretrix* por excelência”.

<sup>9</sup> Cf. Spinelli 2009, 36.

## REFERÊNCIAS

- Cordeiro, Adriano M. 2010. *Plauto: O Truculento*. Intr. trad. e notas. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Couto, Aires P. 2004. *Plauto: A comédia da cestinha*. Introdução e tradução. Coimbra: Festeia.
- Dupont, F. 1995. *Teatro e societá a Roma*. Trad. Giorgia Viano Marogna. Roma-Bari: Ed. Laterza.
- Duckworth, G. E. 1994. *The nature of roman comedy: a study in popular entertainment*. University of Oklahoma Press: Norman.
- Faraone, C. A.; McClure, L. K. 1930. *Prostitutes & Courtesans in the Ancient World*. United States of America: University of Wisconsin System.
- Grimal, P. 1978. *O teatro antigo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Hunter, R. L. 2009. *A comédia nova da Grécia e de Roma*. Trad. Rodrigo Tadeu Gonçalves (Cord. Trad.) Curitiba: Ed. Universidade Federal do Paraná.
- Lindsay, W. M. 1989. *Comoediae*. Recognovit breuique adnotatione critica instruit. t. I e II. New York: Oxonii Typographeo Clarendoniano.
- Perna, Rafaella 1954. *La originalità di Plauto*. Bari: Leonardo da Vinci.
- Salles, C. 1982. *Nos Submundos da Antigüidade*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense.
- Spinelli, H. N. 2009. *O Díscolo: estudo e tradução*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-09122009-145805/> Acesso em 02/02/2012.



*Title.* Phronesium vs. Selenium: the plautine *meretrix*

*Abstract.* In this paper we analyze two of the main prostitutes of plautine plays, Phronesium, in *Truculentus*, and Selenium, in *Cistellaria*, in order to perceive how these personas are built by the author. We examine their discourse and also the voices of other personas that refer to them. The study is structured according to the concept of discursive *ethos*, developed by Dominique Maingueneau from the notion of rhetorical *ethos*.

*Keywords.* Plautus; *meretrix*; *ethos*.

# A CONSTRUÇÃO DO ÊTHOS DE ORADOR NAS SÁTIRAS DE JUVENAL

RAFAEL CAVALCANTI DO CARMO\*

Universidade Federal do Espírito Santo

*Resumo.* O trabalho parte da ideia de que a sátira latina, por constituir-se em enunciação poética marcadamente pessoalizada, bem como pelo seu propósito moral de censura ao vício, guarda semelhanças com o discurso do orador. Dessa forma, tal qual ocorre na prática oratória, a sátira demanda a construção de uma voz enunciativa que, em Juvenal, se aproxima e se afasta do *êthos* que o orador constrói para si em seu discurso. O trabalho discute tal procedimento, associando-o à pertinência do riso como elemento integrante da sátira como gênero poético.

*Palavras-chave.* Juvenal; sátira latina; voz poética; riso.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v19i2p80-89

FLORENCE DUPONT (1997), AO DISCUTIR, EM UM ARTIGO INTEGRANTE DO volume *The Roman cultural revolution*, o fenômeno da *recitatio* como condicionante de uma reorganização do espaço do discurso público na Roma Imperial, lembra-nos de que a *oratio*, na República Romana, “constitui um meio pelo qual o cidadão ideal encena e confirma seu *status* ou *dignitas* no interior da hierarquia sociopolítica do estado”<sup>1</sup>. Para o homem nobre romano, prossegue a autora, “a oportunidade de usar a linguagem dessa forma e, assim, ganhar acesso a honras elevadas é a essência da *libertas*”<sup>2</sup>.

Em seu estudo sobre a sátira hexamétrica latina, Kirk Freudenburg (2001) tem como principal propósito construir argumentos que sustentem uma leitura capaz de esquivar-se da abordagem usual de tal gênero poético: aquela que encontra nas metáforas implicadas na nomeação mesma do gênero<sup>3</sup> um elemento de unificação das diversas manifestações da sátira

\* Mestre em Letras na área de Literaturas Clássicas pela Universidade Federal do Espírito Santo (2014).

\*\* Artigo recebido em 05.set.2016 e aceito para publicação em 25.out.2016.

<sup>1</sup> Dupont 1997, 44.

<sup>2</sup> Dupont 1997, 44.

<sup>3</sup> Sobre as implicações que o nome latino *satira* tem para a conotação da mistura como traço definidor da sátira como gênero poético autônomo, ver o artigo de Hansen (2011), intitulado “Anatomia da sátira”, bem como o estudo “Musa pedestre”, de Mario Citroni (2010).

ao longo da história de sua produção em Roma. O autor privilegia uma leitura que, em suma, traça um caminho diverso em relação àquela segundo a qual o traço essencial da sátira latina é precisamente a variação advinda da admitida acanonizada do gênero, causadora de dificuldades às leituras crítico-descritivas que dele se façam.

A fim de levar a cabo sua proposta, Freudenburg aproxima-se das transformações por que passa a sátira latina à medida que é desenvolvida por cada um dos poetas que a ela se dedicaram, negando a ideia de que as aproximações e os afastamentos – mais ou menos radicais – de cada satirista em relação a Lucílio sejam decorrentes apenas de ajustes genéricos operados pelos poetas, numa poesia definida menos pelo que é do que por aquilo que não é. Para o autor, a diversidade das experiências poéticas que dão corpo ao que hoje conhecemos como sátira hexamétrica latina se deve ao fato de ser o traço unificador do gênero uma questão que concerne essencialmente à construção de uma identidade romana republicana, a qual, argumenta, Lucílio não apenas influenciou em grande medida como simbolizou, e cujo fundamento era precisamente a noção de *libertas*.<sup>4</sup> Tendo esse pressuposto como ponto de partida de sua leitura do gênero, Freudenburg desloca do campo restritamente retórico-poético as mudanças de foco e tom percebidas pelo leitor da sátira latina, tratando-as também, ou mesmo principalmente, como fruto da ciência, por parte dos satiristas pós-lucilianos, do embargo representado pela conjuntura em que produzem à performance da *libertas* republicana, bem como da exploração eficaz das possibilidades que novas dinâmicas socioculturais ofereciam ao cultivo da sátira.

Ainda que uma série de outros argumentos concorram com as causas extra-poéticas que Freudenburg aponta para a diversidade das manifestações da sátira latina,<sup>5</sup> a centralidade que o autor confere à noção de *libertas* para o estabelecimento da sátira, conforme o operou Lucílio, parece ponto importante para a compreensão de uma característica marcante do gênero: sua aproximação em relação à *oratio*. Isso porque, segundo o mesmo Freudenburg, na introdução ao *Cambridge companion to Roman satire*,<sup>6</sup> o ataque pessoal franco e a crítica social, traços, segundo os críticos, distintivos da sátira luciliana e diretamente implicados na relativa fixação de um programa do gênero, constituíam um tipo de transposição, para o espaço da

<sup>4</sup> Freudenburg 2001, 3–4.

<sup>5</sup> Argumentos como a introdução, já em fins da República, dos modos poéticos alexandrinos ao gosto romano, a qual conduz, em Horácio, à crítica a Lucílio e à adoção de certo refinamento que, para o poeta augustano, faltou a seu antecessor; ou o impacto de uma educação oratória imperial, sentido em maior ou menor medida nas sátiras de Pérsio e Juvenal.

<sup>6</sup> Freudenburg 2005, 5.

poesia, de ocasiões pragmáticas nas quais o cidadão romano performava o exercício de sua *libertas*.

Também é importante que se destaque, como o fez Mario Citroni (2010), além de um programático realismo da sátira luciliana – no sentido em que a poesia se comunica de maneira algo imediata com a realidade empírica – o impacto de uma enunciação poética personalizada, num âmbito romano de gêneros poéticos que, até então, primavam pela impessoalidade. Tal impacto poder-se-ia sentir de ao menos duas formas distintas, ambas diretamente implicadas na maneira como possivelmente tenha se efetivado a recepção da sátira luciliana: em primeiro lugar, a centralidade do que se diz na figura de um “eu” que o diz, apoiada por afirmações metapoéticas de sinceridade, poderia impulsionar a confluência objetiva entre a voz e a pessoa empírica do poeta; em segundo, tal fenômeno, por situar uma voz em primeira pessoa como sujeito daquilo que se enuncia, demanda a construção poético-retórica dessa voz enunciativa, impulsionando que se leia tudo quanto diga numa relação de interdependência com a construção de seu caráter.

Dessa forma, fundamenta-se, na sátira latina, a partir de Lucílio, a longa questão dos limites entre um eu poético biográfico e um eu poeticamente engendrado em acordo com preceitos de decoro relativos aos diversos gêneros. Fato é que, biográfica ou artificiosa, a enunciação personalizada constrói o *êthos* da voz que a efetiva e que, no caso da sátira luciliana (e sua posterior, em maior ou menor medida), o procedimento da censura pungente ao que se considera vício constrói como homem virtuoso o agente dessa censura. Semelhantemente ao vitupério na retórica, em que, mirando o bem comum, o orador expõe seu alvo, por meio de ataques pessoais, como homem inimigo do que é moralmente bom, o eu poético da sátira luciliana, no campo da poesia, encena o que parece ser simultaneamente dever e direito do cidadão romano, ao construir-se como homem bom porque apto a atacar os maus.

No entanto, séria como possa soar a crítica a comportamentos desviantes do moralmente cabível a uma romanidade republicana, e não obstante ela seja feita – e aqui destacamos Juvenal – com severidade semelhante à do vitupério retórico, a sátira, por privilegiar entre seus temas a censura a comportamentos típicos da parte baixa do ânimo, como gênero aristotelicamente baixo, portanto, associa-se diretamente ao cômico.<sup>7</sup> No entanto,

<sup>7</sup> Se, para Aristóteles, a poesia é essencialmente imitação (Arist. *Po.* 1447a), três serão os critérios a distinguir os diferentes tipos de poesia: os meios por que imitam, os objetos que imitam, bem como a maneira como os imitam. Aristotelicamente, a classificação de um gênero como pertencente à esfera do cômico se dá pelo segundo desses critérios, isto é, os objetos da imitação. Serão cômicos, portanto, aqueles gêneros que se componham a partir da imitação das deformidades do ânimo, as quais podem ser simplesmente risíveis, ou mesmo causar sentimentos mais fortes como o horror e a repulsa.

conforme nos diz o mesmo Hansen (2011, 151), nem todo cômico produz-se com a finalidade de suscitar o riso, a leitura da sátira, feita quer por antigos, quer por modernos, deixa dúvidas sobre a questão da pertinência, ou não, do riso como um efeito pretendido pelo gênero poético e, assim, integrante de seu programa.

Tal questão, de grande interesse aos propósitos deste texto, encontra já em Horácio um ponto relevante de reflexão. Importam-nos especificamente, aqui, as sátiras em que o poeta teoriza, por assim dizer, sobre a composição no gênero, unindo artifício poético a determinado didatismo<sup>8</sup> em relação a um público que se via diante de uma filiação genérica à sátira, cujo produto, no entanto, em muito contrastava com a poesia do modelar Lucílio.<sup>9</sup> Já no poema 1.4, Horácio lança luz sobre nossa questão, ao afirmar ser toda a poesia luciliana diretamente dependente da comédia grega arcaica, de modo que todo o trabalho do poeta latino teria sido o de adaptar a cadência dos versos:

Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae  
 atque alii, quorum comoedia prisca virorum est,  
 siquis erat dignus describi, quod malus ac fur,  
 quod moechus foret aut sicarius aut alioqui  
 famosus, multa cum libertate notabant.  
 hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,  
 mutatis tantum pedibus numerisque, facetus,  
 emunctae naris, durus componere versus.  
 (Hor. *Sat.* 1.4.1–8)

Os poetas Êupolis e Crátino e Aristófanes  
 e outros, homens dos quais é a comédia antiga,  
 se alguém era digno de ser descrito, por ser mau e ladrão,  
 adúltero ou degolador, ou por qualquer outra razão  
 famigerado, com muita liberdade o assinalavam.  
 Daí depende, inteiro, Lucílio, tendo-os seguido,  
 mudando apenas os pés e as cadências, faceto  
 e sagaz, mas um compositor de versos duros.

A associação direta entre a poesia luciliana e comédia antiga, ainda que restrita, na sátira 1.4 de Horácio, à questão da liberdade com que se ofende a outrem em ambas as manifestações poéticas, nos levaria, por si,

<sup>8</sup> Com o termo se quer dizer que Horácio, ainda que faça concessões honrosas a Lucílio, inventor do gênero poético a que se filia, tematiza, nas sátiras 1.4 e 1.10, os momentos de produção e recepção da sátira, como que para moldar o ato receptivo da audiência às mudanças que os *Sermones* propõem em relação à poesia luciliana.

<sup>9</sup> A exploração desses contrastes por Horácio é elucidativamente discutida por Freudenburg (2001, 15–124), ao longo de toda a seção de sua obra dedicada às sátiras de Horácio.

à assunção da existência de efeitos comuns pretendidos tanto por Lucílio quanto pelos comediógrafos cujas obras lhe teriam servido de base. Pois quem negaria que a comédia grega arcaica tinha o riso como um dos efeitos de sua composição e encenação? Se vale o juízo, não pouco tendencioso, de Horácio, segundo o qual todo o Lucílio dependeria desses gregos, não estaria o riso indissociavelmente implicado também na sátira luciliana? O mesmo poeta dos *sermões*, em passagem igualmente importante, nos poupa o risco de incorrer em conclusões precipitadas. Quando, na sátira 1.10, Horácio reafirma o juízo anteriormente enunciado sobre Lucílio, marcando novamente o caminho diverso por que optou seguir na prática do gênero, ressalta encontrar qualidades na poesia do predecessor. Tal passo se encontra desenvolvido nos seis versos de abertura do poema:

Nempe incomposito dixi pede currere versus  
 Lucili. Quis tam Lucili fautor inepte est  
 Ut non hoc fateatur? At idem, quod sale multo  
 Urbem defricuit, charta laudatur eadem.  
 Nec tamen hoc tribuens dederim quoque cetera; nam sic  
 Et Laberi mimos ul pulchra poemata mirer.  
 ergo non satis est risu diducere rictum  
 auditoris; et est quaedam tamen hic quoque virtus.  
 (Hor. *Sat.* 1.10.1–8)

De fato eu disse correr mal elaborado o verso  
 de Lucílio. Quem tão tolo fã de Lucílio  
 não o confesse? Mas o mesmo, porque com muito sal  
 a cidade esfregou, é louvado na mesma folha.  
 Mas não por concedê-lo desisto do resto; pois assim,  
 mesmo os mimos de Labério, como belos poemas admirarei.  
 Não basta, pois, com riso abrir largas bocas  
 da audiência, ainda que haja aí certa virtude.

É grandemente relevante, aqui, ressaltarmos a causa por que, nos escritos de Horácio, Lucílio é louvado, expressa na subordinada *quod sale multo urbem defricuit* (*Sat.* 1.10.3–4), em razão da associação cultural da palavra *sal*, no mundo romano, à licenciosidade ou à ausência de gravidade e, por extensão, ao bom humor.<sup>10</sup> Ou seja, Lucílio é admirado porque sua poesia faz rir. Os versos imediatamente posteriores desenvolvem ainda

<sup>10</sup> Marques Júnior (2008, 6–28) na introdução à sua tradução dos tratados que Cícero e Quintiliano dedicaram ao estudo dos efeitos retóricos do riso e da prescrição do uso desse expediente por parte do orador aponta a pertinência da palavra *sal* para descrever o gracejo. A poesia igualmente se utiliza dessa conotação, como se pode ver já em Catulo 17.6, que inclusive associa *sal* a *lepor*, ao defender a separação entre a vida casta do poeta e a permitida – e mesmo valorizada – jocosidade de seus versos.

mais explicitamente essa ideia, ao mesmo tempo em que deixam claro o elemento que Horácio pretende adicionar à sátira e que o distinguirá de seu mestre: a elaboração. A comparação com os mimos, principalmente quando reforçada pela leitura de “*sale*”, no contexto, é decisiva para a reafirmação do juízo horaciano sobre a qualidade apenas relativa da poesia de Lucílio: o satirista republicano tem graça, mas carece de elaboração artística. Diretamente interessante para nós é o fato de que Horácio, na leitura que faz de Lucílio, conta o riso como elemento pertencente à poesia de seu antecessor e, dessa forma, também ao gênero poético, ainda que este, ao longo de seu cultivo, pareça ter comportado diversos tipos de riso.

Se também o riso é ponto de toque entre a comédia grega arcaica e a sátira luciliana, resta-nos ressaltar o ponto mais importante da distinção entre as duas manifestações poéticas. Pois enquanto, como o mesmo Horácio o afirma, os gêneros se aproximam no que, aristotelicamente, chamaríamos matéria de imitação, os distingue um critério um tanto mais decisivo que a simples transposição da cadência de versos: um contrastante modo de imitação e as consequentes possibilidades conferidas a cada gênero por esses modos diversos. Pois o aparato técnico implicado na atualização da estrutura dramática da comédia – atores, figurino, cenário etc. – desvincula de maneira mais imediata a encenação e a realidade empírica; por outro lado, o discurso que aponta e censura o vício, sendo proferido com o envolvimento de uma voz pessoalizada, caminha em sentido inverso, aproximando-se da empiria pela semelhança que guarda com o exercício público da palavra por parte do orador.

A partir dessas considerações, chegamos à sátira de Juvenal, foco efetivo de nosso estudo. No contraste entre Horácio e Juvenal, chama atenção a presença, um tanto quanto maior, no primeiro, de uma autor-reflexividade em relação ao gênero poético cultivado. No entanto, ainda que reduzida em Juvenal, a autorreferência integra convencionalmente a primeira sátira do poeta, na qual se enuncia um programa seguido pelo menos em seus dois primeiros livros (nas sátiras de 1 a 6, portanto). Não há, entretanto, em meio às passagens programáticas do poema, nenhuma referência ao riso como elemento constituinte da sátira. O que se vê, ao contrário, é a assunção, por parte da voz que enuncia, da preponderância da ira como emoção central implicada na construção dos versos, uma ira suscitada pelas torpezas que dominam a Roma das sátiras e que impelem o poeta a responder. Não por acaso, no primeiro bloco do poema, em que Juvenal explicita e defende seu pertencimento genérico, aparecem palavras que associam diretamente a composição da sátira à ideia de resposta à injúria, de punição, como nos seis versos iniciais:

Semper ego auditor tantum? numquamne reponam  
 uexatus totiens rauci Theseide Cordi?  
 inpune ergo mihi recitauerit ille togatas,  
 hic elegos? inpune diem consumpserit ingens  
 Telephus aut summi plena iam margine libri  
 scriptus et in tergo necdum finitus Orestes?  
 (Juv. 1.1–6)

Sempre apenas ouvir? Nunca responderei,  
 eu, tão farto da *Teseida* do rouco Cordo?  
 Então lerá pra mim, impune, este togadas,  
 outro elegias? E um dia esvairá, impune,  
 ingente *Télefo*, ou, frente e verso do rolo  
 já escritos, e 'inda assim não findo, um *Orestes*?

Em tais versos, nos quais Juvenal rechaça os gêneros poéticos que dizem pouco ou nada sobre a realidade empírica – razão por que são preteridos pelo poeta em favor da sátira – e que, apesar, ou mesmo em decorrência disso, parecem ser excessivamente cultivados na Roma de seu tempo, fica explícito o caráter punitivo que o poeta pretende para sua sátira. Novamente, é relevante o vocabulário empregado – auxiliado pela estrutura sequencial de perguntas retóricas cujas respostas são o ato mesmo de sua enunciação. O verbo *repono*, no sentido de “colocar de volta”, “devolver”, aparece, no primeiro verso, em clara antítese a “permanecer sempre somente um ouvinte”, postura em que o poeta é “abusado” pela “*Teseida* do rouco Cordo”. Permanecer em silêncio, portanto, é, aqui, equivalente a deixar impunes os poetas épicos, cômicos, elegíacos e trágicos que perturbam o satirista. Dessa forma, a ação que o verbo *repono* denota é essencialmente punitiva, no contexto, na medida em que, como forma de vingança, o que o poeta “devolve” é a injúria que sofre na postura de ouvinte passivo. A deflagração do discurso satírico é, aqui, como notou Freudenburg (2001, 212), representada como resultante da irritação acumulada não apenas pela frequência das recitações ou da má qualidade da poesia que nelas figura, mas principalmente pelo fato de que simplesmente ouvi-las significa, para o poeta, calar a sátira, constatando o quanto a poesia esvaziou-se de algo relevante a ser dito.

É claro, por um lado, que essa indignação inicialmente fora de lugar constitui uma maneira artificiosa – e efetivamente jocosa, na troça que se encena aos poetas contemporâneos – de posicionamento genérico por parte do poeta e que, por outro, sua ira encontrará alvos mais merecedores ao longo do poema. Importa, aqui, a associação entre a composição da sátira e a aplicação de um castigo, bem como a maneira como tal associação ajuda a construir o caráter do satirista, na medida em que é dever do virtuoso castigar o vício. No entanto, na construção mesma de sua *indignatio* e na descrição da

ira que o vício lhe suscita – ira que lhe arde o fígado (Juv. 1.45) o satirista põe em xeque seu caráter de *vir bonus*. Cícero (*De Off.* 1.66- 67) define como virtude dos grandes homens a indiferença às coisas externas, o que só se pode conseguir quando se tem a retidão moral como o único bem e quando se é livre de quaisquer paixões. Conta, ainda, como características dos homens virtuosos, moderação e temperança, as quais o discurso indignado do satirista em Juvenal abandona declaradamente. Cícero reconhece que é dever do homem justo punir o vício visando ao bem do estado, mas ressalta que:

Cavendum est etiam ne maior poena quam culpa sit et ne isdem de causis alii plectantur, alii ne appellentur quidem. prohibenda autem maxime est ira puniundo; numquam enim iratus qui accedet ad poenam mediocritatem illam tenebit, quae est inter nimium et parum, quae placet Peripateticis et recte placet, modo ne laudent iracundiam et dicerent utiliter a natura datam. Illa vero omnibus in rebus repudianda est optandumque, ut ii, qui praesunt rei publicae, legum similes sint, quae ad puniendum non iracundia, sed aequitate ducuntur. (Cic. *De off.* 1.89)

Deve-se cuidar, também, para que o castigo não seja maior do que a culpa e para que uns não sejam punidos em razão das mesmas causas pelas quais outros não sejam sequer chamados [a prestar esclarecimento]. Deve-se vetar acima de tudo a ira na aplicação de um castigo; pois nunca um iracundo que proceda à aplicação de uma pena terá aquela moderação que está entre o excesso e a falta, e que, com razão, é do agrado dos peripatéticos, ainda que eles, infelizmente, louvem a ira e digam que nos foi dada pela natureza. Ela, na verdade, deve ser repudiada em todas as ocasiões e se deve sempre desejar que aqueles que estão à frente dos assuntos públicos sejam semelhantes às leis, que, para punir, não são guiadas pela ira, mas pela justiça.

Dessa forma, Juvenal explora, em sua sátira, uma tensão constituinte do próprio caráter da *persona* satírica.<sup>11</sup> Nessa tensão, a voz do satirista ao mesmo tempo aproxima-se e afasta-se do *êthos* cuja construção deve ser alvo do orador. Exemplo disso é o fato de o arroubo de indignação advindo da enumeração constante dos diversos vícios que cercam o satirista ter início no momento exatamente posterior àquele em que o poeta enuncia sua filiação a Lucílio nos seguintes termos:

cur tamen hoc potius libeat decurrere campo,  
per quem magnus equos Auruncae flexit alumnus,  
si uacat ac placidi rationem admittitis, edam.  
(Juv. 1.19–21)

Então direi por que é melhor correr por este  
campo onde o aluno de Aurunca os seus cavalos  
domou, se com vagar e plácidos me ouvirdes.

<sup>11</sup> Sobre o assunto, cf. o ensaio de William Anderson 1982, 263–91.

Duas palavras, no contexto, nos auxiliam a percepção da tensão a que nos referimos. É significativo o emprego do adjetivo *placidus* (*placidi*, Juv. 1.21), estado de espírito com que Juvenal espera que os interlocutores ouçam o que tem a dizer, bem como do substantivo *ratio* (*rationem*, Juv. 1.21), com o qual o poeta se refere propriamente àquilo que dirá. Tais palavras têm implicações importantes por pertencerem a um campo semântico em tudo oposto à natureza do discurso indignado que dá prosseguimento ao poema. Ao empregá-las, o poeta explora ironicamente o absurdo do pedido que faz à audiência – ouvir plácidos a um argumento irado – bem como a paradoxal nomeação de seu discurso pela palavra *ratio*, que, não obstante possa ser entendida simplesmente na acepção de “argumento”, ainda denota algo que seja racionalmente ordenado. Explora-se, portanto, a racionalidade característica do *vir bonus* e o abrupto abandono dessa mesma racionalidade em favor da indignação que, falhando a natureza, trata de compor o verso. É importante que recordemos, ainda, que a própria motivação da indignada enumeração dos vícios feita pelo poeta é, tal qual são muitas das *actiones* desempenhadas por oradores, de natureza persuasiva – tratar-se-ia do caso “por que razão é preferível escrever sátira a outros gêneros ou a nada escrever?” Em prol de sua causa, Juvenal apenas *não* usa a razão que promete à audiência e, se persuade, o faz pelo impacto da *indignatio* sobre seus plácidos ouvintes.

Pelo próprio modo de enunciação do gênero poético, bem como pelo procedimento de construção da imagem de um virtuoso cujo domínio das próprias forças a ira lhe aliena, a voz do satirista em Juvenal se aproxima e se afasta daquela do orador que procede ao vitupério com vistas ao bem comum. Este estudo, situado como ponto de partida de uma pesquisa maior sobre as sátiras de Juvenal, aponta um caminho interessante para a análise desses poemas: a construção conflituosa da voz enunciativa e seu caráter ambíguo, como elementos que possam favorecer a relação entre a sátira e o humor.

## REFERÊNCIAS

- Anderson, William 1982. *Essays on Roman Satire*. Princeton: Princeton University.
- Citroni, Mario. 2010. “Musa pedestre”. In *O espaço literário da Roma antiga. Volume I: a produção do texto literário*, edited by G. Cavallo, P. Fedeli and A. Giardina. Trad. D. P. Carrara e Fernanda M. Moura, 329–60. [1ª edição original: 1989]. Belo Horizonte: Tessitura.
- Clausen, W. V. 1992. *Persius et Iuuenalis: Satvrae*. Edidit brevique adnotatione critica denovo instrvxit [1ª edição:1959]. New York: Oxford University.

- Dupont, Florence. 1997. "Recitatio and the reorganization of the space of public discourse." In *The Roman cultural revolution*, edited by T. Habinek e A. Schiesaro. New York: Cambridge University.
- Freudenburg, Kirk. 2001. *Satires of Rome: threatening poses from Lucilius to Juvenal*. U.K.: Cambridge University.
- Freudenburg, Kirk, ed. 2005. *The Cambridge Companion to Roman Satire*. Cambridge University Press.
- Glare, P. G. W. 1968. *Oxford Latin Dictionary*. London: Oxford University.
- Hansen, João Adolfo. 2011. "Anatomia da sátira". In *Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana*, editado por M. Thamos e B. V. G. Vieira, 145–69. São Paulo: Escrituras.
- Marques Júnior, Ivan N. 2008. *O riso segundo Cícero e Quintiliano: tradução e comentários de De oratore, livro II, 216-291 (De ridiculis) e da Institutio oratoria, livro VI, 3 (De risu)*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.
- Miller, Walter. 1931. *Cicero: On moral duties*. Latin text with facing English translation. Cambridge, M.A.: Harvard University.
- Sousa, Eudoro de. 1994. *Aristóteles: Poética*. Tradução, introdução, comentário e apêndices. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda.
- Vollmer, F. 1912. *Horatius: Q. Horatii Flacii Carmina*. Leipzig: Teubner.



*Title.* The construction of speaker's *ethos* in Juvenal's *Satires*.

*Abstract.* The paper starts from the idea that Latin satire, since it is a form of poetic expression markedly personalized, so as for its moral purpose of reproaching vice, has similarities with the orator's speech. Therefore, as is the case in the oratorical practice, satire demands the construction of an uttering voice that, in Juvenal, approaches and deviates from the *ethos* the orator constructs for himself in his speech. The paper discusses that procedure, associating it to the pertinence of laughter as an integrating element of satire as a poetic genre.

*Keywords.* Juvenal; Latin satire; poetic voice; laughter.

# CONSIDERAÇÕES ACERCA DO ÊTHOS GERMÂNICO NA *GERMANIA* DE TÁCITO

HENRIQUE VERRI FIEBIG\*

Universidade de São Paulo

*Resumo.* Propõe-se neste estudo uma reflexão acerca do *êthos* das populações germânicas na primeira seção da *Germania* de Públio Cornélio Tácito. Considerando que *êthos* pode ser entendido como uma construção que reúne elementos tanto intradiscursivos quanto extradiscursivos, sugere-se que a construção deste *êthos* germânico obedece tanto aos lugares-comuns do gênero epidítico da retórica, os quais podem ser relacionados aos *topoi* do gênero etnográfico identificados pelos estudiosos modernos, quanto à expectativa de uma recepção condicionada aos estereótipos correntes acerca do bárbaro do Norte.

*Palavras-chave.* Historiografia Antiga; Etnografia Antiga; Gênero Epidítico.

*D.O.I.* 10.11606/issn.2358-3150.v19i2p90-98

NESSE ARTIGO, TECEREMOS ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE COMO O ÊTHOS das populações germânicas é construído pelo historiador Públio Cornélio Tácito (c. 56 – c. 117 d.C.) naquela que é considerada pelos estudiosos modernos<sup>1</sup> a primeira seção – que compreende trecho dos parágrafos I ao XXVII – de seu breve trabalho, possivelmente escrito em 98 d.C., intitulado *De origine et situ germanorum* ou, como é mais comumente conhecido, *Germania*.

Antes de dar início ao nosso estudo, é necessário sublinhar que entendemos *êthos* como uma construção intra e extradiscursiva de personagens fictícios ou não. Os elementos intradiscursivos são aqueles que são próprios ao discurso, como, por exemplo, a utilização dos preceitos conceituados pelos manuais de retórica antiga; já os elementos extradiscursivos consistem na expectativa da recepção, isto é, dos leitores e ouvintes do texto, e das convenções que são resultado desta recepção, as quais podemos definir como estereótipos.<sup>2</sup>

\* Mestre em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2014).

\*\* Artigo recebido em 05.set.2016 e aceito para publicação em 25.out.2016.

<sup>1</sup> Ver, por exemplo, Rives 1990, 49.

<sup>2</sup> Ver Dibbern 2013, 50–62.

Deste modo, acreditamos que o *êthos* dos povos germânicos tanto é construído retoricamente como atende a uma determinada expectativa da recepção do texto. Veremos, pois, que este *êthos* é constituído a partir de preceitos que são próprios ao gênero epidítico ou demonstrativo da retórica, tal como é prescrito em tratados gregos e latinos sobre oratória, e que se relaciona tanto à idéia geral e estereotipada sobre os bárbaros do Norte, que era lugar-comum na região do Mediterrâneo, quanto à situação política do Império no período de Tácito.

Sabe-se que o gênero epidítico ou demonstrativo trata do elogio ou da censura de algo ou alguém. Este elogio ou esta censura são feitos através de lugares-comuns também retoricamente condicionados. Lemos no tratado latino *Rhetorica ad Herennium* 3.10:

Passemos agora ao gênero demonstrativo de causa. Já que esta causa é dividida em elogio e vitupério, com os tópicos a partir dos quais construiríamos o elogio, por seus contrários, será apresentado o vitupério. O elogio pode, pois, ser das coisas externas [*rerum externarum*], do corpo [*corporis*] e do ânimo [*animi*].

Coisas externas são aquelas que podem ocorrer, por acaso ou fortuna, favorável ou adversa: ascendência, educação, riqueza, poder, glória, cidadania, amizades, e o que é desta espécie e o seu contrário. Coisas do corpo são aquelas que a natureza atribuiu ao corpo, convenientes ou inconvenientes: rapidez, força, beleza, e o que é seu contrário. Coisas do ânimo são aquelas que consistem de nosso julgamento e pensamento: prudência, justiça, coragem, moderação, e o que é seu contrário.<sup>3</sup>

Outros *topoi* epidíticos dignos de serem mencionados, que aparecem em outros tratados retóricos latinos, como, por exemplo, aqueles de Cícero e Quintiliano, são: nome, natureza, vida, hábito, afetos, feitos, ascendência, nação, pátria, corpo, fortuna, entre outros.<sup>4</sup>

Ora, é possível encontrar, na composição do *êthos* dos germanos, uma caracterização que certamente remete muito aos lugares-comuns epidíticos acima mencionados e que se dividem nas três categorias, a saber, mais uma vez, em coisas externas, do corpo e do ânimo.

Sobre as coisas externas, ou *res externae*, podemos encontrar no texto a seguinte passagem acerca da ascendência e origem dos germanos:

Celebram em canções antigas, que são o único gênero de registro e anais entre eles, o deus Tuistão, nascido da terra. A ele atribuem filho, Mano, origem da gente, e três filhos a Mano, seus fundadores, de cujos nomes chamam-se ingevões próximos ao Oceano, herminões ao centro, istevões os restantes. [II, 3]<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Tradução nossa.

<sup>4</sup> Hansen 2006, 95.

<sup>5</sup> A tradução dos trechos da *Germania* é nossa.

### Temos também trechos acerca de seus nomes:

Alguns afirmam, como que por permissão da antiguidade, ao deus mais descendentes e mais denominações de gente – marsos, gambrívios, suevos, vandílios – e que tais são nomes verdadeiros e antigos; 5. ademais, que o termo Germânia é recente e há pouco aplicado, porquanto os primeiros que atravessaram o Reno expulsaram os galos e chamam-se agora tungros, antes germanos [...]. [II, 3–4]

### E suas riquezas:

Prata e ouro negaram-lhes os deuses – se por favor ou irados, não o sei. Todavia, não afirmaria que nenhuma veia da Germânia engendra prata ou ouro: quem, de fato, explorou-a? 4. Não são influenciados por sua posse e uso igualmente. Vê-se entre eles aparatos de prata, dados como presente aos embaixadores e comandantes deles, a não outro baixo preço que o que se molda do chão. [V, 3–4]

Quanto a seus hábitos e costumes, os quais podemos também atribuir às coisas externas, encontramos muitos exemplos por todo o texto. Tácito nos fornece um relato sobre seu sistema político:

Tomam reis consoante nobreza, gerais consoante valor; nem mesmo aos reis poder ilimitado e irrestrito [...]. [VII, 1]

### Sua religião:

Dentre os deuses, cultuam sobretudo Mercúrio, ao qual, em determinados dias, têm por justo sacrificar também vítimas humanas. Aplacam Hércules e Marte com animais permitidos. [IX, 1]

### Seus costumes matrimoniais:

Entretanto, matrimônio lá é rigoroso, e nenhum aspecto de seus costumes elogiar-se-ia mais; pois são praticamente os únicos, dentre os bárbaros, contentes com uma esposa, excetuados mui poucos que, não por libido mas por nobreza, são cobiçados por muitos casamentos. 2. Dote não oferece esposa ao marido, mas à esposa marido. Interpõem-se pais e parentes e apreciam os presentes, presentes requeridos não para mimos femininos, nem com eles se adorna a nova noiva, mas bois e cavalo bridado e escudo com frâmea e gládio. [XVIII, 1–2]

De fato, exemplos de seus hábitos e costumes poderiam ser elencados à exaustão. Passemos, todavia, aos excertos que tratam das coisas do corpo, ou *res corpori*. Encontramos os seguintes exemplos sobre sua aparência e força:

[...] daí também a aparência dos corpos, tão quanto em tamanho número de pessoas, a mesma em todos: olhos ferozes e azuis, cabeleira louro-avermelhada, corpos grandes e robustos somente ao ataque; 3. ao labor e exercício tolerância outra, e pouco habituaram-se a suportar sede e calor; frio e fome, sim, por clima ou solo. [IV, 2–3]

Há ainda trechos sobre as suas vestimentas:

Vestimenta de todos, sago preso com broche ou, se este falta, osso; por outro lado, passam dias inteiros junto da lareira e fogo, descobertos. Os mais ricos distinguem-se não por veste larga como a do sármata e parto, mas justa e moldando cada membro. [XVII, 1]

Relatos que dizem respeito às coisas do ânimo, ou *res animi*, são também copiosos na *Germania*. Lemos sobre o amor dos germanos por sua liberdade:

[...] sem dúvida mais enérgica que o reino de Arsace é a liberdade dos germanos. [XXXVII, 3]

Mas também que, desta liberdade, vem o vício, assim:

Da liberdade este vício, pois não se reúnem ao mesmo tempo nem como ordenados, mas consome-se dois ou três dias pela demora dos participantes. [XI, 3]

Tácito menciona, como vimos pouco acima, que os germanos são um povo moderado quanto às mulheres e o matrimônio:

Entretanto, matrimônio lá é rigoroso, e nenhum aspecto de seus costumes elogiar-se-ia mais; pois são praticamente os únicos, dentre os bárbaros, contentes com uma esposa [...]. [XVIII, 1]

Mas que, em se tratando de bebida, a situação muda um pouco:

Afastam a fome sem aparato, sem condimentos; contra a sede, temperança outra. Se fores complacente com sua embriaguez, fornecendo o quanto desejam, serão vencidos mais facilmente pelos vícios que por armas. [XXIII, 1-2]

Sua coragem, e grande estima por ela, são admiráveis:

Tomam reis consoante nobreza, generais consoante valor; nem mesmo aos reis poder ilimitado e irrestrito, e os generais comandam por exemplo mais que autoridade, por admiração, se dispostos, se visíveis, se lideram ante a linha. [VII, 1]

Mas tal coragem pode levar a um gosto excessivo pelo conflito:

Nem a arar terra nem a esperar colheita anual se persuadi-los-ia tão facilmente quanto a provocar inimigo e ganhar feridas; parece-lhes, sim, indolência e preguiça adquirir com suor o que se pode obter com sangue. [XIV, 4]

Ora, acreditamos que os exemplos dados acima sejam suficientes para demonstrar que a construção do *êthos* das populações germânicas tem como base *topoi* epidícticos que são retoricamente prescritos, como visto no excerto da *Rhetorica ad Herennium*. É interessante mencionar aqui que es-

tes *topoi* epidíticos são muito próximos àqueles lugares-comuns identificados pelos estudiosos modernos como próprios ao gênero etnográfico,<sup>6</sup> gênero ao qual pertenceria a *Germania*, de acordo com a maioria de seus comentadores modernos.<sup>7</sup> Ora, considerando que a existência de um gênero etnográfico neste período é discutível,<sup>8</sup> seria interessante pensar se as descrições de povos estrangeiros não são, entre gregos e romanos, governadas por estes *topoi* epidíticos, ao invés dos lugares-comuns etnográficos identificados pelos *scholars* modernos. Deixaremos, todavia, esta discussão para outra oportunidade.

Até agora, vimos como o *êthos* dos povos germânicos é retoricamente construído por Tácito a partir de procedimentos prescritos pelo gênero epidítico. Nas linhas a seguir, tentaremos delinear os traços fundamentais deste caráter germânico.

Lund<sup>9</sup> atribui quatro características gerais fundamentais aos germanos a partir da descrição de Tácito, que são: *simplicitas*, *ira/iracundia*, *inertia* e *libertas*. Sua simplicidade pode ser constatada, por exemplo, no modo como comerciam, em suas técnicas de construção ou em suas vestimentas:

[...] os [germanos] do interior empregam, de modo mais simples e antigo, a permutação de bens. [V, 4]

Nem mesmo há o uso de cantarias ou tijolos entre eles: para tudo empregam madeira, informe e sem beleza ou deleite. [XVI, 3]

Usam também peles de animais, os próximos à margem negligentemente, os do interior mais cuidadosamente, já que, para eles, por comércio nenhum adorno. [XVII, 2]

Sua ira faz-se ver no modo como matam seus escravos não por disciplina, mas por ímpeto:

Vergastar servo e coagi-lo com grillhões e trabalho, raro: costumam matá-los, não por disciplina ou severidade, mas por ímpeto e ira, tal como inimigo, exceto que é impune. [XXV, 2]

<sup>6</sup> Os lugares-comuns etnográficos são, de acordo com K. Trüdinger 1918: a) o da *origo* (autoctonia, miscigenação e genealogia); b) definição e derivação do nome dos povos; c) número de povos; d) aparência física; e) armamento e práticas de guerra; f) vestuário; g) habitação; h) modo de vida, alimentação, bebida, costumes ligados ao comer e beber; i) regime (organização política); j) deuses; k) sacrifícios; l) divinação; m) juramentos e alianças; n) matrimônio e vida do homem e da mulher; o) procedimentos funerários; p) caráter do povo; r) indagação sobre a singularidade dos costumes; s) paradoxografia; t) teorias climáticas.

<sup>7</sup> Ver, por exemplo, os estudos de Perret 1949; Lund 1989; Rives 1999.

<sup>8</sup> Ver Marincola 1999.

<sup>9</sup> Lund 1999, 62–72.

Observamos sua indolência e predileção por ela:

[...] eles mesmos vadiam, extraordinária sua inconstância de temperamento, visto que ao mesmo tempo os homens assim amam a indolência e odeiam a quietude. [XV, 1]

Por fim, vê-se a importância que tem a liberdade para eles em seu medo do cativo e na dificuldade militar que impuseram a Roma:

Transmite-se que certas linhas já desbaratadas e vacilantes foram restituídas pelas mulheres através da constância das súplicas e interposição dos peitos, e mostrando próximo o cativo, o qual temem muito mais inquietamente em nome de suas mulheres [...]. [VIII, 1]

Através de espaço tão longo de tempo, muitas as perdas de cada lado. Nem samnitas, nem fenícios, nem Hispânia ou Gália, nem mesmo partas admoestaram com mais frequência: sem dúvida mais enérgica que o reino de Arsace é a liberdade dos germanos. [XXXVII, 3]

Evidentemente, estas características mencionadas por Lund são constituintes do *êthos* germânico, como pudemos ver; não obstante, acreditamos que seja possível observar este *êthos* ainda mais minuciosamente.

Os germanos são descritos por Tácito como um povo autóctone e homogêneo em aspecto:

Os próprios germanos são autóctones, creio, e pouco misturados por imigrações de outras gentes e hospedagens [...] [II, 1]

[...] daí também a aparência dos corpos, tão quanto em tamanho número de pessoas, a mesma em todos: olhos ferozes e azuis, cabeleira louro-avermelhada, corpos grandes e robustos somente ao ataque [...]. [IV, 2]

Eles são ainda supersticiosos:

Observam, como os que mais o fazem, auspícios e sortes. [X, I]

Corajosos:

Quando presente à linha, torpe ao chefe ser superado em valor, torpe ao companheiro não igualar seu valor ao do chefe. Além disso, infâmia por toda vida e opróbrio ter se retirado da linha, sobrevivente ao seu chefe; defendê-lo, protegê-lo, destinar seus valorosos feitos à glória dele é o principal juramento: chefes lutam pela vitória, companheiros lutam pelo chefe. [XIV, I]

Belicosos:

Caso a tribo em que cresceram entorpeça por longa paz e ócio, muitos dos jovens nobres buscam além àquelas nações que então empenham alguma guerra, porque re-

pouso é ingrato à gente e distinguem-se mais facilmente em meio a riscos, e não se mantém grande companhia senão por força e guerra. [XVI, 2]

#### Inconstantes em temperamento:

[...] eles mesmos vadiam, extraordinária sua inconstância de temperamento, visto que ao mesmo tempo os homens assim amam a indolência e odeiam a quietude. [XV, 1]

#### Morais e incorruptos em certos costumes:

Vivem, pois, em cercada pudicícia, corrompidas por nenhum encantamento de espetáculos, nenhuma incitação de convívios. Os segredos dos bilhetes ignoram os homens e do mesmo modo as mulheres. [XIX, 1]

Lá ninguém ri dos vícios, nem se denomina última moda corromper e ser corrompido. [XIX, 3]

#### Embora, às vezes, pouco sábios e imprudentes:

Gente nem astuta nem prudente, lá desvela os segredos do peito, por licença da ocasião; o caráter de todos, pois, exposto e desnudo. [XX, 4]

#### E também excessivos, como se vê em sua relação com jogo:

Jogo de azar, é de se admirar, praticam sóbrios entre coisas sérias, com tamanha temeridade no ganhar ou perder que, quando desperdiçaram tudo, se medem às expensas de sua liberdade e de seu corpo em último e derradeiro lance. O perdedor segue para a servidão voluntária; embora mais jovem, embora mais robusto, deixa-se amarrar e vender. Esta é a obstinação na questão viciosa; os próprios chamam-na fidelidade. [XXIV, 3–4]

Uma característica enfatizada na obra é seu senso de coletividade, por assim dizer: todos decidem em assembléia sobre qualquer assunto importante:

Das matérias menores deliberam os chefes, das maiores, todos, embora de modo que também estas, cujo juízo dá-se entre a plebe, sejam pré-tratadas entre os comandantes. [XI, 1]

É possível afirmar, portanto, que o *êthos* germânico geral, ou seja, aquele da primeira parte do texto de Tácito, é caracterizado pela simplicidade, ira, indolência, amor à liberdade, homogeneidade física, superstição, coragem, belicosidade, inconstância, moralidade, imprudência, excesso e senso de coletividade.

Ora, como sabemos, o gênero epidítico trata do elogio e da censura. Considerando esta caracterização dos povos germânicos, é possível afirmar que seu *êthos* possui tanto aspectos positivos quanto negativos, sendo este

*êthos*, portanto, digno tanto de encômio quanto de vitupério. Dignos de elogio são sua simplicidade, coragem, castidade, seu amor pela liberdade, suas decisões coletivas; dignos de censura, sua indolência, ira, inconstância de temperamento, seus excessos na bebida e no jogo.

Este tom misto é resultado, supomos, de elementos extradiscursivos que também trabalham na construção deste *êthos*. Estes elementos extradiscursivos são: as expectativas da recepção e as convenções que resultam disto, neste caso, os estereótipos comumente associados à imagem do bárbaro do Norte, além do contexto político romano nos tempos de Tácito.

Dench<sup>10</sup> identifica os citas como os ancestrais da representação dos bárbaros setentrionais. Este povo era usualmente descrito, ao menos desde o século IV a.C., como simples, autossuficiente, moral, frugal, nada ganancioso, casto e governado mais por bons hábitos que por leis.<sup>11</sup> Os celtas teriam sido os segundos nessa linha, sendo frequentemente caracterizados por sua temeridade, bravura irracional e impulsividade.<sup>12</sup> As similaridades entre estas caracterizações de citas e celtas, de um lado, e dos germanos de Tácito, de outro, nos parecem claras. Sendo assim, podemos afirmar que o estereótipo do bárbaro setentrional tem papel na descrição taciteana das populações germânicas.

Ademais, a relevância dada por Tácito a sua simplicidade, liberdade e senso de coletividade pode ser explicada por seu pensamento político, assim como pelo contexto político e moral de seu tempo. Sabe-se que, na *Germania*, há uma comparação implícita entre os costumes romanos e germânicos. Por exemplo, quando ele faz um relato sobre a castidade dos jovens germanos ou sobre a frugalidade de seus hábitos, há uma crítica subjacente à conduta impudente que predominava na *urbs* de então; quando ele nos fala sobre quão enérgica é sua liberdade ou sobre como eles deliberam coletivamente acerca de seus assuntos em assembleia, é impossível não lembrar que Tácito, um admirador da velha República, vivia então em um principado que era propenso à tirania, e que a *Germania* foi escrita, possivelmente, apenas dois anos após a morte do imperador Domiciano.

Concluindo: vimos que o *êthos* das populações germânicas na primeira seção da *Germania* de Tácito é constituído tanto por elementos intradiscursivos como extradiscursivos. Tácito caracteriza seus germanos retoricamente, lançando mão de *topoi* próprios ao gênero epidítico, *topoi* estes relacionados aos lugares-comuns etnográficos identificados pelos pesquisadores modernos. Ademais, vimos que a construção deste *êthos* é influenciada pelos este-

<sup>10</sup> Dench 2005, 49.

<sup>11</sup> Rives 1999, 19–20.

<sup>12</sup> Rives 1999, 20.

reótipos do bárbaro setentrional que eram correntes no momento da produção do texto e pelo contexto moral e político do tempo em que Tácito vivia.

## REFERÊNCIAS

- Dench, E. 2010. *Romulus' Asylum: Roman Identities from the Age of Alexander to the Age of Hadrian*. New York: Oxford University Press.
- Dibbern, C. H. 2013. *O êthos de Aníbal em Tito Lívio e Cornélio Nepos: imagens*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.
- Hansen, J. A. 2006. "Categorias epidíticas da *ekphrasis*." *Revista USP* 71: 85–105.
- Hutton, M. 1970. *Agricola, Germania, Dialogus*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Jacoby, F. 1956. "Über die Entwicklung der griechischen Historiographie und den Plan einer neuen Sammlung der griechischen Historikerfragmente". In *Abhandlungen zur griechischen Geschichtschreibung*. Leiden: E. J. Brill.
- Lund, A. A. 1988. *Tacitus: Germania*. Heidelberg: Carl Winter.
- Marincola, J. 1999. "Greco-Roman Historiography". In *The Limits of Historiography*, edited by C. S. Kraus. Leiden, Boston, Köln: Brill.
- Martins, P. 2012. *Imagens e Poder: Considerações sobre a Representação de Otávio Augusto*. São Paulo: Edusp.
- Perret, J. 1949. *Tacite: La Germanie*. Paris: Les Belles Lettres.
- Rives, J. B. 1999. *Tacitus: Germania*. Oxford: Clarendon Press.
- Rodolpho, M. 2012. *Écfrase e Evidência nas Letras Latinas: Doutrina e Práxis*. São Paulo: Humanitas.
- Trüdinger, K. 1918. *Studien zur Geschichte der griechisch-römischen Ethnographie*. Basel: Buchdruckerei Emil Birkhäuser.



*Title.* Observations on the Germanic *êthos* in Tacitus' *Germania*.

*Abstract.* This paper proposes a reflection on the *êthos* of Germanic peoples in the first section of Tacitus' *Germania*. Considering that *êthos* can be understood as a construct based both on intra-discursive and extra-discursive elements, it suggests the construct of the Germanic *êthos* is regulated by common-places of the epideictic genre of rhetoric – which are related to the ethnographic *topoi* identified by modern scholars – as well as by the expectations of a reception conditioned to the stereotypes concerning the Northern barbarians.

*Keywords:* Ancient Historiography; Ancient Ethnography; Epideictic Genre.

# DECLAMAÇÃO, ARTE MIMÉTICA: TRADUÇÃO E BREVE COMENTÁRIO DE *DIALEXIS* 12 (XXI) E DE *DIALEXIS* 21 (XXXIV) DE CORÍCIO DE GAZA

BÁRBARA DA COSTA E SILVA \*

Universidade de São Paulo

*Resumo.* No presente artigo, apresento uma tradução inédita ao português brasileiro de dois discursos curtos do gênero *dialexis* atribuídos ao retórico grego Corício de Gaza (VI d.C.), bem como um comentário interpretativo. Ambos os discursos trazem valiosas informações acerca da relação entre retórica (em especial, a declamação) e artes visuais (pintura, escultura, dança, poesia) na antiguidade tardia. Os declamadores, tanto quanto outros artistas miméticos, tinham a tarefa de imitar de modo verossímil o caráter do objeto de imitação, de sorte que esporadicamente vemos a aproximação entre o declamador e o ator/dançarino/poeta, algo largamente desenvolvido nos breves discursos aqui traduzidos.

*Palavras-chave.* Retórica; Declamação; Corício de Gaza; Artes Miméticas; *Dialexis*.

*D.O.I.* 10.11606/issn.2358-3150.v19i2p99-113

## I. TEXTO GREGO E TRADUÇÃO

### XXI (= dial. 12)<sup>1</sup>

<Η ΔΙΑΛΕΞΙΣ>

ὅτι χρή τοὺς παριόντας ἐπιχειρεῖν τὰ τῶν μελετωμένων ἤθη μιμεῖσθαι.

1. Ἦδη που καὶ χορῶν ἐν Διονύσου γεγόνατε θεαταί, ἐν οἷς, οἶμαι, τινὰ καὶ ὀρχηστὴν ἐωράκατε νῦν μὲν ἀνδρείους σχήμασι θέλγοντα τὴν σκηνήν, ἡνίκα τὸν Θεσσαλὸν ἢ τὸ τῆς Ἀμαζόνος μειράκιον ἢ τινα ἕτερον ἄνδρα ὀρχεῖται, νῦν δὲ ποθουμένην τε τὴν Βρισέως καὶ Φαίδραν ἐρώσαν εὐ μάλα μιμούμενον καὶ πειρώμενον πείσαι τὸ θέατρον οὐχ ὅτι ἄρα μιμεῖται, ἀλλ' ὅτι πέφυκε τοῦτο ὁ δὴ μιμεῖται.

2. οὕτω καὶ Ὀμηρος ὀρχεῖται τοῖς ἔπεσιν. ἢ οὐχ ὁράτε τὸν ποιητὴν ὅ τι ἂν ἐθέλη τοῦτο εἶναι δοκοῦντα; ἔμοι μὲν, εὐ ἴστε, παρασύρει τὴν φαντασίαν, καὶ εἴ που νεανίσκον ἐξ Αἰτωλίας ἢ γέροντα Πύλιον ὑποκρίνοιτο ἢ τινα ὄλως τῶν Ἀχαιῶν καὶ οἷς ἐπολέμουσι Ἕλληνας, αὐτὸν ὁρᾶν μοι δοκῶ,

\* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo (USP) e mestre pela mesma instituição. Bolsista FAPESP, a pesquisadora dedica-se ao estudo da retórica antiga, em especial à tradução e aos comentários das declamações de Libânio e de Corício.

<sup>1</sup> Artigo recebido em 05.set.2016 e aceito para publicação em 25.out.2016.

<sup>1</sup> A edição do texto original utilizada é a de Richard Förster e Eberhard Richsteig (doravante F.-R.), publicada em 1929 pela Teubner.

ὄν ἂν ἐκεῖνος ὑποκρινόμενος τύχοι, εἴτε οὖν αἱ Μοῦσαι αὐτῷ τοῦτο ἐνέπνευσαν εἴτε καὶ μῦθος αἱ Μοῦσαι, φύσεως δὲ τὸ πλεονέκτημα ἦν, ἀγαμαί τε αὐτὸ καὶ τι παρόμοιον εὐξάιμην ἂν μοι προσείναι.

3. ἀλλ' Ὀμήρω μὲν εὐτράπελός τε καὶ εὐχαρῖς καὶ πρὸς ἅπαν ἦθος εὐκόλός ἐστιν ἢ γλῶττα, ἐμοὶ δέ, ὡς ἔοικεν, Ἀθηναῖα τε ἐπιζητητέα καὶ ἡ τῆς θεοῦ βάρδος, ἢ τὴν Ὀδυσσεύς ιδεάν τρέπει πολλακίς ἐκείνην, ἵνα με πρεσβύτην ὑποδείξειε νῦν, ὅτε τοιαύτην ἤκω ζηλώσωιν ὑμῖν ἡλικίαν.

4. ἢ που ἐκείνον μέμνησθε τὸν γέροντα τὸν φιλάργυρον, οὐ πενιχρὰς ἡράσθη κόρης ὁ παῖς, ἦν γὰρ εὐπρόσωπος αὐτή. ὁ δὲ ἄρα οἱ παρθένον οὐκ εὐεῖδῃ συνάπτειν ἤξιον, ἦν γὰρ εὐπόρος αὐτή. εἴπερ οὖν ἐκείνον ἔχετε κατὰ νοῦν, οὗτός ἐστιν ἡ παρούσα μελέτη. ὥστε μοι καὶ γήρως ἔδει τὰ νῦν καὶ ἅμα φιλοχρήματων εἶναι τὸ ἦθος· ἐναργεστέρα γὰρ ἢ τοῦ λόγου φαίνεται μίμησις, ἡνίκα ὁ λέγων ἡλικιωτῆς ἐστὶ καὶ ὁμότροπος, ὅτου ἂν ἑαυτῷ πλάσας τυγχάνοι.

5. ἀτὰρ οὐδετέρας οἶμαι δεῖσθαι προσθήκης, εἰ τοσαύτην εὖνοιαν ἀπονέμοιτε τῷ πρεσβύτῃ, ὅσην αὐτοῦ πρῶην ἐδώκατε τῷ παιδί· ὡς ἔμοιγε, ὦ φιλότης, ἄσποιν ἔδοξεν εἶναι ὑπὲρ νέου τε καὶ κόρης ὠραίας ἀγωνισάμενον ἄνδρα γεγηρακότα περιδεῖν καὶ παρθένον ἄμοιρον κάλλους, καίτοι τοῦ λόγου <ἢ><sup>2</sup> μείζων ἐστὶν ἀρετῆ τὰ μὴ καλὰ ποιῆσαι <μὴ><sup>3</sup> τοιαῦτα ὀφθῆναι. ζωγράφος μὲν γὰρ ὅπως ἂν ἔχοι τὰ εἶδη φιλοτεχνεῖτω, τοῦτο γὰρ ἐκείνου τὸ ἔργον, ῥήτορι δὲ τὰ αἰσχυρά, εἴτε σώματα εἴτε πράγματα φαίνοι, δίδωσιν ἐπισκιάζειν ἢ τέχνη.

#### <DISCURSO PREAMBULAR>

Que é preciso que aqueles colocados à frente tentem imitar os caracteres das personagens das declamações.

1. Certamente, alguma vez, vós fostes espectadores dos coros na casa de Dioniso<sup>4</sup>; nelas, como penso, vistas um dançarino tanto a encantar o palco com gestos masculinos ao representar o tessálio,<sup>5</sup> o filho da Amazona<sup>6</sup> ou outro homem qualquer, quanto a imitar muito bem a desejada filha de Brises ou a apaixonada Fedra, tentando convencer o teatro de que não imita, mas é aquilo que imita.<sup>7</sup>

2. Assim também Homero dança em seus poemas. Ou não percebeis que o poeta parece ser aquilo que quiser? Ficai sabendo que ele também captura a minha imaginação. Se [Homero] faz as vezes do jovem da Etólia,<sup>8</sup> ou do velho pílio,<sup>9</sup> ou de qualquer aqueu ou de um inimigo dos helenos - quem quer que ele representasse - eu pareceria visualizá-lo. [Isso se deve] ou por inspiração das Musas ou, se as Musas forem apenas um mito, por uma facilidade inata. Isso admiro e rogaria para que tivesse habilidade semelhante.

3. Para Homero, contudo, a língua é espirituosa, graciosa e habilidosa para representar qualquer personagem, enquanto a mim, eu preciso procurar Atena e a varinha da

<sup>2</sup> Acrescento o artigo, conforme sugerido por Foerster-Richsteig 1929, 249.

<sup>3</sup> Leio <μὴ> τοιαῦτα.

<sup>4</sup> No teatro.

<sup>5</sup> Aquiles.

<sup>6</sup> O “filho da Amazona” é Hipólito, personagem importante na tragédia *Hipólito* de Eurípides, filho de Teseu com uma amazona. Cf. Eur. *Hip.* 10. Juntamente com a referência à Fedra, a passagem pode sinalizar a popularidade desse enredo no período imperial tardio.

<sup>7</sup> Provavelmente, há nesse parágrafo uma alusão ao gênero dramático pantomima: os termos “dançarino” (ὄρχηστής), “gestos” (σχήματα) e o verbo “dançar” (ὄρχουμαι) legitimam a alusão. Corício volta a comentar o tema do dançarino a interpretar Fedra na *Decl.* 8 (§31–2).

<sup>8</sup> Diomedes.

<sup>9</sup> Nestor.

deusa<sup>10</sup> (com a qual ela mudara a forma de Odisseu várias vezes), para que elas me transformem em velho, pois venho a vós zelar por tal estágio da vida.<sup>11</sup>

4. Certamente, vós vos lembrais do velho sovinia, cujo filho apaixonou-se por uma jovem pobre, pois ela era bonita. Ele pensou em juntá-lo a uma feia, pois ela era rica. Se, de fato, o tendes em mente, ele é a presente declamação. Sendo assim, eu precisei agir como um velho e ao mesmo tempo ter um caráter ganancioso, pois a imitação do discurso parece mais vivaz quando o orador tem a mesma idade e o mesmo estilo de vida daquele que ele calha forjar.<sup>12</sup>

5. Penso não ser necessário nenhum complemento, se fostes tão afáveis para com o velho como foram recentemente com o filho. Pareceu-me imprudente, meu caro, desdenhar do velho e da jovem desprovida de beleza após ter debatido em prol do jovem e da moça bonita. A maior virtude do discurso é fazer o que não é belo não ser visto dessa forma.<sup>13</sup> Que o pintor retrate imagens tal como elas são, pois esta é sua tarefa; ao orador, a arte permite ofuscar<sup>14</sup> o que é feio, sejam corpos ou ações.

### XXXIV (=dial. 21)<sup>15</sup>

#### Η ΔΙΑΛΕΞΙΣ

ὄτι δεῖ τὸν παριόντα τοῦ μελετωμένου τὸ ἦθος διὰ παντὸς φυλάττειν τοῦ λόγου.

1. Ἀλέξανδρον, τοῦ Φιλίππου μειράκιον – Φιλίππου γὰρ ἦν, εἰ καὶ τοῦ Διὸς δοκεῖν ἐβούλετο εἶναι –, πολλοὶ μὲν εἰργάζοντο πλάσται, πολλοὶ δὲ ἔγραφον ζωγράφοι. ὁ δὲ τῶν μὲν ἄλλων ἦττον ἐπῆνει τὰ ἔργα, εἴτε χρώματα ἦν εἴτε χαλκὸς ἢ ὕλη, ὅτι τὰ μὲν αὐτοῦ μιμῆσθαι ἐδόκουν, τὰ δὲ οὐ πάνυ.

2. ἦδετο δὲ ὄρων τὴν Λυσίππου εἰκόνα Ἀλέξανδρος. τὸ γὰρ ὄξυ καὶ ἀρρενωπὸν καὶ γαῦρον καὶ ἄσκνον εἶχε μὲν ὁ Φιλίππου, εἶχε δὲ ὁ Λυσίππου· ὥστε τοῖς μὲν ἄλλοις ἄλλους δημιουργεῖν ἐνετέλλετο, ἑαυτὸν δὲ ἠξίου μόνω Λυσίππῳ πιστεῦειν.

3. οὕτω μὲν εὖ μάλα ἐποίησε τὸν Μακεδόνα ὁ Σικυώνιος· Τιμόμαχος δὲ Μήδειαν τὴν Αἰήτου φιλοστοργία τε ἐκέρασε καὶ θυμῷ, καὶ τὸ μὲν εἶχον οἱ παῖδες, τὸ δὲ Ἰάσων ἐδεδώκει· οὐ μὴν ἐξ ἡμισείας ἀμφω ταῦτα ἐμίρισε· τὸ γὰρ φιλότεκνον ἦττάτω ζηλοτυπίας καὶ ἦν τὴν πλείονα μοῖραν γυνὴ μάλλον ἢ μήτηρ, ἐφ' οἷς <ἔχους> ἂν καὶ ἐκείνης ἀκούειν·

μανθάνω μὲν οἶα δρᾶν μέλλω κακά,

Ἰάσων δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων.

<sup>10</sup> Cf. *Od.* 13.429–38; no qual Atena, ao toque de sua varinha, transforma Odisseu em idoso. 16.172–6; no qual a deusa traz Odisseu de volta à juventude através de sua varinha.

<sup>11</sup> Referência à *Decl.* 6, para a qual esse discurso serve de preâmbulo e na qual Corício representa um velho sovinia em desavença com seu filho herói de guerra.

<sup>12</sup> “Idade” e “Estilo de Vida” são categorias tradicionais da teoria retórica greco-latina ao tratar do discurso ético desde Aristóteles. Cf. *Arist. Rh.* 1408a.

<sup>13</sup> Leio aqui ἢ antes de μεῖζων e μὴ antes de τοιαῦτα. Cf. *F.-R.*, 249, aparato crítico às linhas 22 e 23.

<sup>14</sup> Litsas 1980, 27, n. 2 vê nesse passo uma referência à técnica do “obscurecer” (ἐπισκιάζειν), que se trataria de uma técnica segundo a qual o estudante aprenderia a tornar sua composição mais obscura, caso ela estivesse clara demais com relação ao seu significado.

<sup>15</sup> *F.-R.*, 382–3.

4. ἀδικοῖην <δ'> ἄν, οἶμαι, εἰ πλάστας ὑμῖν διηγούμενος καὶ γραφέας ἔπειτα σιγῇ παραδραμῶ τὸ Μύρωνος βοῖδιον. λέγεται τοι ὧδε ἔχειν ἐκείνο τὸ ἔργον, [ἡ βοῦς,] ὥστε οὐ μάτην εἰρῆσθαι ἐδόκει τό· εἰ με δάμαλις ἴδοι, μικήσεται· εἰ ταῦρος θεάσαιτο, βήσεται· εἰ βουκόλος, ἐς ἀγέλην ἐλάσει.

5. ἀλλὰ ταῦτα μὲν Τιμόμαχος τε φιλοτεχνεῖτω καὶ Μύρων καὶ Λύσιππος ἢ καὶ ἄλλος τις μετιῶν ἴσα ἐκείνοις· ἄνδρα δέ, ὅτῳ ἢ γλώττά ἐστι τὸ ἐπιτήδευμα, ὃ τι ἂν αὐτῇ πλάσας τυγχάνοι, τοῦτο μμείσθαι προσήκον, ἵνα μὴ τηνάλλως ἢ κωμωδία σφαῖράν πως ὀνομάζῃ τὴν γλώτταν οἷά τε εὐάγωγον οὔσαν καὶ ῥαδίως, ὅποι ἂν βούλοιο, στρεφομένην.

### DISCURSO PREAMBULAR

Que é preciso que aqueles colocados à frente prestem atenção ao caráter da personalidade da declamação durante todo o discurso.

1. Alexandre, o filho de Filipe – ele era filho de Felipe, ainda que quisesse parecer ser filho de Zeus – foi esculpido por muitos escultores e igualmente pintado por muitos pintores. Ele elogiava pouco as obras de outros, quaisquer fosse a matéria – cores ou bronze – pois elas pareciam imitar somente alguns traços dele, deixando outros de fora.

2. Alexandre gostou de ver sua estátua feita por Lísipo.<sup>16</sup> Sagacidade, virilidade, altivez e determinação; isso tudo o Alexandre de Filipe tinha e também tinha o de Lísipo. Por isso, ele ordenou que os demais artistas retratassem outras pessoas; ele se confiou somente a Lísipo.

3. Tão bem o siciônio representou o macedônio; e Timômaco<sup>17</sup> misturou amor e cólera em sua filha de Eeta, Medeia. Amor aos filhos e cólera contra Jasão. Porém, ele não distribuiu tais afecções igualmente; o amor pelos filhos era minimizado pelo ciúme e ela era muito mais esposa do que mãe. Sobre isso, tu podes ouvir dela:

Entendo que o que estou pronta a fazer é vil,

Jasão é mais forte do que minhas deliberações.<sup>18</sup>

4. Eu seria injusto, como penso, se contando a ti sobre escultores e pintores, eu fizesse silêncio sobre a novilha de Míron.<sup>19</sup> Dizia-se que essa obra, a vaca, era de tal modo que o seguinte não era dito em vão: “se uma novilha me ver, ela mugirá. Se um touro me ver, ele subirá em mim. Se um vaqueiro me ver, ele me conduzirá para o rebanho”.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Lísipo foi um escultor que viveu no séc. IV a.C. Junto a Praxíteles e Scopas, formava a tríade canônica de escultores. Seu trabalho ficou imortalizado através de epigramas em louvor a seu talento e estilo como escultor; tais epigramas foram conservados na *Antologia Palatina* (XVI. 119; 120) e são atribuídos aos poetas helenísticos Posípedo e Asclepiades.

<sup>17</sup> Timômaco foi um pintor que viveu no séc. I d.C. e adquiriu renome por sua pintura da cena em que Medeia estaria se preparando para matar os filhos. Assim como no caso de Lísipo, seu trabalho foi objeto de elogio em epigramas conservados na *Antologia de Planudes* (4.135–43).

<sup>18</sup> Citação da peça *Medeia* de Eurípides, vv. 1078–9. Porém, o texto de Eurípides traz θυμὸς δὲ κρείσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων (“a raiva é mais forte do que minhas deliberações”).

<sup>19</sup> Míron foi um escultor que viveu no séc. V a.C. Um de seus trabalhos mais louvados seria a escultura de uma novilha que, segundo os comentadores antigos, exibia uma aparência muito realista. Tal escultura é objeto de louvor em uma coletânea de epigramas da *Antologia Palatina* (IX. 713–42; 793–8).

<sup>20</sup> O epigrama citado parece ser inspirado em *Anth. Pal.* IX. 730.

5. Mas que Timômaco, Míron, Lísipo e quem mais segui-os trabalhem assim! É adequado ao homem cuja língua é seu negócio imitar o que calhar forjar com ela, assim a comédia não em vão se refere à língua como uma esfera,<sup>21</sup> como algo flexível e fácil de entortar para onde quiser.

## II. COMENTÁRIOS

Ambas as *διαλέξεις* – traduzidas aqui como “discurso preambular” – são creditados a um autor ainda pouco conhecido e lido entre classicistas brasileiros: Corício de Gaza, cátedra de retórica da Gaza tardo-imperial. O professor viveu e trabalhou na primeira metade do século VI d.C. sob o reinado de Justiniano (527–65 d.C.) e seu período de produção situou-se no segundo quarto do mesmo século.<sup>22</sup> A *Or. 1* ou *Primeiro Elogio ao Bispo Marciano* deve ter sido apresentada em 536 d.C. e a *Or. 2* ou *Segundo Elogio ao Bispo Marciano* tem seu *terminus ante quem* em 548, ocasião da morte de Teodora, e o *terminus post quem* em 536.<sup>23</sup> A cena biográfica e o modo de circulação dos textos de Corício são difíceis de serem reconstruídos, pois as únicas referências relativamente seguras estão disponíveis no texto do próprio autor e em uma passagem da *Biblioteca* de Fócio (160).<sup>24</sup>

A atuação de Corício como intelectual e docente está frequentemente associada à “Escola de Gaza” ou “Círculo de Gaza”, um grupo de pensadores surgido na cidade levantina entre Zeno e Justiniano. Tal círculo, que se organizava em torno de um mestre, embora cristão, buscou uma reafirmação da identidade grega clássica em meio a um ambiente de dominação romana. Nota-se nos escritos supérstites do grupo uma patente preocupação em preservar valores literários clássicos, especialmente os

<sup>21</sup> A ideia aparece em Aristóteles, *Ran.* 892; *Nub.* 792.

<sup>22</sup> Litsas 1980, 13, supõe que Corício deva ter nascido na década de 490 e situa a produção do retórico entre 520–540, bem como faz Kennedy 1983, 175.

<sup>23</sup> Cf. Saliou 2005, 172; Litsas 1980, 13.

<sup>24</sup> A tradução da passagem ao português encontra-se disponível em Silva 2015. Uma leitura bastante arguta do passo de Fócio está em Amato 2009, 270–8. O estudioso, cuja preocupação no artigo citado é a de rastrear a fortuna e a recepção de Corício no período bizantino, toma os comentários de Fócio como atalhos para se estudar a circulação dos textos coricianos no período de Fócio, o século nono: “It seems clear that Photius had access to a collection of Choricus’ writings and that his judgment of the orator’s style consequently rests on a direct reading of those texts. For after having ‘reported’ in a general way the existence of various Chorician compositions, he confirms the soundness of that report, listing the types of discourse (declamations, panegyrics, monodies, epithalamia, refutations, etc.) that he has read - and the word *φέρεται* ([his writings] are in circulation) unquestionably betrays the fact of a loan” (*id. ibid.*, p. 273). Litsas 1980, 50 acredita que um grande número dos escritos de Corício deva ter se perdido, pois Fócio cita muitos tipos de composições, o que pode sinalizar que no século nono mais textos de Corício fossem conhecidos.

ligados ao cânone. Devido a esta característica, a produção do grupo de Gaza, variegada esteticamente (panegíricos, epitalâmios, histórias, discursos, catenas, etc.), justamente por estimar a cultura clássica em contexto romano, é hoje interpretada pela crítica especializada como uma “Terceira Sofística”. A alcunha, de particular utilização entre os estudiosos francófonos, propõe uma analogia entre o grupo e aquilo que se convencionou chamar de “Segunda Sofística”.

Com efeito, um dos elementos que mais aproximam a “Segundo Sofística” de Filóstrato e a “Terceira Sofística” do grupo de Gaza é a presença marcante da oratória (lembre-se da origem do termo “sofística”, de “sofista”), em especial de uma vertente mais escolástica dos estudos retóricos: a declamação, um tipo de exercício que deita raízes na Atenas do período clássico, com os primeiros sofistas, sobretudo Górgias e Antifonte.

Nos exercícios declamatórios, o professor apresentava ao aluno uma situação hipotética retirada da mitologia, da tradição literária ou mesmo completamente inventada e pedia que o estudante elaborasse um discurso do gênero forense ou deliberativo em resposta a tal situação. As situações propostas poderiam variar desde um simples episódio mitológico renomado como “discourse como Príamo dirigindo-se a Aquiles acerca do casamento com Polixena”<sup>25</sup> até versões mais excêntricas, como “discourse como um velho que quer se matar porque não aguenta a mulher tagarela”.<sup>26</sup> Temas como o último, de sabor altamente cômico e quiçá irreal, fizeram com que a declamação fosse duramente criticada tanto pelos latinos quanto pelos gregos durante o império por ser tomada como inútil ao jovem em formação.

Ainda que fosse alvo de críticas, desde o Principado até a Antiguidade Tardia, a declamação continuou sendo praticada durante todo o período imperial, tornando-se muito popular; é possível perceber sua influência até mesmo na literatura do período, sobretudo na poesia dos augustanos. Sabe-se que foi no início do império que a declamação adquiriu um fim em si mesmo e abandonou o confinamento dos muros escolares, i.e. a ideia de discursar no papel de outrem acerca de um caso irreal passou a ser difundida entre pessoas alheias ao dia a dia da escola como uma forma de entretenimento. Daí, a declamação conquista um status quase literário, sendo possível dizer que se tratava de uma espécie dramática popular em prosa.

Se os *testimonia* estiverem corretos, tal divórcio entre declamação e escola, pelo menos em contexto romano, deve ter ocorrido em meados do século I d.C.: na obra de Cícero termos derivados de *declam(a)-*, como *decla-*

<sup>25</sup> Esse é o tema do primeiro par de declamações de Corício.

<sup>26</sup> Essa é a matéria da *Decl.* 26 de Libânio.

*mare* e *declamatio*, denotam tanto uma classe de exercícios ligados à exercitação da voz, como aparece também em *Rh. Her.* 3.11–12, quanto todo exercício retórico, significado próximo ao que têm em Sêneca.<sup>27</sup> Talvez isso seja uma indicação de que a declamação passava por algumas mudanças no fim da república, deslocando-se das escolas de oratória ou da privacidade das casas para o contexto público de apresentação que depois a caracteriza no período augustano, no qual a prática parece ter sido melhor acolhida.<sup>28</sup>

A performance de uma declamação acontecia tanto nas escolas,<sup>29</sup> como uma aula, ou em reuniões privadas entre membros da elite intelectual e convidados,<sup>30</sup> ou publicamente, como em uma competição de discursos aberta a quem quisesse assistir,<sup>31</sup> como uma forma de divertimento. A escolha do tema poderia ficar a cargo da audiência, como indica Filóstrato.<sup>32</sup> Após o tema ser escolhido, o declamador comporia um prefácio, um discurso preambular; essa parece ter sido a norma, pois tanto nos textos latinos quanto nos gregos há menções a tal costume.<sup>33</sup>

As nomenclaturas usadas em grego para tais preâmbulos eram *διάλεξις*, *λαλιά* ou *προλαλιά*.<sup>34</sup> O nome sugere um caráter informal; seriam mais como um *conversational chat*, como sugere Russell, e não teriam o rigor formal de um discurso retórico, um *logos*.<sup>35</sup> O vínculo entre a temática das introduções e a da declamação a ser proferida é tênue; usualmente, explanam-se elementos extratextuais, como a necessidade da reunião e o caráter da audiência presente, e alusões à mitologia ou anedotas retiradas dos poetas canônicos. Não há uma preocupação em expor a argumentação a ser utilizada – isso é alimento da *θεωρία* – e o estilo é menos rigoroso: as sentenças são curtas, não há estruturas periódicas e a exposição das ideias é bastante breve.<sup>36</sup>

<sup>27</sup> *Declamatio* ligada à exercitação da voz aparece, por exemplo, em *Amer.* 29, 82; *Mur.* 21, 44; *Verr.* IV, 66, 149. Quanto ao significado mais lato de “exercitação”, Cf. *Planc.* 34, 83. Para um cenário geral do termo na obra ciceroniana, Cf. Bonner 1949, 27–31.

<sup>28</sup> Cf. Suet. *Rhet.* 25.

<sup>29</sup> Cf. Sen. *Contr.* I. *Pref.* § 22: *apud Marullum rhetorem*.

<sup>30</sup> Cf. Sen. *Contr.* III. *Pref.* §11: *non admittebat populum*.

<sup>31</sup> Cf. Philostr. *VS* 601; *Lib. Ep.* 742.

<sup>32</sup> Cf. Philostr. *VS* 572.

<sup>33</sup> Cf. Sen. *Contr.* III. *Pref.* §11; Philostr. *VS* 519, 604; Aristid. *Or.* 51 §16 (traduzido em Russell 1983, 76–7).

<sup>34</sup> Russell 1983, 75, n.7 reconhece que *sermo* seja o equivalente latino para esse tipo de discurso introdutório. No entanto, na minha opinião, pela natureza dos discursos supérstites de Ps.-Quintiliano, o equivalente de *sermo* seria *θεωρία*.

<sup>35</sup> Cf. Russell 1983, 77.

<sup>36</sup> A simplicidade formal das introduções era objeto de crítica. Filóstrato (*VS* 568), por exemplo, conta que Antíoco não possuía talento para compor *διάλεξις* e que considerava o assunto infantil. Infere-se a partir da descrição de Filóstrato (*VS* 519) que as introduções seriam pronunciadas enquanto o declamador ainda estivesse sentado, fato esse que confirma o caráter informal das mesmas.

A partir de Sêneca (I d.C.), todas as evidências apontam para a existência de uma prática declamatória cuja preocupação não estava voltada a elementos técnicos da retórica (partes do discurso, tipos de argumento, uso correto de figuras, etc.) – como se esperaria de um exercício; a declamação, ao que parece, passa a primar pela performance dramática. Nota-se o surgimento da figura do “declamador”, um homem que não era necessariamente um orador ou um professor de retórica, mas alguém interessado em declamar como um deleite ou passatempo. Por este motivo, dentre as qualidades a serem louvadas em um declamador estavam, sobretudo, a capacidade de adequação ao *ethos* da personagem e a apresentação ardente. Tal disposição é sentida no seguinte excerto de *Sobre a Dança* (*De Saltatione* §65) de Luciano de Samósata, autor imperial:

Ἡ δὲ πλείστη διατριβὴ καὶ ὁ σκοπὸς τῆς ὀρχηστικῆς ἡ ὑπόκρισις ἐστίν, ὡς ἔφην, κατὰ τὰ αὐτὰ καὶ τοῖς ῥήτορσιν ἐπιτηδευομένη, καὶ μάλιστα τοῖς τὰς καλοῦμένας ταύτας μελέτας διεξιούσιν· οὐδὲν γούν καὶ ἐν ἐκείνοις μᾶλλον ἐπαινοῦμεν ἢ τὸ εὐοικεῖναι τοῖς ὑποκειμένοις προσώποις καὶ μὴ ἀπωδᾶ εἶναι τὰ λεγόμενα τῶν εἰσαγομένων ἀριστέων ἢ τυραννοκτόνων ἢ πενήτων ἢ γεωργῶν, ἀλλ’ ἐν ἐκάστῳ τούτων τὸ ἴδιον καὶ τὸ ἐξαιρετὸν δείκνυσθαι.

A interpretação é a principal atividade e o objetivo da arte da dança, como eu disse; ela é empregada de forma igual pelos oradores, em especial por aqueles que fazem aquilo conhecido como “declamação”. Não há nada que louvamos mais [nos declamadores] do que a boa adequação às personagens que eles interpretam e que as palavras ditas não sejam discordantes às dos heróis de guerra, dos tiranicidas, dos pobres, dos fazendeiros que são introduzidos [nas declamações], mas sim que pareçam adequadas à personalidade de cada um deles.

Nessa mescla de funções – uma escolar, outra “literária” – encaixam-se as doze declamações supérstites creditadas a Corício. O *corpus* declamatório de Corício é absolutamente único entre os gregos por ser o mais completo: as doze declamações foram conservadas junto dos discursos preambulares que as precediam e são discursos longos, integrais, bem maiores do que conhecemos de Libânio e Luciano, por exemplo. Nesse volume, apresento a tradução de dois discursos preambulares coricianos, as *dialexeis* 12 e 21, por evocarem de modo singular a analogia entre declamação e outras artes que se valiam de imitação (por isso, “artes miméticas”, como usa Aristóteles na *Poética*). Tal aproximação entre declamação – e não a larga “retórica” – e outras artes, como pintura e pantomima, já foi feita por outros anteriores a Corício, como Luciano na passagem supramencionada. Porém, passa-me despercebida a existência de um testemunho a essa analogia tão rico, complexo e longo, pelo menos entre os gregos, quanto o de Corício. Sendo assim, a tradução aqui realizada justifica-se pelo ineditismo em língua neolatina, bem como por inaugurar uma discussão acerca da relação entre declamação e artes miméticas.

Como foi visto, uma das preocupações centrais dos declamadores era a performance e os testemunhos antigos passam a impressão de que aspectos mais técnicos da retórica, como o uso de silogismos, a estruturação rígida das partes do discurso e até mesmo a estilística, eram preteridos quando o assunto era declamação; isso, pelo menos, a partir do período imperial. Se antes, com os oradores clássicos, o diálogo entre oratória e performance era já vivo e polêmico, nas declamações tardo-imperiais, ele parece ser assunto encerrado: o declamador é, antes de tudo, um *performer*. Deste modo, compreende-se bem o porquê de Sêneca elencar entre as qualidades necessárias a um declamador um *genus dicendi* ardente (*ardens*) e enérgico (*concitatum*), assim como Filóstrato, ao elogiar Antioco como um bom declamador, ressaltar o fato do sofista ser “forte na caracterização” (τῷ ἠθικῷ ισχύων).<sup>37</sup>

Ambos comentários, sobretudo o de Filóstrato, levantam questões acerca das tarefas do declamador. Ao declamador, um tipo de problema comum somente aos logógrafos, a categoria de retóricos que na Atenas clássica forjava discursos para uso alheio, se apresentava: a necessidade de interpretar bem, de encarnar de forma convincente o papel que era colocado sob sua responsabilidade. Corício mostra-se consciente do problema em uma passagem de sua sexta declamação, na qual a personagem declamatória é um velho sovina:

οὕτω τὸν πατέρα μιμήσομαι τὸν φιλάργυρον οὔτε χρημάτων, οἶμαι, σφόδρα πεφυκῶς ἐραστής οὔτε παίδων ὑπάρχων πατήρ, ἀλλὰ τὴν μίμησιν ἑκατέρας ποιότητος ἐκ τῆς τέχνης παραλαβών.

Assim, mimetizarei o pai sovina; não nasci muito enamorado dos bens materiais, como penso, e nem sou pai de filhos, mas tomo da arte a minha imitação de ambas as qualidades. (Corício, *Decl. 6 theoria* §6)

Para um leitor alheio às peculiaridades do gênero declamatório, a passagem supracitada quase poderia ter sido elaborada por um ator. Ao que parece, para Corício não há cisão entre as atividades de um declamador e as de um ator (note o uso de termos relacionados a \ imitar: μιμήσομαι; τὴν μίμησιν). A declamação eleva-se a uma arte mimética, cujo estatuto assemelha-se ao da pintura, da poesia, da escultura e ao de um tipo de drama muito popular no período tardo-imperial, a pantomima. Daí, compreendemos o louvor às artes miméticas (pantomima, escultura, poesia e pintura, particularmente) visto nas *dialexeis* 12 e 21.

Como todo discurso preambular, a *dialexis* 12 é permeada de obscuridades linguísticas e de referências incertas, de modo que somente uma leitura atenta esclarece as inquietações. A temática de muitos discursos

<sup>37</sup> Cf. Sen. *Contr.* III. *Pref.* §7; Philostr. *VS* 569.

preambulares orbita em torno da mitologia, de alusões a passagens poéticas canônicas (Homero e Hesíodo destacam-se) e comentários sobre o fazer declamatório (pontos relacionados à duração do discurso, à reunião necessária para apresentar a declamação etc.), de sorte que sua função poderia ser tão somente a de exibir a erudição do declamador, criando nos espectadores certa expectativa quanto à qualidade da declamação a ser apresentada.

O ponto capital da *dialexis* 12 sintetiza-se ao fim do primeiro parágrafo; trata-se da dicotomia *parecer* (aqui tratado em termos de “imitar”, *μιμείται*, “imita”) e *ser* (aqui, “tornar-se”, “vir a ser”, *πέφυκε*, perfeito do verbo *φύω*, “ser por natureza”). Como exemplo, Corício menciona um dançarino de pantomima que tenta convencer sua audiência de que é a personagem, tanto masculina quanto feminina, e não de que representa uma personagem. Novamente, as qualidades da pantomima enquanto arte mimética são referidas no momento em que se diz “assim também Homero dança em seus poemas” (*οὕτω καὶ Ὅμηρος ὀρχεῖται τοῖς ἔπεσιν*). Com toda certeza, aos nossos ouvidos, aos de leitores de Homero, tal afirmação soa desajustada, pois o autor dos poemas homéricos apresentasse para nós, leitores, como uma voz estática. Diferentemente, para Corício e seus alunos, que assistiam a performances de pantomima de episódios homéricos, a equação entre Homero e um dançarino de pantomima era perfeitamente possível.<sup>38</sup>

*οὕτω καὶ Ὅμηρος ὀρχεῖται τοῖς ἔπεσιν. ἢ οὐχ ὁράτε τὸν ποιητὴν ὃ τι ἂν ἐθέλη τοῦτο εἶναι δοκοῦντα; ἐμοὶ μὲν, εὖ ἴστε, παρασύρει τὴν φαντασίαν, καὶ εἴ ποῦ νεανίσκον ἐξ Αἰτωλίας ἢ γέροντα Πύλιον ὑποκρίνοιτο ἢ τινα ὄλιω τῶν Ἀχαιῶν καὶ οἷς ἐπολέμουν ὀφ' Ἑλλήνες, αὐτὸν ὄραν μοι δοκῶ, ὃν ἂν ἐκεῖνος ὑποκρινόμενος τύχοι, εἴτε οὖν αἱ Μοῦσαι αὐτῷ τοῦτο ἐνέπνευσαν εἴτε καὶ μῦθος αἱ Μοῦσαι, φύσεως δὲ τὸ πλεονέκτημα ἦν, ἄγμαια τε αὐτὸ καὶ τι παρόμοιον εὐξάμην ἂν μοι προσείναι.*

Assim também Homero dança em seus poemas. Ou não percebeis que o poeta parece ser aquilo que quiser? Ficai sabendo que ele também captura a minha imaginação. Se [Homero] faz as vezes do jovem da Etólia,<sup>39</sup> ou do velho pílio,<sup>40</sup> ou de qualquer aqueu ou de um inimigo dos Helenos - quem quer que ele representasse - eu pareceria visualizá-lo. [Isso se deve] ou por inspiração das Musas ou, se as Musas forem apenas um mito, por uma facilidade inata. Isso admiro e rogaria para que tivesse habilidade semelhante. (*dial.* 12 §2)

<sup>38</sup> Cito Webb 2008, 58–9: “The pantomimes were solo dancers who represented mythological subjects entirely through gesture and movement. They were accompanied by a chorus of singers and musicians but did not speak themselves. [...] High-style Greek writers like Lucian and Libanios, who wrote in classicizing Greek, preferred to refer to the pantomimes as “dancers” (*orchestai*, singular *orchestes*) rather than using post-Classical coinage *pantomimos*, which is found in just one Greek inscription and in late antique historian Zosimos.”

<sup>39</sup> Diomedes.

<sup>40</sup> Nestor.

Na sequência, após elogiar a pantomima e posicioná-la entre as artes miméticas, o autor se volta à poesia e retoma problemáticas suscitadas pela mesma desde o período clássico. O caráter imitativo da poesia a faz ser excluída da cidade ideal construída na *República* de Platão; justamente por ser “imitação” (μίμησις), ou seja, não representar a realidade, a verdadeira essência das coisas, a poesia é vista como corruptora.<sup>41</sup> Aristóteles, na *Poética*, retoma algumas concepções platônicas acerca da poesia como imitação, mas por um outro ângulo; ele, com efeito, reconhece a poesia como arte mimética e vê nela algo de bom tanto aos filósofos quanto aos homens comuns. Na visão de Aristóteles, a imitação tem valor ao homem comum ao causar prazer: o homem, diz ele, é tomado de prazer ao reconhecer o objeto que está sendo imitado.<sup>42</sup> Corício, longe dos olhares moralizantes dos filósofos, interpreta a poesia, assim como faz Aristóteles, também como financiadora de prazer: ele enaltece a capacidade mimética de Homero, o qual é capaz de “arrebatar a imaginação” e declara seu desejo por obter semelhante capacidade.<sup>43</sup>

Com efeito, a utilização na *dialexis* 12 de termos como φαντασία (“visualização”) e ἐναργεστέρα μίμησις (“imitação mais vivaz”) e do tópico do poeta como imitador rememoram a doutrina do *ut pictura poesis* antiga.<sup>44</sup> Certamente, era do conhecimento de Corício a longuíssima e técnica discussão, que encontra raízes em Platão e Aristóteles e perpassa Longino, Quintiliano e outros, acerca das implicações das artes miméticas na audiência, particularmente a experiência de “visualizar” (daí, φαντασία) aquilo narrado ou descrito pelo poeta como algo materializado e vivaz.

É interessante, contudo, reconhecer que Corício nessa *dialexis* trafega por uma via de mão dupla: ao mesmo tempo que aproxima sua arte declamatória de outras artes miméticas, ele também a particulariza.<sup>45</sup> Trata-se de uma arte que, assim como a poesia, mas diferentemente da pintura e da escultura, tem por meio de imitação – usando a classificação aristotélica – as palavras; isso dá uma certa liberdade ao artista, que pode “ofuscar” (ἐπισκιάζειν) aspectos negativos. Tal concepção aparece sintetizada no último período do discurso preambular em questão.

<sup>41</sup> Cf. particularmente os livros II e X da *República*.

<sup>42</sup> Arist. *Po.* 1448b1.

<sup>43</sup> O verbo usado παρασύρει, incomum e de uso restrito no período clássico, de significado primordial “ser levado pela correnteza”, aparece aqui ligado à τὴν φαντασίαν. Tal verbo é usado por Longino (32.4) também ligada ao prazer, que no caso é causado pelo uso de metáforas. Sobre o termo “fantasia”, cf. Longino, 15.

<sup>44</sup> Hor. *Ars.* 361.

<sup>45</sup> Corício também faz tal aproximação no discurso *Em Defesa dos Mimos* (*Apologia*, §13), no qual a retórica, a poesia, a dança, a escultura e a pintura são elencadas como “artes que fazem da imitação sua única tarefa” (ὁράτε τοίνυν ὅσαι τέχναι τὸ πλῆθος ἔργον ποιούνται τὴν μίμησιν, ῥητορικὴ, ποιησις, ἢ τὸν χαλκὸν ἐξ ὕδατος ἔμψυχόν πως δοκεῖν εἶναι μηχανωμένη, ὀρχησταί, πλάσται, ζωγράφοι).

καίτοι τοῦ λόγου <ή> μείζων ἐστὶν ἀρετὴ τὰ μὴ καλὰ ποιῆσαι <μὴ> τοιαῦτα ὀφθῆναι. ζωγράφος μὲν γὰρ ὅπως ἂν ἔχοι τὰ εἶδη φιλοτεχνεῖτω, τοῦτο γὰρ ἐκείνου τὸ ἔργον, ῥήτορι δὲ τὰ αἰσχρά, εἴτε σῶματα εἴτε πράγματα φαῖνοι, δίδωσιν ἐπισκιάζειν ἢ τέχνη.

A maior virtude do discurso é fazer o que não é belo não ser visto dessa forma. Que o pintor retrate imagens tal como elas são, pois esta é sua tarefa; ao orador, a arte permite ofuscar o que é feio, sejam corpos ou ações. (*dial.* 12 §5)

Nota-se, no excerto, o divórcio entre declamação (tratada em termos de “discurso”) e a pintura (ζωγραφία): na declamação, é possível sombrear (ἐπισκιάζειν), ou seja, encobrir elementos considerados vis. Por outro lado, o pintor deve retratar as imagens do modo como elas são realmente. É possível que Corício tivesse em mente a figura do velho sovina que estaria prestes a interpretar: na retórica, as características negativas (a cisma, a teimosia, a mesquinhez etc.) próprias da personagem-tipo do velho poderiam receber menos destaque através da ordenação do discurso, das escolhas lexicais etc. Já na pintura, uma arte mais comprometida com a realidade visual, um velho, mesmo que abrilhantado pelas cores do pintor, continuaria sendo desenhado como um velho.

A problemática relacionada à diferença entre a imitação do declamador e a imitação dos artistas visuais é descortinada na *dialexis* 21, um discurso inteiramente voltado ao problema. Três artistas célebres são mencionados: o primeiro é Lísipo, escultor pessoal de Alexandre, cuja fama firmou-se a partir das representações que fez em bronze do macedônio. O segundo é o pintor Timômaco, do séc. I d.C., que fez renome com sua pintura de Medeia momentos antes de assassinar os filhos. Por último, Corício traz o nome de Míron, escultor do séc. V a.C., famoso por sua novilha em bronze, tida como extremamente realista pela tradição conservada na antologia epigramática. Todos os três artistas são louvados como modelo: um por ser capaz de capturar a grandeza de seu objeto de imitação (Lísipo – Alexandre); o outro por ser capaz de transpor em pintura a dualidade dos sentimentos de Medeia (Timômaco – Medeia, amor/raiva) e o último por captar a verdadeira essência de seu objeto, tornando o “representar” quase um “ser” (Míron – novilha).

Contudo, os dois escultores, Lísipo e Míron, e o pintor Timômaco são elogiados por serem bons cada qual em sua arte. Apesar da analogia, Corício faz questão de ressaltar que a arte do pintor e do escultor não é a mesma do declamador:

ἀλλὰ ταῦτα μὲν Τιμόμαχος τε φιλοτεχνεῖτω καὶ Μύρων καὶ Λύσιππος ἢ καὶ ἄλλος τις μετιῶν ἴσα ἐκείνοις· ἀνδρα δέ, ὅτω ἢ γλώττᾳ ἐστὶ τὸ ἐπιτήδευμα, ὅ τι ἂν αὐτῇ πλάσας τυγχάνοι, τοῦτο μμεῖσθαι προσήκον, ἵνα μὴ τὴν ἄλλως ἢ κωμῶδιᾳ σφαιρᾶν πῶς ὀνομάζει τὴν γλώτταν οἶά τε εὐάγωγον οὖσαν καὶ ῥαδίως, ὅποι ἂν βούλοιο, στρεφόμενῃν.

Mas que Timômaco, Míron, Lísipo e quem mais segui-los trabalhem assim! É adequado ao homem cuja língua é seu negócio imitar o que calhar forjar com ela, assim a comédia não em vão se refere à língua como uma esfera,<sup>46</sup> como algo flexível e fácil de entortar para onde quiser. (*dial.* 21 §5)

O declamador, portanto, diferentemente do pintor, escultor, poeta ou dançarino, tem por instrumento a língua (ἡ γλῶττά ἐστι τὸ ἐπιτήδευμα): a arte da declamação, sendo assim, opera a partir da imitação, bem como outras artes miméticas, mas vale-se de regras e princípios particulares somente a ela. Talvez isso se deva ao fato de ambos os discursos preambulares funcionarem como proêmios a declamações, em que seria adequado lançar mão de um recurso de *captatio*: Corício está brincando com as expectativas de sua audiência, seu real objetivo é dignificar sua declamação, elevando suas próprias capacidades como declamador ao mesmo patamar do talento de Lísipo ou de Míron. Como nota Webb,<sup>47</sup> o tema da imitação artística serve de figura para a própria arte da declamação: a atenção é voltada para o projeto de Corício, para a maneira com a qual ele cria universos fictícios e os habita plasmando, portanto, tanto quanto o Praxíteles de sua oitava declamação.

## REFERÊNCIAS

- Abel, F.M. 1931. "Gaza au VI<sup>e</sup> siècle d'après le rhéteur Chorikios". *RBi* 40: 5–31.
- Amato, E. 2005. "Aperçus sur la tradition manuscrite des Discours de Chorikios de Gaza et état de la recherche". In *Gaza dans l'Antiquité Tardive: Archeologie, rhétorique, histoire*, edited by C. Saliou, 93–116. Salerno: Helios.
- Amato, E. et alli, ed. 2006. *Approches de la Troisième Sophistique: Hommages à Jacques Schamp*. Bruxelles: Collection Latomus 296.
- Amato, E. 2009. "The fortune and reception of Choricus and of his works". In *Rhetorical Exercises from Late Antiquity: a translation of Choricus of Gaza's Preliminary Talks and Declamations*, edited by R. Penella, 261 - 302. Cambridge: Cambridge University Press.
- Amato, E. et alli, ed. 2015. *Law and Ethics in Greek and Roman Declamation*. Berlin: De Gruyter.
- Amato, E.; Thévenet, L.; Ventrella, G., ed. 2015. *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità : Coricio de Gaza e la sua opera*. Bari : Edizioni di Pagina.
- Anderson, G. 2007. "Rhetoric and the Second Sophistic". In: J. A *Companion to Roman Rhetoric*, edited by W. Dominik and J. Hall, 339–53. Oxford: Blackwell.

<sup>46</sup> A ideia aparece em Aristóteles, *Ran.* 892; *Nub.* 792.

<sup>47</sup> Webb 2006, 114–5.

- Ashkenazi, Y. 2004. "Sophists and Priests in Late Antique Gaza according to Choricus the Rhetor". In *Christian Gaza in Late Antiquity. Jerusalem Studies in Religion and Culture 3*, edited by B. Bitton-Ashkelony and A. Kofsky. Leiden: Brill.
- Bitton-Ashkelony, B. and Kofsky, A., ed. 2004. *Christian Gaza in Late Antiquity. Jerusalem Studies in Religion and Culture 3*. Leiden: Brill.
- Bonner, S.F. 1949. *Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire*. Liverpool: University Press of Liverpool.
- Bowersock, G. 1969. *Greek Sophists in the Roman Empire*. Oxford: Clarendon Press.
- Bowie, E.L. 1970. "Greeks and Their Past in the Second Sophistic". *Past & Present*, 46: 3–41.
- Civiletti, M. 2002. "Meléte: analisi semantica e definizione di um genere". In *Papers on Rhetoric IV*, edited by L. C. Montefuco. Roma: Heroler.
- Corcella, A. 2005. "Choriciana". *Paideia* 60: 79–93.
- Downey, G. 1963. *Gaza in the Early Sixth Century*. Norman: Oklahoma.
- Edward, W. 1929. *Seneca the Elder: Suasoriae*. Bristol: Bristol University Press.
- Fairweather, J. 1981. *Seneca the Elder*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fairweather, J. 1984. "The Elder Seneca and Declamation". *ANRW II V.32.1*: 515–56.
- Goldhill, S. 2009. "Rhetoric and the Second Sophistic". In *The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*, edited by E. Gunderson, 228–44. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kennedy, G. 1974. "The Sophists as Declaimers". In *Approaches to the Second Sophistic*, edited by G. Bowersock, 17–22. Pennsylvania: University Park.
- Litsas, F. K. 1980. *Choricus of Gaza, An Approach to His Work: Introduction, Translation, Commentary*. Tese de doutorado apresentada à University of Chicago.
- Lupi, S. 2010. *Coricio di Gaza, XVII (=decl. 4) F.-R.: Milziade: introduzione, traduzione e commento*. Berlin: Rombach Verlag.
- Lupi, S. 2015. "Two Laws, Two Loves: Generational Conflict Between a Father and His Son in Choricus' Declamations 5 and 6". In *Law and Ethics in Greek and Roman Declamation*, edited by E. Amato et al., 303–32. Berlin: De Gruyter.
- Lupi, S. 2015b. "Occasione e performance nelle declamazioni di Coricio di Gaza". In *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità : Coricio de Gaza e la sua opera*, edited by E. Amato, L. Thévenet and G. Ventrella, 2–19. Bari : Edizioni di Pagina.
- Malosse, P.L. et Schouler, B. 2008. "Qu'est-ce que la troisième sophistique?". *Lalies* 29: 157–224.
- Manzione, C. 2015. "Per un'introduzione al Rhetor di Coricio di Gaza". In *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità : Coricio de Gaza e la sua opera*, edited by E. Amato, L. Thévenet and G. Ventrella, 170–203. Bari : Edizioni di Pagina.
- Marrou, H.I. 1948. *Histoire de l'Éducation dans l'Antiquité*. Paris: Éditions du Seuil.
- Marrou, H.I. 1956. *A History of Education in Antiquity*: translated by George Lamb. Madison: University of Wisconsin Press.
- Penella, R., ed. 2009. *Rhetorical Exercises from Late Antiquity: a translation of Choricus of Gaza's Preliminary Talks and Declamations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pernot, L. 2000. *La Rhétorique dans l'Antiquité*. Paris: Le Livre de Poche.

- Russell, D.A. 1983. *Greek Declamation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Russell, D.A. 1996. *Libanius Imaginary speeches: a selection of declamations translated with notes*. London: Duckworth.
- Saliou, C., ed. 2005. *Gaza dans l'Antiquité Tardive: Archeologie, rhétorique, histoire*. Salerno: Helios.
- Saliou, C. 2005. "L'orateur et la ville: réflexions sur l'apport de Chorikios à la connaissance de l'histoire de l'espace urbain de Gaza". In *Gaza dans l'Antiquité Tardive: Archeologie, rhétorique, histoire*, edited by C. Saliou, 171–95. Salerno: Helios.
- Schimitz, T. 1999. "Performing History in the Second Sophistic". In *Geschichtsschreibung in politischer Wandel im. 3. Jh. n. Chr.*, edited by M. Zimmermann, 71–92. Stuttgart.
- Schouler, B. 2005. "Choricus Déclamateur". In *Gaza dans l'Antiquité Tardive: Archeologie, rhétorique, histoire*, edited by C. Saliou, 117–33. Salerno: Helios.
- Silva, Barbara da Costa. 2015. *Tal pai, tal filho: estudo e tradução das declamações O jovem herói (Decl. 5) e O velho sovina (Decl. 6) de Corício de Gaza*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.
- Webb, R. 2006. "Rhetorical and Theatrical Fictions in Chorikios of Gaza". In *Greek Literature of Late Antiquity: Dynamism, Didacticism and Classicism*, edited by S. F. Johnson, 107–24. Farnham: Ashgate.
- Webb, R. 2006b. "Fiction, Mimesis and the Performance of the Past in the Second Sophistic". In *Greeks on Greekness: Viewing the Greek Past in the Roman Empire*, edited by D. Konstan and S.Said, 27–46. Cambridge: Cambridge University Press.
- Webb, R. 2008. *Demons and Dancers: Performance in Late Antiquity*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Webb, R. 2009. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate.
- Webb, R. 2010. "Rhetoric and the Novel: Sex, Lies and Sophistic". In *A companion to Greek rhetoric*, edited by I. Worthington, 526–41. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Westberg, D. 2009. "Review of Robert J. Penella (ed.), *Rhetorical Exercises from Late Antiquity: A Translation of Choricus of Gaza's Preliminary Talks and Declamations*" *Rhetorical Review* 8(2): 7–11.



*Title.* Declamation, mimetic art: translation of and brief remarks on Choricus of Gaza's *dialexis* 12 (XXI) and *dialexis* 21 (XXXIV)

*Abstract.* In this paper, I offer a possibility of translation into Brazilian portuguese of two short discourses which are *dialexeis* in genre and are credited to the Greek rhetor Choricus of Gaza (VI AD), as well as a brief commentary. Both texts are important because they bring forth information on the relationship between rhetoric (especially declamation) and visual arts (painting, sculpture, dance, poetry) in Late Antiquity. Declaimers, as much as other mimetic artists, had to impersonate in a convincing way the characters they imitated. This being, we frequently notice the analogy between declaimer and actor/dancer/poet, a topic which is explored in both *dialexeis* translated here.

*Keywords.* Rhetoric; Declamation; Choricus of Gaza; Mimetic Arts; Dialexis.

# RITMO E EXPRESSIVIDADE DO DÍSTICO ELEGÍACO: TIBULO 1.3.1-4

JOÃO BATISTA TOLEDO PRADO\*

Universidade Estadual Paulista

*Resumo.* A partir da consciência de que sílabas longas e breves (cor)respondem-se mutuamente num sistema de oposições básicas, é imprescindível verificar o papel desempenhado por elas nas cadeias fonossintáticas que formam os pés métricos, função que elas só desempenham através de valores psicológicos investidos nas estruturas hierarquicamente organizadas do verso, geradas a partir da oposição básica que elas encetaram. Tais valores são as propriedades combinatórias que os segmentos do nível seguinte permitem, quais sejam os metros e, em seguida, os pés métricos que eles realizam ou integram, daí o verso e, eventualmente, a estrofe, de modo a estruturar o poema todo. Tendo em vista que se trata sempre de concatenação de elementos, o conjunto formado tenderá a gerar uma orientação, isto é, um sentido, que é a princípio um determinado ritmo poético. O ritmo, entretanto, é influenciado por outras ocorrências ao longo da cadeia fonossintática, como as cesuras que incidem sobre a linha do verso. A partir da passagem de Tibulo, 1.3.1-4, o presente texto propõe levar em conta tais fatores para analisar o andamento rítmico-melódico da unidade estrófica formada pelo dístico elegíaco, com especial enfoque nas possibilidades de escansão geradas pela cesura-diérese fixa do pentâmetro e suas consequências para a expressividade poética.

*Palavras-chave.* Ritmo poético; dístico elegíaco; escansão; Tibulo; semiologia; expressividade.  
D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v19i2p114-129

Et Maro dat tales [priapeos]; sed quia distinctio verba  
dissociat nectitve aliter nec partibus aequis  
distingui patitur pedes, effugit sonus aurem<sup>1</sup>  
(Terentianus Maurus, *De Metris*, vv. 2769-71)

\* Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (1997). Professor da Área de Latim do Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Câmpus de Araraquara. O autor deseja agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pela concessão de uma bolsa de estudos que lhe permitiu desenvolver uma investigação de pós-doutoramento da qual este texto é um dos resultados (FAPESP, processo n° 2015/02415-9).

\*\* Artigo recebido em 12.abr.2016 e aceito para publicação em 04.jul.2016. Uma versão reduzida deste texto foi apresentada como conferência no Colóquio Internacional Voix, geste et rythme dans la poésie ancienne et moderne, que teve lugar entre 15 e 17 de outubro de 2015 na Maison de la Recherche da Université de Rouen (França).

<sup>1</sup> “Virgílio também compõe nesses versos [priapeus], mas porque a divisão [em pés] separa / ou une as palavras de uma maneira diferente, e não permite que os pés / sejam separados em partes iguais, o som engana os ouvidos” (todas as traduções de línguas estrangeiras para o vernáculo português são de responsabilidade do autor, a menos que se indique o contrário).

APESAR DE ABORDAR QUESTÕES DE MÉTRICA CLÁSSICA LATINA, É PRUDENTE advertir de saída que o ponto de vista adotado neste texto não é, ao menos em sentido estrito, aquele que costumeiramente orienta a perspectiva de um metricista, de hábito sempre interessado em fenômenos de identificação, taxonomia e classificação sistemática do mais numeroso conjunto de metros, pés, versos, bem como na infinidade de combinações possíveis entre eles, procedimentos e preocupações que podem ser vistos nas obras de todos os gramáticos antigos que se ocuparam dos estudos de métrica, hoje chamados *metricologistas* ou *artígrafos*. Dessa forma, o ponto de vista em que se baseia este texto é o de quem está mais interessado no(s) processo(s) que a poesia utiliza para criar vários dos sentidos poéticos percebidos no poema, ou seja, o processo pelo qual certos fenômenos, percebidos primeiramente no nível da expressão de um poema (mas sempre articulados e orientados pelo nível do conteúdo) pode levar a uma reinterpretação de seu(s) sentido(s). Esse ponto de vista poderia ser chamado uma *semiologia de expressividade*, abordagem que se ocupa com reconhecer os mecanismos de significação pelos quais a poesia torna poético um um texto, qualquer que venha a ser sua matéria.

Essa posição coloca já de saída um problema para o estudo da poesia clássica grega e latina, porque a investigação dos processos expressivos, que levam a reinterpretar o sentido de poemas, a despeito de depender da inter-relação entre conteúdo e expressão, tem geralmente início na superfície textual, mais exatamente no plano da expressão, em que ocorrem vários acidentes de natureza fonética e fonológica que, não raro, sinalizam momentos de privilegiada expressividade poética. A fortuna histórica do grego e do latim foi tal que se podem estudar hoje praticamente todos os níveis dessas línguas antigas, sejam eles morfossintáticos, semânticos, textuais ou discursivos, exceção feita, porém, à dimensão fonética, irremediavelmente perdida junto com o desaparecimento do mítico “último falante” do grego antigo e do latim. Esbarra-se, assim, na perda histórica dos dados fonéticos, cujo conhecimento pleno e controle seguro só podem dar-se por meio de testemunho empírico, tornado impossível diante do desaparecimento completo de todas as comunidades falantes do grego antigo e do latim.

Apesar da perda inelutável do dado empiricamente verificável, isto é, do dado fonético, impõe-se o conhecido primado linguístico segundo o qual, em matéria de linguagem, fatos de fala precedem sempre<sup>2</sup> (Saussure 1995, 37). No âmbito das investigações da expressividade poética, o postu-

<sup>2</sup> Cf.: “Sans doute, ces deux objets sont étroitement liés et se supposent l’un l’autre: la langue est nécessaire pour que la parole soit intelligible et produise tous ses effets; mais celle-ci est nécessaire pour que la langue s’établisse; historiquement, le fait de parole précède toujours.” (Saussure 1995, 37).

lado de que não há língua sem fala e, portanto, nem fala sem língua<sup>3</sup> (Saussure 1995, 112) implicará a dimensão fônica da linguagem, qualquer que seja o estado histórico da língua sob exame. Por isso, é preciso encontrar mecanismos que superem essa espécie de restrição imposta pelo curso da história, se se pretende chegar a uma investigação da expressividade poética do grego e do latim.

A despeito da incerteza histórica da dimensão fonética de línguas antigas que não deixaram registro seguro de sua oralidade, como são o grego antigo e o latim, essas línguas contam com abundantes testemunhos escritos, diretos e indiretos, que permitem tecer hipóteses de reconstrução de um sistema de oposições básicas. Trata-se aqui, então, não apenas das sugestivas, úteis e instigantes hipóteses como a de Daitz (1984), que fundamentam as mais bem sucedidas experiências de reconstrução do grego e do latim, mas sobretudo dos valores contrastivos que emergem da reconstrução de seu sistema fonológico, como o da oposição de base formada pelo par brevidade (  $\sim$  ) *versus* longura (  $-$  ), responsável por estruturar todo o edifício da poética desses idiomas (metros, pés, versos, estrofes). A abordagem fonológica tem-se provado particularmente útil para explicar fenômenos da ordem da linguagem poética, como já sinalizava Jakobson (1962).<sup>4</sup>

A partir da consciência de que longas e breves (cor)respondem-se mutuamente num sistema de oposições básicas, torna-se importante verificar o papel desempenhado por elas nas cadeias fonossintáticas que formam os pés métricos de um verso, de modo a dialogar, reforçar, refutar e polemizar com o significado dos itens do léxico por meio dos quais elas são expressas. Naturalmente, elas não o fazem por si mesmas, mas através de valores investidos nas estruturas hierarquicamente organizadas, geradas a partir da oposição básica que elas encetaram. Tais valores são as propriedades combinatórias que os segmentos do nível seguinte permitem, quais sejam os metros e, em seguida, os pés métricos que eles realizam ou integram, daí o verso e, eventualmente, a estrofe, de modo a estruturar o poema todo.

Daí, então, tratar-se-á sempre de concatenação de elementos, de forma que o conjunto formado tenderá a gerar uma orientação, isto é, um sentido, que é a princípio um determinado ritmo poético. O ritmo, entre-

<sup>3</sup> Cf.: “[...] il faut une *masse parlant* pour qu’il y ait une langue. A aucun moment, et contrairement à l’apparence, celle-ci n’existe en dehors du fait social, parce qu’elle est un phénomène sémiologique. Sa nature sociale est un de ces caractères internes; sa définition complète nous place devant deux choses inséparables, [...]” (Saussure 1995, 112).

<sup>4</sup> As posições de Jakobson a esse respeito podem ser lidas na redação do verbete *fonema e fonologia*, publicada no segundo volume suplementar de uma enciclopédia tcheca sobre a linguagem: “The phonological approach has proven to be particularly fruitful in respect to poetic language, standard language or writing, whereas a complete failure marked the attempts of folder linguistics to treat these domains” (Jakobson 1962, 232).

tanto, é marcado e influenciado por outras ocorrências ao longo da cadeia fonossintática, como as cesuras que incidem sobre a linha do verso. Tendo em vista que as cesuras do verso intervêm sobre o andamento da frase poética, tal fenômeno também terá a propriedade de (re)orientar, quando não de criar, determinados sentidos.

A cesura, por exemplo, é uma ocorrência que influencia a fonossintaxe do verso e, como tal, deve ser levada em conta nas análises preocupadas com a construção da expressividade. Embora o termo *caesura* seja derivado do verbo *caedere* e seja um equivalente do grego *τομή* que, por sua vez, deriva de *τέμνω* – tanto o grego como o latino são verbos do campo semântico de “cortar, seccionar”<sup>5</sup> – não há necessidade de entendê-la como corte nem sequer pausa, ao menos não de forma mecânica, já que leituras e declamações de versos nunca parecem requerer pausas físicas que interrompam a sequência da cadeia fonossintática da frase em verso, mesmo em se tratando de poesia composta em latim ou em grego antigo.

A cesura deve ser, então, compreendida antes como um momento de relevo particular no verso, que se dá pela acumulação de duas funções, uma rítmica e outra estilística. Embora possa, por vezes, coincidir com alguma pausa exigida pela sintaxe-semântica da frase, trata-se muito mais de um “lugar rítmico particularmente proeminente, um ponto de referência para o ouvido que tenta captar o fluxo dos metros realizado pelas palavras”<sup>6</sup> (Perini 1982, 222). Conceber e validar cesuras como um ponto de especial relevo no ritmo do poema pode trazer consequências interessantes para a análise da expressividade poética – que leva em conta também vários outros elementos que atuam na composição do poema – como se procurará demonstrar a seguir.

Segue-se agora uma pequena análise dos elementos que atuam para promover a expressividade poética dos dísticos iniciais da Elegia 1.3 de Tibulo. Nessa elegia, endereçada ao patrono literário do poeta, o general *Marcus Valerius Messalla Corvinus*, o eu-poético descreve-se adoentado e impedido de acompanhar seu patrono numa campanha militar em algum lugar do Mar Egeu. Se, por um lado, o poema presta-se a fazer referência à participação de Messala como general de *Octavianus* na batalha de *Actium*, por outro lado, o poema é também uma meditação sobre a morte, que comparece antropomorfizada no poema.

Assim, o poema 1.3 principia por um lamento dirigido a Messala, para caracterizar o eu-poético retido por uma enfermidade na ilha estran-

<sup>5</sup> Cf. Ernout & Meillet 2001, 82–3, s.v. *caedo*; Chantraine 1968–80, 1103, s.v. *τέμνω*.

<sup>6</sup> Cf.: “un luogo ritmico di particolare spicco, un punto di riferimento per l’orecchio intento a cogliere il flusso dei metri realizzato dalle parole”.

geira de Feácia, onde uma vez já tinha estado o lendário Ulisses<sup>7</sup> (cf. *Odisseia* 6.187–210 et 7.37–45).<sup>8</sup> Em razão disso, o narrador declara que não poderá acompanhar seu patrono “pelas águas do Mar Egeu” (v. 1). Essa estada forçada do eu-poético tibuliano na Feácia foi interpretada por Mills (1974, p. 226 ss.) como uma morte para o narrador, porque ele se vê separado de Messala, de sua vida ideal no campo e, sobretudo, de sua Délia, e propõe, para comprová-lo, que a personificação da ilha (*Me tenet /.../ Phaeacia*, v. 3) pode ser posta em paralelo com a personificação da própria morte (v. 4–5). Na sequência do poema, o eu-poético evoca as imagens de sua mãe, irmã ausentes e também de Délia, de forma que, se vier a morrer, não haveria quem lhe prestasse convenientemente as homenagens funerárias (v. 5–10) (vários elementos fúnebres dessa passagem podem ser contrastados com Catulo 68).<sup>9</sup> Segue-se uma descrição de sua partida de Roma e de como Délia consultou as *sortes* para saber se o amado voltaria a salvo (v. 11–22). Por estar doente, ele ironiza a crença de Délia em Ísis, opinando que de nada adiantou ela tê-lo purificado em seu nome, mas ainda assim pede à deusa que o cure, em nome da fé e do culto prestados pela amada à deusa (v. 23–32); acrescenta que ele mesmo dirigir-se-á aos deuses romanos e a seus penates em prol de seu restabelecimento (v. 33–4). Sobrevêm alguns tópoi elegíacos, como a *recusatio* da guerra, o louvor da vida campestre, a condenação da ambição, em que o eu-poético repudia a guerra e seus perigos, enaltecendo a vida simples de outrora, quando a ganância não havia ainda compelido os homens a uma vida de saques e perigos (v. 33–56). E acrescenta que, se morrer vítima da doença, Amor e Vênus o conduzirão aos Campos Elíseos, descritos pelo narrador como um lugar de perfeição e alegria plenas, repleto de danças, cantos e de amantes que se entregam abertamente ao amor (v. 57–66). A descrição dos Campos Elíseos é seguida pela do Tártaro (v. 67–80), que, segundo Campbell (1973, p. 155 ss.), é o reverso do paraíso, a segunda e necessária metade do contraste que o narrador estabelece entre o amante e o homem de *negotium* e *militia*. Por fim, o poema se encerra com o desejo de volta a Roma e do reencontro com sua amada Délia, numa cena cuja descrição serena lembra a lenda da casta Lucrecia (cf. Tito Lívio 1.57),<sup>10</sup> exceto porque, em todos os outros poemas, Délia é retratada como uma anti-Lucrecia, permissiva, volúvel e nada casta, o que leva o narrador a esta-

<sup>7</sup> Feácia e Córcira, comenta Ponchont (1950: 24, n.1), eram os antigos nomes da ilha de Corfu. Ulisses naufragou nessa ilha e, por isso, Tibulo identifica seu desterro com o do general grego (cf. Bright 1971, 197–214).

<sup>8</sup> Cf. Homer 1945, 220–1 et 234–5 respectivamente.

<sup>9</sup> Cf. Catullus 2005, 172–9.

<sup>10</sup> Cf. Livy 1957, 196–201.

belecer, a seu critério, um modelo idealizado, que corresponde ao protótipo de virtude romano para a mulher (v. 81–94).

Tal é o contexto da elegia, de onde se sacam os dois primeiros dísticos para serem examinados à luz dos procedimentos que constroem sua expressividade poética. Quando procede à escansão dos dois dísticos iniciais, a representação gráfica do plano prosódico pode ser assim representado:

*Ībītī|s Ēgā|ās<sup>p</sup> sinē| mē<sup>h</sup>, Mēs|sālā, pēr | ūndās,  
 ō ūtī|nām' mēmō|rē<sup>p</sup>|s ĩpsē cō|hōrsquē mē|ī.  
 Mē tēnē|t ĩgnō|tīs<sup>p</sup> Ēg|rūm<sup>h</sup> Phā|ācīā | tērrīs,  
 Ābstīnē|ās' āvi|dās<sup>p</sup>, | Mōrs<sup>h</sup>, mōdō, |nīgrā, mā|nūs.<sup>11</sup>*  
 (Tibulo 1.3.1–4)

Irás sem mim, Messala, ao Mar Egeu,  
 ó!, oxalá lembrados,  
 tu, tua tropa de mim.

Retém-me enfermo a Feácia, terra estranha:  
 retires, negra Morte,  
 ah!, tuas ávidas mãos.<sup>12</sup>

Nos hexâmetros e pentâmetros da passagem transcrita, foram assinalados e discriminados os pés datílicos e espondeíacos, bem como os empréstimos fonológicos das consoantes finais às palavras seguintes que iniciam por vogais (os sândis) e as sinalefas. Foram também assinaladas as cesuras (t = tritemímera; p = pentemímera; h = heftemímera). Em vermelho foram indicadas as cesuras principais e reais, isto é, aquelas ativas e com função indiscutível no verso; em azul, aparecem as cesuras secundárias e potenciais, que, embora não sejam ativas, desempenham um papel coad-

<sup>11</sup> Além dos tradicionais diacríticos para marcar longas e breves e das divisões em pés métricos com barras verticais, a escansão dos dísticos também empregou outras formas de notação: (a) cores variadas que visam a colocar em relevo recorrências e paralelismos – nunca acidentais – do material fônico (assonâncias, aliterações, dispersão e concentração de fonemas, etc.); (b) alças subscritas para marcar os sândis fonossintáticos (empréstimos da consoante final de uma palavra à vogal inicial da palavra seguinte); (c) três letras sobrescritas (p = pentemímera; t = tritemímera; h = heftemímera) para assinalar as cesuras principais (em vermelho) e secundárias (em azul).

<sup>12</sup> Uma versão francesa em versos rítmicos poderia ser: “Vous irez, Messalla, mais sans moi sur les eaux de la mer du Égée: / souveniez, je souhaite, vos troupes et vous même de moi: / Phéacie tout malade m'arrête, à travers des cetttes terres étrangères / mais toi même, o noire Mort, éloigniez vos deux mains désireuses”. Esse exercício de tradução foi diretamente inspirado num processo tradutório capaz “de trouver un hexamètre qui ‘marche’” na língua de Valéry, como se pode constatar na comparação com versos como “Chante, déesse, l'ire du Péléide Achille / ire maudite, qui fit la douleur de la foule achéenne...” (Brunet 2010, 36).

jutório, em colaboração com as cesuras principais, para destacar palavras e segmentos-chave. Assinalar cesuras potenciais é uma consequência do princípio regulador e definidor das cesuras, que, ao menos potencialmente, existem toda vez em que uma palavra corta o pé em duas metades. Quando se leva em conta que as cesuras não são pausas físicas, mas relevos psicológicos na topografia do verso, percebe-se que também as potenciais podem atuar em conjunção com a(s) cesura(s) principal(is) e ativa(s), a fim de sublinhar determinados segmentos, o que cria outras possibilidades de leitura.

Embora cesuras desempenhem um importante papel na produção de sentidos conotados no verso, elas atuam em conjunção com o esquema geral de distribuição de pés no verso, bem como com outros elementos do plano da expressão, tais como assonâncias, aliterações, vários graus de procedimentos paronomásticos, paralelismos sintagmáticos como os quiasmos, distribuição mais ou menos regular de fonemas etc., de sorte que tudo colaborará para o processo de significação da máquina verbal do poema.

Sendo assim, no hexâmetro 1.3.1 observa-se tanto que o plano do conteúdo faz referência topológica às águas do mar Egeu, como que uma alternância perfeitamente regular entre dátilos (pés 1, 3 e 5) e espondeus (pés 2, 4 e 6) constrói o verso de modo a recriar o movimento rítmico das marés. A cesura pentemímera, em conjunto com a sugestão de uma cesura heftemímera, destaca o sintagma adverbial *sine me* (“sem mim”), conferindo relevo à ideia central do início do poema, que é o abandono das responsabilidades militares do eu-poético, incapacitado de acompanhar seu patrono na campanha militar da Batalha de *Actium*. Além disso, o primeiro hemistíquio produz um forte contraste vocálico entre a vogal alta e fechada /i/ no 1º pé e a vogal baixa e aberta /a/, que ocorre tanto em *-as* como no ditongo *-ae*. Esse contraste é ainda reforçado pela concentração da vogal alta em pés distintos: vogal alta e fechada no 1º pé em contraste com as vogais abertas no 2º. Embora de modo menos radical e evidente, registra-se também um contraste entre vogais altas (/i/ e /u/), média (/e/) e baixa (/a/) em todos os demais pés do verso, colaborando com a representação icônica da oscilação das marés e fornecendo, quem sabe, também uma sugestão de rumorejo. O sândi entre *ibitis* e *Aegaeas* como que materializa a ideia de direcionalidade forjada pela sintaxe-semântica do complemento adverbial do verbo *ire* (*Aegaeas per undas*). O verso cesurado confere destaque ao segmento *sine me* – afinal o eu-lírico terá de abdicar de acompanhar seu general à guerra – de onde aflora a ideia de dor e lamento que se tornará patente no pentâmetro que se segue; fica claro que o 2º pé que o precede, inteiramente contruído com a gravidade do espondeu realizado pelos dois ditongos *-ae-*, produz um efeito interjectivo porque evoca a lembrança de um *uae!* que traduz essa dor, sobretudo quando se pensa na provável diferença de tom com

que se pronunciam esses ecos de interjeição, produzidos sob efeito do *ictus* vocálico no início do pé. Interjeições traduzem um efeito emotivo, centrado no eu emissor, portanto, o redobro enfático do pronome em ablativo *me*, no 4º pé [cf. *me...Me(s)*, evocativo de *memet*] parece reforçar tal efeito, de forma a forjar um paralelismo com *Ae(g)ae-*. A expressão da dor e do lamento quadram bem ao verso heroico e contribuem para o tom grandiloquente que ele procura comunicar. Entretanto, a projeção do recorte dos pés métricos sobre a frase que os realiza relativiza esse tom, porque deixa entrever uma engenhosa e quase despercebida troca: a sílaba *-as* de *Aegaeas* forma o 3º pé com a preposição *sine*, e, assim, forma também o vocativo *asine*, que se sintagmatiza com *Messalla*; ainda que *ās-sinē* não seja exatamente igual a *āšinē*, sobretudo pela diferença da breve inicial, é inegável que a sugestão existe. Recupera-se, dessa forma, o tema da *recusatio*, porque sugerir subrepticamente que Messala é um “asno”, um “estulto”, introduz o tema tipicamente elegíaco daquele que persegue honras bélicas, em contraste com o eu-elegíaco que as desdenha em nome de uma forma superior de “combate”: a *militia amoris*. Sendo assim, do ponto de vista do discurso elegíaco, quem preferir a guerra a conluios amorosos com a amada só pode ser visto com um olhar depreciativo,<sup>13</sup> fato corroborado pelo alusivo vocativo *āšinē*, semi-oculto pela métrica, mas que pode ser percebido no segmento *ās-sinē* do 3º pé da cadeia prosódica do hexâmetro 1.

No pentâmetro 1.3.2, o tom queixoso do lamento fica patente pela presença da interjeição *o!* em cabeça de verso, destacada pelo *ictus* e ainda amplificada por um “eco” vocálico em *-o-*, presente uma vez em *memores* e duas em *cohors*. Mas talvez o recurso mais saliente ali seja a cesura fixa pentemímera que, reforçada pela possibilidade de cesura potencial tritemímera, destaca o adjetivo nominativo plural *memores* (“lembrados” ou “recordando-se”, “pensando em”) e, ao fazê-lo, coloca-o em paralelo com o segmento *sine me* do verso anterior, produzindo uma espécie de relação causal: porque o eu-poético estará ausente (*sine me*), ele espera que o general e sua coorte se lembrem dele, retido e adoentado na Feácia; além disso, o 40. pé do hexâmetro (*me-Mes-*) introjeta o eu-poético no próprio nome de Messala, mercê da constituição do pé métrico por meio de 2 sílabas *me*, e já parece conter também o germe da expectativa da lembrança veiculada no pentâmetro (*memo-res*). Isso sugere uma vez mais a proximidade do eu-poético com seu patrono

<sup>13</sup> É corriqueiro dicionários de uso do latim assinalarem várias abonações do sentido figurado de *asinus* como “tolo, idiota”, corrente ao tempo de Tibulo. O OLD (1968), por exemplo, fornece um exemplário que vai de Terêncio e Plauto até Apuleio Madaurense, passando por Cícero, e que contém inclusive o uso do vocativo *asine* com sentido depreciativo (Cf. OLD, 1968, p. 182, s.v. *asinus*, 2a. acepção).

Messala (*me-Mes- : memores*); esse fato é reforçado pelo sândi entre *memores* e *ipse* (retomando Messala), sugerindo fusão entre capacidade de memória e a figura do próprio general. O verso encerra-se com mais um pronome que remete à ideia do “eu”, sob a forma do complemento em genitivo de *memores*, ou seja, o pronome *mei*, que configura a 4a. ocorrência da sílaba *-me-*, trazendo à cena a ideia do “eu” e materializando sua presença no poema, a fim de construir a lembrança almejada pelo eu-poético. Por fim, o tom algo plangente da esperança de ser lembrado contrasta com a lepeidez do ritmo geral do pentâmetro, composto inteiramente de dátilos, ou seja, quatro deles, quando se descontam as duas longas isoladas que caracterizam esse verso.

No hexâmetro 1.3,3 do 2º dístico, constata-se a 5ª e última ocorrência da sílaba *me* que encerra a projeção do “eu” no início da elegia com o propósito de realizar a expectativa de o eu-poético ser lembrado. Mais uma vez, o que se afirma no plano do conteúdo está representado de modo semi-simbólico na materialidade da expressão: a Feácia retém, detém e contém o eu-poético adoentado; assim, a cesura pentemímera, auxiliada pela sugestão de uma cesura potencial heftemímera, destaca *aegrum* (“doente”), que está alocado bem no centro do verso e como que envolvido por *Phaeacia* e por *ignotis*, que remete a *terris*. Outro elemento que atua na mesma direção é o sândi que “funde” *tenet + ignotis + aegrum*, um recurso que também sugere a contenção do eu-poético enfermo nas terras estranhas e desconhecidas da Feácia. O acúmulo dos fonemas oclusivos /t/, /g/ e /k/ contribui, no contexto, para formar uma certa impressão de dificuldade, já patente no plano de conteúdo do poema. A isso se somam duas novas ocorrências de *-ae* que, articuladas ao par *-ae* do 20. pé do hexâmetro inicial, repercute o “eco” da interjeição *vae!*, ampliando o lamento de dor. Tendo em vista que o hexâmetro do 1º verso implica a 2ª pessoa *tu*, por meio da flexão verbal em *ibitis*, fica clara a oposição *ego vs tu* tornada concreta pelo *me* que principia o 20. hexâmetro. Não apenas isso, mas essa oposição é realçada no 1º pé do hexâmetro 1.3.3 em *Me x te(net)*; tal recurso torna mais aguda a oposição entre o eu-elegíaco, dedicado à *militia amoris*, vs. o general Messala, que persegue as glórias da guerra. Pela correspondência entre pé inicial e final desse verso, não é descabido pensar numa ampliação da dicotomia *ego x tu* por meio do *te* contido em *terris*, que, assim, também recuperaria a natureza da ação de Messala como general, levando a guerra *terra marique*. Aliás, é preciso notar também que essa sugestão já está prefigurada em outra correspondência, formada pelos pés finais dos dois hexâmetros (1.3,1 e 1.3,3), formados respectivamente por *undas* (que, mesmo não estando no ablativo, evoca o campo semântico do mar) e *terris*.

Finalmente, no pentâmetro 1.3,4 do 2º dístico, a cesura fixa, auxiliada pela sugestão da cesura potencial, destaca *Mors*, completando, assim, o per-

curso do cerne dos dísticos iniciais: *sine me + memores + aegrum + Mors*, o que significa que já não se tem a companhia do eu-elegíaco (*sine me*), que reclama que seu companheiros lembrem-se dele (*memores*), gravemente doente (*aegrum*) e, portanto, ameaçado pela morte (*Mors*). O paralelismo entre os 1<sup>os</sup> pés desse pentâmetro e do hexâmetro anterior forja uma quase total paronomásia entre *tene(t)* e (*abs*)*tine(as)*. Notável é também a forte presença da vogal -a- (6 vezes), sobretudo no 1<sup>o</sup> hemistíquio e recebendo o *ictus* dos três primeiros pés, e que produz, no contexto, novo eco que remete à interjeição de dor *a!* ou *ah!*. De forma semelhante, o 2<sup>o</sup> hemistíquio caracteriza-se pela presença de nasais /m/ e /n/ a partir de *Mors*, no centro do verso. A incidência e repercussão de *Mors nigra* em *modo* e *manus* (pela presença reiterada dos fonemas que os constituem) pode designar tanto o espalhamento da força desagregadora da Morte como o afastamento dessa força, já que ela se concentra somente no 2<sup>o</sup> hemistíquio, o que também representa no plano da expressão o afastamento da Morte desejado pelo eu-poético.

Também é preciso notar que os dísticos elegíacos têm um ritmo particular, já que são compostos por um par formado de um verso heroico, o hexâmetro, seguido de um pentâmetro, de que já se disse mais de uma vez que não contém 5 de nada, motivo pelo qual se tem preferido chamá-lo *hexâmetro catalético*, para evocar de forma mais precisa sua composição, formada de dois primeiros hemistíquios de hexâmetro com cesura pentemímera e colocados em sequência, o que explica melhor a estranha sílaba única no 30 pé, bem como a última sílaba de quantidade indiferente à qual ela estaria associada para formar um hipotético meio-pé descontínuo. Entretanto, a crítica tem desde há muito tempo reconhecido que diferentes tipos de metros podem estar de tal forma associados a diferentes tipos de matéria que veiculam também diferentes sentidos (Fussell 1979, Morgan 2012).

Por essa razão, alguns autores propõem uma leitura estilística do dístico elegíaco, ressaltando o fato de que o hexâmetro é mais afeito à razão própria da matéria heroica, ao passo que o pentâmetro é mais adequado à emoção, de modo que “*toute discordance dans cette répartition expressive invite à une interprétation riche d’effects. Mieux encore: la deuxième partie métrico-syllabique du pentamètre est prope à suggérer des effects prope-ments lyriques*” (Dangel 2012, 33 n.38). A mesma autora propõe também ler a 2<sup>a</sup> parte lírica do pentâmetro sem os dois meios-pés central e final, de sorte a realizar uma linha datílico-espondaica nos 3 primeiros pés, finalizando com 2 pés anapésticos, pé a que os gramáticos antigos chamavam um anti-heroico (Dangel, *ibid.*).

É interessante notar que os artígrafos latinos propuseram várias formas diferentes de escandir versos de assentada tradição como o hexâmetro. Terenciano Mauro, na passagem usada como epígrafe a este texto (q.v.), por

exemplo, fornece esse mesmo testemunho ao propor que se podem encontrar sequências de versos priapeus em certos hexâmetros virgilianos,<sup>14</sup> sem que se dê normalmente conta disso, porque, segundo ele, o som ilude os ouvidos: *effugit sonus aurem* (Terentianus Maurus, *De Metris*, v. 2771).

Mais que eloquente, esse depoimento é revelador de que há sempre dois níveis de articulação e percepção a serem considerados em análises de expressividade poética, o da realização oral do poema e o de sua leitura, mesmo sabendo que a leitura corresponde, nesse caso, a uma forma de reprodução oral “para si mesmo”. Afinal, entre os latinos, a partir de determinada época compunham-se poemas pensando sempre em performances orais, mesmo quando lidos sem o concurso real da voz; por isso, é nessa dimensão do poema em que se situam as questões mais desafiadoras da expressividade. Assim, uma proposta de escansão que atribua finais anapésticos para a metade final do pentâmetro corresponderá a uma mudança significativa no andamento rítmico de cada estrofe, o que sem dúvida leva a novas possibilidades de interpretação da relação entre métrica e expressividade poética do dístico elegíaco.

Provavelmente em razão de sua monotonia excessiva para um emprego em série contínua (κατὰ στίχον), gerada pela estrutura rigorosa do pentâmetro, com sua metade final fixa e separada da metade inicial por uma cesura ou diérese também fixa, mas ambas equivalentes em termos de tempos mínimos ou *morae*, latinos e gregos sempre o empregaram em associação com o hexâmetro para formar um dístico e, em geral, sempre de modo a encerrar um sentido mais ou menos completo no intervalo formado por esses dois versos (sobretudo no emprego que dele fizeram poetas elegíacos e epigramáticos), o que permite entendê-lo como uma unidade estrófica nos poemas em que ele é empregado (Perini 1982, 226–7). O andamento rítmico-melódico da unidade estrófica do dístico elegíaco é, por essa razão, muito particular e característico, já que a cesura-diérese fixa do pentâmetro impõe sempre e necessariamente um momento de retomada do andamento do verso. Entretanto, na proposta de escansão que sugere dois pés anapésticos no pentâmetro, como aquela sugerida por Dangel (2012, p. 33, note 38), a sílaba longa que demarcava a cesura-diérese fixa passa a ser a arse que antecede uma tese também longa, formando o terceiro pé espondeíaco do

<sup>14</sup> Como faz notar Cignolo, trata-se ali não de verdadeiros priapeus, mas de hexâmetros com diérese mediana (cf. Cignolo 2002, 564). Seja como for, o testemunho do artífice é digno de nota, pois sua interpretação discordante indica, no mínimo, que era percebida uma tensão significativa entre os níveis prosódico e linguístico do verso, um fator a ser explorado em análises de expressividade.

verso. Uma vez adotado o que sugere Dangel, a escansão dos dísticos tomados em análise ficaria como segue:

*Ībītī|s Āġġā|ās<sup>h</sup> sīnē| mē<sup>h</sup>, Mēs|sāllā, pēr | ūndās,  
 ō ūtī|nām<sup>h</sup> mēmō|rēs<sup>h</sup> īp|sē cōhōrs|quē mēt.  
 Mē tēnē|t īgnō|tīs<sup>h</sup> āg|rūm<sup>h</sup> Phā|ācīā | tērrīs,  
 Ābstīnē|ās<sup>h</sup> āvī|dās<sup>h</sup>, Mōrs,| mōdō<sup>h</sup>, nī|grā, mānūs.*  
 (Tibulo 1.3.1–4)

Ainda que o fenômeno poético pertença à esfera da linguagem verbal, em que não há propriamente música e, sim, *musicalidade* (sempre em sentido amplo e em contraste o fenômeno musical), é possível tecer certas analogias entre ocorrências poéticas e elementos de música, como o andamento do ritmo musical, de modo a conceber a segunda parte do pentâmetro como uma espécie de *contraponto*, ou seja, uma espécie de melodia secundária acrescida à principal,<sup>15</sup> estabelecida pelo verso heroico. A porção fixa do pentâmetro seria assim uma nova melodia, cujo propósito é propiciar outra direção rítmica ao andamento heroico do hexâmetro, equiparada ou pelo menos identificável à expressão de matéria lírica, sempre conforme sugestão de Dangel (2012, 33 n.38).

O contraponto representado pela parte final do pentâmetro *reorienta*, por assim dizer, o tom predominantemente marcial da marcha hexamétrica, propondo uma solução inteiramente nova para o andamento heroico. É evidente que uma tal mudança de marcha na leitura / execução do pentâmetro se dá com qualquer uma das duas soluções, seja aquela que o toma como dois pés e meio de hexâmetro, seja a que o entende e executa com dois pés finais anapésticos. Ao contrário da primeira, entretanto, essa última possibilidade estabelece uma interessante tensão rítmica, tendo em vista que anapestos (˘˘˘) são o contrário rítmico e temporal exato dos hexâmetros (ˉˉˉ), e que, justamente por isso, eram chamados anti-heroicos pelos

<sup>15</sup> O contraponto é comumente definido como a arte de acrescentar uma ou mais partes a uma dada melodia ou de combinar melodias distintas, de modo a produzir interessantes correlações rítmicas entre essas partes, e divide-se em simples ou duplo (cf. Stainer & Barrett 2009, 112, *s.v. counterpoint*). Pode-se estender um pouco mais a analogia e considerar que a segunda metade do pentâmetro funcionaria como uma espécie de *contraponto duplo*, já que este é definido como uma composição em que as melodias se invertem: o mais alto corresponde ao mais baixo e assim por diante (Stainer & Barrett 2009, 116). O pé anapéstico (˘˘˘) é o oposto exato do hexamétrico (ˉˉˉ), logo, na proposta de execução de dois anapestos na metade final do pentâmetro, haveria uma conversão do ritmo predominantemente hexamétrico, sempre descendente, para seu correspondente oposto, cujo ritmo é ascendente, o que deve ter funcionado tanto como um índice prosódico, que assinalaria o teor lírico da estrofe, como *pontuação* para demarcar seu momento de retorno final.

gramáticos antigos, o que também faz deles a parte mais adequada do verso para sugerir efeitos líricos (Dangel, *ibid.*).

Poder-se-ia dizer finalmente que a tensão criada pela proposta da leitura anapéstica é do tipo *tese* (andamento heroico) x *antítese* (andamento lírico), cuja *síntese* parece ser o próprio dístico, tomado como unidade poética, o que reforça seu valor estrófico. O efeito dessa mudança de andamento parece ser o abrandamento do tom grave e solene que a convenção atribuiu à cadência hexamétrica, mais adequada para comunicar *feitos de reis e seus generais nas tristes guerras*, como assevera conhecida passagem da *Ars Poética* (v. 73–4) de Horácio,<sup>16</sup> e, portanto, inadequada para expressar matéria elegíaca (ou lírica, em sentido amplo).

Nos dois dísticos considerados na análise empreendida neste texto, nota-se que o sentido grave, pesado e solene do andamento do ritmo hexamétrico seria interrompido no instante em que atingiria o ápice: a partir do terceiro pé do pentâmetro, ainda heroico e mais grave e solene que os demais, porque realizado por um pé espondeico, o tom passa de grave a leve com o arremate de dois anapestos finais, de modo a fornecer um contraponto

<sup>16</sup> *Res gestae regumque ducumque et tristia bella / quo scribi possent numero, monstravit Homerus. / Versibus impariter iunctis querimonia primum, (75) / post etiam inclusa est uoti sententia compos; / quis tamen exiguis elegos emiserit auctor, / grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.* (Hor., *A.P.*, v. 73–8). Na tradução francesa de Villeneuve, “En quel rythme on pouvait écrire les hauts faits des rois, ceux des chefs, et les sombres guerres, Homère l’a montré. Dans l’union de deux vers inégaux on enferma d’abord la plainte, puis la satisfaction d’un vœu exaucé. Quel créateur pourtant inventa la brièveté des vers élégiaques? Les grammairiens en disputent et le process est encore pendant” (Villeneuve, in: Horace 1989, 206) ou, em decassílabos portugueses, “Feitos de reis, dos chefes, tristes guerras / em que verso escrever mostrou Homero. / Em versos não parelhos, o lamento / antes, e o voto obtido após incluiu-se. / Das breves elegias o criador / quem seria debatem os gramáticos / mas inda está sub júdice o litígio. Horácio evoca nessa passagem a autoridade inquestionável de Homero para abonar a adequação do emprego do hexâmetro para a expressão da matéria épica, bem como do dístico elegíaco (*uersibus impariter iunctis*) para comunicar seus temas mais antigos, quais sejam o lamento fúnebre (*querimonia*) e os epigramas votivos (*uoti sententia compos*), muito embora o dístico tenha evoluído até transformar-se, em Roma, no principal verso estrófico da matéria amorosa (Horacio 2008, 388 n.100). É interessante notar que a alusão ao dístico elegíaco é feita por *uersibus impariter iunctis*, e que parece ser o único registro de uso do advérbio *impariter* (“*impariter* is apparently a coinage of H.’s”: Horace 1989, 163 n.75. Cf.: esse verso é também a única abonação de *impariter* fornecida pelo OLD, 1968). Parece, portanto, fora de dúvida que uma atenção especial recaia sobre seu sentido no sintagma. No OLD (p. 1297), o 2º sentido do advérbio *pariter* assinala “em igual quantidade, medida ou grau; da mesma forma, tanto quanto; de modo nivelado, uniforme”, logo, *impariter* corresponde à negação, isto é, ao contrário de todos esses sentidos. Sempre se vê em *uersibus impariter iunctis* uma alusão à óbvia diferença entre os versos hexâmetro e pentâmetro, uma interpretação consagrada por todas as traduções da *Ars Poética* em línguas modernas, como por exemplo a de Villeneuve citado aqui, que faz corresponder ao adv. um adjetivo para a palavra *verso* (“*deux vers inégaux*”); mas também é possível entender que Horácio tenha talvez explorado a polissemia de seu neológico *impariter*, de modo a indicar também a união desnivelada e não uniforme dos versos, embora de forma não a indicar apenas a mera diferença entre seus número de pés (6 no hexâmetro e 5 no pentâmetro), mas também e sobretudo a mudança de andamento rítmico imposta pela segunda parte do pentâmetro, que deixaria o conjunto intencionalmente desnivelado e desequilibrado, sentido também indicado por *impariter*.

ao sentido sério e grave de cada dístico: no primeiro deles, a empreitada marítima de Messala (tema por excelência épico), pontuada pela ausência do eu-elegíaco, é interrompida pelo ritmo ascendente e “saltitante” dos anapestos finais, formados pela sequência *–se cohorsque mei*; da mesma maneira, no segundo, a gravidade da doença e a possibilidade da chegada iminente da negra Morte, marcadas solenemente pelo ritmo hexamétrico, são abrandadas pelo mesmo expediente anapéstico da sequência *modo, nigra, manus*, cujo contraste com a porção precedente parece sugerir até mesmo certa dose de zombaria em relação aos mais traços lúgubres da figura da Morte.

Finalmente, é preciso lembrar que tais efeitos também correspondem, ao menos em parte, a certos aspectos programáticos da produção elegíaca em Roma, como, por exemplo, certos efeitos de humor que poderiam resultar do contraste anapéstico há pouco discutido. Dessa forma, é possível pensar em que as influências e antecedentes históricos da elegia latina alicerçados na Comédia Nova e seus desdobramentos plautinos podiam ter raízes mais recuadas e profundas do que se imagina, como, aliás, a crítica moderna começa a perceber (cf., por exemplo, James 2012, 253–68). A instigante sugestão do contraponto anapéstico do final do pentâmetro pode, talvez, representar mais um passo nessa mesma direção. Como quer que seja, a possibilidade de entrever outras formas de interpretação rítmica do pentâmetro já fornece novas e interessantes direções para as análises da expressividade desse verso e do dístico elegíaco do qual ele faz parte.

## REFERÊNCIAS

- Brunet, Philippe. 2010. “Préface” à *Illiade*, d’Homère, 7–39. Paris: Seuil.
- Bright, D. F. 1971. “A tibullan odyssey.” *Arethusa* 4:197–214.
- Campbell, C. 1973. “Tibullus: elegy I.3.” *Yale Classical Studies* 23:147–53.
- Casanova-Robin, Hélène, ed. 2007. *Amor scribendi: lectures des Héroïdes d’Ovide*. Grenoble: Jérôme Millon. (Collection Horos).
- Catullus, Gaius Valerius. 2005. *The poems of Catullus*. Translated with commentary by Peter Green. Berkely, Los Angeles (CA-USA) / London (UK): University of California Press.
- Chantraine, Pierre. 1968–1980. Dictionnaire étymologique de la langue grecque. *Histoire des mots*. 5 tomes et 4 v. Paris: Klincksieck.
- Cignolo, Chiara. 2002. “Commento” a *De litteris, de syllabis, de metris*, di Terentianus Maurus. Vol. 2: Commento, appendici e indici. Ed. Chiara Cignolo. Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag.
- Daitz, Stephen G. 1984. *The pronunciation and reading of classical Latin: a practical guide*. Guilford (USA-CT) / London (UK): Jeffrey Norton Publishers.

- Dangel, Jacqueline. 2007. "Intertextualité et intergénéricité dans les Héroïdes d'Ovide: la métrique à l'oeuvre." In *Amor scribendi: lectures des Héroïdes d'Ovide*, éditée par Hélène Casanova-Robin, 13–35. Grenoble: Jérôme Millon.
- Ernout, Alfred; Meillet, Alfred. 2001. *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. 4<sup>e</sup> édition augmentée d'additions et des corrections de Jacques Andrés. Paris: Klincksieck.
- Glare, P. G. W. et al., ed. 1968. *Oxford Latin Dictionary (OLD)*. Oxford (UK): Oxford University Press.
- Gold, Barbara K., ed. 2012. *A Companion to Roman Love Elegy*. Malden (USA-MA) / Oxford (UK) / Chichester (UK): Wiley-Blackwell.
- Homer. 1945. *The Odyssey (vol. 1)*. With an English transl. by A. T. Murray. Cambridge (MA-USA) / London (UK): William Heinemann. (The Loeb Classical Library).
- Horace. 1989. *Epistles – Book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica')*. Ed. by Niall Rudd. Cambridge (UK): Cambridge University Press.
- Horace. 1989. *Épîtres*. Texte établi et traduit par François Villeneuve. 8<sup>e</sup> ed. Paris: Belles Lettres.
- Horacio. 2008. *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*. Introducciones, traducción y notas de José Luis Moralejo. Madrid: Gredos.
- Jakobson, Roman. 1962. *Selected writings, I: Phonological studies*. The Hague: Mouton.
- James, Sharon L. 2012. "Elegy and New Comedy." In *A Companion to Roman Love Elegy*, edited by Barbara K. Gold, 253–68. Malden (MA-USA) / Oxford (UK): Wiley-Blackwell.
- Livy. 1957. *History of Rome (vol. 1: Books I and II)*. With an English transl. by B. O. Foster. Cambridge (MA-USA) / London (UK): William Heinemann. (The Loeb Classical Library).
- Mills, D. H. 1974. "Tibullus and Phaeacia: a reinterpretation of I,3." *Classical Journal* 69:226–33.
- Morgan, Llewelyn. 2012. "Elegiac Meter: Opposites Attract." In *A Companion to Roman Love Elegy*, edited by Barbara K. Gold, 204–18. Malden (MA-USA) / Oxford (UK): Wiley-Blackwell.
- Perini, Giorgio Bernardi. 1982. "Fondamenti di metrica." In *Propedeutica al latino universitario*, di A. Traina & G. B. Perini, 201–41. Bologna: Pàtron.
- Saussure, Ferdinand de. 1995. *Cours de linguistique générale*. Publié par Charles Bailly et Albert Séchehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger. Paris: Payot & Rivage.
- Stainer, John; Barrett, William. 2009. *Dictionary of musical terms*. New York (USA): Cambridge University Press.
- Terentianus Maurus. 2002. *De litteris, de syllabis, de metris*. Vol. 1: Introduzione, testo critico e traduzione italiana. Vol. 2: Commento, appendici e indici. Ed. Chiara Cignolo. Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag. (Bibliotheca Weidmanniana 6: Collectanea Grammatica Latina 2.1, 2.2).
- Terentianus Maurus. 1923. *Terentiani Mauri De litteris, de syllabis, de metris libri tres*. In *Grammatici latini*, hrsg. Heinrich Keil, vol. VI. Lipsiae.
- Tibulle. 1950. *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*. Texte établi et traduit par M. Panchont. Paris, Belles Lettres.



*Title.* Rhythm and expressiveness of the elegiac couple: Tibullus 1.3.1–4.

*Abstract.* From the recognition that long and short syllables mutually (cor)respond in a system of basic oppositions, it is essential to verify which role is played by them in the phonsyntactic chains that form metric feet, a function that they only perform through psychological values invested in the hierarchically organized structures of the verse, which are generated from the basic opposition they have started. Such values are the combinatorial properties permitted by the next level segments in a phonological chain, which are the poetic meters followed by the metric feet that they perform or integrate, then the verse itself and eventually the whole stanza, so as to provide structure to the whole poem. Since this process always consists of a concatenation of elements, the set thus formed tends to generate orientation, that is, meaning, which is, in principle, a certain poetic rhythm. The rhythm, however, is influenced by other occurrences along the phonsyntactic chain, such as the caesuras that affect the line of a verse. From the passage of Tibullus, 1.3.1–4, the present text aims to take into account such factors to analyze the rhythmic-melodic pace of the strophic unit formed by the elegiac couple, with special focus on the possibilities of scansion generated by the fixed caesura-diaeresis of the so-called pentameter and their consequences for poetic expressiveness.

*Keywords.* Poetic rhythm; Elegiac couple; scansion; Tibullus; Semiology; expressiveness.

**RHETORIC OF THE “OTHER” IN NEO-LATIN**  
**(OBSERVATIONS BASED ON ERASMUS, BUSBECQ, PETER MARTYR,**  
**SEPÚLVEDA, JOANNES LATINUS, MAFFEI, LANDÍVAR)**

MILENA MINKOVA\*

University of Kentucky

*Abstract.* The paper investigates the ways in which the ideas of “self” and “other” are conveyed in a number of various Neo-Latin passages. It considers the dynamics of explicit and implicit identifications, together with the suggested connotations in them, and relates all of these to the intentions of the author. The paper also explores the possibilities and the limitations of the Latin language in expressing these concepts, and argues that Latin is a language that crosses boundaries and is more inclusive than is sometimes thought.

*Keywords.* Neo-Latin; “the other”; Desiderius Erasmus; Ogier Busbecq; Peter Martyr; Juan Ginés de Sepúlveda; Joannes Latinus; Giovanni Pietro Maffei; Rafael Landívar.

*D.O.I.* 10.11606/issn.2358-3150.v19i2p130-142

A BOOK ON LATINITY AND ALTERITY IN THE EARLY MODERN PERIOD WAS RECENTLY edited with the eponymous title by the Australian scholars Yasmin Haskell and Juanita Feros Ruys.<sup>1</sup> It originated from a colloquium held at the University of Western Australia in Perth, certainly a place to which Latin is not inherently native. One may argue the same about the western part of the southern hemisphere, and yet, as we hope to show in the course of this paper, the shores where we are standing now are not necessarily considered in Latin “the other world.”

Four main ways of otherness are studied in “Latinity and Alterity”: humanistic Latin versus Medieval Latin and vernacular; the Latin world versus the East; Latin versus women; Latin versus the New World. Admittedly, alterity in the book is considered primarily under a geographical

\* Ph.D. in Classics (University of Sofia, 1992), Ph.D. in Christian and Classical Philology (Pontifical Salesian University, 1995).

\*\* Artigo recebido em 05.set.2016 e aceito para publicação em 25.out.2016. This presentation was delivered during the Third Brazilian Congress of Rhetoric organized by the University of São Paulo in September 2014. We had a talk in Latin on a similar topic during the Living Latin in New York City Convention organized by Paideia Institute for Humanistic Study in February 2016, the video and the transcript of which were published afterwards on the web site of the Paideia Institute.

<sup>1</sup> Haskell et Feros 2010.

aspect.<sup>2</sup> This fourfold investigation of alterity, including both voices from "others" and voices about "others" comes in a certain way as a response to Françoise Waquet's 1998 monograph *Le latin, ou l'empire d'un signe, XVIe-XXe siècle*<sup>3</sup> about the fate of Latin in the early modern and modern world, in which Latin is defined mostly as an excluding sign (for the most part of non-European, of women, of illiterate). Haskell's and Ruys's volume researches geographical areas and aspects that are not considered in Waquet's largely Eurocentric book, particularly drawing attention to the concept of positionality,<sup>4</sup> meaning that a sign signifies different things in different contexts. The current paper intends to contribute toward and to elaborate the understanding of the flexibility and inclusiveness of Latin.

The geographical aspect of alterity seems to be the most significant one. At the same time, its predominance could be challenged. In fact, the geographical place is not a constant, but changes as a factor determining otherness. Let us take in consideration one of the early accounts of the travels to the New World and of its exploration. Peter Martyr of Anghiera (Pietro Martire d'Anghiera) (1457–1526) was an Italian historical writer who spent considerable time at the Spanish court and wrote eight very long *Decades de orbe novo* "Decades About the New World" concerning the discovery and the first contacts with both Americas. Peter Martyr himself is said to have known Christopher Columbus. The following excerpt is from the Fifth *Decade*, and it describes the beginning of Magellan's circumnavigation of the globe. In it there is a curious expression, which also appears in several other places in Peter Martyr's book.

*Decades de orbe novo*, V, 7 Ad Fortunatas primum, dehinc ad Gorgodum insularum prospectum, quas Portugallicus earum dominus Capitis nuncupat Viridis, appulsi verterunt proras in dexteram a tergo nostri putati continentis, per eius terrae porrecturam quae dicitur Sancti Augustini Castellana impositione pauloque ulterius a Portugallicis Sanctae Mariae, quae ultra lineam aequinoctialem protenditur gradus quinque, decesseruntque ad Antarcticum...<sup>5</sup>

Having stopped first at the Canary islands, then arrived into sight of the Gorgodes, which the Portuguese to whom they belong call Cape Verde, they turned their course to the right, leaving behind the part of the world that we consider ours, <sailing afterwards> along the land stretch called St. Augustine in Spanish and shortly after along

<sup>2</sup> Haskell et Feros 2010, 2.

<sup>3</sup> Waquet, 1998.

<sup>4</sup> Haskell et Feros 2010, 7.

<sup>5</sup> The text follows, with some changes in the punctuation, the recent Latin-Italian bilingual edition of *Decades: Pietro Martire d'Anghiera, De Orbe Novo Decades I-VIII*, 2 vols: 1: I-IV; 2: V-VIII. A cura di Rosanna Mazzacane ed Elissa Magioncalda, Genova, Università, Dipartimento di Archeologia, Filologia Classica e loro Tradizioni, 2005.

the land called by the Portuguese Santa Maria, which extends for five degrees beyond the equator, and then left for Antarctica...

The phrase which concerns us is *nostrī putatī continentis*, “of our supposed continent; of the part of the world/the landmass that we consider ours.” Phrases like *crediti continentis*, *putati continentis*, *existimati continentis* are found passim in Martyr with the general meaning “of the alleged continent” and are due to the uncertainty as to what a newly discovered landmass comprehends, and whether it indeed amounts to a continent. In the passage above *noster putatus continens* (with a rare masculine: the classical word *continens* is normally feminine, *terra continens* being implied) obviously refers to the known lands of the African continent, or to a conjunction of the known African and the European and possibly Asian lands. Most probably its meaning would be: the world, the landmass known to us.

Slightly later, in the same Fifth Decade, the same phrase is used to describe a different reality, related to the transition of Magellan from the later-to-be called Magellan straits into the Pacific ocean.

*Decades de orbe novo*, V, 7 Vastum eo tractu superato captarunt oceanum aliud mare, id est nostrī putatī continentis a tergo, marique illi iungitur, quod Australe in Decadibus appello, a Vasco Nuñez primum reperto...

After they managed to get out of the straits they entered into the vast ocean: into another sea, leaving behind the part of the world that we consider ours; and this sea is connected with that other sea, which in the *Decades* I call the South Sea, discovered first by Vasco Nuñez...

With Peter Martyr, the adjective *noster*, “ours,” seems to change in order to indicate different reality with the change of circumstances. In the first instance, it indicates the African continent, possibly conjoined with all known world, that is Africa, Europe, and Asia. In the second instance, it indicates the American continent, and also possibly all the known world. The term *noster* expands together with the expanding world.

At the end of the Seventh *Decade* of Peter Martyr, this same phrase, *nostrī putatī continentis*, is used twice in the description of the itinerary of Sebastian Cabot who was going to circumnavigate the globe for the second time after Magellan in 1526, but remained instead in Brazil.<sup>6</sup> Again, it clearly

<sup>6</sup> *Decades de orbe novo*, VII, 6: Commode propterea littora percurreret illa donec flexuoso Magagliano freto, canopeo syderi proximo traiecto, in dextram a tergo nostrī putatī continentis ... proras diriget, perque capricorni zonam ad equatorem regredietur, in quo spacio insularum numerum reperiet innumerum, sitarum in ea pelagi vastitate... His perlustratis et prudenti diligentia pertractatis, nostrī putatī continentis latus australe universum abradent, applicabuntque se ad colonias Panamam et Natam, in littoribus illis erectas, aureae Castellae terminos.

indicates the landmass/continent/world along whose coast someone traveling from the Magellan straits to Panama would sail, or which would be left behind by someone sailing off the western South American coast through the Pacific ocean. The western shore of South America becomes the limit of "our world." "Noster" is an adjective applicable to the whole world. There seems to be no problem with perceiving the whole world, no matter how much it expands, as *noster*. Nothing in Latin prevents the flexibility with which what is "ours" could change together with the change of circumstances.

The concept of "ours" and "fatherland" in Neo-Latin writers becomes rather complicated. Such is the case of the so-called "Indian" writers, indigenous people from the New World who not only became proficient in Latin, but created Latin literary works as if in their own tongue, in the same way as any other citizens of the Republic of Letters would.<sup>7</sup> Arguably, the most famous of these writers with a complicated identity is Rafael Landívar (1731–1793), the author of the descriptive poem *Rusticatio Mexicana*,<sup>8</sup> "Mexican Country Scenes." Born in Guatemala, a member of the Jesuit order and a scholar, he was exiled to Italy when the Society of Jesus was expelled from the Americas in 1767. In Bologna, he wrote, in elegant Latin, *Rusticatio Mexicana* in which he praised the natural beauties of Mexico taken loosely to signify a larger region, including his native Guatemala (the first edition of the work was published in Modena in 1781). The dedication is to Guatemala, a city doubly lost for Landívar, because of his exile, and because of the devastating earthquake of 1773. Landívar is one of the "others," since he was born not European, but he writes in the language of the Europeans. He even writes with such elegance as to surpass the Europeans in the mastery of their own language, if Latin is indeed to be deemed substantially European. Identities are even more complicated. Landívar writes from Europe, seemingly without being allowed or inclined to express too vehemently the sadness he feels about being prohibited from his own home. In America, he had become an "other" in the land of "others." As a Jesuit, he was associated with the Europeans in the land of the Americans. Yet, in Italy Landívar also is an "other" in the land of "others." There, he is an American in the land of the Europeans. Paradoxically, Landívar returns to his native fatherland through the language of his adoptive fatherland, Latin. Latin allows Landívar, after having been doubly exiled, to be doubly reconnected. What is "ours" and the fatherland do not seem to depend exclusively on the geographical location. The poet declares:

<sup>7</sup> The indigenous Latin writers of the Americas constitute an important and largely unexplored field of Neo-Latin. For some recent perspectives, see Laird 2010.

<sup>8</sup> Laird 2006.

Me iuuat omnino, terrae natalis amore,  
 usque uirescentes patrios inuisere campos,  
 Mexiceosque lacus, et amoenos Chloridis hortos  
 undique collectis sociis percurrere cymba;  
 tum iuga Xoruli uisam, Vulcania regna...  
 (*Rusticatio Mexicana*, I, 7–11)

It is truly pleasing for me, for the sake of <my> love for the fatherland, to visit the evergreen fields of the fatherland and to sail through the Mexican lakes and the lovely gardens of Flora with friends gathered from everywhere. Then to visit the top of Jorullo, a realm of Vulcan...

The poem makes the return true, and the Latin language helps conceptualize the fatherland. In the dedication to the poem, it is stated that Guatemala City will arise from the ruins (*surgunt iam celsa sepulchro/ limina, se tollunt ardua templa polo*, “lofty dwellings now are raised from the tomb, high temples touch the heavens”) which could be meant as the restoration of the city through poetic reconstruction. The action of poetic creation constructs reality. Who are the *socii* (“fellows,” “comrades”) about to accompany the poet? They come *undique*, “from everywhere.” Could it be that they are the other citizens of the Republic of Letters, connected with the poet through the language that knows no geographical barriers and creates a space of its own? And what would prevent from including in these *socii* even us, the modern readers, while we admire the swimming gardens and the industriousness and creativity of the Mexican people who have crafted them?

The limitations of the geographical aspect of the fatherland are clearly stated by Joannes Latinus (1518?-ca1594), a black man from sub-Saharan Africa with slave parents, who in the mid-sixteenth century became a Latin professor at the University of Granada and wrote a two-book epic poem about the defeat of the Turkish army in the battle of Lepanto in 1571 by Don John of Austria, brother of the Spanish king Philip. This is how Joannes Latinus defines himself in the prefatory elegy to the poem *Ad catholicum et invictissimum regem Philippum elegia* “An Elegy to the Catholic and Most Invincible King Philip”<sup>9</sup>:

Aethiopum terris venit, qui gesta Latinus  
 Austriadae mira carminis arte canat. (7–8)  
 Quod si nostra tuis facies, Rex, nigra ministris,  
 Displicet, Aethiopum non placet alba viris.

<sup>9</sup> *Austrias carmen* per magistrum Ioannem Latinum Garnatae studiosae adulescentiae moderatorem, Garnatae, ex officina Hugonis de Mena, 1573. For more about Joannes Latinus see: Fra-Molinero 2005.

Illic Auroram sordet qui viserit albus,  
 Suntque duces nigri, Rex quoque fuscus adest. (19–22)  
 Nec rerum est Dominus, qui non admiserit omnes,  
 Gentem ne excludat Regia forte meam. (41–42)

He comes from the lands of the Ethiopians in order to sing with marvelous art, as a Latin man, the deeds of Don John of Austria... And if, o King, our faces do not please your courtiers, the white face does not please the Ethiopians. If a white man visits the East, he seems unsightly; the leaders are black, there is also a black king... This man is not a lord of the world, who does not accept everyone. Let the royal palace not exclude by any chance my people.

Not only does Joannes qualify himself as *Latinus* because of his mastery of the Latin language, but he also calls into doubt the criteria according to which people are excluded as "others," and emphasizes their relativity, finally asking for universal inclusion of all people.

The geographic and ethnic fluidity of the concept of fatherland in Latin certainly shows that Latin is not at all Eurocentric. What is "ours" undoubtedly expands geographically where the Republic of Letters is concerned. How accepting, however, is Latin to those beyond *res publica litterarum*? For Erasmus, the most famous citizen of *res publica litterarum*, learning is the most important criterion in judging the other, but together with it comes general humanity. This becomes evident if we consider some of Erasmus' travel letters. If we look, just for example, at letter 867<sup>10</sup> describing the rather tortuous European journey from Basel to Louvain, we will discover the way Erasmus judges the others: *vir doctus et humanus* "a learned and cultivated man"; *homo commodissimus et festivissimus*, "a very easy and very jovial man"; *Latini sermonis exacte peritus, tum iureconsultissimus*, "minutely experienced in the Latin language, and also very much so in the law"; *Iuvenis est, sed rara et plusquam senili prudentia, pauciloquus, ... argute loquitur, immo cordate, citra ostentationem doctus non in uno studiorum genere tantum, totus candidus et amico amicus*, "He is a young man, but with rare judgment characteristic more of an old man, not saying too much, but ... saying subtly or rather wisely what he says, learned without ostentation in more than one field of study, a man of complete integrity, a friend to his friends"; *amicus sincerus*, "a true friend" etc. etc. Knowledge and learning are of the utmost importance for Erasmus, but simple human kindness is as well. Erasmus sees all the people of the world as his fellow citizens. When propagating his irenic views in the treatise explaining the proverb *Dulce*

<sup>10</sup> *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, ed. P.S. Allen, Oxonii, In typographeo Clarendoniano, 1906–1956, vol. II.

*bellum inexpertis*, “War seems pleasant to those who have not experienced it,” this is how Erasmus talks about the Turks, or any population against whom there is a general exhortation to wage war: *Eiciamus primum trabem ex oculo nostro, mox eiecturi festucam ex oculo fratris*<sup>11</sup> (“Let us first take out the beam from our eye, and then we will take out the straw from the eye of our brother”). Erasmus discusses at some length his view that all people are fellow human beings. The same theme appears in his critique of the unnecessary and seemingly unexplainable human divisions and enmities between different communities in *Institutio principis christiani*, ll. 593–7: *Nunc fere Gallum odit Anglus non ob aliud, nisi quod Gallus est; Anglum Scotus, tantum quia Scotus est, Germanum Italus, Eluetium Sueuus atque item de caeteris; regio regioni inuisa, ciuitas ciuitati. Cur haec stultissima nomina magis nos distrahunt, quam conglutinat omnibus commune Christi uocabulum?*<sup>12</sup> “Now the Englishman almost hates the Frenchman for no other reason except that he is French; the Scot hates the Englishman, only because he <himself> is Scottish, the Italian hates the German, the Swabian hates the Swiss and so on. A country is hateful to another country, a city to another city. Why do these most foolish names pull us apart more than the name of Christ that is common to everybody?”

Actually, Erasmus seems to transcend the sensibilities of his time and to be even more relevant today.<sup>13</sup> Admittedly, the geographical sphere of Erasmus’ activities is circumscribed to Europe. Some have, however, detected similarities between Erasmus and one of the first men to write about the American indigenous population. Geoffrey Eatough, in a relatively recent article in *Studi Umanistici Piceni*, argues for a connection between Erasmus and Peter Martyr in terms of acceptance of their fellow human beings.<sup>14</sup> By the way, Eatough also considers similar the styles of Erasmus and Peter Martyr—plain and directly truthful. This style comparison could be called into doubt, since the language of Martyr seems rather different from the Erasmian unblemished classical prose, with Martyr often slipping into hybrid and somewhat improvised expressions influenced by Italian or rather Spanish with which he was imbued on a daily basis. In a previous article Eatough also makes a case for Martyr as an author of tolerance who distinguishes between the *otium*-way of life of the Caribbeans, and

<sup>11</sup> *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, ordinis secundi tomus septimus, *Adagiorum chilias quarta* (pars prior) edd. R. Hoven et C. Lauvergnat-Gagnière (Amsterdam etc. – Elsevier) IV, 1.1, pp. 39–40.

<sup>12</sup> *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, ordinis quarti tomus primus, *Institutio principis Christiani*, ed. O. Herding (Amsterdam: North Holland Publishing Company, 1974), p. 218.

<sup>13</sup> About Erasmus’s message being understood better today see Halkin 1994, 296.

<sup>14</sup> Eatough 2009.

*negotium*-way of the Mayans, analyzing lifestyles, and not discarding all indigenous people as inferior.<sup>15</sup> Peter Martyr is undoubtedly accepting of the native tribes and his arguments were used in the 1550–1551 Valladolid controversy regarding the dignity of the American indigenous people by Bartolomé de Las Casas against Juan Ginés de Sepúlveda. In fact, Sepúlveda could be considered among the truly excluding Neo-Latin authors, if not indeed the most excluding one. He not only openly calls the indigenous populations inferior and worthy of enslavement, but also, and much in Caesar's style, describes them in a most detached way.<sup>16</sup> *Barbari* is the word most consistently used by him, as for someone belonging to a totally different, inferior world.<sup>17</sup>

Sepúlveda and Erasmus may be taken as representatives of two possible and diametrically opposed theoretical approaches toward the "other." Let us look at someone dealing in practice with others, different not only geographically, but also with a totally different mindset. Ogier Ghiselin de Busbecq (in Latin, Augerius Busbequius) (1522–1592) was a Flemish humanist and an ambassador of the Holy Roman Empire to the Ottoman court. He wrote four long letters describing his life in Constantinople and his travels within the Ottoman empire. The more carefully one reads the text of his letters (originally intended, by the way, for a fellow diplomat), the more such a reader will see Busbecq as a remarkably flexible and even, speaking in contemporary terms, "politically correct" Latin writer.

Busbecq is undoubtedly a citizen of the Republic of Letters. His interests in learning extend to botany, but an appreciation of classical antiquity is the cornerstone of Busbecq's mentality. One of the things for which Busbecq remained most famous is, in fact, his discovery of *Monumentum Ancyranum*, Ankara's inscription containing *Res gestae divi Augusti*. There is a characteristic passage in his first letter defining Busbecq's belonging to the classical tradition. Here is what happened once during his travels in the Ottoman empire:

*Epistolae Turcicae*, I, p. 34 ...faber quidam aerarius mihi magnopere movit stomachum, a quo cum numismata requireremus, ingentem se aulam paucis ante diebus plenam habuisse narrabat: ex quibus lebetes aeneos aliquot conflasset, quod nullum eorum aut usum aut pretium putaret esse. Sane magno mihi erat dolori tantum periisse antiquitatis. Sed ego illum ultus sum ut dicerem, me centum aureos pro iis, superessent modo,

<sup>15</sup> Eatough 1999.

<sup>16</sup> Passim in his *De orbe novo: Johannes G. Sepulveda, De orbe novo*, edidit Antonius Ramírez de Verger, Stutgardiae, Teubner, 1992.

<sup>17</sup> By the way, *barbari* is frequently used by Peter Martyr himself. The Latin translation of the first letter of Columbus about the new world employs the term *incolae, Indi*, and *gentes*. See *The Latin Letter of Columbus Printed in 1493*, London, Bernard Quaritch, 1893.

numeraturam. sic illum non minus amisso eo e faucibus bolo tristem a me amisi, quam ille me ea vetustatis iactura commoverat.<sup>18</sup>

...some bronze-smith made me very angry, when after our inquiry about ancient coins, said that a few days ago he had had a huge hall full of them: he then melted them down into a few bronze kettles, since he saw in them no use or value. Of course, I was grieved that so much antiquity had perished. But I avenged myself saying I would have paid one hundred golden coins, had the bronze coins been saved. So I left him no less sad because of the missed profit, than he had made me because of the damage to the ancient artefacts.

There seems to be a very clear line of division between those who belong to the continuity of the ancient world, although geographically disjoined from it, and those, who, although living geographically in the same place where the ancient world existed, clearly do not appreciate it and do not belong to it. Toward the end of the third letter, excusing his Latin style (probably a case of false modesty, since Busbecq writes with elegance), Busbecq asks rhetorically what else is to be expected from this *penitissima barbaries*, “most barbaric land”.<sup>19</sup>

The irreconcilable opposition between the Christian and the Muslim world as a commonplace in Neo-Latin literature is discussed by Marc Laureys in his contribution to *Latinity and Alterity in the Early Modern Period*.<sup>20</sup> Such a topos includes a warning to the European powers about the rising threat from the East. We find a similar concern in the third letter where the order, frugality, and military prowess of the Turks are opposed to the disorder and licentiousness of the West.<sup>21</sup> This opposition, however, is not at all the leitmotif of Busbecq’s Turkish letters. The above-mentioned expression, *penitissima barbaries*, is, in fact, most rare. Words as *barbarus*, *ferus*, *ferox*, *saevus*, *inhumanus* are extremely rare or indeed absent from the letters.

<sup>18</sup> *Augerii Gisenii Busbequii Legationis Turcicae epistolae quattuor*, Parisiis, Ex officina Plantiniana, 1595. About Busbecq’s worldviews regarding the Ottoman Empire and the West see Dominique Arrighi, *Écritures de l’ambassade: Les lettres turques d’Ogier Ghiselin de Busbecq*, Paris, Honoré Champion, 2011, especially pp. 209–20.

<sup>19</sup> *Epistolae Turcicae*, III, p. 116: Quamquam quid hodie e Graecia bene Latinum aut e Turcia penitissimaque barbarie elegantius expectes?

<sup>20</sup> Laureys 2010.

<sup>21</sup> *Epistolae Turcicae*, III, p. 72: Quae cogitantem horror corripit quid postremo futurum sit cum hanc nostram rationem cum eorum comparo, superare alteros, alteros interire necesse est, ambo certe incolumes esse non possumus. Ab illa parte stant immensae imperii opes, vires integrae, armorum usus et exercitatio, miles veteranus, victoriarum assiduitas, laborum patientia, concordia, ordo, disciplina, frugalitas, vigilantia. Ab hac nostra, publica egestas, privatus luxus, deminutae vires, infracti animi, laboris et armorum insolentia, contumaces milites, duces avari, disciplinae contemptus, licentia, temeritas, ebrietas, crapula, quodque est pessimus, illis vincere, nobis vinci solitum; see also pp. 107–8 about the averse feeling that the Muslims have when Christians are concerned and their readiness to offend Christians.

The tone of Busbecq's writing is truly moderate and so is the position he takes. He appreciates good things in others, is able to see negativity in his own world, and, furthermore, is continuously looking for some common ground when among foreigners. Let us consider as an example one instance of Busbecq's attitude amid "others" in the Ottoman empire. It had come to Busbecq's knowledge that on a certain day the Sultan Suleiman the Magnificent would depart from Constantinople with an army in order to help his son Selim in his fight against his other son Bayezid. Busbecq had made arrangements with his Chaush, his Turkish aid and guard, to leave early in order to watch the departure from the second floor of a house which he had rented for the day. When the appointed day arrives, Busbecq finds his own door locked and the Chaush coming up with excuses, the real reason being an order coming from above and trying to prevent a foreigner from watching the Sultan departing to wage war against his own son. Busbecq is fuming with anger, and yet, even amid this anger he states: *Animus fuerat Chiausso me frustrari, homini tamen non malo (Epistolae Turcicae, III, p. 101)*. "The Chaush, not a bad man on his own, was intending to deceive me." Remarkably, Busbecq is capable of perceiving the Chaush simply as another human prompted to act in a certain way by circumstances. With the help of the sympathizing janissaries (Ottoman elite infantry), Busbecq manages to break out and finally to watch the magnificent display of the army. On his return, reprimanded by the Chaush, Busbecq argues:

*Epistolae Turcicae, III, p. 103* Quaero denique vtrum me pro oratore habeant an pro captiuo. Respondet pro oratore.... Sin pro oratore, vt dicis, cur liber non sum, si orator sum? Cur domo egredi cum volo, prohibeor? Solent, inquam, captiui includi, non oratores. Libertas apud omnes gentes seruatur oratoribus. Hoc magis est publicum.

"At last I ask whether they consider me an ambassador or a prisoner. <The Chaush> answers "an ambassador"... If an ambassador, as you say, why I am not free if I am an ambassador? Why am I prevented from leaving the house when I want? For, I say, prisoners are usually kept in, not ambassadors. All populations protect the freedom of the ambassadors. This is the accepted custom."

At the end, Busbecq accepts everybody as they are and judges them equally. His Latin writing is one of tolerance and inclusion, although it concerns a population totally different from any that is defined by the use of the Latin language.

This accepting attitude toward the other is not an exception, and not limited to the case of Busbecq. The reader obtains a similar impression from the prolix writings of another Latin author who describes the customs of various populations. Giovanni Pietro Maffei S.J. (1533–1603) spent considerable time in the Portuguese archives to find his material for the

sixteen books of *Historiae Indicae*, “Indian Histories,” describing the Portuguese exploration of new worlds. Maffei seems to appreciate every good feature in others. So, for example, describing China in book six, he praises the industriousness of its inhabitants, or talking about the Japanese in book twelve, their toughness.<sup>22</sup> His tone is moderate and friendly toward other populations. One exception may be when it comes to religion; for example, in the first book, Maffei has no other definition for the teachings of the Indian Brahmins except *portentosa mendacia*, “monstrous lies,” and *variae superstitiones*, “different superstitions”.<sup>23</sup> That put aside, the Latin of Maffei’s work is more including than excluding, and it accepts a certain universality of humankind.

We thus see that Latin can be accepting and encompass the *conciues*, “fellow citizens,” of all world. Latin can even surpass religious differences, or go so far as to accept the enemy as a human being. To return to Joannes Latinus, the black poet mentioned before, who, following the Vergil’s tracks, composed a two-book epic poem *Austrias*, “The Song of John of Austria,” celebrating the victory of the eponymous leader over the Ottomans under Ali Pasha at the 1571 battle of Lepanto. In the beginning of the book the Turks are undoubtedly shown as the abominable “other”: *inimica secta*, “hateful sect” (1.344), *Turcarum pestis* (1.357) “the plague of the Turks.” Ali Pasha is described as *serpens* (1.358), “a serpent”. Immediately after that Ali Pasha’s face is indicated as *semifera facies*, “semiwild face” (2.1199). Joannes is elated with enthusiasm for the right cause against the barbarians. However, after victory is won and Ali Pasha is decapitated, this is how he describes the mourning of Ali Pasha’s twin sons.

An tu, magne pater, dederas promissa parenti,  
 ut te per fluctus crudeli morte peremptum  
 cernentes animis rumpamur tristibus ambo?  
 Captivos moriens potuisti linqere natos?  
 (*Austrias*, II, 1226–9)

Figite iamque caput geminum sic puppibus altis.  
 At patris digno nostri mandate sepulchro.<sup>24</sup>  
 (*Austrias*, II, 1254–5)

<sup>22</sup> Ioan. Petri Maffei Bergomatis e Societate Iesu Historiarum Indicarum libri XVI, Antverpiae, Ex officina Martini Nutii, ad insigne duarum ciconiarum, MDCV.

<sup>23</sup> Ioan. Petri Maffei Bergomatis e Societate Iesu Historiarum Indicarum libri XVI, liber primus, p. 36.

<sup>24</sup> Wright, Spence, Lemons 2014. In the 2014 edition, there is a question mark after *parenti*, but we have changed it into a comma, since the *ut*-clause elucidates *promissa*. The question, filled with sad irony, follows Virgil’s *Aeneid*, XI, 152 “Non haec, o Palla, dederas promissa parenti/ cautius ut saevo velles te credere Marti,” where Evander is speaking to the dead Pallas. However, there is a varia lectio *petenti* for *parenti* (“Pallas, you had not given me these promises, when I was asking

Have you, great father, promised to your father that both of us should burst asunder with sadness seeing you perished in the sea by cruel death? Could you die and abandon your children in captivity?!...

Now, <o enemies>, stick our two heads on the high sterns: send us to death worthy of our father.

The Turks are not "other" any more, but fellow human beings with whose suffering the poet sympathizes. A few pages later, he paints a thoroughly human portrait of Ali Pasha.

*Austrias*, II, 1671–5

Hispanos captos Bassan tractabat amice,  
Et dabat his vestem, frigus ne laedere posset,  
Atque famem miseris generosus saepe levabat.  
Qui semper visus pugnare et ducere classem,  
Et miles solers, dux fortis gesserat agmen.

The Pasha was treating the captive Spaniards kindly, and used to give them clothes so that they would not suffer cold, and was nobly assuaging the hunger of the poor men. He was always leading his fleet, and he was both a dexterous soldier, and a courageous leader of the troops.

Joannes Latinus achieves certain universality of humankind even over religious difference and over enmity.

It is the intent of this paper to show how Latin is capable of expressing the "other," in different circumstances, and with different intentions of the author. There is a certain flexibility in how the other is perceived in Latin. Latin is a language that crosses boundaries and is inclusive in a much easier way than Waquet suggests: more aspects of alterity could be explored than the ones in *Latinity and Alterity in the Early Modern Period*. The whole subject, however, remains an open field to study, and although no exhaustive investigation is possible, a more systematic one would be desirable.

## REFERENCES

Haskell, Yasmin; Feros Ruys, Juanita, ed. 2010. *Latinity and Alterity in the Early Modern Period*. Medieval and Renaissance Texts and Studies. Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, in collaboration with Brepols.

you to want to be more careful in the raging war."), of which Joannes Latinus, who undoubtedly followed Virgil's text, was unaware.

- Waquet, Françoise. 1998. *Le latin, ou l'empire d'un signe, XVIe-XXe siècle*. Paris: Albin Michel.
- Laird, Andrew. 2006. *The Epic of America: An Introduction to Rafael Landívar and the Rusticatio Mexicana*. London: Duckworth.
- Laird, Andrew. 2010. "Latin in Cuauhtémoc's Shadow: Humanism and the Politics of Language in Mexico after the Conquest." In *Latinity and Alterity in the Early Modern Period*, edited by Yasmin Haskell and Juanita Feros Ruys, 169–99. Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, in collaboration with Brepols.
- Fra-Molinero, Baltasar. 2005. "Juan Latino and His Racial Difference." In *Black Africans in Renaissance Europe*, edited by Thomas F. Earle and Kate J. P. Lowe, 326–444. Cambridge, UK–New York: Cambridge University Press.
- Halkin, Léon-E. 1994. *Erasmus. A Critical Biography*. Oxford–Cambridge, MA: Blackwell.
- Eatough, Geoffrey. 2009. "Erasmian Agenda: Peter Martyr's Plain Latin for a New World." *Studi Umanistici Piceni* 29:297–309.
- Eatough, Geoffrey. 1999. "Peter Martyr's Account of the First Contacts with Mexico." *Viator* 30:397–420.
- Laureys, Marc. 2010. "History and Poetry in Philippus Meyerus's Humanist Latin Portraits of the Prophet Mohammed and the Ottoman Rulers (1594)." In *Latinity and Alterity in the Early Modern Period*, edited by Yasmin Haskell and Juanita Feros Ruys, 273–99. Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, in collaboration with Brepols.
- Wright, Elizabeth R.; Spence, Sarah; Lemons, Andrew, ed. 2014. *The Battle of Lepanto, The I Tatti Renaissance Library*. Cambridge, MA–London: Harvard University Press.



*Titolo*. La retorica dell'altro nel latino umanistico (osservazioni su Erasmo da Rotterdam, Busbecq, Pietro Martire, Sepúlveda, Joannes Latinus, Maffei, Landívar)

*Sommario*. Nel presente articolo si indaga come le nozioni del sé e dell'altro siano trasmesse in alcuni testi latini umanistici. Si prende in considerazione la dinamica delle identificazioni esplicite ed implicite, assieme alle connotazioni in esse suggerite, e si mette tutto ciò in relazione con l'intenzione dello scrittore. Nell'articolo si esplorano inoltre le possibilità e le limitazioni della lingua latina nell'esprimere questi concetti e si sostiene che il latino è una lingua che attraversa i confini e si rivela inclusiva degli "altri" più di quanto talvolta si creda.

*Keywords*. Latino umanistico; "l'altro"; Erasmo da Rotterdam; Ogier Busbecq; Pietro Martire; Juan Ginés de Sepúlveda; Joannes Latinus; Giovanni Pietro Maffei; Rafael Landívar.

SUMÁRIO / CONTENTS

MARTIN T. DINTER	
<i>A enárgeia</i> épica ou a falta de <i>ekphrasis</i> na <i>Guerra Civil</i> de Lucano . . . . .	3
ELAINE CRISTINE SARTORELLI	
A construção da autoimagem de cristão e a fabricação do herege nas polêmicas do século XVI . . . . .	20
RAFAEL BRUNHARA	
<i>Enárgeia</i> e elegia grega arcaica . . . . .	43
CYNTHIA HELENA DIBBERN	
As virtudes da <i>narratio</i> no <i>De Oratore</i> de Cícero . . . . .	55
CAROLINE BARBOSA FARIA FERREIRA	
Fronésio vs. Selênio: a <i>meretrix</i> plautina . . . . .	69
RAFAEL CAVALCANTI DO CARMO	
A construção do <i>êthos</i> de orador nas <i>Sátiras</i> de Juvenal . . . . .	80
HENRIQUE VERRI FIEBIG	
Considerações acerca do <i>êthos</i> germânico na <i>Germania</i> de Tácito . . . . .	90
BÁRBARA DA COSTA E SILVA	
Declamação, arte mimética: tradução e breve comentário de <i>dialexis</i> 12 (XXI) e de <i>dialexis</i> 21 (XXXIV) de Corício de Gaza . . . . .	99
JOÃO BATISTA TOLEDO PRADO	
Ritmo e expressividade do dístico elegíaco: Tibulo 1.3.1-4 . . . . .	114
MILENA MINKOVA	
Rhetoric of the “Other” in Neo-Latin (observations based on Erasmus, Busbecq, Peter Martyr, Sepúlveda, Joannes Latinus, Maffei, Landívar) . . . . .	130