

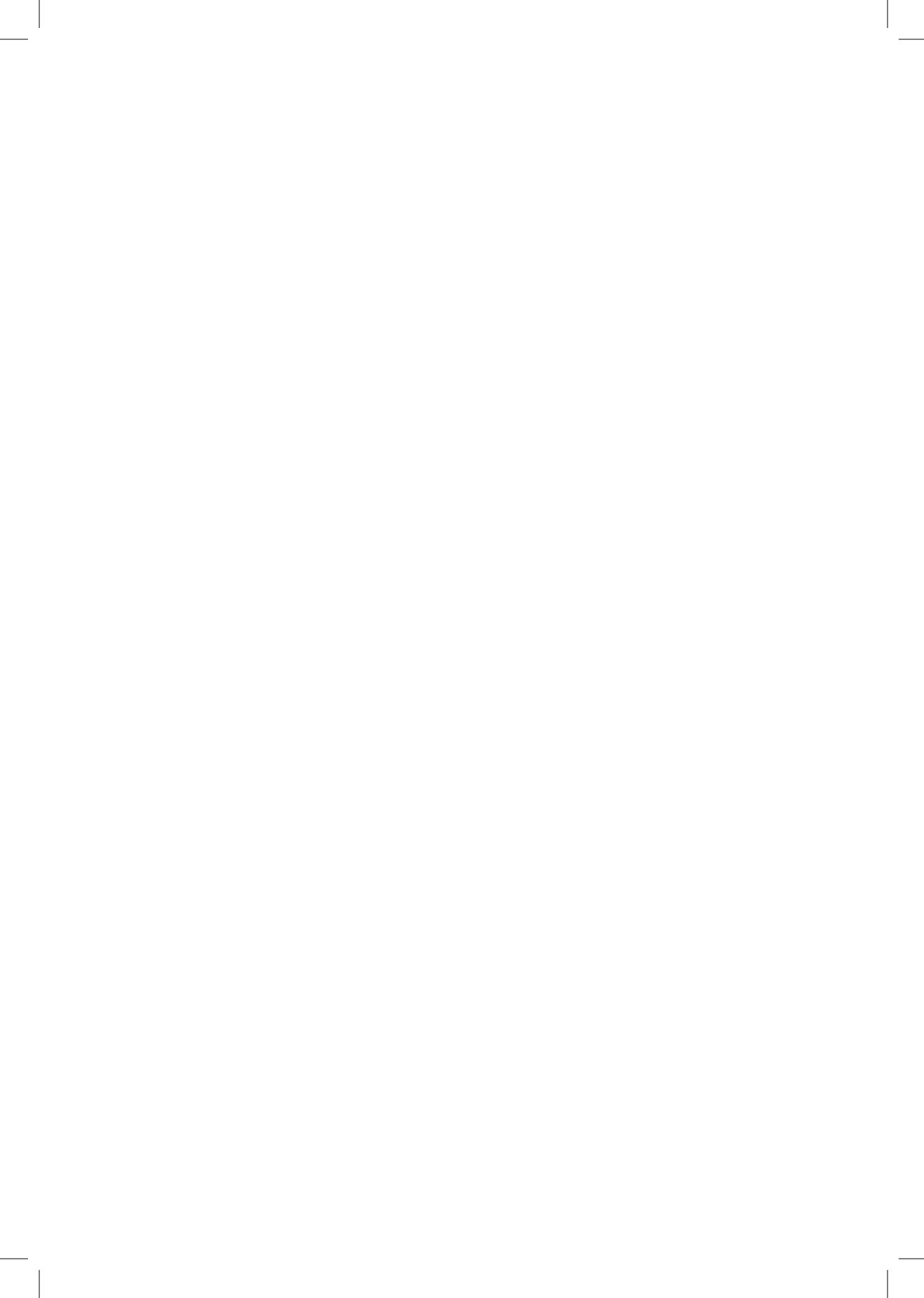


A arte retórica e outras artes

Roberto Wu
Rodrigo Bastos
Organizadores


ANNA BLUME

A ARTE RETÓRICA E OUTRAS ARTES



A ARTE RETÓRICA E OUTRAS ARTES

ROBERTO WU

RODRIGO BASTOS

(ORGANIZADORES)



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária responsável: Bruna Heller – CRB 10/2348

A786

A arte retórica e outras artes / organizadores: Roberto Wu e Rodrigo Bastos. –
São Paulo: Annablume, 2024

298 p. 16 x 23 cm

ISBN 978-65-85936-14-9

1. Filosofia. 2. Artes – história. 3. Linguística. 4. Literatura. 5. Retórica. 6. Discurso – estudo e análise. 7. Modernidade. I. Wu, Roberto. II. Bastos, Rodrigo. IV. Título.

CDU 7:8

Índice para catálogo sistemático:

1. Artes 7

2. Linguística 8

A ARTE RETÓRICA E OUTRAS ARTES

Diagramação
Fernandes Augusto Castro

Criação da capa
Rodrigo Bastos

Capa
João Pedro Vasconcelos

Projeto e Produção
Coletivo Gráfico Annablume

Annablume Editora
Conselho Editorial
Eugenio Trivinho
Gabriele Cornelli
Gustavo Bernardo Krause
Iram Jácome Rodrigues
Pedro Paulo Funari
Pedro Roberto Jacobi

1^a edição: abril de 2024

© Roberto Wu e Rodrigo Bastos (Organizadores)

Annablume Editora
www.annablume.com.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Roberto Wu e Rodrigo Bastos	9
-----------------------------	---

PREFÁCIO

MARIA CECÍLIA DE MIRANDA NOGUEIRA COELHO	11
--	----

THE ART OF RHETORIC AND THE MODEL ART OF MEDICINE BETWEEN GORGIAS, PLATO AND ARISTOTLE

Manfred Kraus	17
---------------	----

MOROSOFIA E DECLAMAÇÃO NO ENSAIO I.31 DE MONTAIGNE

Elaine C. Sartorelli	37
----------------------	----

ENSAIO E RETÓRICA EM MONTAIGNE

Marcelo Lachat	53
----------------	----

CONTROVÉRSIAS RETÓRICAS: A ESTAMPA DE VIEIRA COMO ESCRITO OPORTUNO

Rodrigo Gomes de Oliveira Pinto e Adma Fadul Muhana	67
---	----

PRECEPTIVAS RETÓRICAS E ESTILO NO PROJETO DE TRADUÇÃO DA <i>BREVÍSIMA RELACIÓN DE LA DESTRUICIÓN DE LAS INDIAS</i> , DE BARTOLOMÉ DE LAS CASAS Deolinda de Jesus Freire	87
O APELO AO MEDO NAS <i>FILÍPICAS</i> , DE DEMÓSTENES Priscilla Gontijo Leite	107
TRADUÇÃO E FILOSOFIA: LUCRÉCIO E EPICURO, DA SUBMISSÃO À SUPERAÇÃO Rodrigo Tadeu Gonçalves	127
A PALAVRA QUE SE FAZ CORPUS: UMA RETÓRICA CORPORAL NA POESIA DE OVÍDIO Júlia Batista Castilho de Avellar	145
“CAIU QUEM QUIS”: A FIGURAÇÃO RETÓRICO-POÉTICA DA QUEDA DE LÚCIFER E DE ADÃO E EVA EM <i>PARAÍSO PERDIDO</i> (1667), DE JOHN MILTON Lavinia Silvares	169
GIL-ENGENDRA EM GIL ROUXINOL: UM TÓPICO “OCIDENTO-ORIENTAL” NO <i>GUESA</i> , DE SOUSÂNDRADE André Fiorussi	187
SOBRE O PODER DAS PALAVRAS Leandro Neves Cardim	207
MEDO E ALARMISMO NO DISCURSO <i>AREOPAGÍTICO</i> , DE ISÓCRATES: O CHAMADO PARA UMA <i>POLITEIA</i> RESTAURADA Ticiano Curvelo Estrela de Lacerda	221

VIOLINO COM SPREZZATURA: UM OLHAR RETÓRICO NA ARTE DE TOCAR
O VIOLINO ENTRE C. 1550 E C. 1750

Luiz Henrique Fiamminghi e Vinícius Chiaroni

237

PALAVRA COMO ARQUITETURA: O EPIDÍTICO ALTO NO
BREVE COMPÊNDIO E NARRAÇÃO DO FÚNEBRE ESPETÁCULO (1709)
E UM DE SEUS USOS DA ÉCFRASE

Eduardo Sinkevisque

261

NARRATIVA E PARÊNTESE:
DO SÍMILE HOMÉRICO AO *FLASHBACK* CINEMATOGRÁFICO

Martin M. Winkler

275



APRESENTAÇÃO *

Roberto Wu

Rodrigo Bastos

Universidade Federal de Santa Catarina

Presidente e vice-presidente da Sociedade Brasileira de Retórica (SBR)
entre 2021 e 2023

Quando, no início do século XIX, Schelling, Schlegel e, um pouco mais tarde, Hegel, passaram a estruturar e a apresentar publicamente as suas lições e sistematizações estéticas, uma transformação significativa nos modos como se compreendiam o juízo e a fabricação artística estava em curso incontornável. Durante séculos, desde a antiguidade, a Retórica e a Poética sustentavam o *corpus* de preceptivas destinadas a orientar o engenho artístico. A recepção da arte também estava, por assim dizer, compreendida no longevo percurso poético-retórico.

Entretanto, e por mais que a poesia, especialmente, ocupasse um papel preponderante naquelas teorias e sistematizações românticas, a crítica ao estatuto mimético e preceptivo da Retórica e da Poética caminhava a passos largos para a instalação de outro problema, não exatamente artístico, mas histórico. É no mesmo século XIX – em que se assentam as bases de uma compreensão estética da arte e da vida – que acontece outra sistematização fundamental. Muito se pode aprender e falar sobre a visão de história dos antigos, e seus relatos fundamentais, e fundadores, desde Heródoto, Tucíides, Plutarco e Suetônio, mas é no século XIX, inegavelmente, que também a história se consolida como um gênero moderno.

Assim, em muitas histórias da arte, da poesia à pintura, da escultura à arquitetura, os modos de pensar e também os conceitos da modernidade pós-idealista, positiva e romântica caracterizaram de tal modo as histórias que se escreveram sobre a arte que uma das consequências mais significativas desse

* A publicação deste livro foi possível graças ao apoio financeiro do Programa de graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina (PósARQ), através do Programa Proap da Capes.

processo foi a elisão, a transformação ou mesmo o apagamento de muitas matérias poético-retóricas que haviam sustentado, durante séculos, tanto a fabricação artística quanto a sua recepção, e compreensão.

Mais recentemente, com a virada e recuperação da Retórica, de Perelman e Olibrechts-Tyteca, bem como a contribuição inestimável de pensadores e historiadores da arte e da poesia como Giulio Carlo Argan, Pierre Callebat, João Adolfo Hansen, Leon Kossovitch e muitos outros, a Retórica e a Poética voltaram a ter a voz que mereciam e deveriam ter, em nossos discursos e investigações históricos, em nossas análises críticas, não como uma opção metodológica elegível, mas como uma necessidade documental irrefutável, um caminho histórico incontornável, uma vez que sustentaram a compreensão da fábrica artística em séculos de história.

Diante desse contexto, impõe-se a necessidade de investigação de uma arte – a Retórica – que suscita, por sua vez, uma reflexão sobre o que significa a arte em geral. Se, por um lado, o presente livro ressalta o esmero dos estudos clássicos, imprescindíveis para o entendimento dos fundamentos retóricos, por outro, assinala as metamorfoses de seus sentidos e a reconfiguração das fronteiras entre os saberes a partir desses pressupostos. Este livro, *A arte retórica e outras artes*, surge desses movimentos investigativos, que abarcam e acolhem uma miríade de perspectivas, elas mesmas desenhadas no VI Congresso Brasileiro de Retórica, promovido pela Sociedade Brasileira de Retórica (SBR), com apoio da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), entre os dias 14 e 18 de agosto de 2023, ocasião que propiciou o conjunto de estudos que ora aparecem nesta publicação. O livro reflete a riqueza e o amadurecimento dos estudos de Retórica no Brasil, passando por temas clássicos, bem como desbravando territórios de interface, como nas discussões com a Análise do Discurso, Letras, Linguística, Direito, História, Arquitetura, entre outras áreas, e convida o leitor para a experiência de uma arte – a Retórica – que parece se mostrar impensável sem as outras artes.

PREFÁCIO

Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho

Universidade Federal de Minas Gerais

Presidente da SBR (2010-12)

Escrever um prefácio que se situa após imagem tão arrebatadora — o detalhe das mãos do anjo em *A iluminação de São Mateus*, de Caravaggio, escolhido para a capa deste livro — e apresentação dos organizadores, os professores Rodrigo Bastos e Roberto Wu, introduzindo uma temática complexa, implícita em título cujo termo “arte” suscita diferentes conceitos, e antes de um conjunto de 16 artigos sobre temas tão variados, de autores que trabalham da Antiguidade greco-romana à contemporaneidade, é tarefa desafiadora. É resultado de convite honroso que só se realiza à medida que a prefaciadora consiga estimular e facilitar a leitura, contextualizando o conjunto de textos desta coletânea, fazendo com que o leitor ou a leitora sintam-se também convidados ou convidadas ao percurso pela arte retórica e por outras artes.

Este título abrange um conjunto expressivo de parte das palestras apresentadas no *VI Congresso Brasileiro de Retórica: a arte retórica e outras artes*, promovido pela Sociedade Brasileira de Retórica (SBR) em Florianópolis, em agosto de 2023 — aproveito para parabenizar os organizadores e autores pela rapidez com que as palestras apresentadas foram revistas e preparadas para vir a público, impressas em menos de um ano, após a sua apresentação. Como Bastos e Wu realçam, o conjunto dos artigos “reflete a riqueza e o amadurecimento dos estudos de retórica no Brasil” — neste momento, acho oportuno relembrar alguns fatos, que conheço por ter sido uma das fundadoras dessa Sociedade há 14 anos, ocasião em que muitas outras estavam se formando na América Latina e na Europa luso-hispânica, em parte impulsionadas pelos

congressos da International Society for the History of Rhetoric (ISHR, fundada em 1977), nos quais muitos de nós já participavam.

Tendo sido uma das organizadoras dos encontros de 2010 (em Ouro Preto), 2012 e 2018 (ambos em Belo Horizonte), e participado dos outros três realizados — o mais recente, de Florianópolis, em 2014, o de São Paulo, e, em 2016, o de Curitiba (a bienalidade foi interrompida apenas em 2022 devido à pandemia da SARS-covid) —, pude testemunhar o crescente interesse de tantos pesquisadores de diversas áreas, como Análise do Discurso, Letras (Clássicas e Modernas), Linguística, Cinema, Direito, Música, História, Arquitetura e Filosofia, pelas discussões relativas a temas de Retórica e de sua história. Também observei que muitos estudantes que participaram dos primeiros congressos, ainda graduandos, às vezes tão somente como monitores, estão hoje em programas de pós-graduação ou já formados, lecionando como docentes de ensino superior, bem como atuandoativamente na SBR, em seus conselhos, diretoria e publicações, como é caso, aqui, de Júlia Avellar. Grupos de pesquisa foram criados no país, promovendo atividades presenciais e virtuais, também de divulgação da área, ainda percebida com resistência e valorização negativa, em parte devido ao sentido derrogatório que o termo “retórica” evoca. No entanto, isso, paulatinamente, tem se modificado. O crescente interesse de tantas pessoas pode ser constatado pela diversificada programação dos congressos, disponível na página da SBR (<http://www.letrasufmg.br/sbretorica/>), e pelos participantes, brasileiros e estrangeiros, envolvidos na trajetória dessa jovem e estimulante sociedade. Note-se que, além dessas informações, o canal do Youtube da SBR divulga e amplia a busca por conhecer melhor essa disciplina e áreas afins, como registro complementar às publicações da SBR, ao disponibilizar as gravações das mesas-redondas e palestras com professores pesquisadores que têm auxiliado e estimulado a consolidação das pesquisas nesse campo de estudos no Brasil, parte dela disponibilizada também neste livro.

Um primeiro grupo é de professores das áreas de Filosofia, Literatura e História greco-romana. Nele estão Manfred Kraus (sócio honorário da SBR, docente emérito da Universidade de Tübingen e ex-presidente da ISHR), Ticiano Lacerda (UFRJ), e Priscilla Gontijo (UFPB), com trabalhos sobre Górgias, Isócrates e Demóstenes, respectivamente, e Rodrigo Gonçalves (UFPR) e Júlia B. C. Avellar (UFU), ambos latinistas e tradutores — ele com trabalhos sobre Lucrécio (tendo traduzido o famoso *De Rerum Natura* para o português); ela, sobre Ovídio (de quem traduziu os *Tristia*).

Um segundo grupo se concentra, principalmente, sobre o período moderno. Montaigne é objeto de análise da latinista Elaine Sartorelli (ex-presidente da SBR e docente da USP) e de Marcelo Lachat (UNIFESP), especialista em letras luso-portuguesas. Em conjunto, Adma Muhana (sócia honorária da SBR e docente na USP) e Rodrigo Gomes de Oliveira Pinto (Colégio Santa Cruz) analisam alguns sermões de Vieira e, também em conjunto, Luiz Henrique Fiaminghi (UDESC) e Vinícius Chiaroni (doutorando na UDESC) exploram as relações entre retórica e a arte de tocar violino ao longo de três séculos. Ainda neste grupo, Deolinda Freire (UFTM e atual presidente da SBR) apresenta os aspectos metodológicos e critérios na tradução em curso da *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de Bartolomé de las Casas, Lavínia Silvares (UNIFESP) se debruça sobre as quedas de Lúcifer e Adão e Eva, mostrando toda a capacidade de *enargeia* de Milton ao apresentá-las em *Paraíso Perdido*, e Eduardo Sinkevisque (pesquisador independente) discute, a partir de um conceito de leitor-vedor, a utilização de elementos epidíticos e ecfrásticos no *Breve Compêndio e Narração do Fúnebre Espetáculo*, do fidalgo Sebastião da Rocha Pita.

No terceiro grupo, estão capítulos sobre autores e temas já entrando na contemporaneidade, mas sem perder, em nenhum dos três casos, um estreito contato com a tradição clássica: André Fiorussi (UFSC) analisa versos do poema inacabado *Guesa*, de Sousândrade, dialogando, também, com o mito de Filomela via Ovídio; Leandro Neves Cardim (UFPR) segue a trilha de Cassin em sua leitura de Austin e Lacan em diálogo com Homero e Górgias; e, por fim, Martin Winkler (George Mason University e sócio honorário da SBR), assumindo um pressuposto de Eisenstein de que “o cinema é herdeiro de todas as culturas artísticas”, estabelece analogias entre os símiles homéricos, o parêntese retórico e o *flashback* na tela.

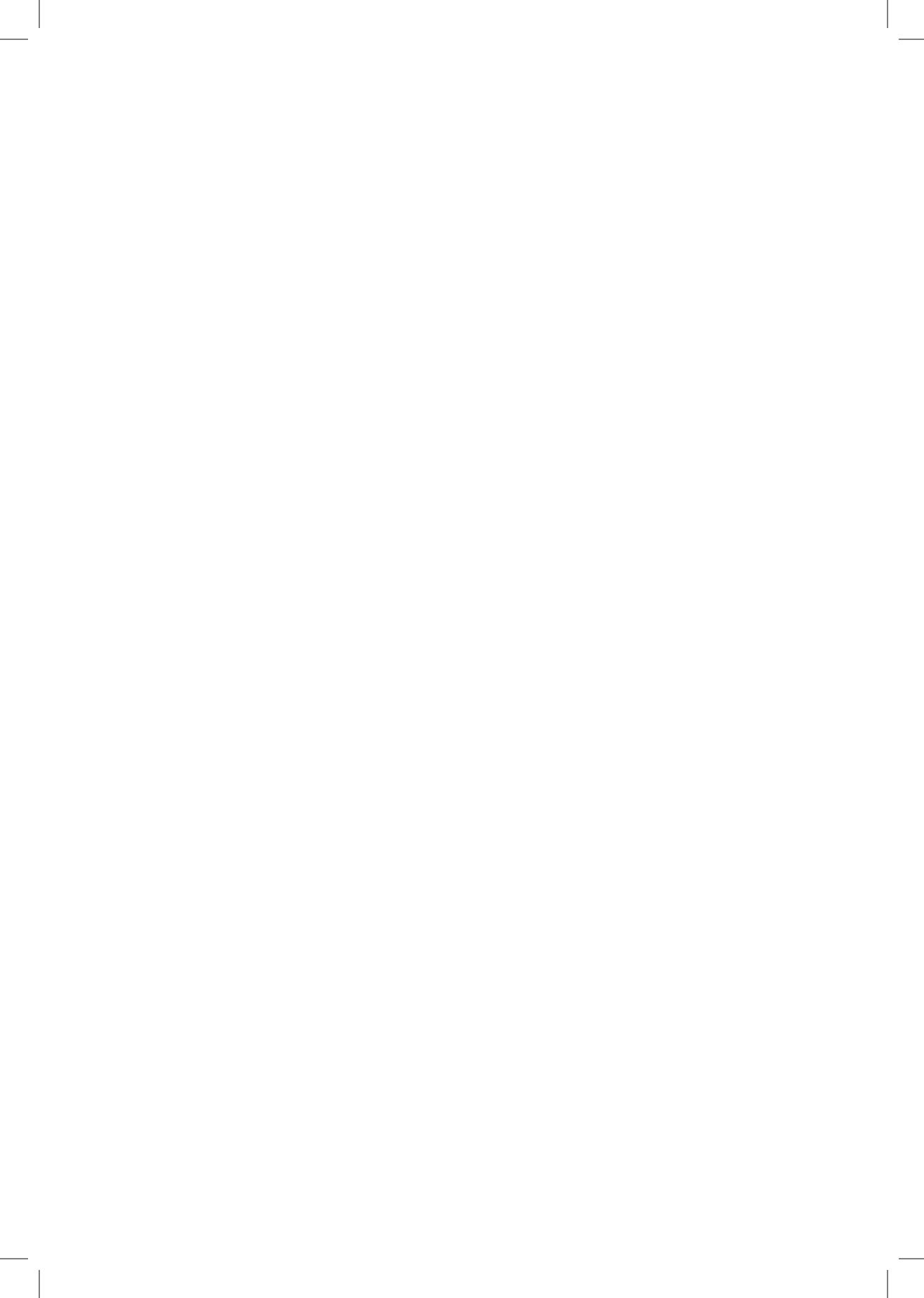
Como se vê, os três grupos reúnem pesquisadores de várias das universidades públicas brasileiras (além de dois estrangeiros que têm colaborado sistematicamente conosco), mostrando a penetração dos estudos de retórica em grande quantidade de departamentos (e sabemos como as pesquisas reverberam também na extensão e no ensino, propagando a área sobremaneira). Por outro lado, é importante observar que essa divisão em três conjuntos baseada em um critério temporal não deve (de)limitar nossa leitura e outras possíveis articulações entre os capítulos. Os textos de Kraus e Cardim podem ser aproximados, na medida em que ambos mostram as conexões entre retórica, em particular os textos de Górgias, e saúde (Medicina, no primeiro, e Psicanálise, no segundo). Também o de Elaine e

o de Lachat podem dialogar com o de Fiaminghi e Chiaroni, pois um dos significados de *sprezzatura*, “a impressão de atuar “de maneira impulsiva” (*all'improvviso*)”, é análogo àquilo que Montaigne está fazendo — apesar do aspecto não sistemático e até antirretórico de seus *Ensaios*; como conclui Elaine, sua “nudez é aquela que, aparentando revelar, oculta”. Freire e Gonçalves se alinharam na medida em que questões metodológicas na tradução de Lucrécio e Las Casas se assemelham, e temas como a emoção do medo como estratégia de controle encontramos no texto de Curvelo. Já no de Gontijo e no de Muhana e Oliveira Pinto, notamos que ambos têm uma interface interessante, no sentido de que a compreensão, seja do discurso político no mundo pagão, seja do sermão, no cristianismo, requer o cuidado de saber a quem exatamente eles eram dirigidos. Para dar mais um exemplo — mas estamos longe de esgotar tantas outras possíveis articulações —, as estratégias discursivas para a produção de imagens aproximam os textos de Silvares e o de Sinkevisque, ao buscarem a visibilidade por meio da arquitetura da palavra.

Destarte, o leitor pode trilhar muitos percursos à medida que for lendo esta coletânea. Mas deve ficar atento aos significados e à mudança de sentido dos termos ao longo da história da retórica, que, no Ocidente, já tem seus mais de 2.600 anos — mesmo se considerarmos que o termo retórica (*rhetorike*) tenha sido cunhado por Platão no seu diálogo *Górgias*, no século IV a.C., e o que existia antes era *Logos without Rhetoric* (parte inicial do título do instigante livro editado por Robin Reames em 2017, e que tem como subtítulo *The Arts of Language before Plato*). Um desses termos capciosos é “Arte”. Se, ao longo desta coletânea organizada por Bastos e Wu, intitulada *A arte retórica e outras artes*, temos a palavra arte utilizada em um sentido mais amplo, inclusive como “obra de arte” — e muitos dos artigos trazem algumas dessas modalidades de arte, no sentido com que hoje entendemos a palavra, a saber, Escultura (Sinkevisque), Poesia (Silvares, Fiorussi, Avellar), Cinema (Winkler), Música (Fiaminghi e Chiaroni) —, não podemos deixar de lembrar que “Arte Retórica”, tal qual conhecida e discutida na Antiguidade, era uma técnica (*techne rhetorike*), um tipo de conhecimento entre a empiria e a episteme, tema clássico a partir da investigação de Platão sobre o estatuto da retórica (*Górgias*, 448e ss). Naturalmente, se falássemos hoje que o estudo da linguagem e dos discursos é uma arte, causaria estranheza, e ninguém chamaria o teórico dessas disciplinas de artista, mas não causa estranheza alguma olhar para

uma pintura de Caravaggio, como a que inspirou os editores a escolherem esta capa, e chamá-lo de artista e falar de sua arte, igualmente retórica.

Aqui, voltamos ao início, à capa. Nela está um detalhe da famosa obra do polêmico pintor. Por que escolhê-la e por que escolher as mãos do anjo, e não as de Mateus? Ler imagens não é mais fácil que ler textos, sejam elas estáticas ou em movimento — o texto de Winkler, aqui, é, aliás, muito oportuno, também para nos alertar para a complexidade da composição de imagens. No quadro de Mateus, a inspiração divina é mais importante para a construção do texto? É condição necessária e suficiente? Na perspectiva teológica, parece que sim, mas e aqui? Essa pintura, por sua vez, pode ser vista como um detalhe, uma parte mais ampla, parte de um todo, que é o tríptico ao qual ela pertence, composto também, em cada lateral, pela *Evocação de São Mateus* e pelo *Martírio de São Mateus*, localizado na Capela Contarelli, na igreja de S. Luís dos Franceses, em Roma. As escolhas, de imagens ou palavras, selecionadas com o intuito de comover, ensinar e deleitar, não são neutras... mas esta é outra história. Este é apenas um prefácio cuja intenção é a de convidar todos e todas para a apreciação do livro, indicando alguns caminhos que possam ajudar a encontrar chaves de leitura. Se isso se realizar, creio que, de minha parte, terei honrado o convite.



THE ART OF RHETORIC AND THE MODEL ART OF MEDICINE BETWEEN GORGIAS, PLATO AND ARISTOTLE

Manfred Kraus

University of Tübingen

Sócio honorário da SBR

1. Introduction

What would one do if one wished to prove that one's discipline qualified as an art? One very effective way would certainly be to demonstrate that it was in many ways similar or parallel to some other field, whose character as an art was beyond doubt. In the earliest phase of the history of rhetoric in ancient Greece this question appears to have been a major issue. For the term by which the earliest theoreticians of rhetoric would refer to their domain was λόγων τέχνη, “the art of discourse” (see, e.g., Plato, *Phaedo* 90b7: ἄνευ τῆς περὶ τοὺς λόγους τέχνης, “without the art about speeches”, *Phaedrus* 271c1-2: οἱ νῦν γράφοντες … τέχνας λόγων, “those … who nowadays write treatises on the art of discourse”; or Aristotle, *Rheticor* I 1, 1354a12: οἱ τὰς τέχνας τῶν λόγων συντιθέντες, “those who compose the treatises on the art of discourse”). Very probably, although this is still a much contested question, the term ‘rhetoric’ (i.e. ρήτορική τέχνη) was yet unknown in the beginning. It is first attested in Plato's *Gorgias* (448 d-449 a and *passim*), and there is some probability that Plato may even have invented it.¹ But even if before this the standard term had been λόγων

1. See SCHIAPPA, Edward. Did Plato Coin Rhētorikē? *American Journal of Philology*, v. 111, n. 4, p. 457-470, 1990; *The Beginnings of Rhetorical Theory in Classical Greece*. New Haven: Yale University Press, 1999; *Protagoras and Logos: A Study in Greek Philosophy and Rhetoric*, 2nd ed. Columbia SC: University of South Carolina Press, 2003, p. 39-63; see also COLE, Thomas. *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991, p. 2. Yet there is, to be sure, also an occurrence of ρήτορική in Alcidamas, *On the Authors of Written Speeches or On the Sophists* 2, which may well predate the *Gorgias*; see PERNOT, Laurent. *Rhetoric in Antiquity*. Trans. W. E. HIGGINS. Washington, DC: Catholic University of America Press, 2005, p. 21-23.

τέχνη, the art of Logoi,² the claim to the title of a τέχνη, an art, had clearly always been present, and for good reason. For τέχνη was a highly dignified categorization that secured esteem and respect. It was therefore vital for the dignity of the new kind of activity that it be granted this ambitious label.

2. Medicine as the Model Art

But what exactly is a τέχνη in the Greek sense? It stands as it were at half-way distance between a mere practical routine (ἐμπειρία) and an exact science (ἐπιστήμη). While an ἐμπειρία has practical purposes only, and an ἐπιστήμη is constituted exclusively by theoretical knowledge, a τέχνη combines both elements: on the one hand it is oriented towards practical application, but on the other hand it also requires some generalizable and teachable theoretical knowledge. In that sense, all disciplines of craftsmanship, such as pottery, dressmaking, shipbuilding, carpentry, metalwork, or the like, as well as all fine arts, such as sculpture or painting, but also music and poetry, were regarded as τέχναι. A most important corollary of the theoretical component of an art was that it could be taught and learned.

Therefore, when the early sophists first embarked on the development of a technique of persuasive speech, their interest must have been to prove that this new discipline truly qualified as a τέχνη. Yet the discipline that offered the most prestigious model of a τέχνη in that period was medicine. The earliest medical treatises from the fifth century were most assertive about their discipline qualifying as a τέχνη. The author of the treatise *On Ancient Medicine*, for instance, which most probably belongs to the fifth century, argued that medicine had a systematic character by which it qualified as a τέχνη, since it essentially combined practical skills with superior knowledge by the physician:

... ὅτι ἀμφὶ τέχνης ἐούσης, ἡ χρέονταί τε πάντες ἐπὶ τοῖσι μεγίστοισι καὶ τιμώσι μάλιστα τοὺς ἀγαθοὺς χειροτέχνας καὶ δημιουργούς.

2. See COLE, *The Origins*, p. 98-99.

... because their errors concern an art that really exists, one which all people make use of in the most important circumstances and whose good craftsmen and practitioners all hold in special honor.³

Hence, whoever set out to establish any other activity as a *τέχνη* would naturally have looked at medicine as the best available model. One of the most analytical and profound thinkers in that respect was Gorgias of Leontini in Sicily. Legend has it that he was a student of Tisias's and hence just one generation away from the legendary origins of rhetoric after the overthrow of the Sicilian tyrants in 466 B.C.⁴

3. Gorgias on the Functions of *Λόγος*

Gorgias' reflections circled around the nature and abilities of *λόγος*, the central term in early sophistic rhetoric. On this pivotal term he had both a destructive and a constructive view to offer. Since Gorgias was closely familiar with the ontology of the Eleatic school of philosophy, especially with the thoughts of Parmenides and Zeno, his destructive view took the form of an Anti-Eleatic ontology and epistemology. In his treatise *On Not-Being*,⁵ he famously defended the tripartite thesis that (1) nothing exists, (2) if it existed, it would be unknowable, and (3) if it could be known, it could not be communicated in language. Especially the third thesis is relevant here. It postulates that the truth about reality can neither be expressed in language nor be communicated to others. In other words, Gorgias radically destroyed the bridge between the reality of things (*τὰ πράγματα*, as he called them) and *λόγος*. But what is more, by his second thesis, he even claimed that not even human thought (*τὰ φρονούμενα*) had real access to the truth of things, except perhaps in the case of immediate and shared sense perception.⁶ The consequence of this radical break is that it cannot be the proper task of *λόγος* to describe or communicate reality (which,

3. *On Ancient Medicine* § 1. In: SCHIEFSKY, Mark J. *Hippocrates, On Ancient Medicine*. Trans. with introduction and commentary. Leiden: Brill, 2005, p. 74-75.

4. Cf. Cicero, *Brutus* 46-47.

5. Preserved in two different paraphrastic excerpts in Sextus Empiricus, *Adversus mathematicos* VII 65-87 and Pseudo-Aristotle, *De Meliso Xenophane Gorgia* 979a-980b.

6. See NEWIGER, Hans-Joachim. *Untersuchungen zu Gorgias' Schrift Über das Nichtseiende*. Berlin/New York: De Gruyter, 1973, p. 33-140; 163-183.

for Gorgias, is identical with the sum of all existing things, τὰ πράγματα). Hence, λόγος has no epistemological function, since there is no criterion of truth. The only connection that remains intact according to this model is the one between λόγος and thought (τὰ φρονούμενα). In other words: the only thing λόγος can possibly express is human thought, i.e what is in human minds.

This, however, sets λόγος free for other tasks.⁷ And these other tasks are described by Gorgias in another text, namely in his *Praise of Helen* (82 B 11 DK), a speech that by its title pretends to be an epideictic speech, but in reality is a speech of defence. Helen is defended against the blame of the standard mythical narrative that she was an adulteress and the person ultimately responsible for the Trojan War. Her innocence is defended by Gorgias on four possible reasons that she could not fight against: fate and the will of the gods (τύχη), brute force (βία), persuasive speech (λόγος), and the power of love (ἔρως). Of the four sections dedicated to these four points, the one on λόγος is by far the longest (§§ 8-14). And it will turn out that this is the actual intellectual center of the piece.

But let us proceed step by step. From *On Not-being* we have learned that λόγος is impotent and powerless. Yet in the *Praise of Helen* we read that λόγος is an irresistibly powerful agent. This apparent contradiction has puzzled scholars quite a bit. Around 1900 scholars proposed various solutions to the problem: either it was assumed that in the time between the two works Gorgias had substantially changed from an anti-Eleatic philosopher to a radical rhetorician (Hermann Diels 1884)⁸, or that the *Praise of Helen* was spurious (Theodor Gomperz 1890)⁹, or inversely that *On Not-being* was not meant as a serious text, but only as a playful joke (Heinrich Gomperz 1912)¹⁰. None of these solutions is convincing. In fact, on the contrary the

-
7. Cf. ROSENMEYER, Thomas G. Gorgias, Aeschylus, and *apate*. *American Journal of Philology* v. 76, p. 225-260, here 231-232, 1955: "For now for the first time it is clearly recognized that speech is not a reflection of things, not a mere tool or slave of description, but that it is its own master. [...] *Logos* [...] is autonomous".
 8. DIELS, Hermann. Gorgias und Empedokles. *Sitzungsberichte der Kgl. Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, phil.-hist. Klasse, Jg. 1884, p. 343-368.
 9. GOMPERZ, Theodor. *Die Apologie der Heilkunst: Eine griechische Sophistenrede des fünften vorchristlichen Jahrhunderts* (Sitzungsberichte der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften Wien, phil.-hist. Classe 120). Wien: F. Tempsky, 1890, 2. Aufl. Leipzig: Veit & Co., 1910, p. 165-166.
 10. GOMPERZ, Heinrich. *Sophistik und Rhetorik: Das Bildungsideal des εὖ λέγειν in seinem Verhältnis zur Philosophie des V. Jahrhunderts*. Leipzig/Berlin: Teubner, 1912, repr. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1965, p. 1-35.

statements about λόγος in the *Praise of Helen* only make sense on the basis of the arguments from *On Not-being*.

In *On Not-being*, Gorgias had postulated that λόγος could only have reference to thoughts in human minds. Yet what is in human minds, is opinions, in Greek: δόξαι. But since human knowledge is restricted (as we know from *On Not-being*), says Gorgias in the *Helen*, on most subjects men “take opinion as a counselor to their soul” (τὴν δόξαν σύμβουλον τῇ ψυχῇ παρέχονται, § 11). But opinion is slippery and unreliable (ή δὲ δόξα σφαλερὰ καὶ ἀβέβαιος, *ibid.*).¹¹ It is always open to change. Such change however can be brought about by speech, by λόγος. Whenever persuasion is added to speech (ή πειθώ προσιοῦσα τῷ λόγῳ), it informs (έτυπώσατο) the soul as it wishes (§ 13). So persuasive λόγος exerts pressure (ἀνάγκη) on the soul, not unlike physical force (λόγος γὰρ ψυχὴν ὁ πείσας, ἦν ἔπεισεν, ἡνάγκασε, § 12).¹² This, so Gorgias, can be studied for example in the λόγοι of the astronomers, who substitute opinion for opinion, “taking away one and inserting another” (δόξαν ἀντὶ δόξης τὴν μὲν ἀφελόμενοι τὴν δ’ ἐνεργασάμενοι, § 13), and thus “make what is incredible and unclear seem true to the eyes of opinion” (τὰ ἀπιστα καὶ ἀδηλα φαίνεσθαι τοῖς τῆς δόξης ὅμμασιν ἐποίησαν, *ibid.*). The same can be observed in public (judicial and political) debates (τοὺς ἀναγκαίους διὰ λόγων ἀγῶνας, *ibid.*) and in the disputes of philosophers (φιλοσόφων λόγων ἀμίλλας, *ibid.*). Gorgias himself had announced that he, too, needed to prove his point by way of δόξα (δεῖ δὲ καὶ δόξηι δεῖξαι, § 9).

4. The Power of Λόγος and Humoral Medicine

But now comes a decisive and revealing remark: The power of λόγος, says Gorgias, “stands in the same relation to the condition of the soul as the prescription of drugs to the nature of bodies” (τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει ἡ τε τοῦ λόγου δύναμις πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν ἡ τε τῶν φαρμάκων τάξις πρὸς τὴν τῶν σωμάτων φύσιν, § 14). Just as different drugs (φάρμακα) expel different humours from the body, and some bring an end to disease yet others to life (ἄλλους ἄλλα χυμοὺς ἐκ τοῦ σώματος ἔξαγει, καὶ τὰ μὲν

11. Cf. BONA, Giacomo. Λόγος e ἀλήθεια nell’ *Encomio di Elena di Gorgia*. *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* v. 102, n.s. 52, p. 5-33, here p. 20-21, 1974.

12. BONA, *Op. cit.*, p. 21-22.

vόσου τὰ δὲ βίου παύει, *ibid.*), so likewise in the case of speeches “some bring grief, others pleasure, some cause fear, others make the hearers confident” (οὗτα καὶ τῶν λόγων οἱ μὲν ἐλύπησαν, οἱ δὲ ἔτερψαν, οἱ δὲ ἐφόβησαν, οἱ δὲ εἰς θάρσος κατέστησαν τοὺς ἀκούοντας, *ibid.*), and in this way “they drug and bewitch the soul” (τὴν ψυχὴν ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν, *ibid.*).

The mention of medical drugs (φάρμακα) draws an explicit parallel between rhetoric and medicine. This is even more underlined by the reference to humours (χυμοί). What is stated here is that speeches do to the soul exactly what drugs do to the body, or in other words: rhetoric is for the soul what medicine is for the body. Whereas medical drugs manipulate humours in the body, speeches manipulate emotions (πάθη) in the soul. It is certainly not by accident that the emotions named are exactly four in number: grief, pleasure, fear and confidence. One is instantly reminded of the four basic passions of the Stoic doctrine of affections. At any rate, there is a clear system behind this fourfold taxonomy: pleasure and grief are the emotional responses to a present good or evil; fear is the anticipation of a future evil; hence the fourth passion should describe the anticipation of a future good, which is quite in line with a term such as confidence (θάρσος). In the Stoic system the same position is occupied by desire (ἐπιθυμία).

This passage, however, placed at the very end of the long section on λόγος, only resumes what has already been said at its outset in the famous praise of λόγος (§ 8). There we read: “λόγος is a great master” (λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν), since “it has the mastery to curb fear and take away grief and insert pleasure and intensify pity” (δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι, *ibid.*). Already here we find fear, grief and pleasure, as in the later passage, but the fourth position is now filled by ἔλεος (“pity”) instead of θάρσος (“confidence”). The reason for this variant may be not far to seek, since in the subsequent paragraph Gorgias couples “tearful pity” (ἔλεος πολύδακρυς) with “fearful shudder” (φρίκη περίφοβος) as the emotions typically produced by the λόγος of poetry; but to these he further adds also “grievous longing” (πόθος φιλοπενθής), which would itself quite aptly fill the fourth box (cf. Stoic ἐπιθυμία).

That this fourfold pattern is indeed deliberate, is further underpinned by the associated verbal activities: we find complete elimination (ἀφελεῖν) and creation from scratch (ἐνεργάσασθαι, i.e. the very same verbs employed in § 13 with respect to replacing δόξαι), as well as quantitative reduction

(παῦσαι) and augmentation (ἐπαυξῆσαι). Hence here again a fourfold system is generated by the crosswise combination of two antithetic dichotomies: positive vs. negative, and absolute vs. relative.

Gorgias himself points to the parentage of this salient pattern by his hint to “humours” (χυμοί) and drugs (φάρμακα) in § 14. Humours play a great role in several early Hippocratic treatises on medicine; their number and kinds vary to a certain extent, but the most prominent and influential doctrine was that of the four humours.¹³ It can be traced in a number of treatises, such as *On Ancient Medicine*, *On Airs, Waters, and Places*, or *On Breaths*, but nowhere is it presented more purely than in the treatise *On the Nature of Man*.¹⁴ That treatise is as a rule attributed to Hippocrates' son in law Polybus or even, according to Galen, to Hippocrates himself¹⁵ and may thus belong to the late fifth century; so Gorgias may well have been acquainted with this or a similar treatise. According to this theory, the human body is composed of four humours: blood, phlegm, yellow bile and black bile (τὸ δὲ σῶμα τοῦ ἀνθρώπου ἔχει ἐν ἐωντῷ αἷμα καὶ φλέγμα καὶ χολὴν ξανθὴν καὶ μέλαιναν, καὶ ταῦτά ἐστιν αὐτῷ ἡ φύσις τοῦ σώματος. – “The body of man has in itself blood, phlegm, yellow bile and black bile; these make up the nature of his body”).¹⁶

Each of the humours is associated with a particular organ that produces it: blood with the heart, yellow bile with the liver, black bile with the spleen and phlegm with the brain or with the lung. But what is more, each humour is defined by a specific combination of antithetic properties, a trait that originates from Presocratic natural philosophy:¹⁷ blood is hot and wet, phlegm is cold and wet, yellow bile is hot and dry and black bile is cold and dry.¹⁸ It is easy to see that Gorgias' system of four emotions is built on this model.

-
13. See SCHÖNER, Erich. *Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie*. Wiesbaden: Steiner, 1964.
14. On this treatise, now see CAMDEN, David H. *The Cosmological Doctors of Classical Greece: First Principles in Early Greek Medicine*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023, p. 67-82.
15. Galen. *In Hippocratis De Natura Hominis commentarius I*. In: *Opera omnia*, ed. C. G. KÜHN, v. XV. Leipzig 1828, repr. Hildesheim: Olms, 1965, p. 106-107.
16. *De natura hominis* § 4, VI 38-40 LITTRÉ. In: *Hippocratis De natura hominis*, ed. JOUANNA, Jacques. Berlin: Akademie-Verlag, 1975, p. 172. Trans. JONES, W. H. S. *Hippocrates*. With an English trans., v. IV. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979, p. 11.
17. Cf. Alcmaeon of Croton, Frgm. 24 B 4 DK on ὑγρόν, ξηρόν, ψυχρόν, θερμόν as basic δυνάμεις.
18. *De natura hominis* § 5, ibid., p. 176: οὕτε γάρ θερμὰ όμοιώς ἐστιν οὕτε ψυχρὰ οὕτε ξηρὰ, οὕτε ύγρά.

According to humoral medicine, in a healthy body the humours are in balance (ύγιαίνει μὲν οὖν μάλιστα, ὅταν μετρίως ἔχῃ ταῦτα τῆς πρὸς ἄλληλα δυνάμιος καὶ τοῦ πλήθεος, καὶ μάλιστα μεμιγμένα ἦ, – “he enjoys the most perfect health when these elements are duly proportioned to one another in respect of power and bulk, and when they are perfectly mingled”)¹⁹, but when this balance is disturbed and any of the humours either exceeds or wanes, the physician’s task will be to restore the balance. This is as a rule done either by removal of excessive humours, or by administration of opposite humours, either by way of a diet or by infusion of a particular remedy. Here is how *On the Nature of Man* describes this procedure:

εἰ γὰρ διδοίς ἀνθρώπῳ φάρμακον ὃ τι φλέγμα ἄγει, ἐμεῖται σοι φλέγμα· καὶ ἦν διδοῖς φάρμακον ὃ τι χολὴν ἄγει, ἐμεῖται σοι χολή· κατὰ ταῦτα δὲ καὶ χολὴ μέλαινα καθαρεῖται, ἦν διδοῖς φάρμακον ὃ τι χολὴν μέλαιναν ἄγει· καὶ ἦν τρώσῃς αὐτοῦ τοῦ σώματός τι ὥστε ἔλκος γενέσθαι, ῥυήσεται αὐτῷ αἷμα.

If you were to give a man a medicine which withdraws phlegm, he will vomit you phlegm; if you give him one which withdraws bile, he will vomit you bile. Similarly too black bile is purged away if you give a medicine which withdraws black bile. And if you wound a man’s body so as to cause a wound, blood will flow from him.²⁰

Gorgias thus constructs a perfect analogy between the activity of a doctor, who discharges or infuses humours from or to a human body by way of medical drugs (φάρμακα) or a dietary regime, and an orator, who expels, introduces or moderates emotions or δόξαι in a human soul by way of speeches (λόγοι). In both cases humours and emotions are precisely four in number, their quadruple being defined by crosswise combination of antithetic properties. In both cases, the practical application is undergirded by an elaborate theory. The ultimate aim of this subtle strategy is evident: Gorgias aims to demonstrate that rhetoric is an art of the same dignity as is medicine, whose value and utility is beyond question.

A second comparison Gorgias uses alongside medicine to describe the power of λόγος is with magic and incantation (γοήτεια, ἐπωδαί, § 10). But there again, the two basic emotions are pleasure (ἡδονή) and grief (λύπη), which closely links it with the medical comparison. “Sacred incantations

19. *De natura hominis* § 4, *ibid.*, p. 172-174. Trans. adapted from JONES, *Op. cit.*, p. 11. Cf. also Alcmaeon of Croton, Frgm. 24 B 4 DK on the *ἰσονομία δυνάμεων*.

20. *De natura hominis* § 5, *ibid.*, p. 176-178. Trans. JONES, *Op. cit.*, p. 15.

by words”, he says, “are furnishers (ἐπαγωγοί) of pleasure (ἡδονή) and removers (ἀπαγωγοί) of grief (λύπη), for, merging with opinion (δόξα) in the soul, the power of the incantation beguiles and persuades and changes it by magic” (αἱ γὰρ ἐνθεοὶ διὰ λόγων ἐπωδαὶ ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίγνονται· συγγιγνομένη γὰρ τῇ δόξῃ τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις τῆς ἐπωδῆς ἔθελξε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητείᾳ, § 10). Here, too, like in the medical parallel, the activity of λόγος consists in the instillation or removal of emotions connected to opinions.

5. Gorgias' Medical Background

Gorgias, one must say, was optimally disposed for this particular kind of strategy. His affinity to medicine was nurtured from several sources. First, according to Satyrus as reported by Diogenes Laertius, he is said to have been a pupil of Empedocles the natural philosopher, who also had a repute as a healer and physician, but also as a magician and orator,²¹ and who had developed a cosmological system based on a fourfold system of physical elements also defined by qualities such as hot and cold, dry and wet, a system that was likewise informed by mixture. Empedoclean influence may be palpable even in the fact that Empedocles had used Gorgias' key-term φάρμακον in a different sense for the pigments that painters mix to obtain a particular blended colour (31 B 23 DK). Yet near the end of the *Praise of Helen* (§ 18), Gorgias, too, alludes to the blending of pigments by painters. Although he uses the word χρώματα instead of φάρμακα, the evident parallel even in the phrasing is suggestive.²²

Moreover, Gorgias' brother Herodicus was a physician, and if Plato's portrayal in the *Gorgias* (456 b) is in any way reliable, he seems to have used to boast about having accompanied his brother on visits to patients and having himself succeeded to persuade patients by his superior rhetoric to undergo Herodicus's unpleasant treatments.²³ He even went as far as to claim that, if a doctor and an orator both came to a city and competed for

21. Diogenes Laertius, *Vitae philosophorum* VIII 58-59 (= 82 A 3 DK).

22. See BUCHHEIM, Thomas. Maler, Sprachbildner: Zur Verwandtschaft des Gorgias mit Empedokles. *Hermes* v. 113, p. 417-429, 1985.

23. Plato, *Gorgias* 456 b: “Many and many a time have I gone with my brother or other doctors to visit one of their patients, and found him unwilling either to take medicine or submit to the surgeon's knife or cautery; and when the doctor failed to persuade him I succeeded,

being appointed the city's official physician, it would not be the doctor but the orator who would get selected.²⁴ And if that is not enough yet: It may be a coincidence, but if we believe the inscription discovered in 1876 on the base of the fourth-century statue erected to Gorgias in Olympia²⁵, his nephew, his sister's son, was given the name Hippocrates:

τὴμ μὲν ἀδελφὴν Δηϊκράτης τὴγ Γοργίου ἔσχεν,
ἐκ ταύτης δ' αὐτῷ γίγνεται Ἰπποκράτης.²⁶

Deocrates married the sister of Gorgias,
from whom was born to him Hippocrates.

A few lines later the same inscription states about Gorgias: "No-one among mortals ever invented an art more beautiful."²⁷

It seems thus to be very clear that in the central passage of his *Praise of Helen* Gorgias pursued a cleverly designed strategy for the upgrade of rhetoric to the status of an art by putting it on a par with the art that in his time was the undisputed model of a τέχνη, namely the art of medicine, the ιατρικὴ τέχνη. Diogenes Laertius in his *Lives of the Philosophers* even reports that Gorgias left a written Τέχνη, as the earliest handbooks on rhetoric would usually be titled.²⁸ That may well be a legend, but it at least shows that Gorgias' claim was understood. With Gorgias' *Helen*, the parallelism rhetoric-medicine was in the world, and it was there to stay.

An objection against the assumption of an influence of Hippocratic medicine on Gorgias might be raised from chronology (Hippocrates was allegedly Gorgias' junior by some 25 years) and from the fact that Soranus, in his *Life of Hippocrates*, reports that inversely Hippocrates was taught in rhetoric by

by no other art than that of rhetoric." Trans. LAMB, Walter R. M. *Plato, Lysis, Symposium, Gorgias*. With an English trans. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1925, p. 291.

24. *Ibid.*: "I further declare that, if a rhetorician and a doctor were to enter any city you please, and there had to contend in speech before the Assembly or some other meeting as to which of the two should be appointed physician, you would find the physician was nowhere, while the master of speech would be appointed if he wished."

25. Mentioned by Pausanias, *Description of Greece* VI 17, 7-9 = 82 A 7 DK.

26. Epigram 875a, v. 1-2. In: KAIBEL, Georg (ed.). *Epigrammata Graeca ex lapidibus collecta*. Berlin: G. Reimer, 1878, p. 534 = 82 A 8 DK.

27. *Ibid.* v. 6: οὐδείς πω θνητῶν καλλίον' εὗρε τέχνην.

28. Diogenes Laertius. *Vitae philosophorum* VIII 59 (= 82 A 3 DK).

Gorgias.²⁹ But Soranus wrote around 100 A.D., i.e. more than 500 years after Gorgias and Hippocrates, and the idea of Gorgianic influence on Hippocrates may well have been derived from the “Gorgianic” prose style of some later “Hippocratic” treatises such as *On Breaths*.³⁰ Besides, even if such a teacher-student relationship really existed between the two, it may date from the 430s and hence equally well vouch for the possibility of Hippocratic influence on Gorgias, since the date of the *Helen* is uncertain, and Gorgias was a notoriously long-lived person (he may have been alive until the early fourth century).

6. Plato's Response in the *Gorgias*

The best proof of the efficiency of Gorgias' strategy to establish rhetoric as a counterpart or equivalent to the art of medicine, is the way Plato reacted to it. He obviously took Gorgias' clever move very seriously, so seriously that he found it necessary to counter it with an equally ingenious move in his *Gorgias*. At the outset of the dialogue already, there are unmistakable signs of what he is up to. In the introductory conversation the central question is: what is the ability of Gorgias' art?³¹ In this question two pivotal terms from Gorgias' account of the power of *λόγος* in the *Helen* are invoked: δύναμις (ability) and τέχνη (art). Then, apparently casually, to explain what he means by the man's art, Chairephon, on Socrates' behalf, asks two questions: If Gorgias were skilled in the same art as his brother Herodicus, what would he be called? “A doctor”, Polus responds on Gorgias' behalf. And if in that of Aristophon and Polygnotus, sons of Aglaophon? “In that case a painter”, replies Polus.³² Yet this choice is far from accidental, since these are precisely the two professions and arts, which Gorgias had compared the orator with in the *Helen*. So, by these small and seemingly casual introductory remarks, for those who know the target is named and the stage set.

29. Soranus, *Vita Hippocratis* 2: μαθητής δὲ γέγονεν ... κατὰ δέ τινας καὶ Γοργίου τοῦ Λεοντίνου ρήτορος ...

30. See especially *On Breaths* § 3: οὗτος (sc. ὁ ἀήρ) δὲ μέγιστος ἐν τοῖσι πᾶσι τῶν πάντων δυνάστης ἐστίν (“air is the greatest master of all in all things”); on the problem see most recently e.g. JOUANNA, Jacques. Rhétorique et médecine dans la collection Hippocratique: Contribution à l'histoire de la rhétorique au V^e siècle, *Revue des Études Grecques* v. 97, p. 26-44, 1984; SCHOLLMAYER, Jonas. Gorgias' Lehrmethode: Die *Helena* als Vorlage für Hippokrates'. *De flatibus, Mnemosyne* v. 70, p. 202-222, 2017; CAMDEN, *Op. cit.*, p. 83-122.

31. Plato. *Gorgias* 447 c: τίς ἡ δύναμις τῆς τέχνης τοῦ ἀνδρός;

32. Plato. *Gorgias* 448 b.

Then, after Gorgias is given sufficient time to expound his views about rhetoric and is time and again forced to make concessions, when Polus impatiently interferes and indignantly asks Socrates for his own definition of rhetoric, Socrates (or Plato) gets to the point. Socrates answers that in his view rhetoric is not a *τέχνη*, but a simple knack or routine (*ἐμπειρία, τριβή*). To prove this, he develops an alternative system of the arts that take care of the human body or soul respectively, and this system is again based on quadruples informed by intersecting antithetic dichotomies. Yet it is a more complex, three-dimensional system of eight arts: four of them are concerned with the human body, and four with the soul; four of them aim at preserving the body's or soul's well-being, four others at restoring it when disturbed. But what is most important, only four of those eight prove to be genuine arts, while the other four are only flatteries (*κολακεῖαι*) or imitations (*εἴδωλα*) that however strive to disguise as their respective genuine counterparts.³³ According to this system, while the genuine arts for the health of the body are (preserving) gymnastics (*γυμναστική*) and (restoring) medicine (*ἰατρική*), and the corresponding genuine arts for the health of the soul (preserving) legislation (*νομοθετική*) and (restoring) judicature (*δικαιοσύνη*), on the other hand cosmetics (*κομμωτική*) is a flattering imitation of gymnastics, sophistic (*σοφιστική*) of legislation, cookery (*όψωπουκή*) of medicine, and rhetoric (*ρήτορική*) of judicature.³⁴ Many of the names of these fancy 'arts' ending in *-ική* are actually neologisms (which may be an indication that so is *ρήτορική*),³⁵ hence the eight-part system may be a genuinely Platonic fabrication. Nonetheless, like this for each single item a complex network of relations in three different dimensions emerges. But Socrates repeatedly emphasizes that each of the overarching categories is subdivided into four parts each; the number four recurs incessantly, which very clearly suggests that Socrates' target and model for this sophisticated taxonomy is Gorgias' own play with the number four of humours and emotions in the *Helen*. Yet the final clou is that according to this system, whichever way you turn it, it turns out that rhetoric is in no respect the counterpart to medicine, as Gorgias had claimed. It is in various ways a counterpart either to judicature (as its flattering imitation), or – on the flattery

33. Plato. *Gorgias* 464 b-465 a.

34. Plato. *Gorgias* 465 b-c

35. See SCHIAPPA. Did Plato Coin Rhētorikē? p. 464.

side – to sophistic (as its restoring counterpart), or to cookery (as its soul-related counterpart), but never to medicine. The real soul-related counterpart of medicine is judicature, and its imitative counterpart is cookery, which by producing savoury food fools people into believing that the food is healthy. By this ingenious construct, Plato succeeds in ironically evoking and destroying Gorgias' attempt to put rhetoric on a par with the noble art of medicine.

Later, in the debate with Kallikles (500 a sqq.), Plato comes back to his comparison of cookery and medicine as ἐμπειρία aiming at pleasure vs. τέχνη aiming at the good for the body,³⁶ and of rhetoric as cookery's parallel for the soul,³⁷ invoking also (like Gorgias) poetry as a kind of public speech (δημηγορία) with meter.³⁸ Here Socrates seems to grant that there may exist an artful and honest kind of orator (ρήτωρ … τεχνικός τε καὶ ἀγαθός), who has in view justice and temperance and aims to implant those into the souls of his citizens.³⁹ But in a final reminiscence of the eightfold grid of the earlier passage he even devalues medicine alongside rhetoric qua restoring arts by declaring sophistry nobler than rhetoric, just as legislation is nobler than judicature and gymnastics nobler than medicine, by reason that preserving arts are by nature nobler than those that only repair a disordered state.⁴⁰

It is thus questionable how seriously Plato intended to rebuke Gorgias' claim. Later in the *Phaedrus* he seems to have made some concessions himself, such as by accepting the definition of “the art of rhetoric” as a guidance of souls (ψυχαγωγία).⁴¹ It seems that by then he had other fish to fry with Gorgias, such as the issue of arguments from probability (εἰκός) in rhetoric and their relationship to δόξα and philosophical truth.⁴²

36. Plato. *Gorgias* 500 b-501 a, cf. 517 d-518 a.

37. Plato. *Gorgias* 501 b.

38. Plato. *Gorgias* 502 d.

39. Plato. *Gorgias* 504 d.

40. Plato. *Gorgias* 520 b: τῇ δὲ ἀληθείᾳ κάλλιον ἔστιν σοφιστική ρήτορικής ὥσπερ νομοθετική δικαστικής καὶ γυμναστική ἱατρικής.

41. Plato. *Phaedrus* 261 a 7-8 ἡ ρήτορικὴ ἀν εἴη τέχνη ψυχαγωγία τις διὰ λόγων; see YUNIS, Harvey. *Plato: Phaedrus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 10-14.

42. See KRAUS, Manfred. Nothing To Do With Truth? *Eikós* in Early Greek Rhetoric and Philosophy. In: CALBOLI MONTEFUSCO, Lucia (ed.). *Papers on Rhetoric VII*. Roma: Herder Editrice, p. 129-150, 2006; Arguing from Probabilities: *Δόξα* and *Eikós* in Ancient Philosophy and Rhetoric. In: RODRIGUES DE LIMA, Helcira Maria and COELHO, Maria Cecília de Miranda (ed.). *Percursos Retóricos: entre antigos e contemporâneos*. Campinas, SP: Pontes Editores, p. 75-105, esp. p. 77-79, 2023.

7. Aristotle's Medical Examples

But despite Plato's critique, the Gorgianic association of rhetoric with medicine continued to live on. It may never have faded completely from the minds of theoreticians of rhetoric. Aristotle is a pretty good example. He firmly establishes and defends the status of rhetoric as an art, a *τέχνη* (as opposed to both sciences and mere routines). Although Aristotle has a very different functional and structural model for rhetoric, namely dialectics, notwithstanding he still occasionally compares rhetoric with medicine. As early as in the first book of his *Topics*, his early work on dialectics, he states:

We shall possess the method completely when we are in a position similar to that in which we are with regard to rhetoric and medicine and other such faculties; that is to say, when we carry out our purpose with every available means (ἐκ τῶν ἐνδεχομένων). For neither will the rhetorician seek to persuade nor the physician to heal by every expedient; but if he omits none of the available means, we shall say that he possesses the science in an adequate degree.⁴³

This postulates a reduced scientific standard (according to what is possible or available) for the practice of the rhetorician and the doctor alike, who are thus indeed comparable.

Similarly, in the first chapter of the *Rhetoric*, Aristotle defines that the task of rhetoric is not to persuade, but to find the available means of persuasion, which according to him is a common trait of all arts, as it is also not the function of medicine to absolutely restore a patient to health, but only to promote this end as far as possible (μέχρι οὗ ἐνδέχεται).⁴⁴ Yet on the other hand, as he says in chapter 2, rhetoric is in some respect also *different* from medicine and other arts in that it has no specific subject, which medicine has in health and sickness, but is competent on any given subject.⁴⁵ This emphasizes the generalizable theoretical

43. Aristotle, *Topics* I 3, 101b5-10. Trans. FORSTER, E. S. In: Aristotle, *Posterior Analytics; Topics*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960, p. 279.

44. Aristotle. *Rhetoric* I 1, 1355b10-13: οὐ τὸ πείσαι ἔργον αὐτῆς, ἀλλὰ τὸ ιδεῖν τὰ ὑπάρχοντα πιθανὰ περὶ ἔκαστον, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις τέχναις πάσαις (οὐδὲ γάρ ιατρικῆς τὸ ὑγια ποιήσαι, ἀλλὰ μέχρι οὗ ἐνδέχεται, μέχρι τούτου προαγαγεῖν. ἔστιν γάρ καὶ τοὺς ἀδυνάτους μεταλαβεῖν ὑγιείας ὅμως θεραπεῦσαι καλῶς).

45. Aristotle. *Rhetoric* I 2, 1355b27-34: τῶν γὰρ ἄλλων ἐκάστη περὶ τὸ αὐτῇ ὑποκείμενόν ἔστιν διδασκαλική καὶ πειστική, οἷον ιατρική περὶ ὑγιεινῶν καὶ νοσερῶν, ... ἡ δὲ ὥρτορική περὶ τοῦ δοθέντος ως εἰπεῖν δοκεῖ δύνασθαι θεωρεῖν τὸ πιθανόν.

basis that an art must possess. As an art, rhetoric does not deal with individual cases (τὸ καθ' ἔκαστον), but with universal principles, just like medicine does not look at what is healthy for Socrates or for Callias, but at what is healthy for a particular type of person (for that is artful, ἔντεχνον, whereas the particular is infinite and unscientific).⁴⁶ Hence time and again, when theorizing about rhetoric, even Aristotle feels the need to address the relationship of rhetoric to medicine as the model art κατ' ἔξοχήν.

Aristotle's main focus in rhetoric is on rational proof. But even in that respect he often recurs to examples from a medical context. This is particularly conspicuous in his theory of the enthymeme, the rhetorical variant of deduction, and especially the enthymeme from signs (ἐκ σημείων), upon which he reasons most extensively. He discerns three subtypes of enthymemes from signs, for each of which he offers illustrative examples. Yet no less than three out of his four examples (one of the subtypes gets two examples) stem from a medical context.⁴⁷

First, there is one type of enthymeme from sign that is infallible and irrefutable (Aristotle calls this a τεκμήριον). For this type he gives two examples. The first one runs: "This man is ill, since he has a fever (νοσεῖ, πυρέττει γάρ)". Clearly, all feverish persons are by definition ill, hence also this person. The second example goes: "This woman has given birth, since she has milk (τέτοκεν, ὅτι γάλα ἔχει)". In this case, too, lactation for a doctor is a sure sign for a recent pregnancy. More challenging, because in principle defeasible, is another type of sign argument, for which the example is as follows: "This man has a fever, since he breathes hard (πυρέττει ..., πυκνὸν γὰρ ἀναπνεῖ)". Clearly, this is not a completely dependable sign; for there are many other reasons why a person may breathe hard (e.g. having run a long distance, or being asthmatic). Yet still, for the attending physician, it may be a reasonable and useful guess in order to find the appropriate therapy. Logicians call such reasonings abductive. Aristotle may have been aware of the fact that this was the way of diagnosis doctors worked by every single day, and mostly with good results, depending on their professional experience. Aristotle was not a doctor himself, but his father Nicomachus was a physician in the service of king Amyntas III of Macedon, and his mother Phaestis also came from a physicians' family, hence some knowledge about such examples may have been around in the family. But

46. Aristotle. *Rhetoric* I 2, 1356b30-35.

47. Aristotle. *Rhetoric* I 2, 1357b10-21.

he could as well have adopted them from other sources, such as from earlier treatises on rhetoric that we have no knowledge of. These may even have been standard examples used by rhetoricians. For the sake of completeness, it may be added that only one example out of four (“Wise men are just, because Socrates was wise and just”) is not from a medical background.

Even more strikingly, not even when Aristotle later incorporated his theory of enthymemes into his *Prior Analytics*, and in the course of this realigned the three types of sign enthymemes with the three figures of his categorical syllogism, did he basically change his examples, but only modified them slightly.⁴⁸ Recast in formulaic syllogistic manner (Aristotle’s own formulations are much less perspicuous) the example for the infallible τεκμήριον (following the first figure) still runs as follows: “Women who have milk are pregnant; this woman has milk; therefore she is pregnant”⁴⁹ (which is actually slightly more imprecise, compared to the *Rhetoric*, since women do not have milk during most of their pregnancy). Yet the example for the defeasible abductive sign (following the ‘middle’, i.e. second figure) is new: “Pregnant women are pale; this woman is pale; therefore she is pregnant.”⁵⁰ Yes, this is a different example, yet still one from a doctor’s practice. And even the third, non-medical example for the third-figure enthymeme is very close to the one from the *Rhetoric*. The question why these examples remain so stable from *Rhetoric* to *Analytics* is an intriguing one, but its discussion is beyond the limits of this chapter.

8. Conclusion

To conclude, whatever the reasons may have been for Aristotle to employ almost exclusively medical examples to illustrate his various types of

48. Aristotle. *Prior Analytics* II 27, 70a11-24.

49. Aristotle. *Prior Analytics* II 27, 14-16: τὸ μὲν δεῖξαι κύουσαν διὰ τὸ γάλα ἔχειν ἐκ τοῦ πρώτου σχήματος· μέσον γάρ τὸ γάλα ἔχειν. ἐφ’ ὃ τὸ Α κύειν, τὸ Β γάλα ἔχειν, γυνὴ ἐφ’ ὃ Γ. – “the proof that a woman is pregnant because she has milk is by the first figure; for the middle term is ‘having milk’. A [the predicate term] stands for ‘pregnant’, B [the middle term] for ‘having milk’, and C [the subject term] for ‘woman.’” (trans. FORSTER, *Op. cit.*, p. 525).

50. Aristotle. *Prior Analytics* II 27, 20-24: τὸ δὲ κύειν ὅτι ὠχρὰ διὰ τοῦ μέσου σχήματος βούλεται εἶναι· ἐπεὶ γάρ ἔπειται ταῖς κυούσαις τὸ ὠχρόν, ἀκολουθεῖ δὲ καὶ ταύτη, δεδεῖχθαι οἴονται ὅτι κύει. τὸ ὠχρόν ἐφ’ οὐ τὸ Α, τὸ κύειν ἐφ’ οὐ Β, γυνὴ ἐφ’ οὐ Γ. – “The proof that a woman is pregnant because she is sallow is intended to be by the middle figure; for since sallowness is a characteristic of women in pregnancy, and is associated with this particular woman, they suppose that she is proved to be pregnant. A stands for ‘sallowness’, B for ‘being pregnant’ and C for ‘woman.’” (trans. FORSTER, *Op. cit.*, *ibid.*).

enthymeme, the mere fact alone proves the persistence of a close theoretical relationship between rhetoric and medicine. If we are right, this tie was first established by Gorgias in his *Praise of Helen*, where he modeled the mode of operation of rhetorical λόγος on the fourfold model of Hippocratic humoral medicine in order to firmly establish rhetoric as an art equal to medicine. Despite Plato's ingenious attempt in the *Gorgias* to thwart or trivialize this model and to deny rhetoric the status of a τέχνη, it proved to be surprisingly resilient. Even Aristotle, though his approach on rhetoric as a τέχνη was completely different, could not entirely sidestep it.

REFERENCES

- BONA, Giacomo. Λόγος e ἀλήθεια nell' *Encomio di Elena* di Gorgia. *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* v. 102, n.s. 52, p. 5-33, 1974.
- BUCHHEIM, Thomas. Maler, Sprachbildner: Zur Verwandtschaft des Gorgias mit Empedokles. *Hermes* v. 113, p. 417-429, 1985.
- CAMDEN, David H. *The Cosmological Doctors of Classical Greece: First Principles in Early Greek Medicine*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- COLE, Thomas. *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.
- DIELS, Hermann. Gorgias und Empedokles. *Sitzungsberichte der Kgl. Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, phil.-hist. Klasse, Jg. 1884, p. 343-368.
- FORSTER, E. S. *Aristotle, Posterior Analytics; Topica*. With an English trans. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960.
- GOMPERZ, Heinrich. *Sophistik und Rhetorik*: Das Bildungsideal des εὖ λέγειν in seinem Verhältnis zur Philosophie des V. Jahrhunderts. Leipzig/Berlin: Teubner, 1912, repr. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1965.
- GOMPERZ, Theodor. *Die Apologie der Heilkunst*: Eine griechische Sophistenrede des fünften vorchristlichen Jahrhunderts (Sitzungsberichte der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften Wien, phil.-hist. Classe 120). Wien: F. Tempsky, 1890, 2. Aufl. Leipzig: Veit & Co., 1910.
- JONES, W. H. S. *Hippocrates*. With an English trans., v. IV. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.

- JOUANNA, Jacques (ed.). Hippocratis *De natura hominis*. Berlin: Akademie-Verlag, 1975.
- JOUANNA, Jacques. Rhétorique et médecine dans la collection Hippocratique: Contribution à l'histoire de la rhétorique au V^e siècle, *Revue des Études Grecques* v. 97, p. 26-44, 1984.
- KAIBEL, Georg (ed.). *Epigrammata Graeca ex lapidibus collecta*. Berlin: G. Reimer, 1878.
- KRAUS, Manfred. Nothing To Do With Truth? *Eἰκός* in Early Greek Rhetoric and Philosophy. In: CALBOLI MONTEFUSCO, Lucia (ed.). *Papers on Rhetoric VII*. Roma: Herder Editrice, p. 129-150, 2006.
- KRAUS, Manfred. Arguing from Probabilities: *Δόξα* and *Eἰκός* in Ancient Philosophy and Rhetoric. In: RODRIGUES DE LIMA, Helcira Maria and COELHO, Maria Cecília de Miranda (ed.). *Percursos Retóricos: entre antigos e contemporâneos*. Campinas, SP: Pontes Editores, p. 75-105, esp. p. 77-79, 2023.
- LAMB, Walter R. M. *Plato: Lysis, Symposium, Gorgias*. With an English trans. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1925.
- NEWIGER, Hans-Joachim. *Untersuchungen zu Gorgias' Schrift* Über das Nichtseiende. Berlin/New York: De Gruyter, 1973.
- PERNOT, Laurent. *Rhetoric in Antiquity*. Trans. W. E. HIGGINS. Washington, DC: Catholic University of America Press, 2005.
- ROSENMEYER, Thomas G. Gorgias, Aeschylus, and *apate*. *American Journal of Philology* v. 76, p. 225-260, 1955.
- SCHIAPPA, Edward. Did Plato Coin Rhētorikē? *American Journal of Philology*, v. 111, n. 4, p. 457-470, 1990.
- SCHIAPPA, Edward. *The Beginnings of Rhetorical Theory in Classical Greece*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- SCHIAPPA, Edward. *Protagoras and Logos: A Study in Greek Philosophy and Rhetoric*, 2nd ed. Columbia SC: University of South Carolina Press, 2003.
- SCHIEFSKY, Mark J. *Hippocrates, On Ancient Medicine*. Trans. with introduction and commentary. Leiden: Brill, 2005.

SCHOLLMEYER, Jonas. Gorgias' Lehrmethode: Die *Helena* als Vorlage für Hippokrates' *De flatibus*, *Mnemosyne* v. 70, p. 202-222, 2017.

SCHÖNER, Erich. *Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie*. Wiesbaden: Steiner, 1964.



MOROSOFIA E DECLAMAÇÃO NO ENSAIO I.31 DE MONTAIGNE

Elaine C. Sartorelli

Universidade de São Paulo

Em seu ensaio em forma de declamação *Des cannibales* (I, 31), Michel de Montaigne (1533-1592) surpreende o leitor com a informação de que sabia muito sobre o Brasil, “esse outro mundo que foi descoberto em nosso século”⁵¹, esse “país infinito”⁵². País que para ele não era uma abstração, mas que estava bem delimitado no tempo e no espaço: “o lugar em que Villegaignon veio a terra e que batizou de França Antártica”⁵³. E ele havia podido adquirir esse conhecimento porque, segundo seu relato, contava com o testemunho pessoal de um de seus empregados, que havia vivido de dez a doze anos⁵⁴ naquela colônia francesa na Baía da Guanabara da qual os franceses, que tinham o apoio dos indígenas locais, haviam sido expulsos por tropas portuguesas em sucessivas batalhas entre 1560 e 1575.

Montaigne, pois, alega dispor de uma testemunha ocular cujo relato era verídico por tratar-se de homem rude, e, portanto, incapaz de mentir.

Esse homem que eu tinha era homem simples e rústico, o que é condição própria a tornar verdadeiro o testemunho, pois as pessoas finas observam com bem mais curiosidade, e mais coisas, mas glosam-nas; e para fazerem valer sua interpretação e convencer, não conseguem deixar de alterar um pouco a história: nunca nos relatam as coisas puras; curvam-nas e mascaram-nas para adequá-las aos próprios pontos de vista; e, para dar crédito ao seu julgamento e atrair-nos, gostam de aumentar sua própria

51. Cet autre monde qui a esté découvert en nostre siecle.

52. Païs infini.

53. L'endroit où Villegaignon print terre, qu'il surnomma la France Antartique.

54. J'ay eu long temps avec moy un homme qui avoit demeuré dix ou douze ans.

participação no assunto, ampliando-a e estendendo-a. Precisa-se de um homem muito fiável ou tão simples que não tenha com que construir e tornar plausíveis invenções falsas, e que nada tenha a defender. O meu era assim, e, além disso, várias vezes me mostrou diversos marinheiros e comerciantes que conhecera naquela viagem. Assim, contento-me com essa informação, sem indagar o que dizem os cosmógrafos.⁵⁵

Não se pode afirmar com absoluta segurança que, histórica e biograficamente, Montaigne tenha de fato tido entre seus criados domésticos um desses franceses que estiveram no Rio de Janeiro. Mas o que sim podemos concluir, a partir das próprias palavras de Montaigne, é que ele, sendo uma dessas “pessoas finas”⁵⁶ que não contam as coisas como são, mas que antes as interpretam e comentam⁵⁷ e, portanto, em cuja veracidade não se pode confiar, está alterando um pouco a história⁵⁸, aumentando, ampliando e estendendo de propósito o seu lado⁵⁹ com a finalidade retórica de *facere fidem* e, assim, granjear a benevolência.⁶⁰

Ele mesmo, portanto, está nos dando a chave de leitura do ensaio. Deste e de todos os outros.

De qualquer forma, o que está sim provado por estudos é que Montaigne havia lido os relatos de viagem de André Thevet e de Jean de Léry, e que, além disso, colecionava objetos levados do Brasil⁶¹. A crermos em seu relato, teria mesmo chegado a provar farinha de mandioca.⁶²

55. Cet homme que j1avoy, estoit homme simple et grossier, qui est une condition propre à rendre véritable témoignage: car les fines gens remarquent bien plus curieusement et plus de choses, mais ils les glosent; et, pour faire valoir leur interprétation et la persuader, ils ne se peuvent garder d'alterer un peu l'Histoire: ils ne vous représentent jamais les choses pures, ils les inclinent et masquent selon le visage qu'ils leur ont veu; et, pour donner crédit à leur jugement et vous y attirer, prestent volontiers de ce costé là à la matière, l'alongent et l'amplifient. Ou il faut un homme très-fidèle, ou si simple qu'il n'ait pas de quoy bastir et donner de la vray-semblance, à des inventions fausses; et qui n'ait rien espousé. Le mien estoit tel; et, outre cela, il m'a faict voir à diverses fois plusieurs matelots et marchans qu'il avoit cogneuz en ce voyage. Ainsi je me contente de cette information, sans m'enquerir de ce que les cosmographes en disent.

56. fines gens.

57. ils les glosent.

58. ils ne se peuvent garder d'alterer un peu l'Histoire.

59. prestant volontiers de ce costé là à la matière, l'alongent et l'amplifient.

60. pour donner crédit à leur jugement et vous y attirer.

61. Cf. Lestringant, 2006, p. 515-ss.

62. Como já apontado por Luís Câmara Cascudo em 1940.

Em vez de pão, comem uma substância branca, parecida com coriandro em conserva. Provei-a, o gosto é doce e um pouco insosso...⁶³

Já sua “Língua doce e de som agradável”⁶⁴ é capaz mesmo de alcançar uma poesia verdadeiramente anacreôntica⁶⁵. Como exemplo, escreve em francês aquele que teria sido um poema indígena brasileiro⁶⁶:

Cobra, para, para, cobra, a fim de que minha irmã tire do molde da tua pintura a forma e o feitio de um rico cordão que darei à minha amada; assim, sejam para sempre tua beleza e teu porte preferidos aos de todas as outras serpentes⁶⁷...

Longe do romantismo rousseauiano, contudo, seu “selvagem” é, por definição, “canibal”. E, no entanto, a prática da antropofagia, que ressalta a altéritude absoluta do tupinambá e causa um horror invencível no homem europeu, é usada por Montaigne como medida para invectivar a moralidade do “civilizado”. Assim, longe de condenar a prática de matar o prisioneiro e em seguida comê-lo como o mais abominável e monstruoso ato humano, Montaigne, que escreve durante as guerras religiosas que causaram verdadeiros massacres na França, compara o canibalismo dos nativos do Novo Mundo àquilo que faz a Inquisição, para concluir que muito mais atroz que cozinhar uma pessoa morta é queimar uma pessoa viva.

Não fico triste por observarmos o horror barbaresco que há em tal ato, mas sim por, ao julgarmos corretamente os erros deles, sermos tão cegos para os nossos. Penso que há mais barbárie em comer um homem vivo do que em comê-lo morto, em dilacerar por tormentos e suplícios um corpo ainda

63. Au lieu du pain, ils usent d'une certaine matiere blanche, comme du coriandre confit. J'en ay tasté: le goust en est doux et un peu fade.

64. un doux langage et qui a le son agreable.

65. tout à fait Anacreontique.

66. Em 2000, Waly Salomão publicou em seu livro *Tarifa de Embarque* uma recriação desse poema: “para de ondular agora, cobra coral, a fim de que eu copie as cores com que te adornas; a fim de que eu faça um colar para dar à minha amada, a fim de que tua beleza, teu langor, tua elegância reinem sobre as cobras não corais”.

67. Couleuvre, arreste toy; arreste toy, couleuvre, afin que ma soeur tire sur le patron de ta peinture la façon et l'ouvrage d'un riche cordon que je puisse donner à m'amie: ainsi soit en tout temps ta beauté et ta disposition préférée à tous les autres serpens.

cheio de sensações, fazê-lo assar pouco a pouco, fazê-lo ser mordido e esmagado pelos cães e pelos porcos (como não apenas lemos mas vivos de fresca memória, não entre inimigos antigos, mas entre vizinhos e compatriotas, e, o que é pior, a pretexto de piedade e religião) do que assá-lo e comê-lo depois que está morto.⁶⁸

Para ele,

Portanto, podemos muito bem chamá-los de bárbaros com relação às regras da razão, mas não com relação a nós, que os ultrapassamos em toda espécie de barbárie.

Assim, tornou-se já lugar-comum afirmar que foi Montaigne que, ao dizer que “cada um chama barbárie o que não é seu costume”⁶⁹, inaugurou, no auge da ocupação do Novo Mundo, aquilo que será depois conhecido como relativismo cultural. Sem negá-lo, é preciso, porém, relativizar também esse seu relativismo.

A aparente tolerância com o Outro afirma e reforça um ideal individual que encarna a universalidade da civilização clássica. (...) O objeto exótico em Montaigne contribui para uma representação do Outro oportuna para que se possa enfatizar valores clássicos perdidos, e também para sua finalidade discursiva direta, dirigida criticamente ao lamentável estado da cultura ocidental. Desse modo, o ensaio utiliza o exótico como elemento fundador de um “contradiscurso” cujo alvo principal é a sociedade francesa, ao conseguir, por exemplo, explicar e justificar o canibalismo, mas não “a traição, a deslealdade, a tirania, a crueldade, que são as nossas faltas ordinárias”.⁷⁰

68. Je ne suis pas marry que nous remerquons l'horreur barbaresque qu'il y a en une telle action, mais ouy bien dequoy, jugeans bien de leurs fautes, nous soyons si aveuglez aux nostres. Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort, à deschirer, par tourmens et par geénes, un corps encore plein de sentiment, le faire rostir par le menu, le faire mordre et meurtrir aux chiens et aux pourceaux (comme nous l'avons, non seulement leu, mais veu de fresche memoire, non entre des ennemis anciens, mais entre des voisins et concitoyens, et, qui pis est, sous pretexts de pieté et de religion), que de le rostir et manger apres qu'il est trespassé.

69. chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage.

70. SCHOLLHAMMER, p. 256.

O tupinambá canibal não é, claro, “mentira”; mas não é tampouco realidade factual. É antes construído significativamente. Assim como o empregado que não sabe mentir. Assim como o próprio Montaigne. Voltaremos a isso.

Por ora, vejamos que Montaigne alega ter tido ele mesmo, pessoalmente, a experiência do encontro com o radicalmente outro, uma vez que não apenas teria visto com seus próprios olhos três indígenas do Brasil como teria ainda conversado com eles que, diz, “vieram a Rouen quando o rei Carlos IX estava lá”⁷¹. O rei, conta, “lhes falou por muito tempo”⁷², certamente com a intenção de maravilhar os pobres selvagens com a visão de “nossos modos, nossa pompa, a forma de uma bela cidade”⁷³, para em seguida perguntar-lhes “o que tinham achado de mais admirável”⁷⁴.

O que responderam, digno de Diógenes, merece ser reproduzido:

Disseram que em primeiro lugar achavam muito estranho que tantos homens grandes usando barba, fortes e armados, que estavam em volta do rei (é provável que falassem dos suíços de sua guarda), se sujeitassem a obedecer a uma criança⁷⁵, e que não escolhessem, de preferência, alguém entre eles para comandar. Em segundo (eles têm uma tal maneira de se expressar na sua linguagem que chamam os homens de “metade” uns dos outros) que tinham visto que havia entre nós homens repletos e abarrotados de toda espécie de comodidades, e que suas metades eram mendigos às suas portas, descarnados de fome e pobreza; e achavam estranho como essas metades daqui, necessitadas, podiam suportar tal injustiça, que não pegassem os outros pela goela ou ateassem fogo em suas casas.⁷⁶

71. furent à Rouan, du temps que le feu Roy Charles neufiesme y estoit.

72. Le Roy parla à eux long temps.

73. nostre façon, nostre pompe, la forme d'une belle ville.

74. ce qu'ils y avoient trouvé de plus admirable.

75. Carlos IX, nascido em 1550, teria então doze anos.

76. Ils dirent qu'ils trouvoient en premier lieu fort estrange que tant de grands hommes, portans barbe, forts et armez, qui estoient autour du Roy (il est vray-semblable que ils parloient des Suisses de sa garde), se soubsmissent à obeir à un enfant, et qu'on ne choissoit plus tost quelqu'un d'entr'eux pour commander; secondelement (ils ont une façon de leur langage telle, qu'ils nomment les hommes moitié les uns des autres) qu'ils avoient aperçu qu'il y avoit parmy nous des hommes pleins et gorgez de toutes sortes de commoditez, et que leurs moitiez estoient mendians à leurs portes, décharnez de faim et de pauvreté; et trouvoient estrange comme ces moitiez icy nécessiteuses pouvoient souffrir une telle injustice, qu'ils ne prinsent les autres à la gorge, ou missent le feu à leurs maisons.

Os brasileiros disseram ainda uma terceira coisa, mas Montaigne, significativamente e bem à sua maneira, a esqueceu...

Há várias camadas aqui. A primeira é que Montaigne dá voz ao “outro”, a essa alteridade tão absoluta que não pode ser descrita senão com vocabulário mitológico. Lestringant⁷⁷ afirma mesmo que Montaigne foi o inventor daquilo a que Michel de Certeau chamou heterologia: um discurso do outro, que é ao mesmo tempo um discurso sobre o outro e um discurso onde o outro fala. Se é assim, a “história como logos do outro” foi inventada para lidar com o outro que era o brasileiro.

Mas... será assim?

Se procurarmos o que há de verdadeiro ou histórico ou biográfico nessa narrativa, logo veremos que não é possível que o relato de Montaigne tenha acontecido exatamente dessa maneira.

Como Alexandrino Filho já demonstrou e comprovou extensamente⁷⁸, não é provável e é mesmo impossível que o que Montaigne conta tenha ocorrido em Rouen 1562. Se esse evento teve lugar, a data foi 1565 e o cenário, a Bordeaux de que Montaigne era então conselheiro. Ali e então Carlos IX viu um desfile de representantes de doze “nações estrangeiras”, entre os quais “selvagens, americanos e brasileiros”. Os povos se apresentaram em “trajes típicos”, e, por meio de intérpretes, dirigiram discursos ao rei.

Há pois (ou pode haver) alguma veracidade histórica na narrativa, mas não é ela o que importa aqui. Tampouco o espaço deste capítulo pode tentar esclarecer por que Montaigne, que vivia em um país dividido por guerras religiosas, em uma época em que uma palavra poderia levar à fogueira, confundiu (sem dúvida de maneira deliberada) os dados e datas. Phillippe Desan⁷⁹ estabeleceu já uma interessante e significativa relação dessas cidades e as datas mencionadas com eventos dos conflitos entre católicos e protestantes. Poderíamos ainda acrescentar a essas reflexões as implicações do fato de que a personagem do empregado que esteve no Brasil, pessoa fiel e incapaz de mentir, fosse protestante, uma vez que a ocupação francesa em território fluminense foi realizada por huguenotes.

77. 2005, p. 31.

78. 2012, p. 117 ss.

79. 2012, p. 189 ss.

Importa-nos sobretudo que as respostas dos canibais ao rei reproduzam, como já apontou Lestringant⁸⁰, o *Discurso sobre a Servidão Voluntária* de Etienne de la Boétie, o amigo amado de Montaigne que havia morrido precocemente. Para suprir a perda irreparável do amigo, Michel confessa ter recorrido ao “diálogo com o ausente” que é epistolografia e, assim, nasce o gênero “ensaio”. La Boétie está, portanto, presente em todo o livro, é, por assim dizer, seu leitor pressuposto. E fora ele quem expôs o paradoxo de que um só homem submeta “não já cem, não já mil homens, mas cem países, mil cidades e um milhão de homens submeterem-se a um só”⁸¹, uma vez que o poder de um só sobre todos os outros é ilegítimo. Seu tratado é de fato um ato de acusação contra a injustiça e a desigualdade, que denuncia aqueles que querem estar próximos ao poder, que, antes de mais nada, pagam seus privilégios com a sua paz de espírito.

As palavras do canibal são, pois, as de la Boétie, levadas a suas últimas consequências. Não sua reprodução, exatamente, mas sua radicalização.

O brasileiro montaigneano é, portanto, um advogado que, no tribunal presidido pelo próprio rei, e em uma audiência pública perante todos os povos do mundo, pode falar, protegido pelo fato de ser o “outro”, ser um excluído. Como o bobo da corte.

Lembremos aqui que houve uma figura onipresente na transição do mundo medieval para a Idade Moderna, tão significativa que é ela mesma emblemática das transformações daquela época: o louco. Sua importância é tão grande que ele abre o painel da sociedade do período que é o tarô. Descalço e sem calças, *Il Matto* faz sua primeira aparição em 1454, no baralho Visconti Sforza. Sob o nome de *Il Fou*, é retratado no famoso tarô de Marselha como uma espécie de saltimbanco, com seu chapéu pontudo de guizos e suas roupas coloridas de bobo da corte rasgadas por um cão (ou um gato), o que expõe suas nádegas sem que ele pareça ter consciência dessa situação inapropriada. Essa inocência diante da nudez, que, no mundo europeu, só podia pertencer a um louco, foi encontrada literalmente no Brasil.

Assim, Montaigne transferiu para aqueles que eram a representação viva do **stultus** toda a simbologia de uma figura onipresente no imaginário europeu. Dessa forma, como o bufão do palácio, o brasileiro podia dizer tudo, sem censura, sem incorrer no crime de lesa-majestade. E isso por-

80. 2006, p. 526.

81. Non pas cent, non pas mille hommes, mais cent pays, mille villes, un million d'hommes, n'assaillir pas un seul.

que esse louco profissional que é o bobo da corte compartilha com o louco e as crianças a inimputabilidade: por ser ao mesmo tempo onipresente e excluído, era o único que, com suas sátiras e imitações, podia fazer críticas ao rei sem ser punido. Seu papel era precisamente não obedecer às normas ou mostrar qualquer reverência perante a autoridade. Esperava-se que ele atuasse como louco, e, portanto, ele tinha licença para tudo⁸². Na medida em que podia falar e agir sem ser punido, seu poder era equivalente ao do rei, de quem é uma espécie de *alter ego*.

O louco é o sábio do mundo às avessas que é o mundo carnavaлизado, ao mesmo tempo em que aquele que mais se esforça por parecer sábio é, afinal, o mais estulto. Nessa visão de um mundo às avessas, a solenidade e a repressão dos poderes oficiais, o real e o eclesiástico, é contrabalançado por outro, que, lhe sendo oposto, tem, no entanto, o mesmo poder. Erasmo de Rotterdam (1466-1536) percebeu isso e fundou a *morosofia*, a *stulta sapientia*. Em sua *sancta simplicitas*, em sua *docta ignorantia*, o louco e o sábio encarnam o oxímoro do humanismo renascentista. O paradoxo da razão humanística e da onipresença da tolice faz com que razão e loucura se redefinam uma à outra, e, assim também, à experiência humana. E não se pode deixar de mencionar que, na literatura morosófica, estamos em plena “excentricidade”, ou seja, descentralizados, fora do centro: o *stultus sapiens* é por definição estranho, estrangeiro, mutante, excluído, desarraigado, re-negado; ele é o “outro”, o representante da desrazão e de tudo o que é oposto à hierarquia. Nesse neologismo extraído de Luciano de Samósata, é da boca do *stultus sapiens* que saem as verdades, tanto porque sua dupla condição de louco e de estrangeiro lhe garantem a inimputabilidade, mas porque suas palavras são adornadas não com a retórica sofística dos discursos oficiais, mas na simplicidade das crianças, dos tolos, dos “selvagens”.

Assim, aos indígenas, Montaigne diz que falta toda malícia.

As próprias palavras que significam mentira, traição, dissimulação, avareza, inveja, difamação, perdão eram desconhecidas.⁸³

82. Kaiser, p. 7: *all-licensed*.

83. Les paroles mesmes qui signifient le mensonge, la trahison, la dissimulation, l'avarice, l'envie, la detraction, le pardon, inouies.

Habitando uma espécie de juventude eterna da humanidade, não havia entre os brasileiros fraqueza ou enfermidade: “é raro ver ali um homem doente; e garantiram-me não ter visto nenhum trêmulo, remelento, desdentado, ou curvado de velhice”⁸⁴. Além disso, “passam o dia dançando”⁸⁵ e, também como as crianças, “são inteiramente raspados”⁸⁶, ou seja, sem pelos. Sem ambições, vivem como os animais, segundo a natureza.

Ainda estão nesse ponto feliz de só desejar tanto quanto suas necessidades naturais lhes ordenam: tudo o que vai além é, para eles, supérfluo⁸⁷.

Afinal, em seu país, diz, “não lhes falta nenhuma coisa necessária, tampouco falta essa grande qualidade de saber desfrutar de sua condição com felicidade e de se contentar com ela”⁸⁸.

O cenário é como aquele em que Erasmo relata o nascimento da Loucura: nas Ilhas Afortunadas, em que “não há nem trabalho, nem velhice, nem qualquer enfermidade”⁸⁹. Esse imaginário utópico e mítico que o europeu projetou no Novo Mundo encontrou abrigo no *locus amoenus* da geografia brasileira.

É uma nação, eu diria a Platão, em que não há nenhuma espécie de comércio, nenhum conhecimento das letras, nenhuma ciência dos números, nenhum termo para magistrado nem para superior político, nenhuma prática de subordinação, de riqueza, ou de pobreza, nem contratos nem sucessões, nem partilhas nem ocupações além do ócio, nenhum respeito ao parentesco exceto o respeito mútuo, nem vestimentas, nem agricultura, nem metal, nem uso de vinho ou de trigo.⁹⁰

84. il est rare d'y voir un homme malade; et m'ont assuré n'en y avoir vu aucun tremblant, chassieux, edenté, ou courbé de vieillesse.

85. toute la journée se passe à danser.

86. ils sont ras par tout.

87. Ils sont encore en cet heureux point, de ne désirer qu'au tant que leurs nécessitez naturelles leur ordonnent: tout ce qui est au delà, est superflu pour eux.

88. leur pays, où ils n'ont faute de aucune chose nécessaire, ny faute encore de cette grande partie, de sçavoir heureusement jouyr de leur condition et s'en contenter.

89. neque labor, neque senium, neque morbus est ullus.

90. C'est une nation, diroy je à Platon, en laquelle il n'y a aucune espece de trafique; nulle cognissance de lettres; nulle science de nombres; nul nom de magistrat, ny de superiorité politique; [0086v] nul usage de service, de richesse ou de pauvreté; nuls contrats; nulles successions; nuls partages; nulles occupations qu'oysives; nul respect de parenté que commun; nuls vestemens; nulle agriculture; nul metal; nul usage de vin ou de bled.

E, assim, os tupinambás brasileiros de Montaigne eram como “aquela gente simples da Idade de Ouro” de Erasmo, que “vivia desprovida de todas as ciências, guiados somente pela natureza e pelo instinto”⁹¹.

Temos, portanto, o indígena brasileiro que, nu e inocente, é o único que, por sua excentricidade (ou seja, por não ter pertencer ao centro, por sua exclusão), pode, como o bobo da corte, dizer ao rei tudo aquilo que ninguém mais poderia ousar. Com seu cocar que evocava o chapéu do bufão e as nádegas à mostra, o tupinambá não legitimava o poder do rei-menino e pode dizer as coisas mais terríveis sob o disfarce da suspensão do julgamento concedida pela *stultitia*.

Mas, quando as coisas vão ficando sérias, Montaigne se esquece da fala do canibal revolucionário, mas parece recordar que o discurso de la Boétie, tornado lei natural por estar na boca de um selvagem, está em uma declamação.⁹² Afinal, razão pela qual os indígenas não devem ser levados a sério não é porque sejam canibais ou porque profiram coisas insensatas, mas porque... bem, porque estão mostrando o traseiro...

Tudo isso não é tão mau assim; mas, ora! eles não usam calça.⁹³

As declamações eram exercícios escolares acerca de uma causa fictícia, simulacros de discursos reais que o orador fazia para treinar e que estavam cheios de tipos fixos em encruzilhadas morais. Cornélio Agrippa as define como um discurso que às vezes fala sério, às vezes não, e que pode propor verdades, falsidades, coisas duvidosas, e até argumentos sem valor (*invalida argumenta*)⁹⁴. Assim, garante ao orador a licença para falar sem comprometer-se, já que todos sabem e aceitam que não se trata de uma causa

91. (*simplex illa aurei seculi gens, nullis armata disciplinis, solo naturae ductu, instinctuque vivebat*)

92. Lestringant propõe que uma das fontes do ensaio *Des Cannibales* tenha sido outra declamação, *La Pazzia*, essa baseada no *Elogio da Locura*, chamada por Erasmo *declamatiuncula*, ou “declamaçözinha”. Também aqui Erasmo recorre à sátira para poder dizer, com a máscara da personagem Loucura, aquilo que de outra forma não seria aceitável.

93. Tout cela ne va pas trop mal: mais quoy, ils ne portent point de haut de chausses.

94. Proinde declamatio non iudicat, non dogmatizat, sed que declamationis conditiones sunt, alia ioco, alia, serio, alia false, alia saeuere dicit: aliquando mea, aliquando aliorum sententia loquitur; quaedam uera, quaedam falsa, quaedam inualida argumenta adducit (*Apologia aduersus calumnias propter declamationem de Vanitate scientiarum*).

real. Associada à sofística performativa, não tem, pois, compromisso com a verdade. Segundo Conte (1999), o desejo do declamador não é estabelecer alguma verdade ou mesmo persuadir, mas sim deixar a plateia atônita. E, para isso, recorre a truques de linguagem e de imaginação.

Se na Antiguidade a *declamatio* era um discurso preparatório, escolar, que veio a ser incorporado pelos sofistas, no Renascimento se tornará uma poderosa arma de invectiva contra os vícios, especialmente com Erasmo, sempre avesso a dissidências, rupturas e divisões. Seu formato lhe possibilitava exercer sua proverbial aparente ausência de compromisso, de que Lutero se queixa ao afirmar que nada pode encontrar no holandês escrito em *claris uerbis, planissime*, acusando-o, assim, de ser “uma enguia” (*anguilla*) e um “homem de duas caras” (*uir duplex*).

Por sua possibilidade de parecer estar advogando de e por ambos lados, ou nenhum, e por sua qualidade de exercício escolar descolado da realidade, a *declamatio* parecia a Erasmo a melhor forma de se salvaguardar e de evitar perigos, sem, entretanto, evitar os problemas.

Quando a resposta dos brasileiros ao rei Carlos IX se torna perigosa, Montaigne interrompe o discurso com um alívio cômico: os indígenas revolucionários e incendiários não deveriam nem poderiam ser levados a sério, porque, afinal, “não vestem calças” (*ils ne portent point de haut de chausses*)...

Cremos, assim, que a estratégia de Erasmo era também a de Montaigne, e de que o leitor é convidado a se tornar ciente desde o começo do texto: se homens simples falam a verdade (o empregado que esteve na França Antártica, os tupinambás), pessoas refinadas (como ele, Montaigne) distorcem, acrescentam, manipulam. Todo esse colorido e vivaz relato não pode, pois, ser tomado literalmente, mas antes de forma significativa e moralizante.

Mas há mais uma camada de sentido aqui.

A partir do século XVI, o sujeito se constitui como objeto para ele mesmo. Com Erasmo, *ingenium* deixou de denotar estirpe para representar o talento inato que, pela educação, torna cada qual um homem, no sentido humanístico. *Homo non nascitur, sed fit*. E se faz pelo aperfeiçoamento e direcionamento de suas propensões, pelo conhecimento de seus talentos. Há, portanto, disposições inatas, singulares, intransferíveis, particularidades que buscam se expressar. Esse homem não é definido pelo seu

nascimento ou pelos acidentes da Fortuna, mas pelo bom uso de seus dons naturais. Greenblatt⁹⁵, que deu a esse fenômeno, típico daquele momento, o nome de *Renaissance self-fashioning*, chama a essa conformação “identidade obtida” (*achieved identity*). Esse homem se apresenta e, ao fazê-lo, se representa; se revela e, ao fazê-lo, se constitui. E Montaigne é o primeiro e o principal nome que se associa à noção de sujeito moderno, o qual, segundo Renaut⁹⁶, se define por duas “propriedades”: autorreflexão e autofundação.

Mas há algo de importante ainda. Cave⁹⁷ afirma que aquele que expressa o desejo de ser representado em um retrato é prisioneiro de um dilema: é que lá onde a singularidade e a individualidade são buscadas, pratica-se o empréstimo. O homem culto se constrói a partir de seus modelos, ou seja, pratica a imitação.

Longe de ser um problema para nós, isso torna mais significativas as escolhas feitas pelo autor.

Vejamos. No caso do *Des Cannibales*, temos um Montaigne tomado ele mesmo pela morosofia. Como alguém que assiste a um desfile carnavalesco, ele está presente na parada de todos os povos, em trajes típicos, diante do rei. A situação tem grande potencial para o ridículo, e ele o nota e faz notar. O rei é ainda uma criança, e as homenagens dos embaixadores de todos os cantos do orbe ao monarca são diametralmente opostas ao conteúdo do discurso de La Boétie. Imaginemos a cena em que ele, um senhor francês em roupas de veludo e gola elisabetana, tem a seu lado um intérprete (*truchement*) para conversar com os brasileiros, nus e paramentados com seus cocares... E resulta que, pela “estupidez” (*bestise*) do tradutor, ele não pôde extrair nada que prestasse (*que je n'en peus tirer guiere de plaisir*) de uma conversa como essa, inédita sob todos os pontos de vista e que nunca mais poderia se repetir. Mais ainda: ele simplesmente esquece o que o tupinambá falou...

A morosofia é, aliás, pano de fundo dos Ensaios: se Sócrates, que, com seu “só sei que nada sei”, é o patrono dos tolos sábios, Sócrates, o inclassificável, o absurdo, o “fora do lugar” (*átopos*), é, ele mesmo, uma representação

95. 1980, p. 9.

96. 1997, p. 76.

97. 1979, p. 288.

da morosofia. Da mesma forma, Montaigne, habitante da instabilidade e da impermanência, também evita fazer afirmações. Ele está, como diz Starobinski, “em movimento”. E considera-se estrangeiro em sua própria casa e em seu país, porque, a acreditarmos em sua narrativa (I.26), aprendera o latim como língua primeira e nativa.

Quanto a mim, aos seis anos não comprehendia mais o francês ou o dialeto da terra do que o árabe.⁹⁸

Ele, portanto, apresenta-se como alguém que não cabe; um conselheiro na corte de Perigueux, membro do parlamento de Bordeaux, cidade de que também foi prefeito, e que, tendo vivido no período mais cruento das guerras religiosas, chegou a juntar-se ao exército do rei, mas tudo isso marcado pela excentricidade de ter aprendido francês tardiamente... Ele que reproduz ao contrário o paradoxo de Erasmo: ter a obrigatoriedade de ser absolutamente sincero e presente em seus discursos, mas tendo de fazê-lo em outra língua... O holandês, educado em vernácula, escrevendo apenas em latim; Montaigne, que alegadamente aprendeu primeiro o latim, escrevendo em vernácula...

Finalmente, não podemos esquecer tampouco o que Montaigne afirmou em seu proêmio “ao leitor” (aqui, com grifos nossos).

Eis aqui, leitor, um livro de boa-fé.

Adverte-o ele de início que só o escrevi para mim mesmo, e alguns íntimos, sem me preocupar com o interesse que poderia ter para ti, nem pensar na posteridade. Tão ambiciosos objetivos estão acima de minhas forças. Votei-o em particular a meus parentes e amigos, e isso a fim de que, quando eu não for mais deste mundo (o que em breve acontecerá), possam nele encontrar alguns traços de meu caráter e de minhas ideias e assim conservem mais inteiro e vivo o conhecimento que de mim tiveram. Se houvesse almejado os favores do mundo, ter-me-ia enfeitado e me apresentaria sob uma forma mais cuidada, de modo a produzir melhor efeito. *Prefiro, porém, que me vejam na minha simplicidade natural, sem artifício de nenhuma espécie, porquanto é a mim mesmo que pinto.* Vivos se exibirão meus defeitos e todos me

98. Quant à moy, j'avois plus de six ans avant que j'entendisse non plus de François ou de Perigordin que d'Arabesque.

verão na minha ingenuidade física e moral, pelo menos enquanto o permitir a conveniência. *Se tivesse nascido entre essa gente de quem se diz viver ainda na doce liberdade das primitivas leis da natureza, asseguro-te que de bom grado me pintaria por inteiro e nu.*⁹⁹

Há um jogo de espelhos extremamente significativo: Montaigne, que gostaria de se mostrar inteiramente nu, tem o latim como língua materna; os tupinambás brasileiros, antropófagos e nus como o louco do tarô, pronunciam diante do rei um discurso contra a tirania e a servidão extraído de La Boétie, e isso lhes é permitido precisamente por sua alteridade; os indígenas dizem coisas dignas de seu amigo mais próximo e amado, mas ele esquece parte do que disseram. E, finalmente, tudo isso, o ensaio inteiro, o livro todo, na verdade, deve estar sob suspeição.

Quando Montaigne se esquece da terceira coisa dita pelos canibais, no cenário de uma declamação em que os indígenas fazem diante do rei um discurso revolucionário, essa fala repentinamente truncada remete ao discurso também sem peroração da Loucura de Erasmo. Tendo lançado sua diatribe contra os vícios cada vez menos disfarçada de sátira, a *Stultitia* interrompe sua fala, como convém a um orador “louco”, ou, por outro lado, sincero, espontâneo, verdadeiro. Ou selvagem.

Mas, no mundo montaigneano, assim como no carnavalizado, tudo é o oposto do que parece ser. Se Michel de Montaigne diz aspirar a se mostrar inteiramente nu, é porque sabe essa nudez é aquela que, aparentando revelar, oculta.

99. C'est icy vn Liure de bonne foy, Lecteur. Il t'aduertit dés l'entrée, que ie ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et priuee: ie n'y ay eu nulle considération de ton seruice, ny de ma gloire: mes forces ne sont pas capables d'vn tel dessein. Ie l'ay voué à la commodité particulière de mes parens et amis: à ce que m'ayans perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouuer aucuns traicts de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entière et plus visue la connoissance qu'ils ont eu de moy. Si c'eust esté pour rechercher la faueur du monde, ie me fusse mieus paré et me presanterois en vne marche estudiee. Ie veux qu'on m'y voye en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contantion et artifice: car c'est moy que ie peins. Mes défauts s'y liront au vif et ma forme naifue, autant que la reuerence publique me l'a permis. Que si l'eusse esté entre ces nations qu'on dit viure encore souz la douce liberté des premières loix de nature, ie t'asseure que ie m'y fusse tres-volontiers peint tout entier, et tout nud. Ainsi, Lecteur, ie suis moy-mesme la matière de mon liure, ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en vn subiect si friuole et si vain. A Dieu doncq. De Montaigne, ce premier de mars, mille cinq cens quatre vins.

REFERÊNCIAS

LA BOÉTIE, Estienne. *Discours de la servitude volontaire*. (Eds. André et Luc Tournon). Paris: Vrin, 2002.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Les Essais – d'après l'exemplaire de Bordeaux*. (Eds. P. Villey; V.L. Saulnier – online edition P. Desan). The Montaigne Project, University of Chicago. Disponível em: <https://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/montaigne/>

MONTAIGNE, Michel. *Os ensaios*: uma seleção. Trad. Rosa Frank de Aguiar. São Paulo: Penguin, 2010.

GERAL

ALEXANDRINO FILHO. Aporia canibal. In: ALEXANDRINO FILHO (org.). *Montaigne e seu tempo*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012, p. 117-148.

BLANCHARD, Marc E. *Trois portraits de Montaigne*: essai sur la représentation à la Renaissance. Paris: Librairie A. G. Nizet, 1990.

CASCUDO, Luís Câmara. Montaigne e o índio brasileiro. *Revista Cadernos da Hora Presente*. São Paulo, 1940.

CAVE, Terence. *The Cornucopian Text. Problems of writing in the French Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

DESAN, Philippe. “Se deixar enganar pelo desejo de novidade”: a lição política dos canibais de Montaigne. In: ALEXANDRINO FILHO (org.). *Montaigne e seu tempo*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012, p. 189-204.

GREENBLATT, S. *Renaissance self-fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1980.

KAISER, Walter J. *Praisers of folly: Erasmus, Rabelais, Shakespeare*. Harvard University Press, 1963.

LESTRINGANT, Frank (org.). *Le Brésil de Montaigne*. Le Nouveau Monde des “Essais” (1580-1592). Paris: Chandeigne, 2005.

LESTRINGANT, Frank. *O canibal. Grandeza e decadência*. Trad. Mary Del Priore. Brasília: Editora UnB, 1997.

LESTRINGANT, Frank. O Brasil de Montaigne. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2006, v. 49, n. 2, p. 515-556.

RENAUT, A. *The era of the individual: a contribution to a history of subjectivity*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. Pequena genealogia do olhar viajante. In: TORRES, Sônia (org.). *Raízes e Rumos. Perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 254-262.

ENSAIO E RETÓRICA EM MONTAIGNE

Marcelo Lachat

Universidade Federal de São Paulo

Na célebre advertência ao leitor de seus *Ensaios*, Montaigne afirma que quer ser visto na obra em sua maneira simples (*simple*), natural (*naturelle*) e habitual (*ordinaire*), sem contenção (*contention*) nem artifício (*artifice*), pois é a si próprio que ele pinta. Assim, conclui o autor: “sou eu mesmo a matéria do meu livro”¹⁰⁰. Além disso, no capítulo 51 do livro I, que trata da “vanidade das palavras” (*De la vanité des paroles*), há uma dura investida contra a retórica, como se pode observar no seguinte trecho:

Um retórico dos tempos passados dizia que seu ofício era fazer as coisas parecerem e serem consideradas grandes. É um sapateiro que sabe fazer sapatos grandes para um pé pequeno. Em Esparta, tê-lo-iam mandado açoitar por fazer profissão de uma arte enganadora e mentirosa. (...) Os que mascaram e maquilam as mulheres fazem menos mal, pois é perda de pouca monta não as ver em seu natural; ao passo que estes aqui [ou seja, os retóricos] pretendem enganar não nossos olhos mas nosso julgamento, e abastardar e corromper a essência das coisas. As repúblicas que se mantiveram numa situação regulamentada e bem governada, como a cretense ou a lacedemônia, não deram grande importância a oradores.¹⁰¹

100. MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*: livro I. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 3. No original em francês, conforme o exemplar de Bordeaux: “je suis moy-mesmes la matiere de mon livre” (MONTAIGNE, Michel de. *Les essais*: livre premier. Paris: Garnier Frères, 1941, p. 1).

101. MONTAIGNE. *Os ensaios*: livro I, *op. cit.*, p. 453-454. “Un Rhetoricien du temps passé disoit que son mestier estoit, de choses petites les faire paroistre et trouver grandes. C'est un cordonnier qui sçait faire des grands souliers à un petit pied. On luy eut faict donner le fouët em Sparte, de faire profession d'un art piperesse et mensongere. (...) Ceux qui masquent et fardent les femmes, font moins de mal; car c'est chose de peu

Nessa censura montaigniana, portanto, a arte retórica é qualificada como “enganadora e mentirosa” (*un art piperesse et mensongère*). Evidentemente, o autor francês quinhentista não é o primeiro a fazer tal reprimenda; e ele mesmo menciona alguns de seus modelos antigos: “Áriston define sabiamente a retórica: ciência para persuadir o povo; Sócrates e Platão, arte de enganar e lisonjear; e os que negam isso na definição geral provam-no por toda parte em seus preceitos”¹⁰². Contudo, sendo Montaigne o alegado precursor do gênero ensaístico, declarações como essas – a favor da simplicidade e da naturalidade e contra o apuro, o artifício e a retórica – induziram grande parte da crítica posterior aos ensaios escritos entre os séculos XVI e XVIII a considerá-los, anacronicamente, expressões de subjetividade e originalidade e, por isso, supostamente antirretóricos.

Essa perspectiva anacrônica e teleológica acerca da história do ensaio talvez decorra, entre outras coisas, do fato de a arte retórica, a partir da segunda metade do século XVIII, ter sido reduzida a apenas uma de suas partes – a elocução – e atacada como uma técnica vazia e oposta à expressão original e absoluta do gênio. Porém, é preciso lembrar, como indica o próprio Montaigne, que há investidas contra a retórica desde os antigos: no *Górgias* de Platão, por exemplo, Sócrates a define como uma espécie de lisonja (*kolakeia*)¹⁰³; e Sexto Empírico, no seu tratado *Contra os Retóricos*, afirma que ela não pode ser considerada uma arte, pois não é útil nem ao seu possuidor, nem às cidades¹⁰⁴. Ecoando essas e outras autoridades antigas, Montaigne, no referido capítulo 51 do livro I, descreve a retórica como “uma ferramenta inventada para manipular e agitar uma multidão e um povo sem ordem, e é ferramenta

de perte de ne les voir pas en leur naturel, là où ceux-cy font estat de tromper non pas nos yeux, mais nostre jugement, et d'abastardir et corrompre l'essence des choses. Les republiques qui se sont maintenuës en un estat reglé et bien policé, comme la Cretense ou Lacedemonienne, elles n'ont pas faict grand compte d'orateurs” (MONTAIGNE. *Les essais*: livre premier, *op. cit.*, p. 338).

102. MONTAIGNE. *Os ensaios*: livro I, *op. cit.*, p. 454. “Ariston definit sagement la rhetorique: science à persuader le peuple; Socrates, Platon, art de tromper et de flatter; et ceux qui le nient en la generale description le verifient partout en leurs preceptes” (MONTAIGNE. *Les essais*: livre premier, *op. cit.*, p. 338).

103. Cf. PLATÃO. *Górgias*. Tradução, apresentação e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Difusão Europeia do Livro (Pequena Biblioteca Difel), 1970, 463a-c, p. 78.

104. Cf. SEXTO EMPÍRICO. *Contra os retóricos*. Tradução, apresentação e comentários de Rafael Huguenin e Rodrigo Pinto de Brito. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 15 e ss.

que só se emprega em Estados doentes”¹⁰⁵. Desse modo, não parece adequado desistoricizar as críticas montaignianas como se elas fossem ataques antirretóricos românticos *avant la lettre*. Isso porque, consoante Peter Burke, Montaigne se opõe às extravagâncias retóricas, mas não se opõe à retórica, e sua censura funciona, retoricamente, como uma técnica de persuasão¹⁰⁶. Nesse sentido, no capítulo 40 do livro I, o ensaísta francês¹⁰⁷ define seu estilo como naturalmente “cômico e privado”¹⁰⁸. Tal definição parece ressoar preceptivas retóricas antigas acerca dos três *genera dicendi*: como se sabe, na *Retórica a Herônio*, esses gêneros são denominados grave, médio e tênuem¹⁰⁹; no *Orator* de Cícero, grandiloquente, médio e tênuem¹¹⁰; na *Instituição Oratória* de Quin-

105. MONTAIGNE. *Os ensaios*: livro I, *op. cit.*, p. 454. “C'est un util inventé pour manier et agiter une tourbe et une commune desreiglée, et est util qui ne s'emploie qu'aux estats malades” (MONTAIGNE. *Les essais*: livre premier, *op. cit.*, p. 338).

106. Cf. BURKE, Peter. *Montaigne*. Tradução de Jaimir Conte. São Paulo: Edições Loyola, 2006, p. 84 e 90.

107. Neste trabalho, evita-se classificar Montaigne como filósofo pelo fato de ele mesmo declarar no capítulo 9 do livro III, de forma explícita (ainda que irônica): “Je ne suis pas philosophe” (MONTAIGNE, Michel de. *Les essais*: livre troisième. Paris: Garnier Frères, 1942, p. 183).

108. “J'ay naturellement un style comique et privé, mais c'est d'une forme mienne, inépte aux négociations publiques, comme en toutes façons est mon langage: trop serré, désordonné, coupé, particulier” (MONTAIGNE. *Les essais*: livre premier, *op. cit.*, p. 284).

109. “Sunt igitur tria genera, quae genera nos figurae appellamus, in quibus omnis oratio non uitiosa consumitur: unam grauem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam uocamus. Grauis est, quae constat ex uerborum grauium leui et ornata constructione. Mediocris est, quae constat ex humiliore neque tamen ex infima et peruulgatissima uerborum dignitate. Attenuata est, quae demissa est usque ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis.” (*Rhetorica ad Herennium*, IV, 11). “Há três gêneros, que denominamos figuras, aos quais todo discurso não vicioso se reduz: um chamado grave, outro médio e o terceiro tênuem. O grave é composto de palavras graves em construção leve e ornada. O médio constitui-se de uma categoria de palavras mais humildes, todavia não absolutamente baixa e comum. O attenuado desce ao costume mais usual da simples conversa” (*Retórica a Herônio*. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005, p. 213).

110. “Tria sunt omnino genera dicendi, quibus in singulis quidam floruerunt, peraeque autem, id quod volumus, perpauci in omnibus. Nam et grandiloqui, ut ita dicam, fuerunt cum ampla et sententiarum gravitate et maiestate verborum, vehementes, varii, copiosi, graves, ad permovendos et convertendos animos instructi et parati — quod ipsum alii aspera, tristi, horrida oratione neque perfecta atque conclusa consecuti sunt, alii levi et structa et terminata — et contra tenues acuti, omnia docentes et dilucidiora, non ampliora facientes, subtili quadam et pressa oratione et limata; in eodemque genere alii callidi, sed impoliti et consulto rudium similes et imperitorum, alii in eadem ieunitate concinniores, idem faceti, florentes etiam et leviter ornati. Est autem quidam interiectus inter hos mediis et quasi temperatus nec acumine posteriorum nec fulmine utens superiorum, vicinus amborum, in neutro excellens, utriusque particeps vel utriusque, si verum quaerimus, potius expers, isque uno tenore, ut aiunt, in dicendo fluit nihil afferens praeter facultatem et aequalitatem aut addit aliquos ut in corona toros omnemque

tiliano, o primeiro é chamado de grande e robusto, o segundo de médio ou florido e o terceiro de sutil¹¹¹. Dessa maneira, a noção de estilo decorre, em princípio, de tais *genera dicendi* antigos, sendo que o emprego do termo *stylus* se torna frequente apenas nos séculos XII e XIII, quando os mencionados gêneros, que passam então a ser denominados estilos, são relacionados com as obras de Virgílio¹¹² (a dita *Rota Vergili*): ao grave, sublime, grande ou alto corresponde a *Eneida*, tendo esse estilo o *ornatus* patético, porque objetiva mover os afetos (*mouere*); ao médio, moderado, mediocre ou florido – que, visando deleitar (*delectare*), apresenta o *ornatus* gracioso – correspondem as *Geórgicas*; finalmente, ao baixo, humilde, sutil ou tenuíssimo – que tem pouco *ornatus*, porquanto procura ensinar (*docere*) e provar (*probare*) – correspon-

orationem ornamentis modicis verborum sententiarumque distinguit" (*Orator*, V-VI, 20-21). "Três são os estilos de discurso e em cada um deles se distinguiram vários oradores, mas muito poucos se distinguiram igualmente – como desejarmos – em todos. Pois os oradores grandiloquentes – assim direi – foram, com a grandeza e a importância dos pensamentos e das palavras, veementes, versáteis, facundos, grandes, instruídos e preparados para despertar e agitar os espíritos – isto mesmo conseguiram alguns através de um estilo rude, severo, desarmônioso, imperfeito e incompleto, enquanto outros através de um estilo polido, trabalhado e rítmico. Há, pelo contrário, oradores simples, hábeis, ensinando com clareza todas as coisas, esclarecendo-as sem as ampliar, com um certo estilo subtil, conciso e despido de ornamentos. Neste mesmo gênero, uns são hábeis mas deselegantes e deliberadamente se assemelham a incultos e ignorantes, outros, nessa mesma simplicidade, são harmoniosos, elegantes, floridos e levemente ornamentados. Por outro lado, encontra-se entre um e outro um estilo intermédio e, por assim dizer, equilibrado que não se serve nem da sobriedade deste último nem da exuberância do anterior, porém, vizinho de ambos, não se salientando nem no sentido de um bem do outro ou não participando ou, se dissermos a verdade livre de um e do outro. Ele flui, como se diz, de um modo uniforme no discurso, nada lhe trazendo, excepto a eficácia e a regularidade ou então acrescenta e enriquece todo o discurso com figuras discretas, como que ramos numa coroa, de palavras e pensamentos" (GONÇALVES, Soraia Nascimento. *Contributos para a definição do orador ideal: estudo e tradução do "Orator" de Cícero*. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017, p. 83-85).

111. "Altera est divisio, quae in tres partes et ipsa discedit, qua discerni posse etiam recte dicendi genera inter se uidentur. Namque unum subtile, quod ἴσχυρὸν uocant, alterum grande atque robustum, quod ἀδρὸν dicunt, constituant; tertium alii, medium ex duobus, alii floridum (manque id ἀνθηρὸν appellant) addiderunt" (*Institutio oratoria*, XII, 60, 58). "Há outra divisão, que também distingue três partes, pela qual é possível discernir entre si os tipos de oratória, sendo que todos são corretos. De fato, como primeiro fixaram o tipo sóbrio, chamado ἴσχυρὸν pelos gregos; o segundo grande e robusto, denominado ἀδρὸν; outros acrescentaram um terceiro tipo intermediário dos outros dois, a que dão o nome de ἀνθηρὸν, isto é, florido" (QUINTILIANO. *Instituição oratória*. Tomo IV. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto, Campinas: Editora da Unicamp, 2016, p. 513).

112. Cf. MOLINO, Jean. Qu'est-ce que le style au XVIIe siècle? In: *Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique*, n. 557, 1974, Paris. *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle – Actes*. Paris: Éditions du CNRS, 1977, p. 343-344.

dem as *Bucólicas*¹¹³. Cabe ainda salientar que, quando o estilo montaigniano se qualifica como “cômico e privado”, essa qualificação também remete a preceptivas poéticas antigas, visto que, para as tragédias, se recomendava utilizar um estilo elevado, apropriado à vida pública das grandes personagens; e, para as comédias, um estilo humilde ou corrente, adequado à vida privada das pessoas comuns¹¹⁴. Por isso, Montaigne diz preferir para a escrita de seus *Ensaios* uma linguagem simples, em tom de conversação, sem afetação ou grandiloquência, conveniente a uma vida comum, sem nada de especial, como ele caracteriza a sua própria vida. Assim, é nesse sentido retórico-poético que o estilo montaigniano se diz “cômico e privado”, e não porque seria uma suposta expressão subjetiva do “eu”.

Os “eus” montaignianos (referidos aqui no plural por não haver um único e mesmo “eu” em todos os ensaios) são construções retóricas situadas no seu tempo, isto é, no século XVI. Afirmar essa obviedade de que Montaigne é um autor quinhentista se mostra necessário diante de tantas interpretações anacrônicas que se fazem de seus textos. É evidente que seus escritos foram recebidos e lidos de diferentes modos nos diversos tempos e lugares em que circularam (e isso vale para todas as grandes obras), mas quando se pretende lê-los com certo rigor crítico, reconstituindo sua verossimilhança histórica, não se devem ignorar a época e o lugar em que foram produzidos. Daí ser pertinente recordar que esses escritos não são do século XIX, ou do XX, ou do XXI. Montaigne não é um escritor contemporâneo. Desse modo, em termos retóricos, mais adequados a textos quinhentistas, pode-se pensar que o “eu” montaigniano (que não é uno, como já ressaltado) se constitui enquanto *ethos*. A *Retórica* de Aristóteles, em particular, não define o que é o *ethos*, mas, no segundo capítulo do livro I, há o seguinte trecho, que é fundamental para esta discussão:

Persuade-se pelo caráter [ou seja, pelo *ethos*] quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas (...). É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador; pois não se deve considerar sem

113. Cf. LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 271-272.

114. Cf. BURKE, 2006, *op. cit.*, p. 85.

importância para a persuasão a probidade de quem fala, (...) mas quase se poderia dizer que o caráter é o principal meio de persuasão.¹¹⁵

Nos *Ensaios*, Montaigne elabora caracteres dignos de fé, para que seus leitores acreditem na honestidade e na sinceridade de seus escritos. Os “eus” montaignianos, por conseguinte, se constroem nos textos como artifícios persuasivos, sendo impossível saber se são expressões fidedignas de uma suposta subjetividade do homem empírico. Não é porque o autor se nomeia em seus escritos que o “eu” neles retratado reflete a pretendida verdade do indivíduo. No capítulo 2 do livro III, no ensaio acerca “do arrependimento” (*Du repentir*), ocorre tal autorreferência: “Os autores comunicam-se ao povo por alguma marca particular e externa; eu, o primeiro, pelo meu ser universal, como Michel de Montaigne”¹¹⁶. Todavia, não é o ensaísta francês o primeiro a referir seu próprio nome na obra. Entre os antigos, há, por exemplo, o prólogo das *Histórias* de Heródoto, no qual se lê: “Esta é a exposição da investigação de Heródoto de Túrio, para que os acontecimentos passados não sejam extintos entre os homens com o tempo, e para que os feitos grandiosos e maravilhosos, uns realizados por helenos e outros por bárbaros, não fiquem sem glória”¹¹⁷. Ou, ainda, Tucídides, que, no prólogo de sua *História da Guerra do Peloponeso*, aparece deste modo autonomeado: “O ateniense Tucídides escreveu a história da guerra entre os peloponésios e os atenienses, começando desde os primeiros sinais, na expectativa de que ela seria grande e mais importante que todas as anteriores”¹¹⁸. E, apenas para mencionar um último exemplo, Fócio, em sua *Biblioteca*, atribui a Luciano de Samósata a seguinte epígrafe: “Eu, Luciano, isto escrevi, coisas antigas e estúpidas sabendo, / pois estúpido é tudo para os homens, até o que

115. ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional –Casa da Moeda, 2005, 1356a, p. 96.

116. MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*: livro III. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 28. “Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque particulière et estrangere; moy, le premier, par mon estre universel, comme Michel de Montaigne” (MONTAIGNE. *Les essais*: livre troisième, *op. cit.*, p. 19).

117. HERÓDOTO. *Histórias*: livro I – Clio. Tradução, introdução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: EDIPRO, 2015, p. 29.

118. TUCÍDIDES. *História da guerra do Peloponeso*. Tradução de Mário da Gama Kury. 4. ed. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001, p. 1.

parece sábio. / Entre os homens não há, em absoluto, nenhuma inteligência, / mas, o que admiras, isso para outros é risível”¹¹⁹.

Destarte, não é por acaso que, na segunda metade do século XVIII, Rousseau, no preâmbulo do manuscrito de Neuchâtel das *Confissões*, tenha rotulado Montaigne de “falso sincero”:

Je mets Montaigne à la tête de ces faux sincères qui veulent tromper en disant vrai. Il se montre avec des défauts, mais il ne s'en donne que d'aimables; il n'y a point d'homme qui n'en ait d'odieux. Montaigne se peint ressemblant mais de profil. Qui sait si quelque balafre à la joue ou un oeil crevé du côté qu'il nous a caché, n'eût pas totalement changé sa physionomie.¹²⁰

A sinceridade montaigniana – que parece tão espontânea quando o autor afirma que gostaria de ter pintado a si próprio, inteiro e nu, nos seus ensaios – é construção retórica, técnica, que aos olhos de um filósofo setecentista como Rousseau se mostra falsa. No entanto, essa atribuição de falsidade se baseia em pressupostos que não são mais os mesmos do tempo de Montaigne. Para o autor dos *Ensaios*, o “eu” do texto, enquanto *ethos*, não é anterior à obra, mas com ela se confunde, ou melhor, com ela se consubstancia: “não fiz meu livro mais do que meu livro me fez: livro consubstancial ao seu autor”¹²¹. Ainda que a pintura escrita de Montaigne vise ao autorretrato, a autoimagem retratada é *persona*, e não sujeito empírico. Essa *persona* montaigniana recorre, em diversos momentos, à tópica da modéstia afetada para captar a benevolência de seus leitores, como se observa no seguinte trecho da advertência preambular dos *Ensaios*: “não é sensato

119. FÓCIO, *Biblioteca*, 128, apud BRANDÃO, Jacyntho Lins. Introdução. In: LUCIANO DE SAMÓSATA. *Como se deve escrever a história*. Tradução, notas e apêndices de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009, p. 15.

120. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. T. 1. Édition de Bernard Gagnebin e Marcel Raymond. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 1149. Na tradução de Clara Rocha: “Ponho Montaigne à cabeça desses falsos sinceros que querem enganar dizendo a verdade. Mostra-se com os seus defeitos, mas só os amenos; não há nenhum homem que não os tenha odiosos. Montaigne pinta-se parecido mas de perfil. Quem sabe se alguma cicatriz na face ou um olho vazado do lado que nos escondeu não teriam modificado completamente a sua fisionomia” (ROCHA, Clara. *O essencial sobre Michel de Montaigne*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015, p. 39).

121. MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*: livro II. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 498. “Je n'ay pas plus faict mon livre que mon livre m'a faict, livre consubstantiel à son auteur” (MONTAIGNE, Michel de. *Les essais*: livre second. Paris: Garnier Frères, 1941, p. 386).

que empregues teu lazer em um assunto tão frívolo e tão vã”¹²². Mas tal modéstia é sempre acompanhada de ironia, como bem sublinha Auerbach: “[Montaigne] não se cansa de salientar o caráter simples, privado, natural e imediato da sua maneira de escrever, e o faz de tal forma que pareceria que devesse se desculpar por sua causa, e sempre a ironia de tal modéstia desvenda-se completamente e com nitidez”¹²³. Retomando aquela discussão sobre o estilo montaigniano, que se apresenta como simples, cômico, privado e natural, ele se adequa retoricamente à *persona* autorretratada, e não ontologicamente ao nobre Michel Eyquem, nascido, em 1533, no Castelo de Montaigne. Inserida nas controvérsias retóricas quinhentistas (como as do *Diálogo Ciceroniano* de Erasmo¹²⁴), a *persona* montaigniana rechaça o prestigiado estilo de Cícero, que lhe parece pesado e entediante, e alega que sua inclinação leva à imitação do “falar” (*parler*) de Sêneca.

Assim, se se buscassem reconstituir uma leitura verossímil dos *Ensaios* de Montaigne no tempo em que foram produzidos, não seria pertinente impor a esses textos quinhentistas conceitos extemporâneos como subjetividade e originalidade. Em francês, as primeiras ocorrências da palavra *subjectivité* datam apenas de 1801¹²⁵. (Como curiosidade, vale destacar que, em português, só há registros desse termo a partir de 1874¹²⁶). Além de ser um conceito oitocentista não condizente com as discussões filosóficas e com as práticas letradas do século XVI, a pretendida subjetividade do indivíduo Michel de Montaigne está irreversivelmente perdida e o que resta são suas *personae* ensaística e histórica. Quanto à suposta originalidade dessa *persona* ensaística, também se trata de um anacronismo crítico, que tenta aplicar uma categoria romântica a escritos quinhentistas, ignorando o procedimento retórico-poético pelo qual eles se pautam, isto é, a imitação. Dessa forma, deve-se salientar que, nas práticas letradas dos séculos XVI a XVIII, imitar não é simplesmente fazer uma cópia,

122. MONTAIGNE. *Os ensaios*: livro I, *op. cit.*, p. 4. “Ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain” (MONTAIGNE. *Les essais*: livre premier, *op. cit.*, p. 1).

123. AUERBACH, Erich. *L'humaine condition*. In: *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de George Bernard Sperber e Suzi Frankl Sperber. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 255.

124. Cf. ERASMO DE ROTERDÃ. *Diálogo ciceroniano*. Tradução e prefácio de Elaine C. Sartorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

125. Cf. *Le Nouveau Petit Robert*: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris: Dictionnaires le Robert, 2001, p. 2214.

126. Cf. HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1779.

mas selecionar o que há de melhor nas autoridades antigas e com elas entrar em disputa (recordem-se, a esse respeito, as afamadas querelas dos antigos e dos modernos na França e na Espanha, estudadas, respectivamente, por Marc Fumaroli¹²⁷ e por José Antonio Maravall¹²⁸). Nessa concepção retórico-poética de imitação, não cabe a atual noção de “plágio”; o que se recrimina nos tratados retóricos e poéticos é a cópia servil, como se verifica nestes versos da *Epístola aos Pisões* de Horácio: “Publica materies priuati iuris erit, si / non circa uilem patulumque moraberis orbem, / nec uerbo uerbum curabis reddere fidus / interpres nec desilie imitator in artum, / unde pedem proferre pudor uetet aut operis lex” (v. 131-135)¹²⁹. Além disso, como ressalta Quintiliano:

Ante omnia igitur imitatio per se ipsa non sufficit, uel quia pigri est ingenii contentum esse iis quae sint ab aliis inuenta. Quid enim futurum erat temporibus illis, quae sine exemplo fuerunt, si homines nihil nisi quod iam cognouissent, faciendum sibi aut cogitandum putassent? Nempe nihil fuisse inuentum (*Institutio Oratoria*. X, 2, 4).¹³⁰

Já Dionísio de Halicarnasso, em seu *Tratado da Imitação* (II, 6, 1), relata dois exemplos que sintetizam de que forma deve se dar essa prática mimética. No primeiro, conta-se a história de um camponês que, por ser muito feio, tinha medo de ter filhos semelhantes a ele. Para evitar que isso ocorresse, juntou várias imagens belas e acostumou a mulher a contemplá-las. Dessa maneira, quando se uniu a ela, conseguiu gerar a beleza das imagens e ter filhos bonitos. O segundo exemplo é o do pintor Zêuxis, que para pin-

127. Cf. FUMAROLI, Marc. *Les abeilles et les araignées*. In: *La querelle des anciens et des modernes* (XVIIe-XVIIIe siècles). Édition établie et annotée par Anne-Marie Lecoq; postface de Jean-Robert Armogathe. Paris: Gallimard, 2001, p. 7-220.

128. Cf. MARAVALL, José Antonio. *Antiguos y modernos: la idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.

129. “Matéria a todos pertencente será tua legítima pertença, se não ficas a andar à volta no caminho trivial, aberto a todos, e tão-pouco procurarás, como servil intérprete, traduzir palavra por palavra, nem entrarás, como imitador, em quadro muito estreito de onde te impedirão de sair a timidez e a economia da obra” (HORÁCIO. *Arte poética*. Introdução, tradução e comentário de Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984, p. 74-77).

130. “Antes de tudo, porém, a imitação não é suficiente por si mesma, até porque é próprio de uma mentalidade preguiçosa contentar-se com aquelas coisas que foram descobertas por outros. Ora, o que haveria de acontecer naqueles tempos, em que não havia modelos, se os homens considerassem nada existir para fazer ou pensar, a não ser aquilo de que já tivessem conhecimento? Consequentemente, nada teria sido descoberto” (QUINTILIANO, 2016, *op. cit.*, p. 87).

tar Helena desnuda viu, nuas, as moças da cidade de Crotona, com o intuito de reunir o que havia de mais belo nelas na figuração de um só corpo¹³¹. Por sua vez, Montaigne, no capítulo 26 do livro I, talvez tomando como modelo uma das *Cartas a Lucílio* de Sêneca (especificamente, a 84¹³²), emprega a analogia das abelhas para discutir a educação das crianças, mas acaba também por figurar sua própria prática de imitação, bastante semelhante àquela recomendada pelas preceptivas retóricas e poéticas antigas:

As abelhas sugam das flores aqui e ali, mas depois fazem o mel, que é todo delas: já não é tomilho nem manjerona. Assim também as peças emprestadas de outrem ele [que, no caso, é a criança] irá transformar e misturar, para construir uma obra toda sua: ou seja, seu julgamento. Sua educação, seu trabalho e estudo visam tão-somente a formá-lo.¹³³

Contudo, há uma particularidade na imitação praticada por Montaigne: na concepção retórico-poética antiga, imita-se com base na autoridade (*uctoritas*), que é definida como a excelência num determinado gênero. Então, quais seriam os modelos antigos ou as *uctoritates* dos *Ensaios*, já que essa obra teria inaugurado um novo gênero (o ensaístico)? Embora a maior parte da crítica montaigniana não se aprofunde em tal debate, parece pertinente questionar se o autor francês concebeu, de fato, seus escritos como um novo gênero. Talvez não haja uma resposta definitiva para essa questão, mas quando Montaigne declara que seu livro “é o único no mundo de sua espécie, um projeto desordenado e extravagante”¹³⁴, ele instiga uma reflexão sobre o assunto. O autor, conquanto realce a singularidade de sua obra, não parece apresentá-la como fundadora de um gênero até então inédito; ele se refere, na verdade, a uma nova espécie, que pode ser entendida como a escrita ensaística, por ele concebida como

131. Cf. DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Tratado da imitação*. Tradução de Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica; Centro de Estudos Clássicos das Universidades de Lisboa, 1986, p. 51-52.

132. Cf. SÊNECA. *Cartas a Lucílio*. Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 379-383.

133. MONTAIGNE. *Os ensaios*: livro I, *op. cit.*, p. 227. “Les abeilles pillotent deçà delà les fleurs, mais en font après le miel, qui est tout leur; ce n'est plus thin ny marjolaine : ainsi les pieces empruntées d'autrui, il les transformera et confondera, pour en faire un ouvrage tout sien, à sçavoir son jugement. Son institution, son travail et estude ne vise qu'à le former” (MONTAIGNE. *Les essais*: livre premier, *op. cit.*, p. 162).

134. “C'est le seul livre au monde de son espece, d'un dessein farouche et extravagant” (MONTAIGNE. *Les essais*: livre second, *op. cit.*, p. 58).

desordenada e extravagante. Consequentemente, a hipótese que se mostra mais razoável é a de que essa espécie ou tipo de composição escrita, que é o ensaio, somente se consolidou como um gênero autônomo no século XIX. Até meados do século XVIII, os ensaios não tinham autonomia preceptiva e sua composição se pautava por procedimentos retóricos e poéticos. Nesse sentido, embora a perspectiva adorniana seja diversa da que se propõe aqui, vale lembrar que Adorno, em seu conhecido texto a respeito do tema, comprehende o ensaio como “historicamente aparentado com a retórica, que a mentalidade científica, desde Descartes e Bacon, queria extirpar”¹³⁵. Ademais, no *Dicionário Universal* de Furetière, publicado em 1690, uma das definições do vocábulo “ensaio” é a seguinte: “se dit figurément en Morale des ouvrages d'esprit. Plusieurs ont fait des *Essais* poétiques. Montaigne a fait un très beau Livre qu'il a appellé ses *Essais*”¹³⁶. Portanto, é possível inferir que os ensaios constituem, entre o Quinhentos e o Setecentos, uma espécie mista: filosófico-retórico-poética. Montaigne e Bacon foram os primeiros a praticar essa espécie de composição escrita; e, como assinala Peter Burke, “foi quase um século após Montaigne que livros com esse título começaram a se multiplicar, primeiro em inglês e francês e depois em italiano, espanhol, alemão e português”¹³⁷. Mais ainda: a moda da produção ensaística só foi alcançar seu auge entre a segunda metade do século XIX e o começo do XX (no Brasil, em particular, os primeiros textos que se intitularam “ensaios” surgiram apenas em fins do Oitocentos).

É oportuno recordar, por fim, que o termo “ensaio” tem diversas acepções, entre as quais: “tentativa”, “experiência”, “prova”, “exame”. Desse modo, por que não pensar os ensaios produzidos nos séculos XVI a XVIII também como *progymnasmata*, isto é, como exercícios preparatórios? Esses exercícios de composição em prosa são descritos, sobretudo, em quatro tratados gregos, datados do Império Romano e difundidos durante o Império Bizantino, sendo atribuídos a Téon, Hermógenes, Aftônio e Nicolau. Segundo a definição de Kennedy:

135. ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 41.

136. FURETIÈRE, Antoine. *Dictionnaire universel*, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts. Tome premier. La Haye: Arnout; Rotterdam: Reinier Leers, 1690, p. 1013. “Diz-se figuradamente em Moral das obras de espírito. Muitos fizeram *Ensaios* poéticos. Montaigne fez um belíssimo livro que ele chamou de seus *Ensaios*” (tradução minha).

137. BURKE, Peter. Um ensaio sobre ensaios. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 maio 2001, Caderno Mais! Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1305200113.htm>. Acesso em: 13 jul. 2023.

“Pro-gymnasmata” means “preliminary exercises”, preliminary that is to the practice of declamation in the schools of rhetoric, which boys usually began between the age of twelve and fifteen. The *progymnasmata* were assigned by Greek grammarians to students after they had learned to read and write as preparation for declamation and were continued in rhetorical schools as written exercises even after declamation had begun. Roman grammarians used similar exercises in Latin, preparing students for declamation.¹³⁸

Assim, conforme o modelo montaigniano, nos exercícios ensaísticos dos séculos XVI a XVIII, os “eus” se exercitam em busca do conhecimento de si, sem qualquer individualismo ou subjetividade, e tais exercícios – que são filosóficos, retóricos e poéticos – preparam todos que os praticam para bem viver e bem morrer. Se de acordo com Montaigne “cada homem porta em si a forma inteira da condição humana”¹³⁹, a prática ensaística é, em última instância, uma tentativa de conhecer essa condição que nunca será plenamente conhecida.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber e Suzi Frankl Sperber. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BURKE, Peter. *Montaigne*. Tradução de Jaimir Conte. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- BURKE, Peter. Um ensaio sobre ensaios. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 maio 2001, Caderno Mais! Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1305200113.htm>. Acesso em: 13 jul. 2023.

138. KENNEDY, George A. Introduction. In: *Progymnasmata: Greek textbooks of prose composition and rhetoric*. Translated with introductions and notes by George A. Kennedy. Leiden; Boston: Brill, 2003, p. x.

139. “Chaque homme porte la forme entière de l’humaine condition” (MONTAIGNE. *Les essais*: livre troisième, *op. cit.*, p. 18).

- DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Tratado da imitação*. Tradução de Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica; Centro de Estudos Clássicos das Universidades de Lisboa, 1986.
- ERASMO DE ROTERDÃ. *Diálogo ciceroniano*. Tradução e prefácio de Elaine C. Sartorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- FUMAROLI, Marc. Les abeilles et les araignées. In: *La querelle des anciens et des modernes* (XVIIe-XVIIIe siècles). Édition établie et annotée par Anne-Marie Lecoq; postface de Jean-Robert Armogathe. Paris: Gallimard, 2001, p. 7-220.
- FURETIÈRE, Antoine. *Dictionnaire universel*, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts. Tome premier. La Haye: Arnout; Rotterdam: Reinier Leers, 1690.
- GONÇALVES, Soraia Nascimento. *Contributos para a definição do orador ideal*: estudo e tradução do “Orator” de Cícero. 2017. 360 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.
- HERÓDOTO. *Histórias*: livro I – Clio. Tradução, introdução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: EDIPRO, 2015.
- HORÁCIO. *Arte poética*. Introdução, tradução e comentário de Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- KENNEDY, George A. Introduction. In: *Progymnasmata*: Greek textbooks of prose composition and rhetoric. Translated with introductions and notes by George A. Kennedy. Leiden; Boston: Brill, 2003.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- LE NOUVEAU Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris: Dictionnaires le Robert, 2001.

LUCIANO DE SAMÓSATA. *Como se deve escrever a história*. Introdução, tradução, notas e apêndices de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

MARAVALL, José Antonio. *Antiguos y modernos: la idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.

MOLINO, Jean. Qu'est-ce que le style au XVIIe siècle? In: *Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique*, n. 557, 1974, Paris. *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle – Actes*. Paris: Éditions du CNRS, 1977, p. 337-356.

MONTAIGNE, Michel de. *Les essais*. 3 livres. Paris: Garnier Frères, 1941-1942.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*. 3 livros. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000-2002.

PLATÃO. *Górgias*. Tradução, apresentação e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Difusão Europeia do Livro (Pequena Biblioteca Difel), 1970.

QUINTILIANO. *Instituição oratória*. Tomo IV. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

RETÓRICA a Herônio. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

ROCHA, Clara. *O essencial sobre Michel de Montaigne*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. T. 1. Édition de Bernard Gagnébin e Marcel Raymond. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1959.

SÊNECA. *Cartas a Lucílio*. Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

SEXTO EMPÍRICO. *Contra os retóricos*. Tradução, apresentação e comentários de Rafael Huguenin e Rodrigo Pinto de Brito. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

TUCÍDIDES. *História da guerra do Peloponeso*. Tradução de Mário da Gama Kury. 4. ed. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

CONTROVÉRSIAS RETÓRICAS: A ESTAMPA DE VIEIRA COMO ESCRITO OPORTUNO

Rodrigo Gomes de Oliveira Pinto

Adma Fadul Muhana

Universidade de São Paulo

O que a retórica preceitua, simplesmente, é que os discursos são apresentados a um juiz ou espectador, que julgará ou apreciará as coisas ditas levando em conta sua ocorrência no passado, no futuro ou no presente, para agir a partir desse julgamento ou apreciação. Na epistolografia do período isso é lembrado com insistência. Tratados de poética do período também mostram essa determinação, preceituando sempre o *télos* como efeito a se produzir no ouvinte ou espectador.

Também o gênero comentário, considere-se que visa menos à interpretação de uma obra do que o moldar a sua compreensão por parte de um determinado público. Por exemplo, a interpretação do texto bíblico, no que diz respeito aos seus aspectos semânticos, já é dada pelos Padres e Doutores, que estabelecem seus sentidos possíveis, compondo a tradição exegética dos sentidos da Escritura. Portanto, o comentário visa menos a interpretar uma obra do que fazer valer essa interpretação num momento oportuno para um público específico. Competindo com iniciativas afins – os diversos outros comentários de passagens bíblicas nos sermões da Virgem, ou da quaresma, ou da epifania etc. – o comentário amplifica a natureza agônica da leitura, implicando sempre um horizonte de expectativa relativo às demais leituras possíveis.

Os escritos de controvérsia, a princípio, seriam os mais evidentes, no que diz respeito à sua estruturação retórica, quer dizer, à presença de um interlocutor pressuposto ser afetado pelo discurso. No entanto, talvez seja o de mais difícil apreensão, uma vez que grande parte dos escritos neste gênero estão em arquivos, na condição de manuscritos. Sua edição, em tempos diversos, quando ocorre, carrega decisões contemporâneas aos editores, e dificilmente condizem com decisões dos próprios produtores dos textos.

Editá-los respeitando sua condição retórica – incluindo materialidade e destinação – é um dos maiores desafios de quem trabalha com textos抗igos, subordinados ao sistema retórico. A modernidade, acostumada à ideia de tratados e ensaios com uma autoria individualizada, menospreza, isto é, preza como menores os escritos produzidos em situação de debate, ou controvérsia, pela sua evidente dependência do interlocutor.

Todavia, as chamadas “bibliotecas” – hoje “bibliografias” – que arrolam os livros de autoridades em certo campo do saber, não silenciam, por exemplo, sobre o gênero “Theologia polêmica”, como se vê em Barbosa Machado, na *Biblioteca Lusitana*. Aí, constam diversos exemplos de manuscritos contra heresias que negam a ressurreição dos corpos, contra o judaísmo, o gentilismo, a seita dos abexins, as seitas do Japão, os erros dos armênios, dos luteranos, o maometismo, o paganismo, o jansenismo etc.

Embora, no mundo ibérico, fortemente marcado pela presença da Igreja, seja evidente o papel central das controvérsias teológicas em todo o tecido social, político e, consequentemente, também no literário, não é possível reduzir ao religioso estritamente, nem ao católico, toda a amplitude do gênero. Herdeiro da escolástica, ultrapassa para o campo das polêmicas literárias e institucionais – lembremos, por exemplo, a famosa acerca da *Jerusalém Libertada*, de Tasso, no final dos Quinhentos, ou aquela acerca do comentário d'*Os Lusíadas* feito por Manuel de Faria e Sousa, que deveram, a ambos, processos nas Inquisições das suas respectivas nações. São da mesma fatura aquelas polêmicas ocorridas em localidades pertencentes ao espaço ibérico, embora separadas e distantes do centro, como a de Uriel da Costa na nação portuguesa de Amsterdã, ou a do Arcebispo d. Inácio de Santa Tereza em relação às ordens religiosas atuantes em Goa. Designá-las todas como “controvérsias retóricas” parece-nos uma correta designação.

No caso dos sermões de Antônio Vieira tomados como controvérsias, veja-se, por exemplo, o volume undécimo dos seus sermões, publicado em 1696 e oferecido à Rainha da Grã-Bretanha, de nome Catarina, filha do rei português D. João IV. O volume se inicia com um sermão restauracionista dedicado a Santa Catarina, possivelmente pronunciado nos anos de 1640. Todos haviam de reconhecer no louvor à Santa a homenagem à filha, o que comporta por sua vez um tributo ao pai, a lembrar que ambos tiveram o orador em alta conta na Corte portuguesa – diferentemente do rei atual, D.

Pedro II, que o afastara dela.¹⁴⁰ Menos imediata é a percepção de que Vieira tenha dedicado aos pretos africanos escravizados três sermões dos dois volumes da série “Maria Rosa Mística”, publicados em 1686 e 1688, quando a questão de Palmares recrudescia e o “povo” exigia do governo português uma solução.¹⁴¹ Supomos que estes e outros sermões que lemos, retoricamente enformados, foram reunidos em volume para os leitores contemporâneos ao momento da publicação, sendo já outro o público, muito distinto daquele a quem primeiramente o sermão se dirigira. Muito distinta foi a sorte dos seus escritos proféticos, como veremos.

As formosuras da pregação às avessas

É de muitas sutilezas o “Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa”. Trata-se de peça engenhosa de oratória sacra, responsável por exordiar o volume décimo segundo e derradeiro dos sermões que, em vida, Vieira ideou e enformou para circulação escrita. Esse volume dos *Sermoens*, já pronto para ser estampado em letra de forma em meados de 1697,¹⁴² deixou as prensas lisboetas da Oficina de Miguel Deslandes postumamente no ano de 1699 e é, conforme o frontispício que lhe serve de fachada, dedicado “à puríssima Conceição da Virgem Maria Senhora Nossa”. O “Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa”, uma vez que tenha sido disposto em posição exordial, encarece a formosura da Virgem concebida sem pecado

140. VIEIRA, Antônio. *Sermoens do P. Antonio Vieira, da Companhia de Jesu, Prègador de Sua Magestade. Undecima Parte, offerecida à Serenissima Rainha da Grã Bretanha*. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1696.

141. Respectivamente: VIEIRA, Antônio. *Maria Rosa Mystica. Excellencias, poderes, e maravilhas do seu Rosario, compendiadas em trinta sermoens asceticos e Panegyricos sobre os douos Evangelhos desta solennidade Novo & Antigo: offerecidas a soberana magestade da mesma Senhora Pelo P. Antonio Vieira da Companhia de Jesu da Provincia do Brasil, em comprimento de hurn voto feito, & repelido em grandes perigos da vida, de que por sua imensa benignidade, e Poderosissima intercessão sempre sahio livre. I Parte*. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1686 e VIEIRA, Antônio. *Maria Rosa Mystica. Excellencias, poderes, e maravilhas do seu Rosario, compendiadas em trinta sermoens asceticos & Panegyricos sobre os douos Evangelhos desta solennidade Novo & Antigo: offerecidas a soberana magestade da mesma Senhora Pelo P. Antonio Vieira da Companhia de Jesu da Provincia do Brasil, em comprimento de hurn voto feito, & repelido em grandes perigos da vida, de que por sua imensa benignidade, & Poderosissima intercessão sempre sahio livre. II Parte*. Lisboa: Impressão Craesbeeckiana, 1688.

142. A “Licença da Religião” que abre o tomo XII, por Alexandre de Gusmão (1629-1724), data de 20 de junho de 1697.

original e, como discurso de aparato, exibe a habilidade do experimentado orador no emprego da retórica epidítica, de modo a explicitar o que, em léxico jurídico, é afirmação de inocência. Sob a chancela da autoridade de Plutarco (séc. I-II d.C.) — é Pseudo-Plutarco, compreendem hoje os helenistas —, Vieira proclama: “Em tanta fermosura, dizem, não pôde haver culpas: em tanta formosura não pôde haver culpas”.¹⁴³

A rubrica que abre, no papel impresso, o “Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa” informa que esse sermão foi “Prègado pelo Author, antes de ser Sacerdote, na Bahia, & na Igreja da mesma Invocação, que por estar na Praya, se julga extra muros, [no] anno de 1635”¹⁴⁴ Desde que Margarida Vieira Mendes publicou *A oratória barroca de Vieira*, no já longínquo ano de 1989, sabe-se que as rubricas, como discriminadas na *editio princeps* dos *Sermoens*, não convém serem lidas como se circunscrevessem, em termos filológicos, o *terminus a quo* dos discursos que o inaciano fez legíveis, ou seja, como se instruíssem matrizes contextuais plausíveis a partir das quais deva ser proposta a inteligibilidade da pregação. A rubrica do “Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa”, nesse sentido, não precisa o momento oportuno da enunciação escrita ou – queira-se – não indica a situação enunciativa de que pende o texto lido; senão que, retoricamente forjada, aponta, bem ao modo das rubricas teatrais, as circunstâncias causais do discurso, fingindo o *éthos* do jovem enunciador e delimitando o tempo e o espaço do enunciado, embora nunca esteja demarcando a enunciação. Nunca.

Ora, mirar a enunciação, no caso da obra parenética de Vieira, como enformada para circulação escrita, é mirar o livro impresso. O que se propõe, portanto, é o esforço de historicização desse sermão à luz da proferição escrita que o enformou nos anos 1690, e na medida em que seja historicizado como discurso escrito – nunca como discurso falado em 1635 –, materialmente pensado tal como inventado e tal como disposto para circular no tomo em que se viu recolhido, o “Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa” assume caráter dialógico. Sem que sejam submetidos à cronologia do púlpito, que não raro positiva as circunstâncias dos discursos, como se pudessem ter sido oralizados na forma em que foram monumentalizados, e sem que sejam reduzidos aos fios temáticos do sermonário que o jesuíta

143. VIEIRA, Antônio. *Sermoens do P. Antonio Vieira, da Companhia de Jesu, Prègado de Sua Magestade. Parte duodecima dedicada a purissima Conceição da Virgem Maria Senhora Nossa*. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1699, p. 12.

144. VIEIRA, Antônio. *Sermoens do P. Antonio Vieira [...] Parte duodecima [...]*, p. 12.

nunca intentou compor, os sermões são peças de retórica sacra em ação, devotados, na condição de palavra impressa, a intervir discursivamente nas controvérsias do presente da enunciação – como foi dito.

No exórdio deste sermão de Nossa Senhora, Vieira encarece a sublimidade da fábrica do mundo. O pregador propõe que, no ato da criação, o Arquiteto do mundo, a Onipotência de Deus, tenha por direito maravilhoso e por sutileza, obrado a fatura do Céu e da terra desbordando as leis da Natureza, em ação de Graça. Pois – afirma Vieira – em vez de começar pelos princípios e de acabar pelos fins, como seria natural, o Criador, à beira dos princípios, criando primeiro o Céu e depois a terra, começou pelos fins e acabou pelos começos, à maneira de um construtor que tenha erigido antes o teto que as paredes, antes as abóbadas de um edifício que os seus alicerces¹⁴⁵. Por meio de categorias oriundas da arquitetura, empregadas em sentido figurado e lastreadas na arte retórica, Vieira diz que “Toda esta traça tam milagrosa da criação do mundo nenhūa outra coisa foi, senaõ hūa planta, ou debuxo da Conceição puríssima de Maria”.¹⁴⁶ “Traça”, segundo o *Vocabulario Portuguez e latino* de Rafael Bluteau, é termo que, em língua portuguesa, traduz o helenismo *ichnographia*, empregado por Vitrúvio (séc. I a.C.), no tratado *De Architectura*. A *ichnographia* aí é aspecto da *dispositio*,¹⁴⁷ e se a *dispositio*, para Vitrúvio, é compreendida como “a apropriada colocação das coisas e a execução elegante, no que se refere às composições, da obra com qualidade”,¹⁴⁸ a *ichnographia* é a espécie de desenho que o arquiteto executa com régua e com compasso a fim de apanhar, no plano horizontal, os traçados das formas de uma edificação no terreno a construir.¹⁴⁹ No processo de ideação e de enformação da obra arquitetônica, essas formas, delineadas no plano, traçadas na planta, convém que sejam congruentemente arranjadas e elegantemente efetuadas num todo construtivo dotado de unidade. Esta é a lição de Vitrúvio.

145. VIEIRA, Antônio. *Sermoens do P. Antonio Vieira [...]* Parte duodecima [...], p. 1-2.

146. VIEIRA, Antônio. *Sermoens do P. Antonio Vieira [...]* Parte duodecima [...], p. 2.

147. VITR. I 2, 2: “*Species dispositionis [...]*.” (Tradução nossa). VITRUVIUS POLLIO. *De architectura libri decem*. F. Krohn. Lipsiae: B.G. Teubner. 1912, p. 9.

148. VITR. I 2, 2: “*Dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque compositionibus effectus operis cum qualitate.*” (Tradução nossa). VITRUVIUS POLLIO. *De architectura libri decem*, p. 9.

149. VITR. I 2, 2: “[...] *ichnographia est circini regulaeque modice continens usus, e qua capiuntur formarum in solis arearum descriptiones.*” (Tradução nossa). VITRUVIUS POLLIO. *De architectura libri decem*, p. 9.

O Deus *artifex* do “Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa”, este que arquiteta o mundo por maravilha, criando o Céu e a terra, nesta ordem, traça por traços semelhantes a Virgem Nossa Senhora, concebida sem pecado original por ação de Graça, a despeito dos imperativos da Natureza.¹⁵⁰ De acordo com as palavras de Vieira – sempre de acordo com as palavras de Vieira –, num caso e noutro, o da fábrica do mundo e o da concepção da Virgem, trata-se de arquitetura às avessas, cujo exercício, revelando os primores do Arquiteto do mundo, faz prodígios. Ora, como já propôs João Adolfo Hansen, dedicando-se aos sermões de Nossa Senhora recolhidos na *Obra Completa de Antônio Vieira*, o juízo do pregador opera por analogia com o Intelecto divino, de modo tal que, orientada a prática do orador sacro pelas reminiscências do fazer sutil de Deus,¹⁵¹ pode este sermão de Nossa Senhora apresentar-se como peça de imitação das maravilhas criadas, como é evidente no parágrafo que arremata o exórdio do “Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa”:

Ora em dia, & em obra, em q̄ o mesmo Deos andou ás aveças, tambem eu não quero prègar ás direytas. Havemos de começar hoje pelo fim, & acabar pelo principio. Havemos de acabar por onde os outros começaõ, e começar por onde acabaõ. Os outros Sermões começaõ pela explicação do thema, & acabaõ pela prova do assunto; este hoje ha de começar pela prova do assunto, & acabar pela explicação do thema.¹⁵²

Assim proposto, o “Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa” ganha traços de excepcionalidade; é incomum e inusual naquilo que há pouco se leu: “começar pela prova do assunto, & acabar pela explicação do thema”. É taxativo o pregador quando afirma que se distingue esse sermão dos demais por isto, a saber, pelo uso artifício da *inuentio* e da *dispositio* retóricas. É esse uso artifício do discurso o indício desta pregação denominada às avessas, que abre o derradeiro volume dos *Sermões* preparado por Vieira. O sermão, como impresso, arroga-se excepcional como os edifícios cuja construção tenha sido principiada pelo teto, e, com isso, o orador sacro mira o estranhamento benevolente do leitor

150. VIEIRA, Antônio. *Sermoens do P. Antonio Vieira [...] Parte duodecima [...]*, p. 2; 11.

151. HANSEN, João Adolfo. Introdução. Maria ou a eternidade do tempo. In: VIEIRA, Antônio. *Obra Completa do Padre Antônio Vieira. Sermões de Nossa Senhora*. Tomo II, v. VII, São Paulo: Edições Loyola, 2015, p. 10.

152. VIEIRA, Antônio. *Sermoens do P. Antonio Vieira [...] Parte duodecima [...]*, p. 3.

que, de atenção excitada pelo extraordinário da escolha inventiva e da ordenação das partes que compõem o todo do discurso de encarecimento de Nossa Senhora, se veja não só arrebatado pela formosura da palavra materialmente enformada senão também persuadido dela e da inocência que a formosura carrega.¹⁵³ Orientado pelo juízo do pregador, iluminado pelo Intelecto divino, o “Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa” deve ser, como a Virgem, congruentemente arranjado e elegantemente efetuado. Afinal, se Maria, formosíssima, foi concebida numa ação de Graça, por meio da qual foi suplantada a Natureza pela Razão divina, é o sermão que elogia a mãe de Deus, por semelhança, discurso sacro em que a arte vence a Natureza.¹⁵⁴

Tal como Margarida Vieira Mendes demonstrou, na já referida obra *A oratória barroca de Vieira*, o inaciano busca conduzir a argumentação dos sermões para questões circunstanciais, públicas ou privadas, acomodadas aos temas canônicos previamente determinados pelo calendário litúrgico, e esta condução acontece segundo o que o pregador delibera ser o mais oportuno, por conveniência ou por necessidade. O pregador, em princípios que são discriminados por Quintiliano (séc. I d.C.), deve

[...] determinar o que deve ser dito, o que deve ser calado e o que, adiado; ainda o que será suficiente negar ou defender, onde usar o proêmio e seu tipo adequado, fazer a narração dos fatos e de que modo, lutar antes pelo direito ou pela equidade, qual seja a ordem mais útil possível e, por fim, todos os ornamentos de estilo, se é melhor falar com dureza, com brandura ou até com humildade.¹⁵⁵

Neste sermão de Nossa Senhora, Vieira, sem qualquer dureza ou humildade, por meio de artifiosa sutileza, prova a formosura de Maria, explicita os propósitos disso e então explica o tema. Não repassaremos as provas de

153. LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966, p. 96.

154. VIEIRA, Antônio. *Sermoens do P. Antonio Vieira [...] Parte duodecima* [...], p. 5.

155. QUINT. VI 5, 5-6: “[...] et in ipsis actionibus primum ac potentissimum optinet locum: nam quid dicendum, quid tacendum, quid differendum sit exigere consilii est: negare sit satius an defendere, ubi prohoemio utendum et quali, narrandumne et quo modo, iure prius pugnandum an aequo, qui sit ordo utilissimus, tum omnes colores, aspere an leniter an etiam summis loqui expedit”; QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição Oratória*. Edição em latim e português. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Basseto. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2015, tomo II, p. 540-541.

formosura. Vamos ao alicerce do discurso. Para enunciá-lo Vieira invoca o nome de nome de Pseudo-Plutarco e o opúsculo *Vitae decem oratorum* e propõe:

Ora vamos ao ponto. Vejo está dizendo o auditório todo: Este Prègador, como novo, & como moço, não sabe o que prèga: hoje he dia de nossa Senhora da Conceyçaõ, havianos o Prègador de provar como a Virgem purissima foi concebida sem peccado original; que quanto he retratarnos as fermosuras de Nossa Senhora, a ũ proposito? O proposito eu o direi agora. Conta Plutarcho ũ em Athenas, impôdo-se hũ grave crime a húa donzela fermosissima chamada Frenes, para se sentenciar a sua causa, appareceo em juizo com o rosto cuberto, como era costume aparecerem as accusadas. Começou logo a allegar por sua parte hum Orador com grande copia de palavras, com grande numero de textos, com grande força de razões. Mas as presunções eraõ tam forçosas, & os indicios tam efficazes, que já nos rostos dos juizes se estava lendo sentença contra Frenes. Levanta-se neste passo Pericles, outro Orador famosissimo, lança mão ao manto da quasi convencida donzella, & o mesmo foi aparecer a fermosura de seu rosto, ũ trocarem-se subitamente os pareceres de todos. Acclama todo o Senado: Victor, victor, pela parte de Frenes. Em tanta fermosura, dizem, não pôde haver culpas: em tanta formosura não pôde haver culpas.¹⁵⁶

A “donzela formosíssima chamada Frenes”, esta que se lê no “Sermão da Conceição da Virgem Maria Senhora Nossa”, é, no texto grego, Φρύνη (*Phrýnē*), a concubina, a cortesã apresentada em anedota,¹⁵⁷ cujo caso, muito breve, integra o relato da vida do orador ático Hipérides (séc. IV a.C.), discípulo de Platão (séc. V-IV a.C.) e de Isócrates (séc. V-IV a.C.), contemporâneo de Demóstenes (séc. IV a.C.), ativo em Atenas nos tempos de Alexandre. Conforme esse relato, Hipérides é o orador que, sendo muito

156. VIEIRA, Antônio. *Sermoens do P. Antonio Vieira [...] Parte duodecima [...]*, p. 11-12.

157. *Phrýnē* é, no léxico das *Vitae decem oratorum*, ἑταίρα (*hetaíra*). Sobre as prostitutas, em Atenas, no século IV a.C.), propõe Sarah B. Pomeroy: “*Those* [entenda-se, as prostitutas] *at the top of this social scale were called hetairai, or ‘companions to men’*. *Many of these, in addition to physical beauty, had had intellectual training and possessed artistic talents, attributes that made them more entertaining companions to Athenian men at parties than their legitimate wives*” [Aquelas que estão no topo desta escala social eram denominadas *hetairai* ou ‘acompanhantes de homens’. Muitas delas, além da beleza física, tinham instrução intelectual e possuíam talentos artísticos, atributos que as tornavam companhias mais agradáveis para os homens atenienses nas festas do que suas legítimas esposas]. POMEROY, Sarah B. *Goddesses, whores, wives, and slaves: Women in Classical Antiquity*. New York: Shocken Books, 1995, p. 89.

propenso aos prazeres sexuais e partilhando da intimidade da concubina, advoga-lhe a inocência no tribunal ateniense quando de uma acusação por impiedade.¹⁵⁸ De acordo com Pseudo-Plutarco, no exato momento em que *Phrýnē* seria declarada culpada, Hipérides apressa-se a conduzi-la ao centro do tribunal, arrancando-lhe as vestes e exibindo-lhe os seios. Tão logo viram a beleza (“τὸ κάλλος”) desnuda de *Phrýnē*, conta a anedota, os juízes a absolveram.¹⁵⁹ (Ps-Plut. *X oratt.* 849 e).

Esta ficção da vida de Hipérides é também relatada, com variantes e com pormenores, por Ateneu (séc. II-III d.C.) no *Deipnosophistae*. Na versão de Ateneu, é na peroração do discurso de defesa de *Phrýnē* que o desnudamento acontece, e o faz Hipérides com o intuito de excitar a piedade dos juízes e de inspirar-lhes o temor supersticioso capaz de evitar a morte de uma profetisa e sacerdotisa da deusa Afrodite.¹⁶⁰ É, pois, *Phrýnē*, nesta versão da anedota, figura de superlativa beleza, deduz-se do texto de Ateneu pelos paralelos construídos, e tanto assim o é, que nele se lê que da observação dela o pintor Apeles (séc. IV a.C.) e o escultor Praxíteles (séc. IV a.C.) extraíram figurações da deusa. De *Phrýnē* Apeles tirou a Afrodite Anadyomene, ou seja, observando-a sem as vestes e de cabelo desfeito para os banhos marinhos nas festividades em Eleusis e nas consagradas a Poseidon, o pintor de Cós, Apeles, figurou a deusa surgindo do mar¹⁶¹. Trata-se, como sintetiza Irene Bald Romano, de lugar-comum da figuração de Afrodite a exibição da deusa, no momento de nascimento, elevando-se da espuma do mar e torcendo o cabelo molhado. O que faz Ateneu, com a anedota, mirando o deleite dos leitores, é forjar, em registro epidítico, a origem do lugar-comum de invenção de Afrodite.

Ora, assim como Apeles, Praxíteles plasmou a estátua de Afrodite de Cnido a partir de *Phrýnē*¹⁶². Num caso e noutro, o do pintor e o do escultor, e também no do orador Hipérides, o que interessa, comprehende-se com a leitura do *Deipnosophistae*, é amplificar a beleza da jovem concubina: desnuda

158. Cf. Ps-Plut. *X oratt.* 849 d-e; PLUTARCH. *Plutarch's Morals*. Translated from the Greek by several hands. Corrected and revised by. William W. Goodwin, PH. D. Boston. Little, Brown, and Company. Cambridge Press Of John Wilson and son. 1874, p. 55-56.

159. Cf. Ps-Plut. *X oratt.* 849 e; PLUTARCH. *Plutarch's Morals*, p. 56.

160. Cf. Ath. 13. 590 e; ATHENAEUS. *The Learned Banqueters*. Books 12-13.594b. Edited and translated. by S. Douglas Olson. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2010, p. 410-411.

161. Cf. Ath. 13. 590 f-591 a; ATHENAEUS. *The Learned Banqueters*, p. 412-413.

162. Cf. Ath. 13. 590 f-591 a; ATHENAEUS. *The Learned Banqueters*, p. 412-413.

aos olhos de quem a vê, a beleza arrebata e, inflamando os ânimos, inclina à inocência e à absolvição, como as palavras não são capazes de fazê-lo, porque as inclinações recaem sobre os juízos a despeito das razões. Mais: na medida em que seja superlativa, a beleza de *Phrýnē* pode-se propor diante dos olhos dos artífices como exemplar único, pois, subsidiada pela concepção de imitação por semelhança a um só corpo, a arte de Apeles, para enformar a divindade, recusa a eleição de excelências dispersas, como se sabe da conduta de Zéuxis de Heracleia (séc. V a.C.) ao pintar Juno, conforme conta Plínio o Velho. *Phrýnē* é formosíssima, não se confunde, é óbvio, com a virgens agrigentinas, e da formosura dela, exemplar, extrai-se por observação a formosura da deusa. No mais, Apeles não é Zéuxis, Afrodite não é Juno, e Antônio Vieira sabe disso.

Vieira também sabe – convém insistir e não se tratará aqui das variantes na anedota tal como relatada no sermão –, Vieira também sabe que a formosura arrebata e que, inflamando os ânimos, inclina à inocência e à absolvição, porque desperta pateticamente os afetos. Sim, trata-se de amplificar, por meio dos pensamentos que o sermão enuncia, as formosuras de Nossa Senhora, a fim de que o leitor possa concluir-la puríssima e imaculada de culpas. Trata-se também de exibir a composição engenhosa do sermão como obra de formosura. Formado, pois, o “Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa” como causa a ser argumentada, ele implica retoricamente circunstâncias muito bem delimitadas: o jovem inaciano, na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, na cidade da Bahia, no ano 1635, tomando como conceito predicável um passo do Evangelho de São Mateus (I, 6: “*David autem rex genuit Salomonem ex ea quae fuit Uriae*”, isto é, “E o rei Davi gerou Salomão daquela que foi de Urias”), lastreia no elogio da formosura a devoção da concepção puríssima de Nossa Senhora e itera as razões teológicas dessa devoção, de modo a inspirar os cristãos a vivê-la. Como ensinam os *Progymnasmata*, circunstância e ocasião não se confundem, como – diríamos – não se confundem enunciados e enunciações, nem poderiam se confundir. As circunstâncias obedecem às ocasiões, e a enunciação do “Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa” entrevê-se da página impressa do volume dos *Sermoens* dado à publicação por Vieira às vésperas do século XVIII. Aí, o sermão assume caráter dialógico, porque está no seio de uma controvérsia, e é assunção de inocência do padre Antônio Vieira.

Brevemente, tentaremos dar sentido a esta afirmação. Vieira faleceu na Bahia em 18 de julho de 1697. Em carta do dia 12, endereçada ao Padre

Geral da Companhia de Jesus, o espanhol Tirso Gonzales (1624-1705), ele informa remeter a Portugal para impressão o décimo segundo volume dos *Sermoens*. Embora se diga “meio morto”, cego e parcialmente surdo, carente das plenas “faculdades da vista e do ouvido”, Vieira afirma intentar remeter em breve outra missiva ao Geral dando a saber as calamidades que então abalavam a Província do Brasil.¹⁶³ A missiva, ao que parece, sequer foi redigida; porém, como diz João Lúcio de Azevedo, Vieira vivia, às vésperas do falecimento, o derradeiro conflito de sua vida; afinal, encontrava-se privado, entre os inacianos, desde 1694, de voz ativa e passiva.¹⁶⁴ Segundo o relato de Serafim Leite, que redigiu a *História da Companhia de Jesus no Brasil*, em maio de 1694, por resolução de padres entre os quais estava o Provincial do Brasil Alexandre de Gusmão, decidiu-se pela eleição de um procurador que pudesse ser encaminhado a Roma para tratar de dois assuntos, a saber: as disputas entre padres estrangeiros e portugueses na Província do Brasil e na Missão do Maranhão e Pará e a administração dos indígenas. Serafim Leite conta que Vieira deveria tomar parte na escolha e destaca que era prática da Companhia de Jesus não só o voto livre e secreto nestas ocasiões, mas também a proibição do pedido de votos no processo eletivo. Nesse processo, foi imputado a Vieira o *crimen ambitu*, isto é, ele foi acusado de delito de ilegalidade por indicar o nome de um procurador no pleito. Decorreram da acusação, a condenação e a pena: a privação da voz ativa e passiva, ou seja, a privação do direito de votar e de ser votado.¹⁶⁵ Vieira logo apelou ao Geral Tirso Gonzales; todavia, a notícia da anulação da sentença condenatória só chegou à Bahia depois de julho de 1697.

Para a compreensão deste clima contencioso, talvez ainda convenha recordar que data de julho de 1694 o “Voto do padre Vieira sobre as dúvidas dos moradores de São Paulo acerca da administração dos índios”. Esse voto, como explica Alcir Pécora, ocorreu em um momento em que, difundida a notícia da descoberta de ouro em Minas Gerais, na região de Itaverava, os paulistas se mostraram interessados em empregar o trabalho indígena escravizado na extração aurífera e, por meio de requerimentos remetidos aos inacianos da Bahia e de Lisboa, intentaram tornar legal o uso desta mão

163. VIEIRA, Antônio. *Cartas do Padre Antônio Vieira*. Coordenação e anotações de João Lúcio de Azevedo. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928, t. III, p. 680-682.

164. AZEVEDO, João Lúcio de. L. *História de Antônio Vieira*. São Paulo: Alameda Editorial, 2008, t. II, p. 335.

165. AZEVEDO, João Lúcio de. L. *História de Antônio Vieira*. São Paulo: Alameda Editorial, 2008, t. II, p. 335; LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus*. Belo Horizonte: Editora Garnier, 2006, t. vii, p. 105.

de obra. Como é sabido, Vieira votou contrariamente à demanda paulista de submissão da administração dos indígenas a colonos particulares; os inacianos, no entanto, liderados por Alexandre de Gusmão aprovaram¹⁶⁶. Dos termos do voto contrário de Vieira, trata obliquamente o “Sermão da Primeira Dominga da Quaresma”, recolhido no mesmo volume décimo segundo dos *Sermoens*. E como mostra a carta datada de 27 de junho de 1696, que Vieira remeteu a Sebastião de Matos e Souza, é subjacente a estas disputas a contenda entre os chamados vieristas e alexandristas, as duas correntes que, no seio da Ordem de Santo Inácio, assumiram posições de antagonismo em relação à administração dos indígenas.¹⁶⁷

A hipótese de leitura que aqui se constrói está assentada na compreensão de que o “Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa”, proclamando que “em tanta formosura não pôde haver culpas”¹⁶⁸, não é peça que convenha ser lida como se fosse *documentum* de factualidade positiva, que deixa transparenter o jovem inaciano em ação enunciativa do púlpito da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, na cidade da Bahia, no ano 1635, restaurando da ruína do tempo a realidade empírica vivida pelo pregador num passado distante da estampa que imprimiu postumamente esse sermão. Não. Diferentemente disso, propõe-se que este sermão de Nossa Senhora seja lido como peça que, pela materialidade retórica da palavra empenhada, em chave demonstrativa, toma partido frente à privação de voz do inaciano ocorrida em 1694 e que, pela hábil sutileza do orador, exibe a formosura do discurso engenhoso para conclamar a inocência. Afinal, a anedota que conta a nudez de *Phrýnē*, a fim de explicitar o efeito da formosura, quando desnudada, é lugar-comum indissociável em Pseudo-Plutarco, em Ateneu e em Quintiliano do contexto processual de imputação de culpa e de busca arrebatadora da obtenção de inocência. Em Vieira, não parece ser diferente o uso da anedota. Enfim, neste “Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa”, o pregador Vieira opera obliquidades e acomoda a argumentação entretecida ao momento de enunciação e a conduz para controvérsias públicas e particulares candentes no tempo em que ideou e que enformou para proferição escrita o derradeiro volume dos *Sermoens*.

166. VIEIRA, Antônio. *Escritos históricos e políticos*. Estabelecimento dos textos, organização e prefácio de Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 391.

167. VIEIRA, Antônio. *Cartas do Padre Antônio Vieira*. Coordenação e anotações de João Lúcio de Azevedo. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928, t. III, p. 680-682.

168. VIEIRA, Antônio. *Sermoens do P. Antonio Vieira [...]* Parte duodecima [...], p. 12.

Os oportunos interrogatórios inquisitoriais

Também a análise da publicação dos escritos teológicos de Vieira confirma a operacionalidade desse viés interpretativo. Processado pela Inquisição em decorrência dos seus papéis escritos entre os anos de 1663 e 1667, constata-se que estes amplificam sucessivamente os destinatários, o que lhes transmuta os gêneros e a identidade. São eles: primeiro, a *Carta Esperanças de Portugal* (1659); a *História do futuro e a Apologia das coisas profetizadas* (indissociáveis, escritas simultaneamente entre 1663 e 1664); o *Livro Anteprimeiro da História do futuro* (finais de 1664-1665); a *Defesa perante o Tribunal do Santo Ofício* (outubro de 1665-junho de 1666); a *Defesa do livro intitulado Quinto Império* (1667), último escrito do seu processo inquisitorial; e, finalmente, a *Clavis Prophetarum* (redigida nas décadas de 1680-90).

Muitos desses títulos são supostos e da responsabilidade dos editores, como a *Apologia das coisas profetizadas* (escrito incompleto a que Vieira apenas designa como “minha apologia”) – a que a organizadora deu um título sintético, a partir de subtítulos do escrito, estando porém longe de constituir um *opus fechado*, ou unívoco. Assim também a *Defesa perante o Tribunal do Santo Ofício* (a que ele denomina apenas como “minha defesa”, repartida em duas “Representações”) e que Hernâni Cidade batizou, de modo descriptivo e individualizante, com o nome pelo qual é conhecida. E a tal *Defesa do livro intitulado Quinto Império, que é Apologia da Clavis Prophetarum* etc. – designação distante e algo enganadora do escrito ao qual Vieira se refere apenas como “memorial”, quer dizer, um testemunho de ações e hábitos a configurar um *éthos* não herético nem tendente a heresias. Nenhum desses escritos foi impresso em vida ou por determinação do seu autor.¹⁶⁹ Ficaram em custódia do Santo Ofício desde o processo inquisitorial a que foi submetido e lá permaneceram até estudiosos resolverem publicá-los, como obra profética do orador afamado.

169. A publicação das cartas de Vieira padece de intervenções semelhantes: por exemplo, na única cópia manuscrita do século XVII existente na Biblioteca Nacional de Portugal, a carta de Vieira datada de 20 de abril de 1646 é endereçada “aos de Ruão homens de negócio” (Carta do P[adr]e António Vieira aos de Ruão homens de negócio. Ms. cod. 656, fls. 207-207v); todavia, tem sido publicada, invariavelmente, com o título “Aos judeus de Ruão” (ver, p. ex. VIEIRA, Antônio. *Cartas*. Coord. João Lúcio de Azevedo. 3 ed. Lisboa: IN-CM, 1997, vol. I, p. 88; ou, mais recentemente, FRANCO, José Eduardo; CALAFATE, Pedro. *Obra completa Padre António Vieira: Cartas Diplomáticas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013, p. 168-169).

Cópias desses escritos, manipuladas em sua ordenação ou em estado fragmentário, dispersaram-se por arquivos, tendo escapado aos olhos vigilantes do Santo Ofício. Exceto a Carta Esperanças de Portugal (escrito privado para a rainha, causa do processo), todos esses papéis, sequer livros de mão, apenas esboços e hoje livros impressos, concebidos na situação inquisitorial, foram encontrados em estado de manuscritos incompletos. Tendo como leitores supostos ora a Inquisição (*Apologia*), ora a realeza (*Livro Anteprimeiro da História do Futuro*), ora a Cúria romana (*Clavis*), constituíam possibilidades de livros a serem escritos, mas cuja matéria foi de antemão recusada pelos doutos da Inquisição. Rediga-se: quando se inicia seu processo, no 2º exame inquisitorial, Vieira anuncia ter ideado dois livros: *Clavis Prophetarum* e *Conselheiro Secreto*. Em relação ao primeiro, *Clavis Prophetarum*, afirma que, desde 1646 ou 1647, compunha um livro

que determina intitular *Clavis Prophetarum* cujo principal assunto, e matéria é, mostrar por algumas proposições, com lugares da Escritura, e Santos, que na Igreja de Deus há de haver um novo estado diferente do que até agora tem havido, em que todas as nações do Mundo hão de crer em Cristo Senhor nosso, e abraçar nossa Santa Fé Católica; e que há de ser tão copiosa a graça de Deus, que todos ou quase todos, os que então viverem, se hão de salvar, para se perfazer o número dos predestinados [2.º Exame, fl. 9].¹⁷⁰

Quanto ao segundo, *Conselheiro Secreto*, declara que o livro se coaduna com sua ação evangelizadora enquanto missionário da Companhia de Jesus, destinando-se à conversão dos judeus à fé católica:

determinava compor em língua portuguesa outro livro intitulado *Conselheiro secreto* cujo principal assunto havia de ser dar motivo a qualquer judeu português a se converter com a lição do dito livro à fé de Cristo Senhor nosso, porque nele determinava propor, e expender todos os fundamentos necessários para isso, e impugnar os que os judeus têm para ainda agora terem, e seguirem a crença da lei de Moisés [2.º Exame, fl. 9v].¹⁷¹

170. MUHANA, Adma (ed.). *Os autos do processo de Vieira na Inquisição (1660-1668)*. 2. ed. ampliada. São Paulo: Edusp, 2008, p. 77.

171. *Idem, ibidem*.

Atuar como missionário diante dos judeus e cristãos-novos portugueses, impugnando os fundamentos que o judaísmo opõe ao cristianismo, não constituiu assunto acerca do qual Vieira fosse confrontado pelos inquisidores – motivo pelo qual não há escritos ulteriores no âmbito inquisitorial nos quais Vieira desenvolva essa reflexão. Não havendo controvérsia, o livro não houve.

Muito distinto foi o percurso da planejada *Clavis Prophetarum*, alimentada por censuras e interrogatórios, perante os quais Vieira se defenderá preenchendo volumosos cadernos ao longo de quatro anos. Ao que não logra responder no debate oral durante as sessões de interrogatório no Santo Ofício da Inquisição de Coimbra, Vieira lança como esboços de respostas em papéis pouco informes. Mais tarde, em Roma, essa própria *Clavis* será configurada em questões que constituem réplicas diferidas no tempo às antigas sessões de interrogatório inquisitoriais – já tornada uma resposta latina, a retomar a polêmica na sede do catolicismo, então centro do mundo.

Apenas na “Segunda Representação” da sua *Defesa* (redigida em reclusão, sem livros nem comentários, nos anos de 1665-1666) – em que argumenta e justifica a noção do Quinto Império que atravessa aqueles papéis soltos resultantes de seus estudos –, Vieira apresenta aos inquisidores um arrazoado finito, ainda aí mimetizando as sessões de exames inquisitoriais em *questio*: proposição, objeção, respostas e solução.

Naquelas sessões, por sua vez, é consistente o esforço inquisitorial em dotar de uma unidade e coerência teológicas as palavras e fragmentos dos escritos de Vieira. Assim fazendo, visava-se constituí-las substancialmente como errôneas e, àquele que as pronunciou, como *autor* responsável – vale dizer, culpável. Vieira, por sua vez, esforça-se por demonstrar que tal substancialização de seus pensamentos é falsa e por diversas razões, de definição e de qualidade, aliás lembradas nos estados das causas nas retóricas antigas:¹⁷² porque não era *uctor* da ação de escrever um livro em que as defendesse; ou porque o que escreveu não foi o que se interpreta; ou porque, em estado de rascunhos, os escritos ainda não detêm substância, uma vez que não passam de estudos etc. Mas, principalmente, porque fazem parte de um debate, ou melhor de uma controvérsia no interior da própria Igreja, controvérsia na qual as coisas ditas não se afirmam, mas constituem hipóteses passíveis de discussão acerca da sua probabilidade.

172. Entre outros, Cícero, *De Inventione* I, 11; II, 8; II, 17 *et passim*. Quintiliano, *Inst. Orat.*, III, 6; VII, 3-4; Hermógenes, *Peri ton staseon*, *passim*.

Hoje, todos aqueles títulos recobrem partes dessas múltiplas e parciais controvérsias, com interlocutores supostos ou pretendidos. Notável nesse sentido é a central *História do Futuro*: entendendo o universo como uma grande fábrica de maravilhas dantes profetizadas, o texto visa a que, apresentando-o de modo admirável aos portugueses, eles se persuadam dessa veracidade e se empenhem em realizá-la, na consecução do Quinto Império.

O conjunto dos estudiosos de Vieira supõe um percurso evolucionista do seu pensamento acerca do Quinto Império desde o ano de 1649 até o de 1664, em que está sendo processado pela Inquisição. Lúcio de Azevedo, Hernâni Cidade, José van den Besselaar e outros se baseiam em uma folha que, no códice, está localizada entre outras da intitulada *História do Futuro*. Nela está escrito: “Correndo os anos dous mil e vinte da criação do mundo, dous mil quatrocentos e quinze antes do presente de mil seiscentos e quarenta e nove, em que isto escrevemos”... (o que perfaz 6084 anos); sobre as quais numerações, riscadas, Vieira superpõe: “Correndo os anos de 1860 da criação do mundo, 3800 antes do presente de 1664 em que isto escrevemos”... (o que perfaz 7324 anos). Na esteira desses estudiosos, incontáveis leitores interpretam o rascunho como demonstrativo de que Vieira houvesse iniciado a escrita da *História do Futuro* em 1649 e retomado o assunto em 1664.

Todavia, aquela primeira passagem não necessariamente é da lavra de Vieira: Padres e Doutores escrevem quase nos mesmos termos, a partir de uma datação da escritura hipotética no presente, segundo os cálculos dos diversos calendários.¹⁷³ De uma para outra contabilidade rascunhada por Vieira, há de se notar, a diferença é de nada menos do que 1240 anos,¹⁷⁴

173. Veja-se Agostinho, *De Civitate Dei*, XV, 20: *Qua tandem causa, qui haec scripsit, generationes commemorare noluit quae sequuntur? Nam ex Adam usque ad diluvium computantur anni secundum codices nostros duo milia ducenti sexaginta duo; secundum Hebraeos autem mille sescenti quinquaginta sex.* “Por que razão aquele que escreveu estas coisas não quis mencionar as gerações seguintes? Pois desde Adão até o dilúvio os anos são calculados de acordo com nossos códices como sendo dois mil duzentos e sessenta e dois [2262]; mas, segundo os hebreus, mil seiscentos e cinquenta e seis” [1656]. E veja-se, sobretudo, os diversos autores citados na *Apologia*, ao longo do capítulo nomeado “Duração do 5º Império”, v.g., Cornélio a Lápis: “o Cristo, segundo o cômputo da minha Cronologia, nasceu no ano da criação do mundo três mil, novecentos e cinquenta, donde se segue que no ano de 1620 em que isto escrevo, vai correndo o ano da criação mil quinhentos e setenta” etc. VIEIRA, Antônio. *Obra Completa. Apologia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014, p. 202.

174. Confira-se também em Agostinho, *De Civitate Dei*, IV, 6: *Nam sicut scribunt, qui chronicam historiam persecuti sunt, mille ducentos et quadraginta annos ab anno primo, quo Nînus regnare coepit, permansit hoc regnum, donec transferretur ad Medos.* “Pois, como escrevem os que seguem a história temporal, por mil duzentos e quarenta anos [1240], a partir do primeiro ano em que começou a reinar Nino, permaneceu este reino, até que fosse transferido aos medos.”

concernindo a uma tentativa de cronologia da duração do mundo, debatida desde os primeiros séculos da Igreja. A conta importava uma vez que a criação do mundo, assinalando o início do tempo histórico, conduzia à predição do seu fim, haja vista a suposição de que cada dia da criação do mundo corresponderia a mil anos de sua duração – vale dizer, seis mil anos. Vieira, ao alterar a datação dos tempos, está interessado em anunciar, para os seus contemporâneos, o início do último milênio. A passagem, é provável, consiste na cópia da citação de uma autoridade, que Vieira retoma no presente da escritura, num processo de proposição e comentário tão conhecido dos teólogos. O “eu” plural (“no presente em que isto escrevemos”) – como analogamente no “eu lírico” das poesias –, a princípio pertence a qualquer um, introduzindo um “eu comentador”.

Aproximando-nos das vertigens tão vieirianas, visa-se a contestar que tal passagem demonstre inequivocamente que Vieira começou a escrever um tratado em 1649, o qual teria sido retomado quinze anos depois: outrem poderia ter escrito aquelas mesmas palavras e datas por ele copiadas e alteradas, ou essas mesmas palavras e datas poderiam vir a ser inseridas em um outro discurso, não continuado. Citação feita, a folha em que está inscrita demonstra, tão-somente, que numa datação que teve por *terminus a quo* 1649, e, noutra datação, 1664, questões acerca da duração do mundo se impuseram para Vieira. Em 1664, durante seu processo inquisitorial, essa questão se prolongou nos escritos que compuseram, parte a intitulada *História do Futuro*, parte a *Apologia*.

O fato de não haver um livro unitário, fechado, prévio à interlocução, exige que a leitura dos escritos polêmicos de Vieira, do mesmo modo que seus sermões, duplique seu *télos*. Não hão de ser tratados como decisões, definições, pensamentos conclusos e defendidos como *teses* dialéticas, estabilizados em um sentido original. José van den Besselaar, que editou a *História do Futuro* em uma bela e cuidadosa edição, insiste em que Vieira não foi um grande pensador, que sua “índole” era “pouco apta a elaborar metódica e sistematicamente uma tese complexa” etc.¹⁷⁵ Contudo, não haveria de se julgar como filosofia ou teologia o que se pretende oratória, *i. e.* atuação sobre pensamentos e afetos de ouvintes e leitores concretos. Outrossim, no mundo concreto e criado finito por Deus, como o é o de Vieira, a verdade atemporal é apanágio da divindade. Entre homens,

175. VIEIRA, Antônio. *Anteprimeiro da História do Futuro*. Edição crítica, prefaciada e comentada por José Van den Besselaar. Münster: Verlag Aschendorff, 1976, v. 1, p. XX.

cujo tempo corre, por sua vez, fugaz, histórico e em retornos, é preciso debater, controverter, até que a ocasião certa institua, e provisoriamente, o pensamento apropriado, em que o verbo se faz carne, ou seja, em que *res* e *uerba* se constituam um só. Em outras palavras, em que a profecia divina se torna história humana.

Por isso, os textos que procuram interpretar o desígnio divino (visando a descobrir qual a ação adequada dos homens condizente àquele fim, como sermões e demais exegeses) consistem em suposições, tentativas e hipóteses – o que significa que os argumentos expendidos dependem sempre das chamadas circunstâncias de enunciação: do interlocutor, da ocasião e do lugar. Não se estabelece a verdade – objetivo da ciência, e da filosofia –, nem se reiteram dogmas, verdadeiros *pour cause* – objetivos da religião instituída e da teologia –, mas se perscrutam aproximações à verdade, probabilidades e verossimilhanças, que o fluxo do tempo verifica ou rejeita. Por isso, também, não se trata de hipocrisia jesuítica, nem contradição, todas as vezes em que o orador, pregador e comentador da Escritura altera suas conclusões: modificam-se questão e resposta, consoante se alteram as circunstâncias e o tempo.

Diz Vieira a d. Rodrigo de Menezes: “Se o sermão de Santa Engrácia estivera em estado de se poder ler, fora com esta; mas como a maior parte foi por apontamentos, é necessário informá-lo de novo, para que seja o que era”.¹⁷⁶ O tempo muda as coisas – sabemos. Para que um sermão realize a façanha de ser homólogo ao que era – como se viu anteriormente –, é preciso deslocá-lo, re-vesti-lo, para que, aos olhos dos presentes, se assemelhe ao que foi no passado. Desfazer a estrutura cronológica sucessiva, ignorando a sequência dos tempos para se colar à eternidade sempre presente não é uma tarefa fácil.

Para serem publicados como livros – mesmo atentando em procedimentos filológicos que permitam reconhecer as hesitações, lacunas, equívocos e dualidades da escritura – para os escritos de Vieira serem editados em forma de livros, dizíamos, foi preciso ignorar sua condição inerente de manuscritos inconclusos e com destinatários individualizados; ou seja, serem papéis dirigidos a leitores contemporâneos, constituídos como juízes que detinham o poder de um juízo que levasse a uma ação, no interior de uma controvérsia. Foi preciso ignorar assim que não eram escritos atemporais, e que não se dirigiam a nós, desinteressados leitores anônimos.

176. Carta datada de 28 de abril de 1664. VIEIRA, Antônio. *Cartas do Padre Antônio Vieira*. Coordenação e anotações de João Lúcio de Azevedo. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926, t. II, p. 49.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. *De Civitate Dei* (A Cidade de Deus). Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/august.html> Acesso em: 15 dez. 2023.
- ATHENAEUS. *The Learned Banqueters*. Books 12-13.594b. Edited and translated by S. Douglas Olson. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2010.
- AZEVEDO, João Lúcio de L. *História de Antônio Vieira*. São Paulo: Alameda Editorial, 2008, 2 tomos.
- BLUTEAU, Rafael. *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasiliaco, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses, e latinos... pelo padre D. Raphael Bluteau*. Coimbra: no Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1713.
- CÍCERO, *De l'invention (De Inventione)*. Trad. Henri Bornecque. Paris: Garnier, s/d.
- HANSEN, João Adolfo. Introdução. Maria ou a eternidade do tempo. In: VIEIRA, Antônio. *Obra Completa do Padre António Vieira. Sermões de Nossa Senhora*. Tomo II, v. VII, São Paulo: Edições Loyola, 2015, p. 9-30.
- HERMOGÈNE, *L'art rhétorique*. Trad. française intégrale. Int. et notes par Michel Patillon. Paris: L'Âge d'homme, 1997.
- LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus*. Belo Horizonte: Editora Garnier, 2006, 7 vols.
- MUHANA, Adma (ed.). *Os autos do processo de Vieira na Inquisição (1660-1668)*. 2. ed. ampliada. São Paulo: Edusp, 2008.
- PLUTARCH. *Plutarch's Morals*. Translated from the Greek by several hands. Corrected and revised by. William W. Goodwin, PH. D. Boston. Little, Brown, and Company. Cambridge Press of John Wilson and son, 1874.
- POMEROY, Sarah B. *Goddesses, whores, wives, and slaves: Women in Classical Antiquity*. New York: Shcken Books, 1995.
- QUINTILIEN. *Institution oratoire*. Trad. M. Nisard. Paris: Firmin-Didot, 1875.
- ROMANO, Irene Bald. *Classical Sculpture: Catalogue of the Cypriot, Greek, and Roman Stone Sculpture in the University of Pennsylvania Museum of*

Archaeology and Anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press; University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2006.

VIEIRA, Antônio. *Cartas do Padre Antônio Vieira*. Coordenação e anotações de João Lúcio de Azevedo. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925-1928, 3 v.

VIEIRA, Antônio. *Escritos históricos e políticos*. Estabelecimento dos textos, organização e prefácio de Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VIEIRA, Antônio. *Anteprimeiro da História do Futuro*. Edição crítica, prefaciada e comentada por José Van den Besselaar. Münster: Verlag Aschendorff, 1976, 2 v.

VIEIRA, Antônio. *Maria Rosa Mystica. Excellencias, poderes, e maravilhas do seu Rosario, compendiadas em trinta sermoens asceticos e Panegyricos sobre os dous Evangelhos desta solennidade Novo & Antigo: offerecidas a soberana magestade da mesma Senhora Pelo P. Antonio Vieira da Companhia de Jesu da Provincia do Brasil, em comprimento de hurn voto feito, & repelido em grandes perigos da vida, de que por sua imensa benignidade, e Poderosissima intercessão sempre sahio livre. I Parte*. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1686.

VIEIRA, Antônio. *Maria Rosa Mystica. Excellencias, poderes, e maravilhas do seu Rosario, compendiadas em trinta sermoens asceticos & Panegyricos sobre os dous Evangelhos desta solennidade Novo & Antigo: offerecidas a soberana magestade da mesma Senhora Pelo P. Antonio Vieira da Companhia de Jesu da Provincia do Brasil, em comprimento de hurn voto feito, & repelido em grandes perigos da vida, de que por sua imensa benignidade, & Poderosissima intercessão sempre sahio livre. II Parte*. Lisboa: Impressão Craesbeeckiana, 1688.

VIEIRA, Antônio. *Obra Completa. Apologia*. Tomo III, v. III, Lisboa: Círculo dos Leitores, 2014.

VIEIRA, Antônio. *Obra completa. Cartas Diplomáticas*. Tomo I, v. I, Lisboa: Círculo de Leitores, 2013.

VIEIRA, Antônio. *Obra Completa. Cartas da missão*. Tomo I, v. II, Lisboa: Círculo de eitores, 2014.

VIEIRA, Antônio. *Sermoens do P. Antonio Vieira da Companhia de Jesu, Prègador de Sua Magestade. Undecima Parte, offerecida à Serenissima Rainha da Grã Bretanha*. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1696.

VITRUVIUS POLLIO. *De architectura libri decem*. F. Krohn. Lipsiae: B.G. Teubner. 1912.

PRECEPTIVAS RETÓRICAS E ESTILO NO PROJETO DE TRADUÇÃO DA *BREVÍSIMA RELACIÓN DE LA DESTRUICIÓN DE LAS ÍNDIAS*, DE BARTOLOMÉ DE LAS CASAS

Deolinda de Jesus Freire

Universidade Federal do Triângulo Mineiro

Considerações iniciais

A escrita e a publicação da *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* estão vinculadas a dois momentos da vida de frei Bartolomé de las Casas na corte espanhola do imperador Carlos V. O primeiro envolve a escrita da relação, que é fruto da exposição oral do frei na Junta vallisoletana em 1541, convocada pelo imperador para discutir e deliberar sobre denúncias de ações espanholas, consideradas ilegais e cruéis, contra os povos indígenas no processo de conquista e colonização das novas terras. Essa junta representou uma vitória significativa para os defensores dos direitos dos povos indígenas com a promulgação das Leis Novas, que proibiram novas conquistas e combateram o sistema de encomendas, principalmente com a extinção da hereditariedade. O segundo momento é marcado pelo debate entre Bartolomé de las Casas e Juan Ginés de Sepúlveda, convocado por Carlos V e pelo Conselho das Índias, em 1550, com a finalidade de examinar as controvérsias sobre a natureza dos povos do Novo Mundo e, consequentemente, se as guerras empreendidas contra os indígenas eram justas e se eles podiam ser escravizados. Após o debate, em 1552, Las Casas imprime, de forma apressada, a *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, dentre outros tratados. André Saint-Lu (2001) argumenta que a apressada publicação foi uma forma de o frei dominicano vencer o debate pelas letras, uma vez que não foi divulgado um vencedor na época.

A edição *princeps* comprova a pressa a que se refere Saint-Lu, pois a *Brevísima* não seguiu os critérios rigorosos de edição e publicação das obras impressas nos séculos XVI e XVII. Esses critérios envolviam diversas instâncias oficiais como aprovações, licença, certificação, errata, taxa e

discurso do rei, além de prólogos, dedicatórias e censura. Esses discursos oficiais e preliminares estabeleciam o controle político, teológico e moral sobre a produção impressa, no entanto, estão ausentes da *Brevísima*. Como discursos introdutórios, ou preambulares, a obra apresenta apenas o argumento, o prólogo ao príncipe Felipe e o exórdio. No prólogo ao príncipe, frei Bartolomé de las Casas argumenta que imprimiu a obra apenas para facilitar a leitura de Vossa Alteza, pois, segundo o próprio frei: “deliberei, por não ser réu calando-me, [...] imprimir algumas, ainda que muito poucas, que os dias passados reuní de inumeráveis que com verdade poderia referir para que, com mais facilidade, Vossa Alteza as possa ler.”¹⁷⁷ (FREIRE, 2023, s/p.). Dessa forma, a obra é impressa para circulação restrita e, principalmente, para que o príncipe pudesse ler a breve relação com mais calma, portanto, é compreensível que a *Brevísima* não apresente os discursos oficiais.

Como o próprio título da obra indica, na *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, frei Bartolomé de las Casas empenha os preceitos do subgênero relação, vinculado ao gênero História, para narrar e descrever de forma elogiosa o belo e as virtudes das terras e dos povos indígenas das Índias Ocidentais. De forma oposta, o frei censura as ações vergonhosas e viciosas dos conquistadores e colonizadores espanhóis cristãos contra esses povos. O principal objetivo do frei é denunciar a destruição das terras e dos povos indígenas em razão das atrocidades cometidas pelos espanhóis em nome da coroa espanhola e de Deus. É útil lembrar que, como gênero, a História aproxima-se do epidítico, ou demonstrativo, cujo principal objetivo é elogiar ou censurar, por isso trata da virtude e do vício, do belo e do vergonhoso. A narração histórica deleita com o elogio de ações virtuosas e com a censura das que são viciosas. Ainda que o tempo preponderante no epidítico seja o presente, visto que é empregado para louvar ou censurar, muitas vezes, nesse gênero de discurso, a argumentação evoca o passado e conjectura sobre o futuro. Na *Brevísima*, Las Casas conjectura sobre o futuro reservado ao império de Carlos V, que sofrerá com a ira divina por destruir povos inocentes e verdadeiramente cristãos, pois, a esses povos, lhes bastava apenas conhecer a palavra de Deus, não sendo necessário empreender guerras injustas e tirânicas como aquelas que descreve e denuncia.

A partir dessas breves considerações, nossa proposta é refletir sobre uma nova tradução para o português da *Brevísima relación de la destrucción de*

177. Todos os grifos dos fragmentos da *Brevísima*, tanto em espanhol como em português, são de nossa autoria.

las Indias de frei Bartolomé de las Casas, considerando o contexto de publicação e edição da obra, além dos procedimentos da arte retórica aplicados pelo frei dominicano na relação para constituição da verdade e da *fides*, ou seja, a credibilidade com o leitor e/ou auditório, em seu discurso. A problematização central dessa nova tradução é a “possível” busca pela manutenção de um “estilo” do século XVI na passagem do espanhol para o português. Afinal, nas preceptivas do século XVI, o estilo não é autoral nem individualizado, mas sim coletivo e compartilhado por autores e leitores letRADOS e discretos¹⁷⁸. Portanto, no horizonte da tradução, consideramos o contexto histórico de autor e obra em perspectiva ao embate espacotemporal do tradutor.

Traduções e edições da *Brevísima* e o conceito de estilo

A primeira tradução da *Brevísima* surgiu na região dos Países Baixos em 1578, esta edição serviu de modelo para as traduções subsequentes em francês e inglês, publicadas, respectivamente, em 1579 e 1583. Em 1598, a obra é traduzida para o latim, publicada em Frankfurt, e apresenta como novidade o ornameNTO de dezessete gravuras preparadas e gravadas por Theodor Dietrich de Bry. A partir dessa edição latina, as gravuras de De Bry são frequentemente reproduzidas em novas edições e traduções como forma de fazer com que o leitor discreto possa ler o discurso do frei e ajuizar com aptidão técnica a competição e emulação entre as artes da História e da Gravura. Já o leitor vulgar¹⁷⁹, ainda que não tenha a capacidade de ajuizar sobre as artes, conhece os detalhes das denúncias contra os conquistadores e colonizadores espanhóis nas Índias a partir da imitação de partes do discurso de Las Casas que são inventados e dispostos na imagem. No

178. Segundo Hansen (2019, p. 104): “Etimologicamente, o substantivo *discreto*, como em *o discreto*, é a forma do particípio passado do verbo *discernir*. O termo significa a qualidade intelectual de penetração nos assuntos, como *perspicuidade* ou *perspicácia*, relacionando-se ao talento individual da invenção, o *engenho retórico-poético* e à capacidade lógico-analítica da *avaliação*, o juízo dialético.” Grifos do autor.

179. O destinatário vulgar, em oposição ao discreto, é figurado como ignorante dos preceitos técnicos empregados no discurso, ele é “constituído negativamente pelo manuscrito como incapaz de lê-lo, ou seja, de fazer as distinções dos agrupamentos da sua *dispositio*. Isso não significa que, segundo as prescrições do século XVII, os vulgares sejam insensíveis à poesia coletada. Podem ser afetados por ela e reagir a seus efeitos, mas não conhecem ou não compreendem o artifício ou as regras que presidiram sua invenção.” (HANSEN, 2006, p. 44).

contexto de traduções da *Brevíssima*, é curioso que a primeira tradução em língua portuguesa, a de Heraldo Barbuy, apareça apenas em 1944, sendo publicada no Brasil pela Editora L&PM com o título sugestivo *O paraíso perdido*. Em 1990, há uma nova tradução, a de Júlio Henriques, que é publicada em Portugal pela Editora Antígona com o título mais próximo ao do original: *Brevíssima relação da destruição das Índias*.

Os títulos estampados nas capas das edições em língua portuguesa apresentam opções editoriais distintas, no entanto, em ambas as traduções, desaparece uma informação da capa da edição *princeps* que permite uma abordagem mais adequada e crítica sobre autoria e estilo no século XVI: *Brevissima relacion de la destruyacion de las Indias: colegrida por el Obispo dñ fray Bartolome de las Casas /o Casaus de la orden de Säcto Domingo*. Desde a capa, o leitor toma conhecimento de que a *Brevíssima* é uma obra “coligida”, ou seja, uma relação que reúne diversos testemunhos, em sua maioria de religiosos dominicanos e franciscanos¹⁸⁰. Esses testemunhos são reunidos por Bartolomé de las Casas como forma de validar e confirmar a verdade dos fatos narrados em sua brevíssima relação, estabelecendo assim a *fides* com o leitor e/ou auditório. Sobre o testemunho, principalmente na História e seus subgêneros, Frei Luis de Granada (1793, p. 156) adverte que para expressar de forma extensa e com todas as cores a narração e a descrição, com *evidentia*, ou seja, vividez, colocando a cena ou o lugar diante dos olhos daquele que ouve, ou lê, de forma a torná-lo presente, é fundamental, além do engenho e da arte, ter visto o que aconteceu com os próprios olhos; portanto, ser testemunha. Na impossibilidade de ter visto aquilo que se narra ou descreve, preceitua-se ver pelos olhos de outro que esteve presente, pois são preceitos de um ver coletivamente partilhado e exposto segundo a verossimilhança. Dessa forma, frei Bartolomé de las Casas narra fatos que viu e presenciou, mas também reúne testemunhos e depoimentos de religiosos que presenciaram e viram ações semelhantes. O objetivo comum é denunciar as atrocidades cometidas pelos espanhóis contra os povos indígenas nas Índias e, assim, estabelecer a verdade dos fatos retratados na brevíssima relação.

Assim como o testemunho, o estilo também pode ser considerado como coletivo e partilhado. Nos séculos XVI e XVII, as teorias sobre o estilo estão vinculadas aos recursos do sistema elocutivo nos manuais retóricos,

180. Das edições consultadas da *Brevíssima*, apenas a edição da *Real Academia Española*, organizada por José Miguel Martínez Torrejón, mantém o título completo da edição *princeps* de 1552.

sendo essas teorias coletivas e compartilhadas por uma sociedade de corte, ou seja, por homens nobres, letrados e discretos. Em “Teorías del estilo en el siglo de oro”, Luisa López-Grigera (1992, p. 703) comenta, com base no dicionário etimológico da língua castelhana de Corominas, sobre alguns sentidos do termo estilo em espanhol, vinculado, desde sua origem, a todos os sentidos de seu étimo: “*primariamente, ‘vara’, ‘punzón para escribir’, ‘tallo’, y secundariamente el uso figurado de ‘trabajo de estilo, ejercicio de composición’ y ‘manera de escribir’*”. Ainda que a base seja de Corominas, esses sentidos do étimo também se vinculam ao conceito apresentado no dicionário de Don Sebastián de Covarrubias Orozco, de 1611. Segundo o *Tesoro de la lengua castellana, o española* (1611, p. 384), estilo vem do latim *stylus*, sendo

nombre Griego, y vale tanto como colunilla delgada, y porque en los libros de memoria, o tablas enceradas, rascuñaban las letras con unos punçones de hierro, que tenían forma de colunillas : se toma estilo, por la plumilla de hierro, con que se rascuña, y pasando mas adelante el dia de oy sinifica la travazon y contextura de la oracion, y el modo o frasis de decir, o escribir, y en mas larga sinificaciõ la costumbre, y modo de proceder un hombre en todas sus cosas: en Latin tiene otros sinificaciones no usadas en nuestra lengua, aunque a la colunilla del relox del sol, que señala las horas llamamos estilo. El Toscano stelo, al tallo derecho de qualquiera yerva, o arbusto. [...] Habla de la rosa quando la cortan de su tallo. Estilo, la forma de proceder en los Tribunales, y en las escrituras, y el ponerlas en orden llaman estilar, aunque no es termino muy usado.¹⁸¹

A definição de Covarrubias aproxima-se da definição apresentada por López-Grigera a partir de Corominas, principalmente os termos “*punçones de hierro*” e “*plumilla de hierro*”, vinculados aos termos “*vara*”, “*punzón para escribir*” e “*tallo*”. Covarrubias também destaca que estilo “*sinifica la travazon y contextura de la oracion, y el modo o frasis de decir, o escribir*”, ou seja, um trabalho de estilo, um exercício de composição ou maneira de escrever, como pontua López-Grigera. Essa maneira de dizer ou escrever, no caso da *Brevísima*, é coletiva e partilhada porque reúne testemunhos de Bartolomé de las Casas e outros religiosos, cujos discursos se assemelham ao do frei dominicano, ainda que não sejam de sua autoria.

181. O arcaísmo da edição de 1611 foi mantido na citação.

López-Grigera ainda comenta sobre os tratados retóricos que abordam o estilo, principalmente os manuais das escolas latinas – Cícero e Quintiliano – e os dos gregos menores – Demetrio, Dionisio de Halicarnaso e Hermógenes. Destes, pontua que as obras fundamentais para preceituar o estilo e que revolucionaram a Europa na segunda metade do século XVI são as de Hermógenes, pois “en ellas los tres géneros se convierten en siete formas o “ideas”, las que a su vez se subdividen hasta llegar a veinte” (1992, p. 705). López-Grigera pondera que a teoria dos estilos que circula nos tratados retóricos no século XVI na Espanha, principalmente os de Sebastián Fox Morcillo e Alfonso García Matamoros, têm como base a teoria de Hermógenes, uma das razões seria a de que todos os seus tratados são traduzidos para o latim, comentados e glosados pelo espanhol Antonio Lulio, e publicados em 1558.

As sete formas ou ideias de Hermógenes para empenhar um estilo adequado e decoroso de acordo com o gênero seriam, de forma resumida: 1. Claridade; 2. Grandeza; 3. Beleza; Viveza; 5. Carácter; 6. Sinceridade; e 7. Habilidade. Ademais dessas formas ou ideias, para alcançar o estilo mais adequado e decoroso, deve-se também seguir os preceitos de cada gênero, pois a aplicação conveniente das regras permite conquistar a benevolência do leitor e do auditório. Em sua obra *Dos Deveres*, Cícero confirma o que chamou de ‘doutrina dos três deveres’ do orador, que, segundo Teofrasto, só pode conseguir a persuasão se puder *docere* (ensinar), *delectare* (deleitar) e *movere* (persuadir) o ouvinte, devendo agradá-lo com um discurso ‘doce’; no entanto, sendo pouco ‘veemente’, teria problemas para ‘comover’ a quem deseja persuadir (apud CHIAPPETA, 1997, p. 132-133).

Ainda sobre os estilos, Adma Muhana (2002, p. 23) pondera que há uma identificação da tragédia e da épica com o sublime, que comporta pureza e simplicidade de palavras, planura e elegância, com poucas mas elevadas figuras, propícias ao *movere*; a comédia é identificada com o estilo baixo porque produz um discurso claro, com o uso de termos vulgares e também poucos ornatos ou figuras de linguagem, destinado ao *docere*; e a lírica é identificada com o estilo mediocre ou mediano, “igual”, ao mesmo tempo plácido nas coisas tratadas e figurado nos termos que as enformam, adequado ao *delectare*. O estilo também deve ser regrado de acordo com o decoro do gênero, sendo que a História mescla os três estilos; o sublime, ou alto, por exemplo, é aplicado nas descrições de pessoas (prosopografia) e lugares (topografia). A descrição é um adorno da elocução que proporciona a amplificação, cuja função é comover os afetos. Frei Luis de Granada

(1793, p. 155) defende, em sua retórica eclesiástica, que nada comove mais do que pintar uma coisa ou uma pessoa com palavras. Em sua brevíssima relação, Las Casas amplifica sua narração com descrições das terras e dos povos indígenas que permitem ao leitor ver, com vividez, a destruição das Índias em detalhes, principalmente de seus povos, e assim, busca mover os afetos do imperador, do príncipe e dos homens de corte sobre o horror provocado pelos espanhóis que se dizem cristãos.

A proposta de uma nova tradução para a *Brevíssima*

Para comentar sobre o estilo e a proposta de uma nova tradução para a *Brevíssima*, apresentamos algumas partes do exórdio e do reino da Ilha Espanhola em que se destacam a descrição elogiosa das terras e dos povos indígenas em oposição ao vitupério das ações dos conquistadores e colonizadores espanhóis. A descrição, embora seja um exercício retórico independente, pertence à narração, não havendo hierarquização nem oposição entre ambas. A descrição integra a narração como técnica amplificadora, sendo dividida, comumente, em dois grandes grupos – pessoas e coisas –, que, por sua vez, são segmentados em diversos gêneros, como a prosopografia, que evidencia o retrato de aspecto físico de pessoa, e a topografia, que apresenta a descrição de um lugar verdadeiro. A função da descrição é pôr diante dos olhos do leitor ou ouvinte as pessoas, as coisas, os tempos e os lugares, que podem ser objetos tanto de louvor e elogio como de censura e vitupério. Das principais virtudes do estilo da narração, a descrição compartilha da clareza e se esmera para alcançar o efeito da *evidentia*, ou seja, vividez, da qual se espera a impressão de que as coisas não estão sendo apenas descritas, mas acontecendo diante dos olhos do leitor e/ou auditório.

Na *Brevíssima*, Las Casas empenha-se em descrever e narrar do ponto de vista providencialista as virtudes dos povos indígenas em oposição aos vícios dos conquistadores e colonizadores espanhóis, afinal, a escrita da História e de seus subgêneros nos séculos XVI e XVII tem como base o esquema bíblico, portanto, a verdade dos fatos dificilmente pode ser comprovada. Essa é uma das razões de a narração histórica se apoiar na repetição dos lugares-comuns da memória cristã para que os eventos narrados se tornem verdadeiros porque repetidos de acordo com o destino traçado por Deus. Desde o exórdio, Bartolomé de las Casas estabelece as bases de seu discurso e a construção da *fides* com o leitor e/ou auditório no que se refere à ver-

dade sobre a destruição das terras e dos povos indígenas no Novo Mundo, inclusive muitas das imagens e lugares comuns bíblicos são empenhados desde o início e repetido nos capítulos subsequentes, dedicados aos reinos. No exórdio, após apresentar algumas informações sobre o descobrimento das Índias, Las Casas descreve as “universas e infinitas gentes”:

ORIGINAL EM ESPANHOL

Todas estas universas e infinitas gentes, *a toto genere*, crió Dios los más simples, sin maldades ni *dobleces*, obedientísimas, fidelísimas a sus señores naturales y a los cristianos a quien sirven; más humildes, más pacientes, más pacíficas y quietas, sin rencillas ni bollicios, no ríjosos, no querulosos, sin rancores, sin odios, sin desear venganzas, que hay en el mundo. Son así mismo las gentes más delicadas, flacas y tiernas en complisión y que menos pueden sufrir trabajos, y que más fácilmente mueren de cualquiera enfermedad; que ni hijos de príncipes y señores entre nosotros, criados en regalos y delicada vida no son más delicados que ellos, aunque sean de los que entre ellos son de linaje de labradores. Son también gentes paupérrimas y que menos poseen ni quieren poseer de bienes temporales, y por esto no soberbias, no ambiciosas, no cediciosas. Su comida es tal que la de los Santos Padres en el desierto no parece haber sido más estrecha ni menos deleitosa ni pobre. (LAS CASAS, 2013, p. 11-12)

TRADUÇÃO EM PORTUGUÊS

Todas estas universas e infinitas gentes, dentre todas as raças, criou Deus como as mais simples, sem maldades nem fingimentos, obedientíssimas, fidelíssimas aos seus senhores naturais e aos cristãos aos quais servem; mais humildes, mais pacientes, mais pacíficas e quietas, sem desordem nem tumulto, não briguentas, não queixosas, sem rancores, sem ódios, sem desejar vinganças, que há no mundo. São, por isso mesmo, as gentes mais delicadas, fracas e ternas em compleição e que menos podem sofrer com trabalhos, e que mais facilmente morrem de qualquer enfermidade, que nem os filhos de príncipes e senhores entre nós, criados com regalias e vida delicada, não são mais delicados do que eles, ainda que haja dentre eles alguns que sejam de linhagem de lavradores. São também gentes paupérrimas e que menos possuem nem querem possuir bens temporais, e por isto não são soberbas, não são ambiciosas, não são cobiçosas. Sua comida é tal que a dos santos padres no deserto não parece ter sido mais austera nem menos deleitosa nem pobre. (FREIRE, 2023, s/p)

Frei Bartolomé de las Casas amplifica a narração evidenciando, na descrição, qualidades elogiosas dos indígenas a partir de lugares comuns

cristãos porque, pelo seu discurso, esses povos são “naturalmente” bons porque obedientes e fiéis aos seus senhores, além de serem simples, sem maldades nem fingimentos. O frei repete e enumera virtudes que, comumente, são reverenciadas no mundo cristão como, por exemplo, humildade, paciência e quietude, reiterando que são gentes que não cultuam o ódio nem a vingança. Sobre a forma física, o frei destaca que os indígenas são delicados e fracos, portanto, não podem ser explorados no trabalho braçal e, por vezes, brutal, imposto pelos conquistadores e colonizadores espanhóis. Ao final, estabelece a comparação da comida desses povos com a dos santos padres no deserto para reiterar a construção de uma imagem louvável, bondosa e cristã desses povos.

A tradução propõe aproximar o leitor contemporâneo do estilo de um frei dominicano do século XVI com a atualização de alguns termos para que a compreensão do tom elogioso e providencialista empenhado na descrição seja mais fluida. Inclusive, os termos são atualizados ainda que haja semelhantes no português do século XVI, o que poderia imprimir ao texto um tom mais arcaico. Como exemplo, temos: “*dobleces*” por “fingimentos”; “*sin rencillas ni bollicios, no ríjosos, no querulosos*” por “sem desordem nem tumulto, não briguentas, não queixosas”. É útil pontuar que, nesta última frase, é possível outra tradução que mantenha os termos mais próximos do original, como: “sem renzilha nem bulícios, não rixosos, nem querelosos”; afinal esses termos estão dicionarizados. Manter os termos arcaicos pode dificultar a fluidez da leitura em nossa atualidade, portanto traduzir se configura também como uma escolha constante de como o tradutor deseja compartilhar sua experiência de leitura com o futuro leitor. Outra escolha da tradução, que difere de boa parte das edições e traduções já publicadas, são as expressões em latim, que deixamos traduzidas no próprio texto; o mais frequente é manter o latim no texto e inserir a tradução em nota de rodapé.

Na sequência da descrição, frei Bartolomé de las Casas evidencia a imagem cristã de extrema bondade dos povos indígenas:

ORIGINAL EM ESPANHOL

Sus vestidos comúnmente son en cueros, cubiertas sus vergüenzas, y cuando mucho cúbrense con una manta de algodón que será como vara y media o dos varas de lienzo en cuadra. Sus camas son encima de una estera y cuando mucho duermen en unas como redes colgadas que en lengua de la isla Española llamaban hamacas. Son eso mismo de limpios y desocupados y vivos entendimentos; muy capaces y dóciles para toda buena doctrina,

aptísimos para recibir nuestra santa fe católica y ser dotados de virtuosas costumbres, y las que menos impedimentos tienen para esto que Dios crió en el mundo. Y son tan importunas desde una vez comienzan a tener noticia de las cosas de la fe, para saberlas, y en ejercitar los sacramentos de la Iglesia y el culto divino, que digo verdad que han menester los religiosos para sufrillos ser dotados por Dios de don muy señalado de paciencia, y, finalmente, yo he oído decir a muchos seglares españoles de muchos años acá y muchas veces, no pudiendo negar la bondad que en ellos ven: «Cierto, estas gentes eran las más bienaventuradas del mundo si solamente conocieran a Dios». (LAS CASAS, 2013, p. 12)

TRADUÇÃO EM PORTUGUÊS

Suas vestimentas comumente são a própria pele, cobertas suas vergonhas, e quando muito se cobrem com uma manta de algodão, que será como vara e meia ou duas varas quadradas de tecido. Suas camas são em cima de uma esteira, e quando muito dormem em umas redes penduradas, que na língua da ilha Espanhola chamavam hamacas. São também igualmente dotados de límpidos e desimpedidos e vívidos entendimentos; muito capazes e dóceis para toda boa doutrina, aptíssimos para receberem nossa santa fé católica e serem dotados de costumes virtuosos, e são as gentes que têm menos impedimentos que Deus criou no mundo para isto. E são tão importunas logo que começam a ter notícia das coisas da fé, para sabê-las, e a exercitar os sacramentos da Igreja e o culto divino, que digo em verdade que é necessário que os religiosos, para suportá-los, sejam dotados por Deus do dom muito destacado da paciência; e, finalmente, eu ouvi dizer de muitos seculares espanhóis, de muitos anos aqui e de muitas vezes, não podendo negar a bondade que neles veem: «É verdade, estas gentes seriam as mais bem aventuradas do mundo se somente conhecessem a Deus». (FREIRE, 2023, s/p)

Nessa parte, propõe-se tradução “a própria pele” para o termo “*en cueros*” uma vez que contribui para uma compreensão mais imediata de que os indígenas andavam nus. É possível manter uma tradução mais próxima ao original, como faz Júlio Henriques (1990, p.42) para a edição portuguesa da Antígona quando propõe: “Suas vestimentas comumente são de couro”, indicando em nota de rodapé que “andavam nus”. Ainda que a tradução literal busque aproximar o leitor do original, bem como do estilo, nem sempre contribui para uma compreensão mais nítida da imagem que o discurso constrói para que o leitor possa, de fato, ler e ver. Com relação aos termos em língua indígena, propõe-se por sua manutenção no texto traduzido, como, por exemplo, “*hamacas*”, ainda que atualmente seja mais comum utilizar “redes de dormir”. Isso porque inexiste na cul-

tura ocidental europeia da época o costume das redes para dormir, inclusive a palavra “*hamaca*” é incorporada à língua espanhola para designar esse tipo de rede. Essa é uma informação cultural que pode ser prevista em uma tradução como forma de proporcionar ao leitor uma reflexão sobre os costumes herdados dos povos indígenas e que hoje fazem parte de diversas culturas latino-americanas.

Ainda sobre essa parte da narração, a descrição evidencia uma imagem virtuosa e cristã dos indígenas em que se destaca certa insistência de que esses povos são extremamente aptos e dóceis para toda boa doutrina, principalmente a santa fé católica. Bartolomé de las Casas usa do testemunho de outros religiosos para reiterar a verdade de que os indígenas, para serem bem-aventurados, precisam apenas conhecer a palavra de Deus. Com essa descrição, reiterada e repetida ao longo de toda a obra, Las Casas emprega argumentos que visam persuadir o leitor e/ou auditório do seu próprio projeto de colonização pacífica, ou seja, de que não há necessidade de guerras para conquistar e colonizar os povos do Novo Mundo uma vez que são naturalmente cristãos, sendo necessário apenas levar a eles o conhecimento da palavra de Deus. É útil lembrar que Las Casas coloca em prática seu projeto de colonização pacífica em Cumaná, região da Terra Firme, atual Venezuela, em 1521. Os biógrafos do frei admitem que a experiência do projeto em Cumaná foi desastrosa, sendo considerado um de seus maiores fracassos, afinal, boa parte dos colonos e religiosos foram mortos pelos indígenas.

Após a descrição elogiosa dos indígenas, frei Bartolomé de las Casas empenha a censura e o vitupério das atitudes e ações cruéis e viciosas dos espanhóis:

ORIGINAL EM ESPANHOL

En estas ovejas mansas y de las calidades susodichas por su Hacedor y Criador así dotadas, entraron los españoles desde luego que las conocieron como lobos y tigres y leones crudelísimos de muchos días hambrientos. Y otra cosa no han hecho de cuarenta años a esta parte hasta hoy, y hoy en este día lo hacen, sino despedazallas, matallas, angustiallas, afigillas, atormentallas y destruillas por las extrañas y nuevas y varias y nunca otras tales vistas ni leídas ni oídas maneras de残酷, de las cuales algunas pocas abajo se dirán, en tanto grado que habiendo en la isla Española sobre tres cuentos de ánimas que vimos, no hay hoy de los naturales della docientes personas.

TRADUÇÃO EM PORTUGUÊS

Nestas ovelhas mansas, e das qualidades supraditas por seu Fazedor e Criador assim dotadas, entraram os espanhóis desde o início que as conheciam como lobos e tigres e leões crudelíssimos de muitos dias famintos. E outra coisa não fizeram nos últimos quarenta anos nestas terras, até hoje, e no dia de hoje ainda fazem, senão despedaçá-las, matá-las, angustiá-las, afigi-las, atormentá-las, e destruí-las pelas singulares e novas e várias e nunca outras tais vistas nem lidas nem ouvidas maneiras de残酷, das quais algumas poucas abaixo se dirão, em tão elevado grau que, havendo na ilha Espanhola por volta de três milhões de *animas* que vimos, hoje não há ali, dos naturais dela, duzentas pessoas.

Como vemos, os indígenas são comparados à “ovelhas mansas”, logo, o que lhes faltam são apenas pastores, inclusive Las Casas faz essa referência no prólogo ao príncipe Felipe quando afirma: “Como a providência divina tenha ordenado em seu mundo que para a direção e comum utilidade da linhagem humana se constituíssem, nos reinos e vilarejos, reis como pais e pastores” (FREIRE, 2023, s/p.). Portanto, há um argumento que se repete ao longo do discurso do frei de que os reis precisam interceder como pais e pastores dos povos indígenas para salvá-los da ganância e残酷 dos conquistadores e colonizadores espanhóis, que são comparados a “lobos e tigres e leões crudelíssimos de muitos dias famintos” (FREIRE, 2023, s/p.). Essa oposição de imagens, de um lado as ovelhas mansas e de outro lobos, tigres e leões famintos, é dotada de *evidencia*, ou seja, vividez, que permite ao leitor e/ou auditório prever, inclusive, as ações destruidoras, que são enumeradas de forma intensa no texto: as ovelhas são despedaçadas, mortas, angustiadas, afigidas, atormentadas e destruídas. Las Casas ainda destaca que as残酷s espanholas são novas e singulares, não havendo semelhantes no mundo, afirmando que destas ações contará algumas poucas. O frei ainda faz referência ao número de almas que são perdidas, por volta de três milhões, cifras que são repetidas em diversos momentos da brevíssima relação.

Após os discursos introdutórios, ou preambulares, a *Brevíssima* é dividida em vinte capítulos, sendo cada um dedicado a um reino ou uma região das Índias. Na narração e descrição dos primeiros capítulos, principalmente sobre a Ilha Espanhola, Bartolomé de las Casas se coloca como testemunha ocular uma vez que o frei chegou à ilha em 1502 como encomendeiro. Na descrição sobre os reinos que havia na Ilha Espanhola e seus senhores, o frei relata:

ORIGINAL EM ESPANHOL

Había en esta isla Espanola cinco reinos muy grandes principales y cinco reyes muy poderosos, a los cuales cuasi obedecían todos los otros señores, que eran sin número, puesto que algunos señores de algunas apartadas provincias no reconocían superior dellos alguno. El un reino se llamaba Maguá, la última sílaba aguda, que quiere decir el reino de la Vega. Esta Vega es de las más insignes y admirables cosas del mundo, porque dura ochenta leguas de la mar del Sur a la del Norte. Tiene de ancho cinco leguas, y ocho, hasta diez, y tierras altísimas de una parte y de otra. Entran en ella sobre treinta mil ríos y arroyos, entre los cuales son los doce tan grandes como Ebro y Duero y Guadalquevir. Y todos los ríos que vienen de la una sierra que está al poniente, que son los veinte y veinte y cinco mil, son riquísimos de oro. (LAS CASAS, 2013, p. 18-19)

TRADUÇÃO EM PORTUGUÊS

Havia nesta ilha Espanhola cinco reinos principais muito grandes e cinco reis muito poderosos, aos quais obedeciam quase todos os outros senhores, que eram inúmeros, porém alguns senhores de províncias afastadas não reconheciham nenhum deles como superior. Um dos reinos se chamava Maguá, assim, com a última sílaba aguda, que quer dizer o reino da planície. Esta planície é das coisas mais insignes e admiráveis do mundo, porque se estende por oitenta léguas do Mar do Sul ao Mar do Norte. Tem de largura cinco léguas, ou oito, até dez, e terras altíssimas de uma parte e de outra. Adentram nela mais de trinta mil rios e riachos, entre os quais são uns doze tão grandes como Ebro e Douro e Guadalquivir; e todos os rios que vêm de uma serra que está ao poente, que são entre vinte ou vinte e cinco mil, são riquíssimos em ouro. (FREIRE, 2023, s/p)

Nesse reino, bem como em outros, Las Casas empenha um dos preceitos da descrição, que é a de comparar os lugares descritos com o que é de conhecimento do leitor e/ou auditório para que possam “ver” o lugar. Assim, o frei compara a grandiosidade dos rios da Ilha Espanhola com Ebro, Douro e Guadalquivir, referências de rios grandiosos na Península Ibérica do século XVI, como forma de fazer com que a descrição se constitua como uma pintura diante dos olhos. Afinal, como ensina Alberti (2009), em seu tratado sobre a pintura, é recomendável e prudente fazer a comparação com as coisas mais conhecidas para que a descrição seja dotada de *evidencia*, ou seja, vividez. Um breve comentário sobre a tradução para essa pintura é a escolha pelo termo “planície” no lugar de “vega”, que, segundo Covarrubias (1611, p.1360), tem como acepção “*Campo baxo, llano, y húmedo, a vigore, por estar*

siempre cō vigor y fuerças. El padre Guadix dize ser nōbre Arabigo, y que sinifica tierra de lavor, puesta en llano.”. Uma tradução mais literal para o termo seria “várzea”, como opta Júlio Henriques, no entanto escolhemos por “planície” em razão do todo da descrição, pois se trata de um reino que “tem de largura cinco léguas, ou oito, até dez, e terras altíssimas de uma parte e de outra” (FREIRE, 2023, s/p). Em nossa leitura, vemos a pintura de um reino de terras férteis semelhantes às planícies em razão da grandiosidade da região, que não parece se adequar à imagem de várzea em nossa atualidade porque, mesmo sendo fértil, nem sempre é considerada uma porção bela e grandiosa de um terreno.

Na sequência, Las Casas destaca a província de Cibao e seu soberano Guarionex:

ORIGINAL EM ESPANHOL

En la cual sierra o sierras se contiene la provincia de Cibao, de donde sale aquel señalado y subido en quilates oro que por aquí tiene gran fama. El rey y señor deste reino se llamaba Guarionex; tenía señores tan grandes por vasallos que juntaba uno dellos diez y seis mil hombres de pelea para servir a Guarionex, y yo conocí a algunos dellos. Este rey Guarionex era muy obediente y virtuoso y naturalmente pacífico y devoto a los reyes de Castilla, y dio ciertos años su gente por su mandado cada persona que tenía casa lo güeco de un cascabel lleno de oro, y después, no pudiendo henchirlo se lo cortaron por medio y dio llena aquella mitad, porque los indios de aquella isla tenían muy poca o ninguna industria de coger o sacar el oro de las minas. (LAS CASAS, 2013, p. 18-19)

TRADUÇÃO EM PORTUGUÊS

Na qual serra ou serras se localiza a província de Cibao, de onde sai em quilates aquele notável e nobre ouro que por aqui tem grande fama. O rei e senhor deste reino se chamava Guarionex; tinha tão grandes senhores por vassalos que apenas um deles juntava dezesseis mil homens de guerra para servir a Guarionex, e eu conheci alguns deles. Este rei Guarionex era muito obediente e virtuoso, e naturalmente pacífico e devoto aos reis de Castela; e sua gente deu durante certos anos, por seu mandado, cada pessoa que tinha casa, o oco de uma noz cheia de ouro, e depois, não podendo enchê-la, cortaram-na ao meio e deu cheia aquela metade, porque os índios daquela ilha tinham muito pouca ou nenhuma indústria para extrair ou tirar o ouro das minas. (FREIRE, 2023, s/p)

Nessa parte, interessa ao frei inserir na pintura de Cibao a riqueza em ouro que tanto desperta a cobiça dos espanhóis, inclusive o frei ressalta que os indígenas chegavam a acreditar que o verdadeiro Deus dos espanhóis era o ouro. É útil pontuar, mais uma vez, como o frei ressalta em seu discurso ter sido testemunha ocular do que narra quando afirma ter conhecido alguns dos senhores subjugados a Guarionex – “e eu conheci alguns deles” –, constituindo, assim, a *fides* com seu leitor e/ou auditório. Las Casas ainda repete virtudes cristãs desse soberano, afirmando ser ele obediente, virtuoso, naturalmente pacífico e, o mais importante, devoto aos reis de Castela, portanto, deveria ser protegido por seus pastores e encaminhado ao conhecimento verdadeiro da palavra de Deus. Guarionex era tão obediente que acordou com seu povo que cada casa desse “o oco de uma noz cheia de ouro” aos espanhóis. No original, a frase é “*lo güeco de un cascabel lleno de oro*”, que na tradução de Júlio Henriques se torna “o papo de uma cascavel cheio de ouro” (1990, p. 49); já na de Heraldo Barbuy, “um sino cheio de ouro” (2021, p. 39). Nossa proposta, que é “noz” no lugar de “cascabel”, se dá porque “cascabel” se vincula à imagem de “guizo”, ou seja, um tipo de esfera oca de metal semelhante a bolinhas de ferro, que formam um tipo de chocalho. A opção por noz parece-nos mais adequada para referenciar a quantidade de ouro que cada casa deveria entregar aos espanhóis.

Bartolomé de las Casas finaliza essa parte da narração e descrição sobre Cibao e Guarionex, destacando o quanto este senhor era fiel aos reis de Castela e poderia produzir lavouras para que os reis pudessem lucrar. No entanto, o frei evidencia que a única coisa que interessa aos espanhóis é o ouro que, inclusive, os indígenas nem sabiam como extrair:

ORIGINAL EM ESPANHOL

Decía y ofrecíase este cacique a servir al rey de Castilla con hacer una labranza que llegase desde la Isabela, que fue la primera población de los cristianos, hasta la ciudad de Santo Domingo, que son grandes cincuenta leguas, porque no le pidiesen oro, porque decía, y con verdad, que no lo sabían coger sus vasallos. La labranza que decía que haría sé yo que la podía hacer, y con grande alegría, y que valiera más al rey cada año de tres cuentos de castellanos, y aun fuera tal que causara esta labranza haber en la isla hoy más de cincuenta ciudades tan grandes como Sevilla. (LAS CASAS, 2013, p. 18-19)

TRADUÇÃO EM PORTUGUÊS

Dizia e se oferecia este cacique para servir ao rei de Castela para fazer uma lavoura que fosse desde a Isabela, que foi a primeira povoação dos cristãos, até a cidade de Santo Domingo, que são grandes cinquenta léguas, para que não lhe pedissem ouro, porque dizia, e com verdade, que seus vassalos não sabiam extraí-lo. A lavoura que dizia que faria, eu sei que era possível fazê-la, e com grande alegria, e que valeria ao rei, a cada ano, mais de três milhões de castelhanos, e se assim fosse, esta lavoura teria sido até a causa de haver hoje na ilha mais de cinquenta cidades tão grandes como Sevilha. (FREIRE, 2023, s/p)

O frei empenha mais uma vez o preceito de comparação para que o leitor e/ou auditório possa “ver” o quanto os reis de Castela ganhariam com a lavoura proposta por Guarionex e que, se os espanhóis tivessem investido nessa ação, haveria nessa ilha mais de cinquenta cidades tão grandes como Sevilha. A eleição por Sevilha não é fortuita, pois, além de seu destaque cultural e político na Península Ibérica, é uma cidade conhecida pela exuberância arquitetônica de seus palácios árabes, pois está localizada em uma região com forte presença muçulmana. Por esse motivo, a comparação faz com que o leitor ‘veja’ a Ilha Espanhola e Cibao através de Sevilha, permitindo que esses reinos sejam imaginados de forma grandiosa e exuberante.

A narração sobre Guarionex é finalizada com a narração e descrição da crueldade de um capitão espanhol, cristão e mau, que o desonra violentando sua mulher; este soberano indígena, ao invés de se vingar, decide exilar-se até ser preso pelos espanhóis e levado para Castela, mas, no caminho, a providência divina se vinga dos espanhóis, como comprova o fragmento:

ORIGINAL EM ESPANHOL

El pago que dieron a este rey y señor tan bueno y tan grande fue deshonrallo por la mujer, violándosela un capitán mal cristiano. Él, que pudiera aguardar tiempo y juntar de su gente para vengarse, acordó de irse y esconderse sola su persona y morir desterrado de su reino y estado a una provincia que se decía de los Ciguayos, donde era un gran señor su vasallo. Desde que lo hallaron menos los cristianos, no se les pudo encubrir: van y hacen guerra al señor que lo tenía, donde hicieron grandes matanzas hasta que en fin lo habieron de hallar y prender, y preso con cadenas y grillos lo metieron en una nao para traerlo a Castilla, la cual se perdió en la mar, y con él muchos cristianos y gran cantidad de oro, entre lo cual pereció el grano grande que era como una hogaza y pesaba tres mil y seiscientos castellanos, por haber Dios venganza de tan grandes sin justicias. (LAS CASAS, 2013, p. 20)

TRADUÇÃO EM PORTUGUÊS

A paga que deram a este rei e senhor tão bom e tão grande foi desonrá-lo por sua mulher, violentando-a um capitão mau cristão. Ele, que poderia ter esperado algum tempo para juntar sua gente e se vingar, acordou de ir embora e exilar-se apenas a si próprio e morrer desterrado de seu reino e estado em uma província que chamavam de Ciguayos, onde um grande senhor era seu vassalo. Desde que deram por sua falta os cristãos, não puderam mais encobri-lo: vão e fazem guerra ao senhor que o tinha acolhido, onde fizeram grandes matanças, até que enfim conseguiram encontrá-lo e prendê-lo, e preso com correntes e grilhões, colocaram-no em uma nau para trazê-lo a Castela, a qual se perdeu no mar, e com ele se afogaram muitos cristãos e grande quantidade de ouro, entre o qual pereceu uma pepita que era como uma fogaça e pesava dezesseis mil e quinhentos e sessenta quilos, por fazer Deus vingança de tão grandes injustiças. (FREIRE, 2023, s/p)

E assim, de forma providencialista, Las Casas reforça seu argumento de que o império espanhol sofrerá com a ira divina se não tomar providências para proteger os povos indígenas e suas terras, afinal, há vários indícios da presença e da interferência de Deus nas Índias. Um último comentário sobre a tradução da *Brevísima* refere-se à frase final “*lo cual pereció el grano grande que era como una hogaza y pesaba tres mil y seiscientos castellanos*”, que apresenta a imagem de comparação entre “o grão grande” de ouro com o tamanho do pão “fogaça”, além de referência ao peso. Júlio Henriques (1990, p. 50), na tradução portuguesa, propõe “peso grande” para “grano grande”, mantendo fogaça e o peso em 3600 castelhanos. Heraldo Barbuy (2021, p. 39), na edição da L&PM, simplesmente exclui essa informação do texto, optando por “mas o navio pereceu no mar, assim como todos os que nele estavam. Eis como Deus se vinga de tantas enormidades.”, e assim o leitor dessa edição ignora a imagem descrita pelo frei de um grão de ouro com um peso considerável semelhante ao tamanho de uma fogaça. Após consulta às traduções, inclusive a francesa de Fanchita Gonzalez Batlle (1991, p.58), que opta por “*gros grain*” e “*fouace*”, e ao dicionário de Covarrubias (1611, p. 972), que conceitua esse tipo de pão “*hogaza*” informando que sua origem é arábica, optamos traduzir “grano grande” por pepita, por ser uma palavra mais usual e permitir ao leitor “ver” com mais vividez a descrição de Las Casas. Mantivemos a comparação com fogaça para manter a visualização do tamanho e atualizamos o peso, pois, pela edição crítica da Real Academia Española, organizada por José Miguel Martínez Torrejón (2013), sabemos que 3600 castelhanos se referem a 16560 quilos.

Essas escolhas são propostas como forma de permitir mais fluência na leitura, sem que haja tantos entraves na compreensão das imagens e pinturas construídas por Las Casas em sua narração.

Considerações parciais

O primeiro desafio para o tradutor é evitar a busca idealista, e um tanto impossível, pela tradução literal ao tentar fazer da tradução um espelho do original. Paulo Henriques Britto, em “Tradução e Criação” (1999), e Haroldo de Campos, em “Da tradução como criação e como crítica” (2019), refletem sobre a impossibilidade do literal na tradução do gênero poético, no entanto, as reflexões de ambos sobre a tradução de poesia são pertinentes para pensar a tarefa do tradutor independente de gêneros e épocas.

Em seu ensaio, Britto destaca que “Uma questão muito discutida atualmente no campo dos estudos de tradução é a natureza da *diferença entre original e tradução*” (1999, p. 239). Ainda que se discuta essa natureza, o primeiro olhar sobre uma tradução ainda estabelece como critério essa comparação. Britto pontua que, no âmbito acadêmico, o original ainda é dotado de mais prestígio que uma tradução, logo, o autor também é mais valorizado que o tradutor, que ainda é visto sob a perspectiva do aforismo italiano: *traduttore, traditore*.

Sobre a homologia entre original e tradução, Britto (1999, p. 240) pondera que “a linguística estrutural demonstrou que os diferentes idiomas não são sistemas rigorosamente homólogos, de modo que é impossível achar correspondências exatas entre dois textos escritos em línguas diferentes”. Dessa forma, na tarefa como tradutor, não se trata apenas de verter uma língua em outra, mas também um funcionamento de um mundo com um sistema político, social, retórico e poético diferente e oposto ao do tradutor e futuros leitores.

Em suas reflexões sobre a tradução de poesia, Haroldo de Campos afirma (2019, p. 14):

[...] a tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalham problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragilíma

beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. Paulo Rónai cita uma frase de J. Salas Subirat, o tradutor para espanhol do *Ulysses* de Joyce, que diz tudo a este propósito: “Traduzir é a maneira mais atenta de ler”.

Nessa tarefa de tradução, por vezes, o mundo e a técnica do traduzido existem a partir de um lugar e um tempo históricos que demandam, por vezes, uma aproximação conceitual retórica mais adequada. Afinal, a primeira aproximação com o texto é a partir da vivência com o momento histórico de escrita, edição e publicação da obra, bem como de seu autor. E é dessa perspectiva que nos propomos a refletir sobre uma nova proposta de tradução para a *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Nesse processo, é impossível achar correspondências exatas entre dois textos escritos em línguas próximas, mas diferentes, de épocas tão distantes.

Concluindo, a tradução literal é o calcanhar de Aquiles de boa parte dos tradutores, principalmente quando se trata de uma obra com mais de quatrocentos anos. Assim como a tradução literal é impossível, manter o estilo arcaico do original também é, afinal não somos mais os sujeitos históricos do momento de escrita e publicação. Aliás, no século XVI, o estilo dos religiosos reunidos por Las Casas na *Brevísima* nem mesmo era considerado arcaico. Dessa forma, almejar a tradução literal do texto e do estilo de uma obra do século XVI seria como ser Pierre Menard, autor do *Quixote* no século XIX, uma intrigante personagem da ficção e da poética da leitura de Jorge Luis Borges.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Apresentação e Prólogo de Leon Kossovitch. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2009. 160 p.
- BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e criação. *Cadernos de Tradução* (UFSC), n. IV, 1999, p. 239-262.
- CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação e como Crítica. In: TÁPIA, Marcelo; MÉDICI, Thelma. *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019. p. 1-18.

- CHIAPPETA, Angélica. *Ad animos faciendo: comoção, fé e ficção nas Partitiones oratoriae e no De officiis de Cícero*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- GRANADA, Frei Luis de. *Los seis libros de la Rhetórica Eclesiástica o de la manera de predicar*. Tradução do latim ao espanhol por ordem do Ilustríssimo Señor Obispo de Barcelona. Madrid: Don Plácido Barco López, 1793. 511p.
- GRIGERA, Luisa López. Teorías del estilo en el siglo de oro. In: *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Tomo II. Madrid: Pabellón de España, 1992. p. 703-713.
- HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Floema*. Caderno de Teoria e História Literária. Especial “João Adolfo Hansen”. Ano II, n. 2. Vitória da Conquista: Edições UESB, outubro 2006. p. 15-70.
- HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set./nov., 2006.
- HANSEN, João Adolfo. O Discreto. In: *Agudezas Seiscentistas e Outros Ensaios*. São Paulo: Edusp, 2019. p. 97-122.
- LAS CASAS, Bartolomé de. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Edición, estudio y notas de José Miguel Martínez Torrejón. Madrid: Real Academia Española, 2013. 370 p.
- LAS CASAS, Bartolomé de. *Brevíssima relação da destruição das Índias*. Tradução de Júlio Henriques. Lisboa: Edições Antígona, 1990. 200 p.
- LAS CASAS, Bartolomé de. *Très brève relation de la destruction des Indes*. Tradução de Fanchita Gonzalez Batle. Paris: Editions La Découverte, 1991. 160 p.
- LAS CASAS, Bartolomé de. *O Paraíso destruído*. Tradução de Heraldo Barbuy. São Paulo: Editora L&PM, 2021. 160 p.
- MUHANA, Adma. Introdução. In: *Poesia e pintura ou pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Editora da USP/ FAPESP, 2002. p. 9-61.
- OROZCO, Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madri: Luis Sanchez, Impressor do rei, 1611. Disponível em <https://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/4216062>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- SAINT-LU, André. Introducción. In: Bartolomé de las Casas. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Madrid: Cátedra, 2001. p. 11-65.

O APELO AO MEDO NAS FILÍPICAS, DE DEMÓSTENES¹⁸²

Priscilla Gontijo Leite

Universidade Federal da Paraíba

O intuito deste capítulo é analisar alguns aspectos relacionados à retórica do medo no orador Demóstenes, que usa de elementos alarmistas para caracterizar a expansão realizada pelo rei macedônico Filipe II. O meu interesse pela retórica do medo resulta, sem dúvidas, dos acontecimentos da política brasileira a partir de 2016¹⁸³. De fato, comecei a sentir algo diferente, que aumentava nos anos seguintes. Pela primeira vez, sentia um medo novo, algo que beirava ao pânico: o medo da instalação de um governo ditatorial. Era algo completamente novo, pois eu – nascida na época das *Diretas Já* e crescida sob a constituição cidadã de 1988 – sequer poderia imaginar a possibilidade de vivenciar um governo que não fosse o democrático no decorrer da minha vida.

Com isso, passei a pesquisar e refletir sobre a dimensão política do medo. O medo político, segundo Corey Robin¹⁸⁴, é uma aflição, ansiedade ou mal-estar de que algum mal ou prejuízo aconteça a integridade da coletividade ou quando ocorre uma intimidação exercida por parte do governo ou por grupos específicos sobre outros segmentos da sociedade. A definição de

182. Esse capítulo apresenta parte dos resultados da pesquisa desenvolvida para o compêndio *The Rhetoric of Fear in Greek and Roman Literature and Beyond*, organizado por Ian Worthington e por mim, cuja publicação pela Routledge está prevista para o primeiro semestre de 2025.

183. O impacto do cenário político atual brasileiro fez com que eu pesquisasse mais sobre as possíveis maneiras de construir pontes entre o presente e o passado a partir da História Antiga e, particularmente, da democracia ateniense. Exemplo disso foi minha contribuição para o Congresso da SBR de 2018 –ver LEITE GONTIJO, P. Retórica e ilegalidade alguns exemplos de *graphe paranomon* em Demóstenes. In: LIMA, Helcira Maria R. de; COELHO, Maria Cecília de M. N. *Percursos Retóricos: entre antigos e contemporâneos*. Campinas: Pontes Editores, 2023, p. 107-130.

184. ROBIN, C. *Fear. The History of a Political Idea*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Robin segue o pensamento aristotélico presente na *Retórica*, cujo medo é uma emoção decorrente da crença de que algo prejudicial poderá acontecer no futuro:

Seja, então, o temor certo desgosto ou preocupação resultante de suposição de um mal iminente, ou danoso ou penoso, pois não se teme todos os males, por exemplo, o de que alguém torne injusto ou de espírito obtuso, mas sim aqueles males que podem provocar grandes desgostos ou danos. [...] São também temíveis, para os que podem sofrer injustiça, aqueles que têm o poder de cometê-la, porque ordinariamente os homens cometem injustiças quando podem [...] o medo nos torna aptos a deliberar; ora, ninguém delibera sobre questões sem esperança. (Arist. Rh. 1383a)

A definição de Aristóteles é basilar nos estudos sobre o medo e, ainda hoje, a maioria dos estudiosos partem de suas premissas. Dessa forma, o medo é uma emoção ligada ao futuro, cujo objeto de temor está no campo do verosímil, por não se temer aquilo que está distante. Um aspecto importante na definição aristotélica é o caráter de deliberação do medo, ou seja, há uma escolha racional, que pressupõe uma análise da situação: avaliar a ameaça e agir para que se evite o futuro temível. A função deliberativa do medo é um dos componentes mais importantes da retórica do medo, pois, com isso, o orador pode convencer a audiência de que a sua alternativa é a melhor – e muitas vezes a única – capaz de desvencilhar da ameaça.

Por outro lado, o medo também é capaz de inibir o raciocínio por provocar uma total paralisia do sujeito, impedindo qualquer tipo de ação. É justamente esse aspecto que Górgias destaca no trecho do *Elogia a Helena* (17): “E alguns tendo visto as coisas terríveis do presente, naquele momento presente mudaram o pensamento, **tal o modo como o medo extingue e expulsa a reflexão.**” (grifos nossos)

Portanto, em que medida o medo pode auxiliar ou prejudicar no processo de deliberação? Retomando a Aristóteles, é possível estabelecer uma resposta, a partir da afirmação de que não se delibera sobre questões sem esperança. Assim, quando a ameaça é percebida como passível de ser superada, o medo conduz a uma reflexão, promovendo uma ação efetiva a fim de evitá-la, do contrário, é paralisante. Os oradores, no seu esforço retórico, sabem despertar a dose “certa” de medo para atingir seus objetivos. Para verificar essa prática em Demóstenes no conjunto de discursos intitulados *Filípicas*, o capítulo será dividido em duas partes: a primeira com considerações

sobre o medo político, remetendo a aspectos do medo no mundo antigo; a segunda com a análise específica dos discursos selecionados, para, assim, apresentar as conclusões a respeito da eficácia retórica do medo.

O medo e o discurso alarmista

O medo é uma das emoções mais basilares do ser humano e possui grande relevância para a sobrevivência, uma vez que impede o sujeito de colocar-se em situações de risco. Os estudos mais recentes apontam para simultaneidade do componente cognitivo e emocional¹⁸⁵, além de destacar o fato dessa emoção ser comum a todas as sociedades, mesmo manifestando de maneiras mais diversas no tempo e no espaço, como é perceptível no variado vocabulário sobre pânico, temor e medo em vários idiomas¹⁸⁶. Em linhas gerais, o medo é uma emoção que conduz a uma ação, ou, quando em excesso, a ausência da ação.

Ademais, o medo possui um componente normativo, pois o receio da repressão contribui para o estabelecimento de um determinado padrão de moralidade, como indica Platão no diálogo *Górgias* (525b): “Cabe a todos que estão sujeitos ao desgravo, cujo desagravo por parte de outrem seja correto, tornarem-se melhores e obterem alguma vantagem, ou tornarem-se modelo aos demais, **para que estes últimos, quando virem seu sofrimento, fiquem amedrontados e se tornem melhores.**” (grifos nossos)

Esse sentido encontra-se nas falas de Agamemnon e Heitor na *Ilíada*¹⁸⁷. Eles buscam diminuir o medo dos soldados no campo de batalha, incutindo-os um medo ainda maior: ameaçar com a pena de morte os desertores

185. Para mais informações, ver: KONSTAN, D. *Fear and Anxiety: The View from Ancient Greece*. *Ethics in Ancient Greek Literature: Aspects of Ethical Reasoning from Homer to Aristotle and Beyond*, edited by Maria Liatsi, Berlin, Boston: De Gruyter, 2020, p. 179-190; MUNTEANU, D. *LaCourse Tragic Pathos. Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012; SANDERS, Ed and M. Johncock. *Emotion and Persuasion in Classical Antiquity*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2016; PATERA, M. *Reflection on the Discourse of Fear in Greek Sources. Unveiling Emotions II*, ed. A. Chaniotis & P. Ducrey, Stuttgart 2013, p. 109-134.

186. Sobre palavras do campo semântico do medo nas línguas indo-europeias, ver: MIHAYLOVA, Biliiana. *L'expression de la notion de "peur" en latin et dans les langues romanes. Contrastive Linguistics*, XLIII, 2018, n. 2, p. 5-16.

187. Na literatura épica, os heróis não podem, de forma alguma, sentir medo e muito menos esboçá-lo, por isso indicar covardia – algo extremamente negativo na cultura grega. Observa-se em Homero diferentes metáforas para indicar medo ou descrição física das manifestações do medo no corpo, especialmente antes das batalhas.

ou que irá deixar seus corpos insepultos. Com isso, espera-se que os soldados tenham mais medo da punição do general do que combater o inimigo.

Agamemnon: Mas àqueles que eu encontrar longe da refrega com vontade de permanecer junto às naus recurvas, para esse não haverá meio de fugir e seguidamente aos cães e às aves de rápida (Hom. Il. 2. 391-393)

Heitor: Mas se te afastardes da luta, ou se com palavras convenceses outro a desistir do combate, logo golpeado pela minha lança perderás a tua vida (Hom. Il. 12. 248-250)

No contexto bélico, o medo é um problema, pois tropas amedrontadas tendem a perder. Contudo, essa emoção não pode ser totalmente desconsiderada nesta situação, por envolver um risco iminente da morte. As pessoas estão diante de uma ameaça real. Dessa forma, medo é inerente ao campo de batalha e é vital rechaçar comportamentos que despertam covardia, bem como aumentar o ânimo das tropas, como indica as falas dos heróis homéricos. Daí nota-se como a retórica do medo pode aumentar a coragem¹⁸⁸.

Para pensar a relação entre guerra e medo, Fernando Echeverría Rey estabelece três dimensões¹⁸⁹: 1) o medo na esfera individual; 2) o medo na esfera coletiva, ligada ao exército, relacionado diretamente ao que acontece no campo de batalha (avanço das tropas inimigas, por exemplo); 3) o medo na esfera coletiva ligada à cidade, que diz a respeito à condução da política externa (quando uma cidade se sente ameaçada por outra ou quando uma cidade mobiliza o medo para a manutenção do *status quo* que a favorece). Percebe-se, com isso, o quanto o medo é importante no contexto bélico, despertando um tipo de “inteligência política” que permite analisar quais situações são prejudiciais, evitando dessa forma desgastes e confrontos desnecessários. Assim, o medo experimentado na

188. No mundo grego, medo e coragem são percebidos de forma relacional: em um polo tem-se o medo e a covardia e no outro, a coragem e a ousadia. Para mais informações, ver: ROISMAN, J. *The Rhetoric of Manhood. Masculinity in the Attic Orators*. University of California Press, 2005.

189. ECHEVERRÍA REY, F. El miedo en la guerra griega antigua y su conceptualización en las fuentes. Una introducción. *De Rebus Antiquis* 4, 2014, p. 1-14. Para mais informações sobre a relação do medo e da guerra no mundo antigo, ver o dossiê organizado por PÉREZ, P. B. Miedo, trauma y violencia en las guerras de la Antigüedad. *Revista universitaria de historia militar*, 9, 19, 2020.

esfera individual deixa o sujeito em um estado de alerta, aguçando seus sentidos e apurando a tomada de decisão. Já na esfera coletiva, reforça elos, a exemplo de uma tropa – ou até de mesmo uma cidade – que se une para combater um inimigo comum. Nesse sentido, o medo reforça a coesão e a solidariedade do grupo, e, portanto, a criação de um inimigo comum é uma ferramenta eficaz no campo político e um dos pontos mais utilizados na retórica do medo.

Aristóteles, no livro V da *Política* (1308a25-30), aponta as vantagens do uso do medo por parte das lideranças políticas na manutenção de um regime: “É por isso que muitas vezes se torna necessário, que o regime instale o medo nos cidadãos (a pretexto de que, tal como as sentinelas noturna na guarda da cidade, não devem desleixar a vigilância do regime) e apresente como iminente um perigo distante.” Nesse trecho, além de apontar para o sistema de repressão das cidades, recomenda a possibilidade de alarmar os cidadãos indicando que a cidade está sob ataque, mesmo que o perigo esteja distante. Como o filósofo indica na *Retórica*, o medo só é eficaz quando a ameaça é iminente. Claramente, Aristóteles recomenda para a manutenção do regime a divulgação de uma ameaça factível, elemento importante quando se pensa a dinâmica da política externa, pois pode mobilizar a cidade para o conflito, unindo os cidadãos, sem necessariamente ter um combate direto. Aliás, é preferível que a ameaça esteja distante, já que o ideal é apenas incutir na audiência a sensação de proximidade.

O contexto beligerante, seja com a existência de combates efetivos ou não, é propício para a utilização sistemática do medo político, a partir da construção de apelos sobre um inimigo em comum. O medo político reflete um medo de natureza coletiva e possui como principal característica a promoção de uma reação política. Dessa maneira, através do medo político e de suas reações, é possível perceber os valores específicos de uma sociedade, positivos ou negativos.¹⁹⁰ Um exemplo é a sociedade grega antiga, analisando a reação ao medo constata-se a importância da coragem como virtude cidadã.

Ademais, para a retórica do medo ser eficaz, a ameaça deve ser de fácil identificação para a audiência, ou seja, quem é o inimigo e o quanto o perigo está próximo. Com isso, tem-se a construção e a manutenção de uma

190. ROBIN, C. *Fear. The History of a Political Idea*, p. 4.

bipolaridade (nós *versus* eles) que pode ser mobilizado para monopolizar temas do debate público¹⁹¹.

Já na política contemporânea, o medo se tornou uma constante¹⁹², com líderes políticos conclamando ao combate de um inimigo capaz de iminentemente acabar com o estilo de vida que se conhece. Assim, é comum nas eleições¹⁹³ o uso de apelos alarmistas que podem estar associados a argumentos falaciosos, já que a ameaça desenhada não se configura real.

Os apelos alarmistas ligados a retórica do medo possuem três características principais¹⁹⁴: 1) explicitar a ação ou fato verossímil que é temível para a audiência; 2) conduzir a audiência a executar uma ação; e 3) apresentar uma alternativa para evitar o futuro temível. Com isso, tem-se uma dicotomização da realidade em apenas duas escolhas: o futuro temível ou a alternativa do orador. Cria-se a seguinte lógica: uma opção é terrível demais e, portanto, restaria apenas a outra alternativa. Há uma simplificação das escolhas e o desenvolvimento de um raciocínio condicionante: se não fizer isso, aquilo vai acontecer. Portanto, o sucesso retórico do apelo ao medo está relacionado a essa operação dicotómica que, por sua vez, deve explicitar de forma clara os prejuízos do cenário temível – que faz a ameaça se tornar ainda mais presente – e as alternativas para evitá-lo, percebidas como viáveis e de fácil execução.

Dessa forma, na retórica do medo há uma mistura de temporalidades: o perigo está num tempo indefinido no futuro, numa situação de iminência, e, por sua vez, a ação para evitar esse mal está no presente, devendo ser realizada de imediato. Estabelece-se um jogo entre o iminente e o imediato, provocando na audiência a sensação de urgência. Para esse jogo acontecer também é necessária uma sensação de gratificação ao tomar uma

191. A oposição “nós *versus* eles” também pode ser feita com segmentos da própria sociedade, o que leva ao combate de um inimigo interno. A retórica do inimigo em comum aumentou depois do ataque às torres gêmeas no 11 de setembro de 2001, e hoje tem-se, de forma sistemática, a transformação do outro em ameaça: muçulmanos, pobres (aporofobia), russos, chineses, comunistas etc. No caso brasileiro, cujo inimigo é interno, o medo do “fantasma do comunismo” teve um papel catalizador na esfera política, impulsionando agendas ligadas à defesa de um estreito padrão de moralidade, como predominado na cena pública das eleições de 2018 e 2022, sobretudo nas redes sociais.

192. Cf. KAPUST, D. *On the Ancient Uses of Political Fear and its Modern Implications. Journal of the History of Ideas*, 69, 3, 2008, p. 353-73.

193. Para uma análise das eleições norte-americanas ao longo do século XX, ver: WALTON, D. *Scare Tactics. Arguments That Appeal to Fear and Threats*. Berlin: Springer, 2010.

194. Cf. WALTON, D. *Scare Tactics. Arguments That Appeal to Fear and Threats*. Berlin: Springer, 2010.

determinada atitude. A audiência deve se sentir recompensada ao agir no presente para evitar o suposto perigo no futuro. Uma dessas recompensas é a sensação da diminuição da ansiedade com relação ao futuro.

O uso de ameaças não explícitas deve igualmente ser considerado, uma vez que ameaças implícitas atuam de maneira ambígua, pois o impacto é diferenciado em cada pessoa que associará a ameaça com aquilo que mais teme. Assim, tem-se uma mobilização constante da sensação de perigo, que associada às *Fake News* e à desinformação, como na atualidade, leva a cenários desastrosos, com episódios de pânico coletivo ou de caráter violento.

Portanto, ao utilizar o medo político nos discursos, o orador busca modular a intensidade do medo que deseja despertar na audiência, através da aproximação e do distanciamento da ameaça, bem como da apresentação de uma proposta de fácil execução capaz de evitar o futuro temível. O orador não pode expor argumentos que despertem nem muito, nem pouco medo, tornando-o uma operação retórica sutil e, por isso mesmo, muito eficaz. É esse jogo que se observa nos discursos de Demóstenes. Ele a partir da *Primeira Filipica*, de 351 AEC¹⁹⁵, adota com mais frequência um tom agressivo contra Filipe II, desenhando-o como a principal ameaça, ao mesmo tempo que exorta aos atenienses a ação de forma enérgica e imediata contra Macedônia. Esta opção é posta como a única alternativa possível para evitar o futuro temível: a conquista da região pelos macedônicos.

O medo nas *Filípicas*

A exortação constante para a ação dos atenienses contra os macedônicos se torna a marca registrada de Demóstenes, fazendo-o popular no cenário político¹⁹⁶. É inegável que a propaganda antimacedônica auxiliou sua projeção política na competitiva democracia ateniense. Se considerar os discursos anteriores a *Primeira Filipica*, como *Sobre as Simorias* (354 AEC), observa-se que os ataques a Macedônia são mais sutis. Demóstenes não altera apenas o conteúdo, mas também o formato dos discursos

195. Há controvérsias sobre a datação do discurso que carece de elementos históricos precisos. Alguns especialistas consideram datas anteriores, como 353 AEC, a exemplo de Carlier. Sobre isso, ver: CARLIER, P. *Démosthène*. Paris: Fayard, 1990.

196. WOOTEN, C. *A Commentary on Demosthenes' Philippic I. Whi*t Rhetorical Analyses of Philippics II and III. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 9.

deliberativos. A partir da *Primeira Filípica*¹⁹⁷, nota-se a utilização de elementos típicos da oratória forense, com um maior uso de *páthos* e *éthos*, de narrativa e de perguntas diretas a audiência. Além da *Segunda Filípica*, de 344 AEC, e da *Terceira Filípica*, de 341 AEC, no *corpus demosthenicum* há ainda um discurso intitulado *Quarta Filípica*¹⁹⁸, cuja autoria é contestada deste a antiguidade e, por isso, não será abordado aqui.

Durante o período de composição das *Filípicas*, de 350 a 340 AEC, rei macedônico avança muito no território grego¹⁹⁹. Em 348 AEC, Olinto é conquistada, mesmo recebendo a ajuda dos atenienses, que chega tarde demais, como é descrito no conjunto de discursos denominado *Olínticas*. Logo depois, em 346 AEC, assina-se a Paz de Filocrátes, na qual Demóstenes se mostra favorável inicialmente, mas na sequência passa a condenar, com acusações de suborno por parte de Ésquines, que estaria favorecendo os interesses da Macedônia. A oposição ao rei aumenta no final da década de 340 AEC, como indica o discurso *Sobre a Questão do Quersoneso*. Já a partir de 339 AEC, Demóstenes passa a defender a ampliação da aliança com Tebas – contumaz adversária de Atenas –, numa proposta de união entre a infantaria tebana e a marinha ateniense. Contudo, em 338 AEC, tem-se a vitória definitiva de Filipe II com a batalha de Queroneia.

Nas três *Filípicas*, Demóstenes esforça-se para apresentar o rei macedônico como a maior ameaça à liberdade dos gregos e, ao mesmo tempo, a democracia ateniense. No desenvolvimento dos argumentos, utilizando apelos alarmistas e outras estratégias, como a oposição entre liberdade e escravidão²⁰⁰ e democracia e tirania²⁰¹, aparentemente não resta outra escolha a não ser combater o rei. Assim, nos discursos, o rei é sempre uma ameaça iminente.

197. A mudança de estilo de Demóstenes é constatada pelo grande uso do hipérbato (troca da ordem direta da frase). Em um discurso de 51 parágrafos, esse recurso é usado 78 vezes. Cf. WOOTEN, C. A *Commentary on Demosthenes' Philippic I*, p. 14.

198. Possivelmente, a *Quarta Filípica* é de 341/340 AEC e foi escrita por Hermipo, um fervoroso político antimacedônico.

199. Sobre a política de Filipe II e seu avanço no território, ver: RYDER, T. T. B. Demosthenes and Philip II. In: WORTHINGTON, I. (ed.). *Demosthenes. Statesman and orator*. Londres: Routledge, 2000, p. 45-89; ROISMAN, J. and WORTHINGTON, I. A *Companion to Ancient Macedonia*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 166-186.

200. Sobre o uso da liberdade e da escravidão em Demóstenes, ver: GONTIJO LEITE, P. O uso retórico da liberdade em Demóstenes. In: SANTOS, G. C. dos (org.). *Liberdade e escravidão na Antiguidade Clássica*. Campinas: Pontes Editores, 2019, p. 89-118.

201. Sobre a oposição entre tirania/oligarquia e democracia, ver: GONTIJO LEITE, P. Forms of government and rhetoric: perceptions of democracy and oligarchy in Demosthenes. In:

Hoje, se considerar o desfecho da Batalha de Queroneia, a escolha de Demóstenes pode se mostrar a mais acertada. Afinal, nós historiadores temos a vantagem de analisar fatos pretéritos já conhecendo seus resultados. Contudo, o cenário da política externa ateniense não era tão simples como aponta Demóstenes. Também deve considerar o fato da cidade atravessar dificuldades econômicas e militares após a Guerra do Peloponeso. Então, o enorme esforço do orador para mobilizar os cidadãos para a guerra contra a Macedônia demonstra a popularidade das propostas de paz e também como outros grupos políticos, a exemplo de Eubulo e Ésquines, eram bem articulados.

No início da *Primeira Filípica*, Demóstenes tenta aumentar o ânimo dos atenienses por meio de incentivos, um de viés positivo, como buscar inspiração no comportamento dos antepassados²⁰², mobilizando uma imagem idealizada da talassocracia, e outro, de viés negativo, a própria atitude de Filipe II que avança sob a Grécia impunemente. Com isso, ele chama a atenção para as ações dos atenienses e exorta aos cidadãos a serem mais ativos, tal como o rei. De fato, Filipe II amplia seu poder na inércia dos atenienses, tópico que é uma constante em todo o conjunto das *Filípicas*.

No primeiro parágrafo da *Primeira Filípica*, Demóstenes diz que não abordará um assunto novo, fazendo com que a percepção da ameaça das conquistas macedônicas seja ainda mais latente. Assim, Filipe II é apresentado como uma ameaça iminente, mas no parágrafo seguinte destaca-se a possibilidade da situação ser revertida, já que mesmo sendo grave, pode ser remediada se os cidadãos agirem rapidamente:

Em primeiro lugar não deveis desaninar, atenienses, com a situação atual, nem se ela vos parecer ser muito má, pois o pior do tempo passado é, para o futuro, o melhor. (Dem. *Primeira Filípica*, 2)

Com isso, tem-se uma projeção de futuro, transformando a ansiedade de um possível ataque de Filipe II em um medo concreto, apresentando o combate imediato como a única alternativa possível. Observa-se que o uso da retórica do medo em apresentar o perigo iminente de Filipe II tem

SEBASTIANI, B. and LEÃO, D. (ed.). *Crises (Staseis) and Changes (Metabolai) Athenian Democracy in the Making*. Firenze: Press University of Firenze, 2022, p. 109-129.

202. Sobre a mobilização do passado pelos oradores áticos, ver: KAPELOS, A. *The Orators and Their Treatment of the Recent Past*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2023.

como principal objetivo incentivar a coragem e aumentar a disposição para a guerra. Na sequência, o orador afirma que os cidadãos não precisam temer Filipe II, caso ajam de imediato, desenhandando duas alternativas para sua audiência: o caminho seguro, seguir seu conselho e combater o rei, ou a inação que levará a cidade a ruína. Aqui tem-se o uso da dicotomia e simplificação da realidade. Ao usar esse recurso, espera-se que audiência faça uma escolha racional, ou seja, aquilo que irá provocar o menor dano.

Depois, deveis refletir nisto: alguns de vós ouviram de terceiros, outros viram pessoalmente e lembram quão grande força tinham no passado os lacedemônios – isso não há muito tempo – e como, agindo nobre e convenientemente, nenhum ato praticastes indigno da cidade, e suportaste, em defesa da justiça, a guerra contra aqueles. Por que, então, digo isso? **Para saberdes e considerardes, atenienses, que nada deveis temer, se estais prevenidos, e que, se vos descuidais, nada acontece como podeis pretender.** (Dem. *Primeira Filípica*, 3, grifos nossos)

Continuando a caracterização de Filipe II como uma ameaça a ser combatida, o orador destaca, aliás, que seu avanço diz respeito ao fato dele desdenhar do poderio ateniense. Na política externa, provocar medo é um ponto importante na estratégia de manutenção do *status quo*, o que Atenas claramente tem certa dificuldade no momento, abrindo caminho para uma nova hegemonia de poder se estabelecer. Nesse ponto, o tom ameaçador é feito por meio da enumeração das cidades conquistadas pelo rei, seguida da descrição da postura de Filipe II frente ao poder ateniense:

Pois bem, se Filipe tivesse então julgado que era difícil fazer a guerra aos atenienses, enquanto em seu próprio território eles possuíam tantas praças fortificadas e ele estava privado de aliados, nada teria feito do que agora fez, nem teria adquirido tão grande poder. (Dem. *Primeira Filípica*, 5)

Uma alternativa apresentada pelo orador para Atenas recuperar sua posição no cenário internacional é se aproximar das cidades que nutrem inimizade pelo rei para a formação de uma aliança. Acrescenta, ainda, que há um ponto favorável para Atenas, já que os atuais aliados do rei estão ressentidos por sua arrogância, tornando-os mais propícios a se aderirem a causa ateniense. Nesse ponto, nota-se uma diferenciação entre a política externa conduzida por Atenas e pela Macedônia, argumento que se repete

nos demais discursos. Em linhas gerais, Atenas, por ser democrática, trata com mais respeito seus aliados, já a Macedônia, uma monarquia, tem a tendência a transformar todos em escravos e, portanto, o rei age sempre de forma insolente. Essa postura, a *hybris*²⁰³, na mentalidade grega é associada ao tirano²⁰⁴. Dessa maneira, Demóstenes está caracterizando Filipe II como um tirano.

Vede, atenienses, a situação: vede a que ponto **de insolência** chegou esse homem que nem mesmo nos concede a escolha de agir ou ficar em paz, mas ao contrário vos ameaça e profere, como dizem, **palavras cheias de arrogância; apesar de ocupar posições que conquistou, não** é capaz de se contentar com elas; está sempre procurando conquistar algo mais e por toda parte nos envolve com suas redes, enquanto hesitamos e permanecemos inativos. (Dem. *Primeira Filípica*, 9, grifos nossos)

De fato, o controle da hegemonia do Egeu está sob disputa e em termos práticos, talvez, fizesse pouca diferença para uma cidade estar sob domínio macedônico ou ateniense. Isso não pode ser desconsiderado para explicar o avanço do rei. Contudo, para Demóstenes é importante demarcar essa diferença com relação a política externa, que na sua argumentação está intrinsecamente ligado ao regime político.

Já a *Segunda Filípica*, busca convencer os atenienses a não confiar na proposta de paz de Filipe II e também a engajar na proteção da região das Termópilas. Na ocasião, os atenienses recebiam emissários argivos, messênios e macedônicos que discutiam a delicada conjuntura. No discurso, há inúmeros ataques a Ésquines, com acusações de suborno, ponto ainda mais explorado no discurso *Sobre a embaixada infiel* de 343 AEC. Em termos de organização da estrutura retórica, há consenso em considerar a *Segunda Filípica* melhor organizada do que a anterior.²⁰⁵ Ademais, a maneira como Demóstenes se dirige a audiência é bem menos agressiva. A *Segunda Filípica* apresenta três ideias principais: 1) o único interesse de Filipe II é ampliar

203. Para mais informações sobre a *hybris* no mundo grego, ver: FISHER, N. R. E. *Hybris. A study in the values of honour and shame in ancient Greece*. Warminster: Aris & Phillips, 1992.

204. Em Heródoto, na passagem conhecida como Diálogo dos Persas (III 80-82), o tirano é caracterizado por possuir insolência e inveja, sendo assim um mau governante (Hdt. III.80).

205. WOOTEN, C. *A Commentary on Demosthenes' Philippic I*, p. 124.

sua posição na Grécia; 2) ele não é confiável por causa de seu interesse; e 3) os envolvidos na paz de Filócrates devem prestar contas a cidade de Atenas.

No proêmio (1-5)²⁰⁶, Demóstenes aponta como é natural para as cidades buscar estar em vantagem. Com isso, ele embasa sua primeira ideia. Ao construir essa ideia, dois outros pontos igualmente relevantes são elaborados: a relação entre o orador e a audiência, e a oposição entre o discurso e a ação. Com relação a audiência, o orador, por temer perder sua reputação ou a causa que defende, evita trazer assuntos difíceis para o debate. Aqui tem-se *Captatio benevolentia*, a tentativa de aproximar o orador da audiência para assim convencê-la de que realmente esta é a única alternativa capaz de impedir o avanço macedônico pela Grécia. Dessa maneira, Demóstenes reconhece que sua tarefa é árdua e difícil, mas é algo que deve ser feito em prol da cidade:

E a razão disso, atenienses, é que a **todos os que procuram estar em vantagem** devemos criar impedimento com obra e realizações e não com palavras; contudo em primeiro lugar, nós, os oradores, **evitamos fazer propostas e dar conselhos, por temer vossa animosidade, e expomos com pormenores quais atos ele pratica, quão terríveis e penosos eles são**; e depois, vós, aqui sentados, estais mais bem preparados que Filipe para expor julgamentos justos e para compreender o que um outro expõe; todavia para impedi-lo de executar os planos em que está agora empenhado, ficiais completamente inativos. (Dem. *Segunda Filípica*, 3, grifos nossos)

Nos parágrafos 1 a 5, tem-se uma oposição entre palavras que indicam discurso e ação (*logoi* e *ergai*) para transmitir a ideia de que enquanto os atenienses discutem, Filipe II age e avança cada vez mais, trazendo claramente um tom alarmista para o argumento. Segundo a estrutura da retórica do medo, depois de apresentar a ameaça, deve mostrar uma solução factível, que é combater o rei, cujos arranjos são de fácil execução.

Se, porém, é preciso examinarmos de que maneira se corrigirá a situação atual e como tudo não se agravará ainda mais sem o percebermos; e também como não se erguerá uma grande força contra a qual não podemos nem mesmo resistir, então não devemos ter o mesmo método de deliberação que até agora tivemos; mas, ao contrário, todos os oradores e todos os ouvintes

206. O proêmio tem uma estrutura de composição em anel com apresentação de todos os aspectos que serão abordados ao longo do discurso. Ver: WOOTEN, C. *A Commentary on Demosthenes' Philippic I*, p. 128.

devem escolher o melhor e o que preservará de riscos, de preferência ao mais fácil e ao mais agradável. Primeiramente, ateniense, se alguém fica confiante, vendo quão poderoso é Filipe e de quantos bens se assenhорou, e se crê que isso não traz nenhum risco à nossa cidade e não é contra vós que faz todos os preparativos, admiro-me. (Dem. *Segunda Filípica*, 5-6)

O tom alarmista prossegue no discurso (32-34), com o orador afirmando temer o futuro, com a possibilidade dos atenienses sofrerem ainda mais males por parte do rei. A intensidade do perigo aumenta com a afirmação de que o rei está muito próximo da cidade e, com um toque de ironia, indaga a audiência se ela somente irá reconhecer o perigo quando ver o rei com os próprios olhos na cidade. Demóstenes continua com acusações de suborno dos embaixadores e, mais uma vez, retoma a proximidade do orador com a audiência, tal como no parágrafo 3, ao compartilhar que teme ser alvo de sua cólera apenas por dizer essas palavras. De uma só vez, Demóstenes busca, novamente, atrair a benevolência da audiência, reforçar o perigo iminente de Filipe II e depreciar os apoiadores do rei, ao afirmar que recebem subornos e, por isso, não apresentam a gravidade da situação na assembleia.

Vejo, com efeito, que seu empreendimento prossegue e não desejaria que fossem corretas as minhas conjecturas, **mas temo que esse avanço já se aproxima muito de nós**. Quando então não vos for mais possível descurar os acontecimentos, quando não ouvirdes nem de mim nem de qualquer outro, mas todos vós o virdes por vós mesmos e compreenderdes bem que tudo isso é dirigido contra vós, creio então vós irritareis e sereis violentos. **Temo, por conseguinte – uma vez que vossos emissários estão guardando silêncio a respeito dos fatos pelos quais têm consciênciade que foram subornados – que aconteça cair vossa cólera sobre os que estão tentando reparar algum dos danos que esses homens causaram.** (Dem. *Segunda Filípica*, 33-34, grifos nossos)

A paz entre Atenas e Macedônia é o principal tema da *Terceira Filípica*²⁰⁷. No discurso, Demóstenes concentra na apresentação do estado de guerra entre as duas cidades, com ataques do rei à Trácia e ao Quersoneso – argumentando que os atenienses deveriam formar alianças para defender sobretudo a

207. Para especialistas, a *Terceira Filípica* é o ápice de um exemplo *demosthenicum* de retórica deliberativa, combinando uma argumentação calma, lógica e analítica com passagens carregadas de emoção, sobretudo trechos que despertam raiva, medo e orgulho patriótico.

região do Quersoneso –, além da intervenção contínua da Macedônia na Eubeia e no Peloponeso. A região do Quersoneso era de grande interesse dos atenienses por ser parte da rota dos grãos. Para assegurar seu controle, lá havia colonos atenienses que acabaram por entrar em conflito com a Cardia, aliada macedônica. Para auxiliá-los, foi enviada uma expedição liderada por Diopites²⁰⁸, o que desagradou bastante o rei. Ele tenta resolver o conflito diplomaticamente e escreve uma longa carta ao governo de Atenas para contestar a presença da Armada e solicitar sua retirada.

Para Demóstenes, a postura de Filipe é ambígua, pois ele só respeita os tratados e os acordos quando lhe é conveniente. Com isso, ele espera desmontar o argumento da legalidade do pedido real para que as tropas se retirassem. Para o orador, na política é mais vantajoso se ater as circunstâncias, mesmo que isso signifique romper com tratados estabelecidos. No final das contas, as estratégias da política externa de Filipe II e Demóstenes não se diferenciam tanto, pois ambos defendem a ampliação do poder com bases nas armas, respeitando acordos internacionais apenas quando for conveniente.

Aproximadamente um quarto deste discurso critica a inércia dos atenienses.²⁰⁹ Ademais, apresenta a linguagem mais enérgica das três *Filípicas*, a exemplo dos parágrafos 26 a 29, que traz uma lista de cidades atacadas pelo rei e que foram devastadas completamente. Esse ponto claramente tem o objetivo de suscitar o temor na audiência:

E isso, em poucas palavras é fácil mostrar. Deixo de lado Olinto, Metona, Apolônia e as trinta e duas cidades da Trácia, **todas tão cruelmente por ele destruídas** que não é fácil alguém, indo lá, dizer se um dia foram habitadas; também a aniquilação dos foceus, povo tão numeroso, eu silencio. [...] nem a Hélade nem a terra bárbara têm espaço para a ambição desse homem. (Dem. *Terceira Filípica*, 26, grifos nossos)

O risco iminente de Filipe II é ainda reforçado ao compará-lo a uma doença: o rei é como uma febre que ataca de súbito mesmo a quem acredita que não será acometido. A doença e a guerra constituem um dos objetos de temor mais primal dos homens, tornando essa analogia um forte apelo alarmista, além de aumentar a sensação de imediatez do perigo:

208. Demóstenes é favorável à presença de Diopites e seus mercenários na região, defendendo essa proposta no discurso *Sobre as questões da Quersoneso* de 341 AEC.

209. WOOTEN, C. A *Commentary on Demosthenes' Philippic I*, p. 138.

ao contrário, vemos com indiferença esse homem crescer, cada um decidido, como parece pelo menos a mim, ganhar o tempo em que um outro se arruína, sem examinar a maneira de salvar a Grécia, sem agir, **pois como periódico ou súbito acesso de febre ou de um outro mal, ele vem vindo mesmo contra quem pensa estar muito distante dele.** (Dem. *Terceira Filipica*, 29, grifos nossos)

Uma boa parte do discurso, parágrafos 47 a 76, segue com apresentação de exemplos do que sucedeu nas cidades gregas depois da ocupação do rei, a exemplo de Olinto, para demonstrar a necessidade da ação imediata dos atenienses. Essa parte configura-se o elemento dicotômico da retórica do medo, com a apresentação da solução para evitar o cenário alarmista. Nesse sentido, é importante a descrição da tática de Filipe II, que compra aliados, e por isso, há sempre infiltrados seus na cidade:

Aliás, vergonho é dizer um dia, tarde demais: “Quem teria acreditado que isso acontecesse? Por Zeus, devíamos ter feito isto e não aquilo!” Muitas coisas poderiam dizer os olíntios hoje que, se então as tivessem previsto, não teriam sido aniquilados; muitas poderiam dizer os oritas, muitas os foceus, muitas cada um dos povos que foram aniquilados. Mas que proveito isso lhe traz? Enquanto o barco está a salvo, seja ele grande ou pequeno, então é preciso que marinheiro, piloto, todo homem, tenham ânimo e velem para que voluntária ou involuntariamente ninguém o faça soçabrar. Mas depois que o mar o cobriu, inútil é o zelo. (Dem. *Terceira Filipica*, 68-69)

Ainda traz em detalhes o caso de Eufreu da cidade Óreo, preso ao tentar denunciar os apoiadores do rei, cuja prisão serviu para amedrontar os demais habitantes (Dem. *Terceira Filipica*, 59-62). Como resultado, eles apoiaram a presença de Filipe II e acabaram por se tornar escravos, degolados e chicoteados (Dem. *Terceira Filipica*, 66). Assim, espalhar o medo é uma das táticas do rei, que mais uma vez se assemelha a um tirano. Depois de descrever o que ocorreu em outras cidades e também com aqueles que se opuseram ao rei, Demóstenes afirma temer que o mesmo aconteça em Atenas. Então, para ele, é preferível morrer do que bajular Filipe II. Contudo, para evitar a escravidão, não resta outra escolha a não ser o combate, mesmo que a maioria não queira²¹⁰:

210. Cf. Dem. *Terceira Filipica*, 75.

Por Zeus e por Apolo, **eis o que temo que vos afete**, quando a reflexão vos fizer ver que nada mais há em vós. (E quando os vejo levar-vos a isso, **não sinto temor mas vergonha**; pois de propósito ou por ignorância, a uma terrível dificuldade eles conduzem a cidade. Entretanto, oxalá não cheguem as coisas a este ponto, atenienses; morrer é mil vezes melhor que fazer algo bajulando Filipe (e entregar alguns dos que falam em vossa defesa). (Dem. *Terceira Filípica*, 65, grifos nossos)

Nas *Filípicas*, claramente Demóstenes define qual é a maior ameaça do momento, a partir da partilha dos próprios medos, fazendo com que o medo da cidade ser atacada num futuro próximo por Filipe II ganhe contornos cada vez mais reais, tornando-o numa ameaça iminente que só pode ser remediada pela ação imediata.

Considerações finais

Nas três *Filípicas*, Demóstenes utiliza sistematicamente a retórica do medo para caracterizar as ações do rei macedônico. O uso desse medo corresponde as premissas aristotélicas presentes na *Retórica*: o orador deve mobilizar o temor, que é uma emoção de que algo prejudicial possa acontecer no futuro, e que o cenário temível deve ser passível de ser revertido, pois não se delibera sobre aquilo que não há esperança. Essa estratégia foi importante para o orador, já que uma parcela significativa dos atenienses não julgava ser Filipe II uma ameaça terrível e tão iminente, se considerarmos as escolhas realizadas antes do final da década de 340 AEC.

Ademais, os discursos apresentam a realidade de maneira dicotômica e condicional, de forma que a ação rápida contra Filipe II seja a única escolha possível, além de incentivar valores ligados à coragem e virilidade.

As razões para a escolha dessa estratégia retórica por parte de Demóstenes e sua mudança de postura com relação a política externa a partir das *Filípicas* não são de fácil explicação. De fato, duas hipóteses se desenham sobre o combate fervoroso a Filipe II²¹¹: 1) um enorme sentimento de patriotismo de Demóstenes, que desejava o retorno de Atenas ao seu período áureo, mesmo que muito dessa imagem esteja apenas no imaginário, e que a cidade fosse a líder de uma Grécia livre;

211. Cf. RYDER, T. T. B. Demosthenes and Philip II. In: WORTHINGTON, I. (ed.). *Demosthenes. Statesman and orator*. London: Routledge, 2000.

2) um pragmatismo político do orador que, por meio da retórica do medo contra Filipe, percebeu a chance de se projetar na competitiva democracia ateniense. Aliás, é também provável que tenha ocorrido uma mescla dessas hipóteses. De todo modo, o que seguramente pode-se afirmar é que o discurso inflamado contra a Macedônia beneficiou a carreira política do orador, tornando um dos grandes protagonistas políticos do seu tempo.

Ademais, a retórica do medo nas *Filípicas* está envolta em doses largas de patriotismo e em torno da construção de um inimigo em comum, cuja ameaça iminente pode acabar com estilo de vida grego: os macedônicos. Tem-se, assim, uma combinação perigosíssima que pode convencer facilmente que a única alternativa possível para evitar o desfecho catastrófico é a guerra.

Na atualidade, é necessário um olhar atento a esses três elementos (retórica do medo, patriotismo e inimigo em comum), pois são capazes de conduzir a instauração de regimes autoritários ou de políticas de extermínio. Dessa forma, entender o mecanismo da retórica no âmbito político auxilia na instrumentalização de uma crítica eficaz aos discursos políticos, fortalecendo, assim, os processos democráticos.

REFERÊNCIAS

Autores Antigos

ARISTÓTELES. *A retórica das paixões*. Trad. Ísis Borges da Fonseca São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ARISTÓTELES. *Política*. Trad. António Campelo Amaral e Carlos Gomes. Lisboa: Vega, 1998.

DEMÓSTENES. *As três Filípicas. Oração sobre as questões da Quersoneso*. Trad. Ísis Borges da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. Trad. Maria Cecília Coelho de Miranda. *Cadernos de Tradução*, 4, 1999.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Federico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

PLATÃO. *Górgias*. Trad. Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2016.

Estudos

- CAMPOS VARGAS, H. La retórica del miedo en los discursos de la antigüedad griega. Cleon y Diodoto en la cuestión milenaria. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 50, 127-128, 2011, p. 49-58.
- CARLIER, P. *Démosthène*. Paris: Fayard, 1990.
- ECHEVERRÍA REY, F. El miedo en la guerra griega antigua y su conceptualización en las fuentes. Una introducción. *De Rebus Antiquis* 4, 2014, p. 1-14.
- GONTIJO LEITE, P. Forms of government and rhetoric: perceptions of democracy and oligarchy in Demosthenes. In: B. Sebastiani and D. Leão (ed.). *Crises (Staseis) and Changes (Metabolai) Athenian Democracy in the Making*. Firenze: Press University of Firenze, 2022, p. 109-129.
- GONTIJO LEITE, P. O uso retórico da liberdade em Demóstenes. In: G. C. dos Santos (org.). *A liberdade e escravidão na Antiguidade Clássica*. Campinas: Pontes Editores, 2019, p. 89-118.
- HUNT, P. *Peace*. In: *War, Peace, and Alliance in Demosthenes' Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- KAPUST, D. On the Ancient Uses of Political Fear and its Moderns Implications. *Journal of the History of Ideas*, v. 69, n. 3, 2008, p. 353-73.
- KONSTAN, D. Fear and Anxiety: The View from Ancient Greece. *Ethics in Ancient Greek Literature: Aspects of Ethical Reasoning from Homer to Aristotle and Beyond*. Edited by Maria Liatsi. Berlin, Boston: De Gruyter, 2020, p. 179-190.
- MACDOWELL, D. *Demosthenes the orator*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- MIHAYLOVA, Biliana. L'expression de la notion de "peur" en latin et dans les langues romanes *Contrastive Linguistics*, XLIII, 2018, n. 2, p. 5-16.
- MUNTEANU, D. La Course *Tragic Pathos. Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- NAGY, G. The Subjectivity of Fear as Reflected in Ancient Greek Wording. *Dialogues*, 5, 2010, p. 29-45.
- PATERA, M. Reflection on the Discourse of Fear in Greek Sources. *Unveiling Emotions II*, ed. A. Chaniotis & P. Ducrey, Stuttgart, 2013, p. 109-134.

PÉREZ, P. B. Miedo, trauma y violencia en las guerras de la Antigüedad. *Revista universitaria de historia militar*, 9, 19, 2020, p. 10-14.

ROBIN, C. *Fear. The History of a Political Idea*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

ROISMAN, J. *The Rhetoric of Manhood. Masculinity in the Attic Orators*. University of California Press, 2005.

ROISMAN, J. and WORTHINGTON, I. *A Companion to Ancient Macedonia*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 166-186.

RYDER, T. T. B. Demosthenes and Philip II. In: WORTHINGTON, Ian (ed.). *Demosthenes. Statesman and orator*. London: Routledge, 2000, p. 45-89.

SANDERS, Ed and JOHNOCK, M. *Emotion and Persuasion in Classical Antiquity*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2016.

WALTON, D. *Scare Tactics. Arguments That Appeal to Fear and Threats*. Springer, 2010.

WOOTEN, C. *A Commentary on Demosthenes' Philippic I. Whit Rhetorical Analyses of Philippics II and III*. Oxford: Oxford University Press, 2008.



TRADUÇÃO E FILOSOFIA: LUCRÉCIO E EPICURO, DA SUBMISSÃO À SUPERAÇÃO

Rodrigo Tadeu Gonçalves

Universidade Federal do Paraná/CNPq

1. Prolegômenos tradutórios

O tradutólogo americano Lawrence Venuti, em seu livro já clássico na área *A invisibilidade do tradutor*, publicado originalmente em 1995, trata a invisibilidade do título como um efeito desejado e prescrito, segundo sua análise, mais especificamente no universo de publicações de traduções em inglês, por conta de especificidades sociais linguísticas daquela cultura. Porém, quando generalizada para as práticas tradutórias de outras épocas e culturas, a mesma proposta explica a frequente ausência dos nomes de tradutores em capas de livros e em resenhas ou comentários sobre os textos traduzidos. De acordo com sua definição geral de invisibilidade²¹², o que está em questão é a aceitabilidade da tradução por editores, críticos e leitores (conscientes ou não de sua preferência), na medida em que o texto traduzido, ao não dar nenhuma indicação de que é uma tradução, pode passar pelo original como num passe de mágica. Tradução é, nesse sentido, uma espécie de prestidigitação. O grau zero de evidência textual do trabalho tradutório em jogo nesse modelo de invisibilidade (embora conseguido a duras custas pelo tradutor) é pré-requisito para que o leitor fique mais “em paz”, como na descrição do modelo rejeitado por

212. Lawrence Venuti, *Translator's invisibility. A History of Translation*. 2nd. ed. London and New York: Routledge, 2008, p. 1.

Schleiermacher: “ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele”²¹³.

Além disso, diz Venuti:

[...] os leitores também desempenham um papel significativo para garantir que esse efeito ilusório ocorra por conta da tendência geral de ler as traduções principalmente em busca de significado, de reduzir as características estilísticas da tradução ao texto ou escritor estrangeiro e a questionar qualquer uso do idioma que possa interferir na comunicação aparentemente sem problemas da intenção do escritor estrangeiro.²¹⁴

A análise proposta neste capítulo proporciona uma ocasião importante de avaliar o modo como a recepção do poema de Lucrécio por vezes age como os leitores hipotéticos da definição de Venuti. Por se tratar de uma das fontes mais extensas das doutrinas de Epicuro, o poema costuma ser lido como uma tradução transparente das palavras do filósofo grego²¹⁵, um pouco como os fragmentos de textos perdidos transmitidos apenas pela doxografia. O efeito aqui descrito não é imotivado nem vetado. A tradição doxográfica autoriza a leitura dos relatos de textos hoje perdidos como seus representantes, como à tradução se autoriza *passar pelo* original, mesmo quando não totalmente invisível, como a descrita por Venuti. Dessa maneira, em ao menos um dos sentidos aqui analisados, a tradução é uma espécie de doxografia.

Contudo, como veremos, o projeto poético-filosófico de Lucrécio não parte de uma injunção de transparência nem de estrangeirização. Antes, o projeto de Lucrécio é claramente o de um poema autoral que transmite grande

213. Friedrich Schleiermacher: Sobre os diferentes métodos de tradução (1813). Trad. Margarete von Mühlen Poll. In: HEIDERMANN, Werner (org.). Antologia Bilingüe. Clássicos da Teoria da Tradução. Volume I: Alemão-Português. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001, p. 43. Em sua proposta, esse procedimento, que, hoje, nos estudos da tradução em geral, é chamado de estrangeirização, descreve grande parte dos trabalhos criativos dos tradutores alemães do período (como Voss, Goethe, Hölderlin e outros) em oposição ao modelo das *belles infidèles* francesas dos séculos precedentes, que pregavam que o texto traduzido deve soar como se tivesse sido escrito no francês elegante do momento da tradução (o que se passou a identificar como o procedimento de “domesticção”).

214. Lawrence Venuti, *Translator's invisibility. A History of Translation*, p. 1.

215. Assim como o relato das teses epicuristas de Diógenes Laércio passam por Epicuro ou o relato de Sexto Empírico ou do tratado anônimo De M.X.G. passam por Górgias. Cf. Cassin, 2005, para uma análise mais detida das duas versões do *Tratado do não-ser*, de Górgias, transmitidos por essas duas fontes.

parte das teses de Epicuro em um molde que retoma, poeticamente, Homero, Hesíodo e Ênio²¹⁶ e, filosoficamente, Parmênides, Empédocles e outros poetas da *physis*. Se há tradução em Lucrécio, trata-se de tradução filosófica e criativa. É o leitor, como aquele descrito por Venuti acima, que, ao buscar o conteúdo mais do que a forma em Lucrécio, dada a ausência de fontes mais substanciais do próprio Epicuro, transforma o poeta romano em um tradutor invisível, o que tem consequências, como veremos.

Podemos buscar um modelo que fuja da dicotomia de métodos tradutórios acima esboçados. O francês Henri Meschonnic, na introdução do livro *Poética do traduzir* (2010[1999]), resume sua complexa visão sobre a relação entre tradução, poesia, poética, discurso, sujeito, história e ritmo. Suas definições, fluidas, mimetizam a passagem da língua ao discurso no panorama epistemológico dos estudos da linguagem e da literatura no século XX, na esteira de grandes revoluções aportadas, inicialmente, por figuras como Humboldt, Saussure e Benveniste.

Um de seus pontos de vista privilegiados sobre tradução, derivado desse contínuo crítico-prático-teórico, é o da *poética*. Esse ponto de vista “é o de um reconhecimento da inseparabilidade entre história e funcionamento, entre linguagem e literatura. E daí o trabalho para reconhecer a historicidade do traduzir e das traduções”²¹⁷. Após tal ponto de vista, o crítico defende que o século XX vê uma transformação na tradução: “passa-se pouco a pouco da língua ao discurso, ao texto como unidade”:

Descobre-se que uma tradução de um texto literário deve fazer o que faz um texto literário, pela sua prosódia, seu ritmo, sua significância, como uma das formas da individuação, como uma forma-sujeito. O que desloca radicalmente os preceitos de transparência e fidelidade da teoria tradicional, fazendo-os aparecer como os álibis moralizantes de um desconhecimento cuja caducidade das traduções não é mais do que o pagamento justo. A equivalência procurada não se coloca mais de língua a língua, tentando fazer esquecer as diferenças linguísticas, culturais, históricas. Ela é colocada de texto a texto, ao contrário, trabalhando para mostrar a alteridade linguística, cultural, histórica, como uma especificidade e uma historicidade.²¹⁸

216. Embora esse tenha também escrito poesia filosófica; cf. Horky (2023), para uma análise dos fragmentos de poemas filosóficos atribuídos a Ênio, em especial do *Epicharmus*.

217. MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. xxiii.

218. Meschonnic, *Poética*. p. xxiv.

Em sua proposta, a tradução deve fazer o que o outro texto faz, não apenas dizer o que outro texto diz. Estamos agora no domínio da léxis e seus efeitos, não meramente no da busca do significado. Saímos do domínio do declarativo apofântico aristotélico, precursor do enunciado constatativo de John Austin, para o domínio do epidítico e do performativo austiniano. Estamos, aqui, a partir da leitura da filósofa francesa Barbara Cassin, na passagem do performativo austiniano à performance como um modelo discursivo, calcado, em sua análise, na epideixis sofística, no discurso que faz mundo, no *efeito-mundo*²¹⁹.

Assim, se há invisibilidade, ela passa a ser o da consciência da potência da tradução para realizar os atos que visa realizar na língua de chegada através do discurso, se aplicarmos o Górgias do *Elogio de Helena* ao segundo grau de uso da linguagem proposto pela tradução. O tradutor-filósofo-poeta produz, *poiei*, novamente a physis-natura via linguagem. Ele per-forma, trans-duz, trans-diz.

Nesse sentido, como veremos, também uma tradução filosófica pode ser uma tradução poética no sentido performativo austiniano-cassiniano, justamente na medida em que se trata de um ato de linguagem engajado no *fazer o que o outro texto fez*. Em discussão recente sobre tradução no contexto da filosofia romana, Christina Hoenig defende que, entre os romanos, a tradução tornou-se uma das formas da *imitatio* literária, em que o tradutor pode, para além de traduzir, melhorar o texto de partida, interferir diretamente nele²²⁰. Diferentemente das várias versões em prosa da doutrina de Epicuro em circulação em Roma e mencionadas por Círcero nas *Tusculanas* 4.6-7, a versão de Lucrécio é melhor pois, para Hoenig, “ele traduz os elementos principais do pensamento de Epicuro na forma de imagens maleáveis de metáforas que instanciam a doutrina subjacente de múltiplas modos e formas, um processo artístico que espelha o mecanismo atômico básico em vigor no cosmos²²¹”, e o restante de seu texto explora exemplos disso.

A partir das visões expostas, proponho aqui ver o poema de Lucrécio como *reperformance* do epicurismo pela lavra poética de Lucrécio. Como se pode depreender de seus versos, Lucrécio *performs* um sistema filosófico de ma-

219. Remeto aqui às discussões mais recentes de Cassin (2018 e 2022).

220. HOENIG, Christina. Translation. In: GARANI, M.; KONSTAN, D.; REYDAMS-SCHILS, G. (ed.). *The Oxford Handbook of Roman Philosophy*. Oxford: University Press, 2023, p. 294.

221. Hoenig (2023, p. 301-2).

neira autoconsciente, transpõe o tempo, o contexto e as palavras de Epicuro ao seu tempo. Como repete com frequência, através de seus versos²²², o romano é capaz de lançar luz sobre as trevas anteriores, já dissipadas, em grego e no passado, pela prosa de Epicuro. Essas luzes ampliam o escopo da racionalidade como *pharmakon*, remédio amargo para as morbidades da alma (estruturada materialmente no conjunto *ânima-ânimo* de Lucrécio)²²³.

2. A autoconsciência poética de Lucrécio

A partir dos prolegômenos esboçados acima, a filosofia de Epicuro é o *mecanismo* principal para uma terapia da alma, operacionalizado através da poesia de Lucrécio. Lucrécio, em várias passagens do poema, louva seu mestre como uma figura quase divina por ter dissipado a superstição e o medo dos deuses e da morte através de seus estudos e conhecimentos produzidos a partir deles. Lucrécio chega a declarar que Epicuro viajou pelo cosmos em sua mente e venceu a luta contra o obscurantismo, submetendo a religião, esmagada, sob seus pés:

excitou-lhe a virtude da alma, trazendo o desejo
de estraçalhar da natura – o primeiro – as portas pesadas.
Eis que a vívida veia da alma venceu e ainda
foi além das flamejantes muralhas do mundo,
toda a imensidão viajou em espírito e mente,
onde nos conta, vencedor, o que pode gerar-se,
e o que não pode, qual a razão pra que todas as coisas
tenham finito poder e bem fincada fronteira.
E, por sua vez, a religião sob os pés submetida
é esmagada e nos iguala aos céus a vitória. (DRN, I, 70-9)

Num dos primeiros momentos em que flagramos a autoconsciência poética de Lucrécio em ação, vemos também que o poeta configura um ethos

222. *latinis versibus* (DRN I, 137), *nostris versibus* (I, 949), *probavi / versibus* (II, 528-9), dentre 15 ocorrências de “versos” no ablativo de instrumento.

223. Nesse sentido, também, creio que o modelo de Meschonnic e Cassin aqui autorizam uma defesa intrínseca da tradução poética de Lucrécio, sendo as traduções ditas filosóficas, que desconsideram a natureza poética do texto, incompletas em seu efeito performativo. Guardo esse tema para uma publicação próxima.

de subserviência e humildade, tanto seu com relação a Epicuro quanto da língua latina frente²²⁴ à grega:

Nem me foge à mente que achados obscuros dos gregos
 são difíceis de ilustrar com meus versos latinos,
 e que muito se deve tratar em novas palavras,
 pela pobreza da língua e também novidade do assunto;
 mas a tua virtude e a compensadora volúpia
 da tua suave amizade a executar os labores
 persuadem e induzem à vigília nas noites serenas
 a procurar que palavras e versos por fim eu emprego
 pra revelar à tua mente a claridade das luzes
 com as quais pudesses ver as coisas ocultas. (I, 136-45)

E, como profissão de fé da performance luminosa da razão:

É necessário que a esses terrores do ânimo e às trevas
 não com os raios do sol nem com lúcidas lanças do dia
 dispersemos, mas com a forma e a razão da natura. (I, 146-8)

Em diversas passagens, a feitura dos próprios versos e sua função instrumental retomam como meios expressos de obtenção de efeitos filosóficos, como nas seguintes passagens:

Mas se hesitares ou te afastares um pouco do assunto,
 isso a ti, garanto, Mêmio, e isso prometo:
 tanto largos goles das magníficas fontes
 derramará do meu rico peito minha língua suave,
 que eu temo que a tarda velhice antes nos membros
 serpenteie e em nós dissolva os laços da vida,
 antes que sobre qualquer dos assuntos, pelos meus versos,
 profusão de argumentos possa alcançar teus ouvidos. (I, 410-7)

224. No mesmo livro I, ao falar de Anaxágoras, Lucrécio reutilizará o topo da pobreza da língua para desqualificar pelo ridículo a tese filosófica a partir do termo grego *homoeomerian*, que ele alega não estar disponível em latim.

Aqui, *versibus omnis*, “pelos meus versos”, é o instrumento-garantia da profusão de argumentos que, se não são enunciados, servem como uma admoição/admoestação que soa mesmo como uma ameaça: melhor aprender o quanto antes, sob pena de o poema não acabar nunca!

Ou, ainda:

Mas, então, retomando a tessitura em meus versos, (*repetam coeptum pertexere dictis*)
como é autoevidente, toda a natura consiste
de duas coisas: pois há os corpos e há o vazio
em que eles ficam e onde se movem por todos os lados. (I, 418-21)

Se os versos funcionam como instrumentos declarados de efetividade terapêutica, as letras são apresentadas como análogos da estrutura atômica da realidade, de modo que de *ígneo* a *lígneo* há apenas um elemento a mais, que altera a estrutura do composto e da realidade. Os termos latinos são *ignes* e *ignum*, que, descontadas as desinências, possuem o mesmo radical exceto a letra *l* (I, 907-14)²²⁵. Do nível atômico (letras) ao dos compostos (versos) temos a ampliação da potência instrumental e performativa do próprio poema na célebre passagem sobre a poesia como mel:

como quando às crianças os médicos tétrico absinto
tentam administrar, primeiro em volta da taça
passam na borda o líquido mel, tão doce e dourado,
para que possa a idade infantil insensata enganar-se
té os lábios, de tal maneira que beba o amargo
líquido absinto e assim conduzida, mas não enganada,
possa então a criança convalescer, recobrada.
E eu assim, já que tal razão para muitos parece
desagradável aos nunca por ela tocados, e o vulgo
horrorizado se afasta, quis, com piório poema
suaviloquente expor essa nossa filosofia

225. Armstrong (1995) nos apresenta a genealogia da relação entre elementos atômicos da realidade e elementos mínimos do discurso a partir das citações de Leucipo e Demócrito por Aristóteles, colocando em perspectiva a possibilidade de a analogia entre átomos e letras não ser apenas ilustrativa, mas utilizada inclusive como base para uma teoria literária, o que vai ser desenvolvido de maneira mais extensa por Filodemo.

e, como se contivesse mel adoçado das Musas,
te segurar o espírito com aquilo que exponho
em nossos versos até que exaurisses com perspicácia
toda a natura das coisas, qual seja: sua forma e figura. (I, 936-50)

A luz é tratada como objetivo/efeito do dispositivo poético-filosófico também em uma passagem repetida quatro vezes ao longo do poema (I, 146-8, II, 55-61, III, 87-93, e VI, 35-41). Nela, a luz é conceitualizada como algo capaz de eliminar o medo do escuro de uma criança, análogo ao nosso medo do desconhecido. A *ratio* disposta pelos *versibus* opera a iluminação, que, com a comparação do ser humano perdido em medo e superstição a uma criança, retoma a imagem do mel e do absinto vista acima e a de Epicuro como pai, que veremos adiante:

Pois tal como as crianças tremem de medo de tudo
nas cegas trevas, nós, à luz, às vezes, tememos
coisas que em nada são temíveis mais do que aquelas
que as crianças, apavoradas, supõem que há no escuro.
É necessário que a esse terror do ânimo e às trevas
não com os raios do sol nem com lúcidias lanças do dia
dispersemos, mas com a forma e a razão da natura. (III, 87-93)

Percebemos, pelas análises apresentadas, que a autoconsciência poética de Lucrécio passa por uma identificação entre a doutrina materialista e atomista agenciada em sua exposição e as suas formas de instanciação material via discurso, com menções aos versos, às palavras e às letras e seus processos de composição. As imagens e sua materialidade, com a ênfase nos jogos de luz e trevas, possibilitam outra dessas homologias entre doutrina e arte que a expõe. Para Hoenig, no texto já citado,

De modo geral, a escolha de Lucrécio de traduzir a doutrina grega de Epicuro em uma multidão de imagens, versos, palavras e ritmos romanos, ao invés de produzir um trecho mais direto de tradução, em um sentido mais estreito da palavra, de alguma fonte grega identificável, reforça o princípio central da doutrina Epicurista, a formação e a separação de compostos atômicos,

um efeito que seria perdido por leitores que escolhessem estudar a doutrina de Epicuro no original grego ou nas traduções latinas em prosa²²⁶.

Passemos, então ao caminho argumentativo principal.

3. Da submissão filosófica...

Em quatro dos seis livros do *DRN*, Lucrécio elabora com maior ou menor verborragia elogios de Epicuro que constróem uma relação de discípulo-mestre eivada de elementos de veneração que chegam a tensionar perigosamente a doutrina materialista anti-religiosa e anti-dogmática exposta tanto pelos textos restantes de Epicuro quanto pelo próprio poeta. A caracterização hiperbólica de Epicuro, que vemos, por exemplo, em I, 70-9 citado acima, cria uma atmosfera de veneração quase religiosa pelo maior algoz da religiosidade. O quase paradoxo tem paralelo na dupla caracterização de Vênus no proêmio do livro I entre, de um lado, força cósmica nutriz e geradora e, de outro, divindade que origina miticamente o povo romano com seu filho Eneias.

No proêmio do livro III, por exemplo, o poeta se compara a uma andorinha, à qual não convém rivalizar com um cisne, ou a um cabrito, incapaz de rivalizar com um cavalo. A imagem do poeta seguindo as pegadas do mestre diligentemente, pousando seus pés sobre o caminho trilhado, é quase infantil, o que confirmamos com a atribuição de um papel de pai a Epicuro no verso seguinte:

Entre trevas terríveis, tu pudeste luz clara
exaltar, primeiro ilustrando as benesses da vida,
sigo-te, ó glória da gente grega, e agora por sobre
tuas pegadas ponho meus pés, em firmes vestígios,
sem desejar certame, mas, por amor inflamado,
cúpido por te imitar; afinal, ousaria a andorinha
rivalizar com o cisne? Ou, ainda, com trêmulos membros
podem disputar cabritos com forte cavalo?
Tu és o pai, das coisas o descobridor, tu nos trazes
paternais preceitos, ó ínclito, e dos teus livros,

226. Hoenig (2023, p. 306).

tal como abelhas passeiam por todos floríferos prados,
nós igualmente os teus áureos ditos todos colhemos,
áureos, sim, e sempre os mais dignos de vida perpétua. (DRN, III, 1-13)

No verso seguinte, o sujeito é *ratio tua*, a doutrina epicurista, que, a partir de sua “mente divina”, é capaz de “explicar vociferando” a natureza das coisas:

Pois, uma vez que a tua razão, dessa mente divina,
vociferando, explica a natureza das coisas,
fogem terrores do ânimo, e as muralhas do mundo
abrem-se, e tudo eu vejo movendo-se ao longo do inane.
Nume divino aparece, bem como suas sedes quietas,
as que não tocam os ventos nem nuvens espargem de chuva,
nem a neve espessada em acre geada as desonra,
branca, caindo, mas sempre as cobre um inúbilo éter,
que lhes sorri com vastidão do lume difuso. (DRN III, 14-22)

Ao final desse proêmio, o poeta confessa ser tomado por um tipo de “prazer” (*voluptas*²²⁷) que leva à “veneração” (horror, cujas acepções primárias indicam arrepios de medo ou de espanto):

*Com tais coisas, certo prazer divino me toma e
veneração, pois natura revela-se tão manifesta
por teu poder, que se deixa avistar de todos os lados. (DRN, III, 28-30)*

No proêmio do livro V, dos versos 7 a 12, o poeta fala de Epicuro como um deus a seu interlocutor Mêmio, com uma repetição do substantivo *deus* após as cesuras triemímera e heptemímera (que recupero em posições de finais de *cola*):

227. A mesma *voluptas* que o poeta atribui como aposto de *Aeneadum genetrix* no verso inicial do poema, a *voluptas* de homens e deuses, antecipando a menção explícita de *Alma Venus* no segundo verso. *Voluptas* como prazer ou deleite na natureza e na criação, paralelamente ao prazer que emana Vênus como deusa da criação, do amor, do sexo e da geração, para homens e para deuses, associa-se à *voluntas libera* (II, 256-7), o livre-arbítrio possibilitado de forma complexa pelo *clinamen*, o desvio da trajetória dos átomos em tempo e local incertos que geram todas as conjunções atômicas que fazem o ser. Tal relação entre Vênus e o *cliname* eu pretendo desenvolver em trabalho futuro.

dicendum est, // deus ille fuit, // deus, include Memmi,
certo é que deus // ele foi – um deus, // ó ínclito Mêmio, (DRN, V, 8)

A ênfase métrica na repetição visa reiterar, como se reforçando a nomeação que Mêmio poderia crer ter ouvido mal, a ousadia da passagem. Se no verso seis Lucrécio afirma que Epicuro nasceu de corpo mortal (“mortali corpore cretus”), no oito já é duplamente deus. E isso porque:

ele que antes descobriu os princípios da vida
que hoje chamamos sabedoria, e que, com sua arte,
nossas vidas, das altas ondas e trevas imensas,
conduziu à mais tranquila das luzes, mais clara. (DRN, V, 9-12)

A passagem das trevas à luz que caracteriza a divindade de Epicuro na passagem é também função da diligência poético-filosófica dos versos de Lucrécio, mencionada diversas vezes ao longo do poema. Além disso, na continuação da passagem citada acima, a demonstração da divindade de Epicuro passa por uma série de comparações com descobertas e feitos de outros deuses, como Ceres, Baco e Hércules, tidas como secundárias com relação à libertação das almas operada pela *ratio* de Epicuro.

4. ... à superação poética

A partir dessas passagens e outras (como o proêmio do livro VI), embora o que nos seja apresentado pareça constituir uma relação de culto, veneração e completa submissão, a relação que o poema de Lucrécio estabelece com Epicuro acaba sendo mais complexa do que depreendemos à primeira vista.

Um dos sintomas é o elogio desabrigado a Empédocles no livro I, 716-33, um dos poetas filósofos cujo *Peri Physeos*, representante do gênero dos tratados pré-socráticos sobre a natureza, claramente não se enquadra no cânones epicurista. No entanto, o elogio assemelha-se bastante aos elogios a Epicuro que vemos nos livros III, V e, especialmente VI, em que a partir de uma descrição das belezas naturais da Sicília, chega-se a um elogio ao poeta que, dela gerado, produz poemas que “saem de seu peito divino, / vociferantes” e “expõem suas descobertas preclaras”, “tanto que mal se parece de estirpe humana criado” (“humana stirpe [...] creatus”), o que claramente

antecipa o vocabulário de louvor ao peito divino vociferante de Epicuro no proêmio do livro III, a oposição entre criação humana e divindade no proêmio do livro V e o elogio à terra natal por ter gerado uma figura divina e salvadora (o elogio a Atenas no proêmio do livro VI).

Tal elogio descabido a um não epicurista parece traír uma possível adesão a outra escola filosófica a partir do gosto de Lucrécio pelo poético, indicando uma posição múltipla e esteticamente eclética. Também encontramos menções elogiosas a “nosso Ênio” (I, 117), que “primeiro, do ameno / Hélicon trouxe a nós a coroa com fronte perene/ que o tornara famoso entre todas as gentes da Itália”) e Homero, um dos “descobridores do conhecimento e / dos prazeres, amigo das Musas” (III, 1036-7). O que parecemos depreender do conjunto de elogios a poetas é a predileção de Lucrécio pela poesia (com ou sem filosofia) em detrimento à forma crua e simples da prosa de Epicuro, o “tétrico absinto” que seu poema pretende amenizar na analogia com o mel à borda da taça vista acima²²⁸.

Antes de passar às passagens em que mais abertamente Lucrécio revela sua intenção de originalidade e superação através da poesia, é importante lembrar que as obras de Epicuro foram escritas em prosa, e que há uma algo proverbial recusa da poesia por parte do filósofo (a poesia figuraria, em sua obra, com atividades a serem evitadas, como a vida pública). Tal posição, como vemos em Wigodsky²²⁹, é em grande parte exagerada pelas fontes hostis a Epicuro²³⁰. Em outro estudo, Fish²³¹ chama de generalização excessiva a afirmação de Diógenes Laércio sobre a proibição absoluta por Epicuro da escrita da poesia pelo sábio. Ainda que tal posição possa ser

228. Erler (2011: 25) diz que “[...] one certainly finds in Lucretius a claim to originality. In terms that echo his praise of Epicurus, Lucretius also hails himself as a pioneer. He is the discoverer of a path previously unrecognized by any poet. Epicurus may be responsible for the content, but Lucretius claims to have discovered the most suitable form in which to convey it”.

229. WIGODSKY, Michael. The Alleged Impossibility of Philosophical Poetry. In: OBBINK, Dirk. (org.). *Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus and Horace*. Oxford: University Press, 1995.

230. Pamela Gordon, em Epicurean Orthodoxy and Innovation. In: GARANI, M.; KONSTAN, D.; REYDAMS-SCHILS, G. (ed.). *The Oxford Handbook of Roman Philosophy*. Oxford: University Press, 2023, defende que uma das maneiras em que Lucrécio se afasta da ortodoxia epicurista é justamente por conta da desvalorização da poesia como meio de educação tradicional. (Gordon, 2023, p. 28)

231. Fish, Jeffrey. Not all politicians are Sisyphus: what Roman Epicureans were taught about politics. In: FISH, Jeffrey; SANDERS, Kirk R. (ed.). *Epicurus and the Epicurean Tradition*. Cambridge: University Press, 2011, p. 92.

relativizada, o fato é que Lucrécio chama atenção para a natureza poética de seus versos na transmissão do conteúdo da filosofia e das descobertas de Epicuro. A partir desse ponto, é possível perceber que, conforme o poema avança, o *topos* da pobreza da língua materna e o ethos da submissão ao venerável Epicuro dão lugar a uma busca pelo lugar de pioneiro na poesia filosófica latina. Armado do conteúdo da *ratio* de Epicuro e dos precursores poéticos como Homero, Empédocles e Ênio, o que Lucrécio busca, efetivamente, é a coroa poética.

Em estudo recente, O'Keefe²³², apresenta argumentos em favor da originalidade de Lucrécio em vários níveis. Primeiro, mesmo que Lucrécio estivesse repetindo exatamente os mesmos argumentos de Epicuro, a mudança para o gênero poético e o próprio fato de recontar o cânone epicurista em outras línguas e com outras palavras já pode ser considerado como uma interpretação da filosofia apresentada. Um segundo ponto de inovação em Lucrécio, para O'Keefe, é o modo como ele parece apresentar uma teoria psicológica própria, com a formulação da existência de crenças subconscientes, foco no fascínio perante a natureza e no amor parental, compaixão e culpa²³³.

Porém, com relação ao uso de elementos retóricos e literários com a finalidade de persuadir seus leitores, O'Keefe argumenta apresentando os modos particulares pelos quais Lucrécio agencia imagens vívidas para evocar emoções, como ele reelabora tropos culturais potentes e se utiliza do ridículo. Para ele, a cultura romana, de tendências anti-intelectualistas e foco na masculinidade e virilidade (que Lucrécio contrapõe com seu foco em Vênus e nas imagens femininas das Deusas ligadas à Terra e à Natureza, o que Pamela Gordon apresenta em detalhes no texto citado acima, mostrando como autores como Cícero e Sêneca atribuem à *hedoné* epicurista e à *voluptas* lucreciana características efeminadas e, assim, anti-romanas e anti-virtuosas (já que *virtus* é, em essência, a condição de ser um *vir*, um homem, um varão) seria menos permeável à terapia da alma apresentada por Lucrécio. Assim, o uso da poesia de Lucrécio não suplanta os argumentos epicuristas, mas trabalha junto com eles para amaciá-los aos romanos à experiência terapêutica proposta. Ou, como diz melhor O'Keefe,

232. O'Keefe, Tim. The Epicureanism of Lucretius. In: GARANI, M.; KONSTAN, D.; REYDAMS-SCHILS, G. (ed.). *The Oxford Handbook of Roman Philosophy*. Oxford: University Press, 2023.

233. *Ibidem*, p. 148ss.

Em seu uso de argumentos literários e retóricos, Lucrécio apenas entre os Epicuristas mostra sensibilidade à necessidade de apresentar seus argumentos de modo que também leve em consideração os vieses, estereótipos e outros fatores psicológicos que impedem sua audiência de aceitar o evangelho curativo de Epicuro. Nesse sentido, o *DRN* é uma versão do epicurismo mais efetiva do que qualquer coisa escrita por Epicuro²³⁴.

Analisemos, então, passagens do poema em que as intenções de originalidade de Lucrécio parecem vazar por meio de suas palavras e seus versos. Primeiro, no livro I, lemos:

Nem me foge ao ânimo que são coisas obscuras,
mas o tirso afiado da fama percute o meu peito,
grande esperança incutindo amores suaves das Musas
no coração, tal que agora, inspirado com válida mente,
corro os espaços das Musas Piérides, inda intocados
por quaisquer outros pés. Agrada alcançar fontes frescas,
delas o líquido haurir, e agrada colher novas flores,
delas buscar para minha cabeça uma insigne coroa
onde jamais as Musas ornaram a têmpora a outrem;
pois, primeiro, eu ensino de coisas e artes maiores,
tentando livrar o espírito da sujeição religiosa,
pois, também, com assuntos tão obscuros ilustro
versos tão lúcidos, todos contendo o charme das Musas. (DRN, I, 922-35)

O “tirso da fama”, *thyrsos laudis*, “do louvor” é o motor, o infusor do amor das Musas, que põe o poeta a correr por espaços ainda intocados, bebendo de fontes frescas e colhendo flores novas. O objetivo desejado é explícito: a coroa poética, o prêmio pela luz trazida às trevas. A mesma luz que Epicuro trouxe em grego e em prosa o poeta romano busca num novo espaço, numa nova língua, num novo gênero, seguindo os passos de Ênio. Se não há ainda Empédocles (poeta-filósofo) nem Epicuro (filósofo-anti-poeta) em latim, mas se já houve um Ênio, Homero redivivo e filósofo, Lucrécio mapeia os espaços ainda inexplorados que lhe trarão a coroa que Ênio foi o primeiro a conquistar “a nós” (I, 117).

234. *Ibid.*, p. 154.

Se o livro I anuncia a intenção de disputar a coroa, o fim do proêmio do livro VI apresenta a invocação tardia a uma Musa, aqui Calíope, a musa da poesia épica, que parecia faltar para caracterizar o gênero em que o poeta se inscreve:

Tu, enquanto corro em direção à chegada,
mostra o percurso adiante, Calíope, cálida Musa,
ó descanso divino, prazer dos homens e deuses,
pra que eu conquiste, tu conduzindo, a insigne coroa. (DRN, VI, 92-5)

Não apenas resta claro que o poeta não é mais ou apenas o transmissor submisso da doutrina do deus Epicuro, mas que ele é capaz de *performar* essa transmissão enquanto busca um efeito adicional: fincar seu nome no topo de uma espécie de novo monte Hélicon, inexplorado, desbravado. O projeto poético parece tão importante quanto o filosófico, de modo que Lucrécio é capaz de deixar Epicuro em paz em seu pedestal de deus materialista ao mesmo tempo em que solidifica sua vitória em uma corrida de um tipo novo, antecipando performativamente sua chegada no início do último livro do poema. A inspiração da Musa, aqui, ao contrário de outras invocações poéticas desde Homero, não coloca o corpo e a voz do poeta à disposição para veicular o discurso divino, mas se coloca em primeira pessoa, assume a responsabilidade pela empresa poético-filosófica. Da mesma forma, a invocação a Vênus no início do livro I pede à deusa/força natural imanente que forneça condições ao trabalho poético, acalmando as turbulências políticas romanas, sem oferecer submissão veicular à voz divina.

Por fim, em resumo, defendo que o poema de Lucrécio pode ser visto como uma epideixis, um instrumento poético-retórico, um performativo generalizado, que realiza, efetivamente, várias coisas ao mesmo tempo²³⁵. Assim, embora o modelo de Meschonnic possa ser aplicado ao verificarmos que ele fez o mesmo que Epicuro fez, delineando com maestria a doutrina filosófica do atomismo materialista terapêutico que chamamos de epicurismo, ao fim e ao cabo, podemos ver que Lucrécio faz mais. O fazer mais é um traço do enunciado performativo, que, no

235. Para uma compreensão mais acurada da terminologia empregada, recomendo a leitura das obras citadas de Barbara Cassin, especialmente Cassin (2018), em que me baseio para defender algo como um Lucrécio-sofista no modo de operar transformações com o discurso.

ato de linguagem, não apenas diz o que diz, mas transborda efeitos, é maior que ele mesmo, viola o princípio da não-contradição.

Isso, claro, quer dizer que sim, Lucrécio submete-se a Epicuro, ao compor seu *ethos* de mero transmissor das palavras do mestre, o poeta da veneração, mas também constrói ao mesmo tempo a autoimagem de um poeta que flexiona os verbos na primeira pessoa (a condição austiniana do performativo), realizando enquanto fala a fama e a superação do modelo. Enfim, o modelo de modéstia (aparentemente falsa) da poesia de Lucrécio na exposição da obra de Epicuro confunde-se aos poucos com um desejo de morte do pai e de superação que se dá justamente por meio da forma poética.

REFERÊNCIAS

- ARMSTRONG, David. The Impossibility of Metathesis: Philodemus and Lucretius on Form and Content in Poetry. In: OBBINK, Dirk (org.). *Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus and Horace*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- CASSIN, Barbara. *O efeito sofístico*: Sofística, filosofia, retórica, literatura. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005.
- CASSIN, Barbara. *Quand dire, c'est vraiment faire. Homère, Gorgias et le peuple arc-en-ciel*. Paris: Fayard, 2018.
- CASSIN, Barbara. *Elogio da tradução*: complicar o universal. Trad. Daniel Falkemback e Simone Petry. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2022.
- EPICURO. *Cartas & Máximas principais*: “Como um deus entre os homens”. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Penguin-Companhia, 2021.
- ERLER, Michael. Autodidact and student: on the relationship of authority and autonomy in Epicurus and the Epicurean tradition. In: FISH, Jeffrey; SANDERS, Kirk R. (ed.). *Epicurus and the Epicurean Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- FISH, Jeffrey. Not all politicians are Sisyphus: what Roman Epicureans were taught about politics. In: FISH, Jeffrey; SANDERS, Kirk R. (ed.). *Epicurus and the Epicurean Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. Lucrécio e Ovídio: metamorfose e fluxo. *Revista Re-Produção*, 2022.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Tradução e filosofia: Meschonnic, Lucrécio e o performativo tradutório*. Apresentação no III Seminário de Formação de Tradutores Literários Fortralit – UERJ, 2023.

HOENIG, Christina. Translation. In: GARANI, M.; KONSTAN, D.; REYDAMS-SCHILS, G. (ed.). *The Oxford Handbook of Roman Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2023.

HORKY, Phillip Sidney. Italic Pythagoreanism in the Hellenistic Age. In: GARANI, M.; KONSTAN, D.; REYDAMS-SCHILS, G. (ed.). *The Oxford Handbook of Roman Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2023.

LUCRECIO. *Sobre a natureza das coisas*. Trad. Rodrigo Tadeu Gonçalves. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

O'KEEFE, Tim. The Epicureanism of Lucretius. In: GARANI, M.; KONSTAN, D.; REYDAMS-SCHILS, G. (ed.). *The Oxford Handbook of Roman Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2023.

SCHLEIERMACHER, Friedreich. Sobre os diferentes métodos de tradução (1813). Trad. Margarete von Mühlen Poll. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Antologia Bilíngüe. Clássicos da Teoria da Tradução*. v. I: Alemão-Português. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.

VENUTI, Lawrence. *Translator's invisibility. A History of Translation*. 2. ed. London and Ney York: Routledge, 2008.

WIGODSKY, Michael. The Alleged Impossibility of Philosophical Poetry. In: OBBINK, Dirk (org.). *Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus and Horace*. Oxford: Oxford University Press, 1995.



A PALAVRA QUE SE FAZ CORPUS: UMA RETÓRICA CORPORAL NA POESIA DE Ovídio²³⁶

Júlia Batista Castilho de Avellar

Universidade Federal de Uberlândia

Introdução

Ovídio foi frequentemente caracterizado pela crítica como um poeta retórico, muitas vezes no sentido pejorativo do termo. Isso pode ser observado, por exemplo, pela valoração negativa que as duas obras ovidianas enfocadas neste trabalho – as *Heroides* e os *Tristia/Tristezas* – receberam de parte da fortuna crítica até meados do século XX. As *Heroides* são uma coletânea de 21 elegias em forma de cartas, nas quais heroínas (e alguns heróis, nas cartas 16, 18 e 20) da tradição mitológica e literária assumem a voz poética e escrevem a seus amados ausentes, geralmente com o intuito de persuadi-los a voltar ou a não abandoná-las (por exemplo, Penélope escreve a Ulisses, Briseida a Aquiles, Fedra a Hipólito, Enone a Páris, Dido a Eneias, Ariadne a Teseu, Cânace a Macareu, Safo a Fáon...). Os *Tristia/Tristezas*, por sua vez, constituem a primeira coletânea ovidiana de elegias de exílio, nas quais o eu poético Nasão (homônimo do autor) descreve as agruras de sua suposta relegação²³⁷ para a cidade de Tomos, às margens do

236. Uma versão inicial deste texto foi apresentada em mesa-redonda do VI Congresso Brasileiro de Retórica, em agosto de 2023, em Florianópolis. Agradeço vivamente a Rodrigo Bastos e a Roberto Wu pelo convite para participar do evento e pela oportunidade de publicar os desdobramentos da minha apresentação neste livro.

237. No âmbito jurídico romano, havia diferenças entre a *relegatio* e o *exilium*. Este último era considerado mais grave que a pena de relegação e envolvia a perda do título de cidadão e dos bens próprios. Apesar disso, os dois termos aparecem nas elegias dos *Tristia/Tristezas*, podendo-se dizer que são empregados de forma poética, e não com o rigor jurídico. Para mais detalhes acerca do uso desses termos na obra, veja-se AVELLAR, Júlia B. C. de. *As Metamorfoses do Eu e do Texto: o jogo ficcional nos Tristia de Ovídio*. 2015. 320 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015, p. 38-47.

Ponto Euxino (atual mar Negro). Nesses poemas, ele lamenta estar afastado de Roma e frequentemente interpela o imperador Augusto, rogando pelo retorno ou, pelo menos, por uma punição mais branda.

Até o século passado, as *Heroides* foram descritas como uma obra monótona e entediante, um “pudim de ameixa uniforme” (*uniform plum pudding*) nos termos de Wilkinson,²³⁸ com baixo valor literário. Paralelamente, foram ainda caracterizadas como mero exercício retórico, marcado pela frivolidade e artificialidade. Conforme indica Schiesaro,²³⁹ a coletânea foi vista como “a obra mais retórica” de um “poeta retórico” e foi repetidamente lida como uma versão literária de exercícios declamatórios, ao modo das *suasoriae* ou *ethopoeia*.²⁴⁰

Recepção semelhante ocorreu com os poemas ovidianos de exílio, cujo tom foi considerado repetitivo e monótono e cujas súplicas ao imperador Augusto foram entendidas como retórica vazia. Na introdução à tradução dos *Tristia* e das *Epistulae ex Ponto* pela editora Loeb, por exemplo, Wheeler atribui às obras de exílio ovidianas monotonia de conteúdo e de tom, além da intrusão de meros truques retóricos.²⁴¹

Como contraposição a essas apreciações negativas, investigações mais recentes têm revalorizado ambas as obras e, no que concerne aos diálogos possíveis com a retórica, elas passaram a ser analisadas, muitas vezes, em termos de estrutura ou organização retórica. No caso das *Heroides*, por exemplo, Harrison²⁴² considera o elemento de persuasão retórica como um dos três traços definidores da coletânea, ao lado da estrutura epistolar e da presença do lamento de figuras femininas. Quanto aos *Tristia/Tristezas*, o livro II da obra, longa elegia em forma de carta endereçada ao imperador

238. WILKINSON, L. P. *Ovid recalled*. London: Bristol Classical Press, 2005 [1955], p. 106-107.

239. SCHIESARO, Alessandro. *Ovid and the professional discourses of scholarship, religion, rhetoric*. In: HARDIE, P. (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 71.

240. De acordo com as definições do repositório *Silua rhetoricae*, as *suasoriae* eram um tipo de exercício declamatório com caráter predominantemente deliberativo, consistindo num discurso em que o estudante aconselhava uma personagem histórica ou mitológica específica diante da tomada de uma decisão. A *ethopoeia*, por sua vez, era um exercício de descrição e elaboração do retrato de uma personagem, de modo a envolver a imitação do caráter da personagem descrita.

241. WHEELER, Arthur L. *Introduction*. In: OVID. *Tristia & Ex Ponto*. Translated by A. L. Wheeler. London and Cambridge: Loeb Classical Library, 1996 [1924], p. XXXIII: “Because of the monotony of their content and tone and the almost constant obtrusion of mere rhetorical trickery they will never be popular”.

242. HARRISON, Stephen. *Ovid and genre: evolutions of an elegist*. In: HARDIE, Philip (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 82.

Augusto, contém uma defesa da *Ars amatoria*, uma das causas da suposta relegação do poeta. Desse modo, análises a aproximam do gênero judiciário, por incorporar elementos típicos dos discursos de defesa, mas também do gênero epidítico, por conter uma espécie de panegírico a Augusto e à família imperial (ainda que as expressões elogiosas sejam perpassadas de ironia). Além disso, observa-se nessa elegia uma estrutura organizacional que segue as partes do discurso previstas nos manuais de retórica, como *proemium*, *propositio*, *tratactio forense* e *peroratio*.²⁴³

Neste capítulo, não pretendo discorrer sobre os aspectos de organização retórica das obras ovidianas, já bastante explorados pela fortuna crítica, nem analisar a estruturação lógica ou os argumentos desenvolvidos nos poemas. Numa perspectiva que objetiva investigar o potencial retórico situado para além do *logos* discursivo, vou discutir trechos das *Heroides* e dos *Tristia/Tristezas* em que há menção a partes do corpo do eu poético (mãos, pés, cabelos), aos sentidos (principalmente o tato e a visão) ou a marcas não verbais deixadas sobre a superfície de escrita (lágrimas, sangue, borrões), aspectos responsáveis por colocar em relevo a materialidade textual e que, ao mesmo tempo, assumem caráter retórico.

Daí ser possível pensar em uma retórica corporal ou sensorial nas obras de Ovídio. Sob esse viés, vou destacar como os elementos corporais e sensoriais mencionados nos poemas contribuem, por um lado, para mover ou comover seus destinatários e, por outro, para promover a construção de autorrepresentações do eu poético. Pretendo mostrar que as descrições ou referências ao corpo nos poemas, a princípio físicas ou objetivas, também podem vir combinadas a sensações ou emoções do eu poético, de modo a adquirir uma subjetividade que as vivifica e, com isso, desempenha importante papel retórico.

Minha proposta interpretativa é que essa retórica situada para além do discurso verbal (a qual denominei retórica corporal ou sensorial) vincula-se de forma estreita com dois conceitos bastante caros à poesia ovidiana: o erotismo e a metamorfose. Conforme veremos, as experiências corporais

243. A respeito da organização retórica de *Tristia* II, vejam-se CARRARA, Daniel P. *In non credendos modos: recursos retóricos e dissimulação no Livro II dos Tristia*. 2005. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005, p. 28-52 e INGLEHEART, Jennifer. *A Commentary on Ovid, 'Tristia', Book 2*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 15-21. Para a presença de elementos retóricos nessa elegia, ver: AVELLAR, Júlia B. C. de. *Uma teoria ovidiana da literatura: os Tristia como epitáfio de um poeta-leitor*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2023, p. 346-350.

depreendidas através do discurso tanto nas *Heroides* quanto nos *Tristia/Tristezas* fazem com que o corpo seja um lugar do sentido, capaz de expressar significados para além do âmbito verbal, por meio de traços materiais. Com isso, o erotismo passa a integrar a poética ovidiana, e, ao mesmo tempo, o corpo do eu poético se metamorfoseia em poesia, igualando-se à própria obra.

O corpo que é *corpus*: definições para uma filosofia ovidiana²⁴⁴

Ao se falar em corpo na poesia de Ovídio, talvez a obra que mais de imediato venha à mente seja o monumental poema das *Metamorfozes*, que narra e descreve inúmeras cenas de transformações corporais experimentadas pelos seres. Com efeito, o termo “corpo” já comparece logo no proêmio, em posição de destaque em início de verso e marcando um *enjambement*: “O ânimo impele a cantar as formas mudadas em novos/ corpos”²⁴⁵ Vinculado de modo estreito à temática principal da metamorfose, o corpo é justamente a instância resultante da experiência de mudança nos episódios narrados na obra: às vezes ele se configura como um híbrido, às vezes algo novo em relação à forma anterior. Ora, pelo fato de a presença do corpo nas *Metamorfozes* parecer mais direta e, consequentemente, ser mais amplamente estudada,²⁴⁶ minha proposta é evidenciar, por outro lado, a importância dos aspectos corporais na poesia elegíaca ovidiana, especificamente nas *Heroides* e nos *Tristia/Tristezas*. Assim, a noção de “retórica corporal” (ou sensorial) que delinearei ao longo do capítulo será construída com base em trechos dessas obras, a fim de se depreender da própria poesia de Ovídio as teorizações necessárias para estruturar a ideia.

Antes disso, porém, é preciso assinalar que a noção de “corpo” não é unívoca ou fixa, mas adquire particularidades de sentido de acordo com o viés teórico, filosófico ou cultural sob o qual é enfocada. A esse respeito, Car-

244. Gostaria de agradecer ao Prof. Marco Formisano (Ghent University) pela sugestão de leitura do estudo *Philology of the Flesh*, de John Hamilton, pois essa obra suscitou uma série de desdobramentos e reflexões presentes nesta seção do capítulo.

245. OVÍDIO, *Metamorfozes* 1.1-2, tradução minha: *In noua fert animus mutatas dicere formas/ corpora*. Todas as traduções de texto em língua estrangeira presentes neste capítulo são de minha responsabilidade, salvo se indicado de forma diferente.

246. A título de exemplo, ENTERLINE, Lynn. *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

dim²⁴⁷ oferece um rico panorama sobre a transformação do conceito ao longo da história da filosofia, expondo uma trajetória que é relevante para se pensar as possibilidades de relação entre corpo, texto e interpretação, bem como para compreender que os desdobramentos teóricos provenientes de ideias filosóficas exploraram a noção do “corpo” em reflexões sobre os processos de leitura e interpretação.

Um exemplo disso é a abordagem de Hamilton,²⁴⁸ que, ao discutir o ato de ler e as operações nele envolvidas para gerar sentidos, promove uma distinção entre o que denomina “filologia do corpo” (*philology of the body*) e “filologia da carne” (*philology of the flesh*). Segundo o estudioso, a “filologia do corpo apresenta métodos de desmaterialização e descarnalização [...] empenhados com a ideia imaterial e que se esforçam por libertar o significado de sua mediação básica”²⁴⁹ Ou seja, a filologia do corpo entende a materialidade textual como mero instrumento para a transmissão dos significados, de modo que os aspectos materiais devem se tornar transparentes para possibilitar a incorporação das palavras em um *corpo de sentido*.²⁵⁰

Em oposição a essa ideia, Hamilton afirma que “pensar o corpo para além de seu caráter veicular é relembrar a carne que constitui o *corpus*”²⁵¹ Sob esse aspecto, a filologia da carne é definida como uma abordagem que não desconsidera a manifestação material da palavra: “Ela de fato nega a separação do *logos* e sua forma física, geralmente tomando a própria forma verbal como conteúdo”²⁵² Assim, o estudioso defende que a leitura não deve se centrar apenas na mensagem ou no conteúdo informacional transmitido, mas deve se voltar para os aspectos físicos (ou carnais) do texto, também eles dotados de significação.

Para refletir acerca dos processos de leitura e interpretação de textos, Hamilton explora uma distinção entre “corpo” e “carne” que se relaciona com

247. CARDIM, Leandro N. *Corpo*. São Paulo: Globo, 2009.

248. HAMILTON, John. *Philology of the Flesh*. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.

249. HAMILTON, John. *Philology of the Flesh*, p. 6: “there is a philology of the body, which features methods of dematerialization and decarnalization [...] that are committed to the immaterial idea and therefore strive to free meaning from base mediation”.

250. HAMILTON, John. *Philology of the Flesh*, p. 6.

251. HAMILTON, John. *Philology of the Flesh*, p. 7: “To think of the body beyond its vehicular status is to recall the flesh that constitutes the *corpus*”.

252. HAMILTON, John. *Philology of the Flesh*, p. 7: “It effectively denies the separateness of *logos* and its physical form, often taking the verbal form itself as content”.

ideias provenientes da filosofia. Ao investigar as relações entre corpo e consciência, Husserl promove a diferenciação entre “corpo físico ou material” e “corpo vivo”, noções que se aproximam das colocações apresentadas por Hamilton. Para o filósofo da fenomenologia, o corpo se situa no limiar entre objetividade e subjetividade, de modo que o corpo inserido no ambiente se distingue desse corpo situado no limiar da existência e dotado de sensações. Cardim esclarece a especificidade de cada uma das instâncias:

Trata-se [...] de investigar o corpo enquanto corpo vivo, ou antes, como carne. Esse corpo é aquele que experimentamos e que sentimos: corpo vivido oposto ao corpo físico precisamente porque ele nos é dado graças ao seu modo subjetivo de apresentação. Nesse sentido, o corpo é lugar de sensações e de emoções. Não se trata de considerar o corpo somente do ponto de vista da percepção externa, mas também do ponto de vista da tomada de consciência das sensações visuais e táteis como sensações de movimento.²⁵³

Como o próprio Hamilton esclarece,²⁵⁴ suas definições dialogam com as ideias da fenomenologia e retomam não só as contribuições de Husserl, que distingue *Leib* (“corpo vivo”) e *Körper* (“corpo físico ou material”), mas também de Merleau-Ponty, que propõe a noção de *chair* (“carne”), e de Gadamer, para quem a palavra não é uma mera ferramenta discursiva, mas já está sempre significando. Na esteira desses pensadores, Hamilton defende que a filologia da carne “envolve um amor pelos traços materiais da palavra, os quais contribuem para a informação, mas, em última análise, são irreduzíveis a ela”, na medida em que, para o estudioso, a linguagem específica dos sujeitos humanos caracteriza-se por uma “facticidade carnal e adesão a um tempo e a um espaço específicos”, que “excedem as intenções e usos centrados no sujeito”.²⁵⁵

Partilho vivamente das ideias defendidas por Hamilton quanto à importância dos aspectos materiais do texto para a geração de sentido

253. CARDIM, Leandro N. *Corpo*, p. 54.

254. HAMILTON, John. *Philology of the Flesh*, p. 14-21.

255. HAMILTON, John. *Philology of the Flesh*, p. 21: “The philology of the flesh, then, would include a love for the word’s material features that contribute to but are ultimately irreducible to information. It calls to mind that human subjects – speakers and listeners, readers and writers – exchange specific language, whose fleshly facticity, its adhesion to a specific time and place, exceeds subject-directed intentions and usages, without however neglecting meaning altogether”.

e quanto à necessidade de levá-los em conta na realização de qualquer interpretação, a fim de atentar não apenas para o conteúdo, mas também para os elementos físicos. No entanto, não seguirei a nomenclatura que contrapõe “carne” e “corpo”. Utilizo “corpo” não com o significado abstrato ou imaterial proposto por Hamilton, mas como uma instância que engloba os traços físicos e materiais do discurso (nessa perspectiva, mais próximo da noção por ele referida como “carne”). O motivo de empregar o vocábulo “corpo” para designar esse âmbito material do texto, bem como a instância perpassada por sensações, funda-se no uso que Ovídio faz do termo *corpus* (“corpo”) em mais de uma passagem dos *Tristia/Tristezas*.²⁵⁶

Ao se dirigir aos destinatários e leitores de seus versos de exílio, Nasão brinca com os sentidos da palavra e explora sua ambiguidade por meio de um jocoso trocadilho, capaz de conferir ao termo coloração metapoética – *corpus* pode designar tanto o corpo do eu poético quanto o conjunto de seus poemas:

Ainda mais deves perdoar meus versos, leitor amigo,
se são, como estão, piores que o esperado.
Não os escrevi, como outrora, em meus jardins,
nem tens, costumeiro leito, meu **corpo**.²⁵⁷

O mesmo jogo comparece depois numa elegia enviada a um amigo admirador dos poetas, futuro responsável por preparar os originais das obras de Nasão e divulgar seus versos de exílio em Roma. No trecho, novamente é explorado o trocadilho com o termo *corpus*: “Faça-o, te peço, admirador dos novos poetas,/ como podes, mantém meu **corpo** em Roma”.²⁵⁸ Ao enfatizar o duplo sentido do vocábulo (corpo físico e corpo de poemas), a passagem acaba por igualar poeta e obra: o jogo de palavras evidencia uma espécie de metamorfose de Nasão em seu próprio texto, isto é, nos versinhos enviados desde o local da relegação, o que lhe possibilita ser lem-

256. Convém destacar que as ideias desenvolvidas neste capítulo levam em conta as noções e contribuições filosóficas mencionadas antes, todavia não será empregada a mesma nomenclatura para fazer referência a elas.

257. OVÍDIO, *Tristia/Tristezas* 1.11.35-38, trad. de Júlia Avellar, 2023, p. 69: *Quo magis his debes ignoscere,/ candide lector, si spe sunt, ut sunt, inferiora tua./ Non haec in nostris, ut quondam, scripsimus hortis,/ nec, consuete, meum, lectule, **corpus** habes.*

258. OVÍDIO, *Tristia/Tristezas* 3.14.7-8, trad. de Júlia Avellar, 2023, p. 145: *Immo ita fac, quaeso, uatum studiose nouorum, / quaque potes, retine **corpus** in Vrbe meum.*

brado e, dessa forma, mesmo no exílio, fazer-se presente em Roma. Com isso, o corpo de poemas transforma-se metaforicamente no corpo físico do desterrado.

O trocadilho dá relevo à materialidade textual e aos jogos de palavras: um mesmo significante desdobra-se em diferentes significados. Justamente devido às potencialidades poéticas que o vocábulo *corpus* adquire nos versos de Ovídio, optei por manter o emprego do termo. Entretanto, é preciso fazer a ressalva de que o “corpo” e a “retórica corporal” aqui referidos não desconsideram as instâncias materiais e sensoriais dotadas de sentido, ou seja, não se limitam ao aspecto imaterial do texto designado por Hamilton como “corpo” (*body*).

O texto sensorial e a retórica corporal ovidiana

Além do sentido metapoético assumido pelo corpo nos versos ovidianos, são frequentes nas *Heroides* e nos *Tristia/Tristezas* as menções a partes do corpo do eu poético como uma forma de inscrição de si no texto. Esse tipo de descrição física, a princípio relacionada à objetividade da percepção, na maior parte das vezes acaba por agregar também elementos sensoriais. Assim, a referência a sensações corporais ou aos cinco sentidos é responsável por eivar de subjetividade tais descrições, que, adicionalmente, ainda podem conter sentimentos ou emoções do eu poético. O corpo é insuflado de vivacidade e torna-se capaz de, por meio das marcas que produz, transmitir sentidos para além do âmbito verbal, desempenhando um papel persuasivo. Com isso, o discurso verbal deixa de ser a única referência de significação e passa a dividir o espaço com uma retórica corporal.

No caso das *Heroides*, Casanova-Robin relaciona a presença ostensiva do corpo com o fato de a obra estar inserida no gênero da poesia amorosa, mas também com a teatralidade exigida por seu caráter retórico.²⁵⁹ Segundo a estudiosa, o corpo, enquanto participante da linguagem, “entra numa retórica da persuasão, traduzindo os sobressaltos de ânimo, às vezes até

259. CASANOVA-ROBIN, Hélène. Poétique du corps et représentation de soi dans les *Heroïdes d'Ovide*. In: CASANOVA-ROBIN, H. (dir.). *Amor scribendi. Lectures des Heroïdes d'Ovide*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2007, p. 53.

excedendo as palavras do coração”²⁶⁰ É nesse sentido que ela fala em uma “eloquência do corpo”, segundo a qual a linguagem do corpo se desdobra em torno da comunicação verbal.²⁶¹

Diante disso, proponho-me a investigar aqui a presença de uma retórica corporal (ou sensorial) não apenas nas *Heroides*, mas também nos *Tristia*,²⁶² bem como o destaque que ela ganha em contraste com uma retórica verbal. É bastante significativo que, em várias passagens das duas obras, as palavras proferidas são descritas como vãs, vazias ou inúteis. O discurso verbal é apresentado como falho, de modo a evidenciar a insuficiência de uma retórica puramente centrada nele. Nas *Heroides*, Briseida assinala a inutilidade de suas palavras, que não têm peso. Fedra e Cânace, dominadas por sentimentos fortes (respectivamente a paixão e o medo), mencionam sua incapacidade de fala, devido à língua que fica entorpecida. Safo, por sua vez, afirma que suas súplicas não são capazes de comover seu amado, e que suas palavras são levadas pelo vento, numa imagem que destaca o caráter vã e fugaz das palavras.

At mea pro nullo pondere uerba cadunt. (Briseida)
Mas minhas palavras caem como peso mudo.²⁶³

*Ter tecum conata loqui ter inutilis haesit
lingua, ter in primo restitit ore sonus.* (Fedra)
Três vezes tentei falar contigo, três vezes a língua, inútil,
se prendeu, três vezes a voz parou nos lábios.²⁶⁴

Ipsa nihil praeter lacrimas pudibunda profudi;

260. CASANOVA-ROBIN, Hélène. Poétique du corps et représentation de soi dans les *Heroides d'Ovide*, p. 55: “Partie prenante du langage, il entre dans une rhétorique de persuasion, traduisant les soubresauts de l'âme parfois en excédant les mots du coeur”.

261. CASANOVA-ROBIN, Hélène. Poétique du corps et représentation de soi dans les *Heroides d'Ovide*, p. 62-63.

262. Na minha tese, intitulada *Uma teoria ovidiana da literatura: os Tristia como epítápio de um poeta-leitor* (que tive a alegria de lançar como livro no VI Congresso Brasileiro de Retórica), dediquei um capítulo à análise de aproximações entre as *Heroides* e os *Tristia*, para demonstrar elementos de continuidade entre as duas obras. Retomo na sequência alguns trechos que já tinha analisado na ocasião, mas agora sob um novo enfoque: mostrar como as passagens evidenciam aquilo que designo aqui como uma “retórica corporal” (ou sensorial).

263. OVÍDIO, *Heroides* 3.98, tradução minha.

264. OVÍDIO, *Heroides* 4.7-8, tradução minha.

torpuerat gelido lingua retenta metu. (Cânace)
 Eu mesma, envergonhada, nada derramei senão lágrimas;
 a língua entorpecera, retida por medo gélido.²⁶⁵

Ecquid ago precibus, pectusue agreste mouetur?
An riget, et Zephyri uerba caduca ferunt? (Safo)
 E o que ganho com as súplicas? Move-se o peito selvagem?
 Ou se endurece, e os Zéfiros levam palavras efêmeras?²⁶⁶

Os trechos acima citados, além de assinalarem a insuficiência de um discurso centrado unicamente no âmbito verbal, colocam em relevo os elementos sensoriais, principalmente o tato: as palavras de Briseida são “sem peso” (*nullo pondere*),²⁶⁷ a língua de Fedra ficou aderida ou “se prendeu” (*haesit*), a de Cânace se entorpeceu (*torpuerat*). A suspensão da fala das heroínas é compensada por sua retórica corporal, que fica registrada nessas descrições e na escrita das epístolas. Ademais, o corpo se torna manifestação não só de sensações, mas também de emoções. As lágrimas de Cânace, produtos físicos de seu corpo, são marcas que expressam o sofrimento da personagem, e o medo que ela sente é descrito em termos táteis (“medo gélido”), colocando em destaque os efeitos dessa emoção sobre o corpo.

De modo semelhante, nas elegias dos *Tristia/Tristezas*, as frequentes súplicas do eu poético, seja pedindo o auxílio dos deuses diante da tempestade enfrentada na viagem rumo ao local de exílio, seja rogando pela amenização da punição ou mesmo pelo retorno a Roma, são apresentadas como inúteis e incapazes de persuadir aqueles a quem elas se dirigem:

Verba miser frustra non proficiantia perdo.
 Infeliz, em vão gasto inúteis palavras.²⁶⁸

Ei mihi, quam paucos haec mea dicta mouent!
 Ai de mim! Quão poucos minhas palavras movem!²⁶⁹

265. OVÍDIO, *Heroides* 11.81-82, tradução minha.

266. OVÍDIO, *Heroides* 15.207-208, tradução minha.

267. A fim de enfatizar a poética dos sentidos amplamente explorada nas *Heroides* e em consonância com os jogos de palavras tipicamente ovidianos, optei por uma tradução sinestésica misturando os sentidos do tato e da audição (“peso mudo”) para expressar a ideia de que as palavras eram “sem peso”, isto é, tinham “peso nulo”.

268. OVÍDIO, *Tristia* 1.2.13, trad. de Júlia Avellar, 2023, p. 37.

269. OVÍDIO, *Tristia* 1.9.36, trad. de Júlia Avellar, 2023, p. 63.

Assim como no trecho citado da carta de Safo, as palavras de Nasão são privadas de um dos princípios básicos para a efetividade do discurso, a capacidade de “mover” ou “comover”²⁷⁰ Diante dessas asserções de inutilidade das palavras, aspectos corporais e sensoriais do eu poético assumem caráter retórico e são mencionados como elementos para a persuasão. Tendo em vista que uma das temáticas principais da poesia elegíaca em Roma é o lamento, merece relevo nos poemas a menção às lágrimas derramadas. A esse respeito, Casanova-Robin²⁷¹ fala de uma persuasão pelas lágrimas, que tornam as palavras inúteis, e Videau-Delibes²⁷² comprehende as lágrimas como linguagem, como um signo do corpo que busca exercer efeitos de *pathos* sobre o destinatário e se apresenta como substituto à palavra.

Nas *Heroides* e nos *Tristia/Tristezas*, as lágrimas são uma manifestação concreta do sofrimento experienciado pelas personagens e, simultaneamente, consistem em marcas deixadas sobre a superfície de escrita, com um estatuto semelhante ao das palavras. Por causarem borrões ou rasuras, elas desestabilizam a lógica textual e trazem consigo novos valores semânticos à expressão das heroínas e do eu poético Nasão. Ou seja, os sentidos resultam não apenas daquilo que foi textualmente escrito, mas também dos gestos e aspectos corporais do eu poético, bem como das marcas que se impõem sobre o texto e, em certa medida, desordenam sua conformação lógica.

A discussão sobre fluidos corporais (como lágrimas e sangue) referidos nas *Heroides* e nos *Tristia/Tristezas* manchando o texto é ampla, tendo suscitado o interesse de diferentes estudiosos, especialmente no que diz respeito às possibilidades de o eu poético deixar traços de si naquilo que escreve.²⁷³ Para uma breve contextualização da questão, retomo passagens exemplares

270. Recorde-se a tríade oratória do “ensinar” (*docere*), “comover” (*mouere*) e “deleitar” (*delectare*). De acordo com Cícero (*Brutus* 185; *De optimo genere oratorum* 3), o melhor orador é aquele capaz de, por meio do discurso, efetuar essas três ações.

271. CASANOVA-ROBIN, Hélène. *Poétique du corps et représentation de soi dans les Heroides d'Ovide*, p. 61.

272. VIDEAU-DELIBES, Anne. *Sur la représentation des passions*. In: CASANOVA-ROBIN, H. (dir.). *Amor scribendi. Lectures des Heroides d'Ovide*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2007, p. 191-192.

273. Cf. HINDS, Stephen. *Booking the Return Trip: Ovid and *Tristia* I*. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, Cambridge, v. 31, 1985, p. 15; FARRELL, Joseph. *Reading and Writing the *Heroides**. *Harvard Studies in Classical Philology*. Harvard, v. 98, 1998, p. 335; AVELLAR, Júlia B. C. de. *Uma teoria ovidiana da literatura: os *Tristia* como epitáfio de um poeta-leitor*, p. 178-182; AVELLAR, Júlia B. C. de. *A mulher escritora nas *Heroides* e nas Metamorfoses de Ovídio*, p. 93-107.

geralmente citadas pela crítica, acompanhadas dos pontos principais de sua análise, para então associá-las à ideia de uma retórica corporal.

Para Briseida, as lágrimas são equiparáveis às palavras – dotam o texto de significado e contribuem para comover o destinatário, mesmo que a heroína permaneça em silêncio:

*Quascumque adspicies, lacrimae fecere lituras;
sed tamen et lacrimae pondera uocis habent.* (Briseida)

Rasuras verás, todas feitas pelas lágrimas,
valem por voz as lágrimas choradas.²⁷⁴

*Sis licet inmitis matrisque ferocior undis,
ut taceam, lacrimis conminuere meis.* (Briseida)

Sejas cruel e mais feroz que as ondas da mãe;
no entanto, silente, amoleço-te com minhas lágrimas.²⁷⁵

O corpo da heroína, por meio das lágrimas, projeta-se sobre o corpo textual evocado pelas rasuras ou borrões a serem vistos pelo leitor da carta, destacando-se a concretude da superfície de escrita. Conforme abordei em outra ocasião,²⁷⁶ as *Heroides* se caracterizam por uma espécie de “corporificação do ato de escrita”, responsável por ressaltar a materialidade dos textos e lhes conferir um tom erótico, não só em razão do assunto amoroso, mas também pelas marcas e fluidos femininos deixados pelas heroínas sobre o que escrevem.²⁷⁷ Ora, esse lugar das marcas deixadas se configura como um espaço ficcional literariamente criado, pois tal texto assinalado pelas lágrimas não pode ser acessado de forma concreta, mas apenas por meio das descrições da heroína e sua posterior recriação por parte do leitor.

274. OVÍDIO, *Heroides* 3. 3-4, trad. J. Avellar, 2021, p. 308.

275. OVÍDIO, *Heroides* 3.133-134, trad. de Júlia Avellar, 2021, p. 311.

276. No capítulo “A mulher escritora nas *Heroides* e nas *Metamorfoses* de Ovídio”, que escrevi para a coletânea *Sic itur ad astra*, organizada por Sueli Coelho e César Cambraia em homenagem ao prof. Johnny Mafra, falecido no fim de 2022, discuti o papel de escritoras assumido pelas personagens mitológicas das *Heroides* e as reflexões metapoéticas suscitadas pelas menções aos instrumentos de escrita, superfícies textuais e partes do corpo. Na ocasião, analisei alguns dos trechos das *Heroides* aqui citados, que agora retomo e investigo à luz da proposta de uma retórica corporal.

277. AVELLAR, Júlia B. C. de. A mulher escritora nas *Heroides* e nas *Metamorfoses* de Ovídio. In: COELHO, S. M.; CAMBRAIA, C. N. (org.). *Sic itur ad astra: estudos de língua e de literatura latina em homenagem ao professor Johnny José Mafra*. Campinas: Mercado de Letras, 2023, p. 97.

O papel criativo ou imaginativo na reconstrução das marcas é evidenciado de forma mais explícita por Fedra, ao exigir que seu destinatário (Hipólito, mas também nós, leitores) finja ver suas lágrimas: “Ainda acrescento lágrimas a estas súplicas; tu que lês/ as palavras suplicantes, finge ver também minhas lágrimas!”.²⁷⁸ Em latim, o verbo *ingo* tinha o sentido inicial de “moldar”, “modelar” e, por consequência, “imaginar”; daí nosso termo “ficação”. Ao interpelar o leitor, para que ele imagine as lágrimas derramadas, Fedra coloca em evidência o caráter ficcional subjacente à escrita dessas cartas pelas heroínas.

Também nos *Tristia/Tristezas*, as lágrimas são mencionadas como expressão de dores do desterrado. Em duas elegias contendo uma descrição material do livrinho que o poeta envia desde as terras do exílio até Roma (*Tristia/Tristezas* 1.1 e 3.1), são explicitados aspectos materiais que caracterizam o *uolumen*, como os borrões deixados pelas lágrimas:

*Neue liturarum pudeat; qui uiderit illas,
de lacrimis factas sentiet esse meis*
Nem te envergonhes das rasuras. Quem as vir
perceberá que resultam de minhas lágrimas.²⁷⁹

*Littera suffusas quod habet maculosa lituras,
laesit opus lacrimis ipse poeta suum.*
A escritura manchada acumula rasuras:
o próprio poeta com lágrimas marcou sua obra.²⁸⁰

Quanto à proposta da retórica corporal, merecem destaque nas passagens os aspectos sensoriais e de percepção cinestésica (isto é, relativos a peso e movimento) relacionados tanto com o corpo das personagens quanto com o corpo do texto. Briseida atribui às lágrimas “peso de voz” (*pondera uocis*), para indicar que elas têm o mesmo valor que palavras, numa expressão que combina a percepção do peso com a audição. Na tradução, busquei salientar o âmbito sensorial por meio da aliteração (valem-voz). Ademais, o efeito das lágrimas da heroína é designado pelo verbo *commiuo*, que

278. OVÍDIO, *Heroides* 4.175-176, tradução minha: *Addimus his precibus lacrimas quoque;
uerba precantis/ qui legis, et lacrimas finge uidere meas!*

279. OVÍDIO, *Tristia/Tristezas* 1.1.13-14, trad. de Júlia Avellar, 2023, p. 29.

280. OVÍDIO, *Tristia/Tristezas* 3.1.15-16, trad. de Júlia Avellar, 2023, p. 103.

tem um significado inicial tático (“quebrar”, “despedaçar”), mas adquire no trecho um sentido retórico (“abater”, “vencer”, “amolecer”).

Já as passagens dos *Tristia/Tristezas* enfatizam, mais de imediato, a percepção pela visão (“vir”, “manchada”), que, inclusive, sustenta o jogo com os termos *littera* e *lituras*. Essa paronomásia (semelhança sonora de palavras) adquire aqui também um aspecto visual, pois são justamente os borões resultantes das lágrimas que causarão a confusão ou indistinção entre as duas palavras a serem lidas na carta. Além disso, as aliterações em /l/ (*littera, lituras, laesit, lacrimis*) combinam a percepção sonora da audição com a ideia tática presente no verbo *laedo* (“ferir”, “bater”, “marcar”), usado para indicar justamente a ação efetuada pelo poeta de marcar ou selar sua obra, ao modo de uma assinatura.

Além das lágrimas, também o sangue das heroínas é um fluido corporal de relevância semântica e retórica. Nas *Heroides*, os dois exemplos mais emblemáticos no que concerne à associação do sangue e das lágrimas à escrita, com a consequente apresentação de uma imagem da escritora, estão presentes nas cartas de Dido e de Cânace:

Queiras tu observar a imagem da que escreve!
Escrevo; em meu seio, a espada troiana,
pelas faces correm lágrimas rumo à espada em riste,
a tingir-se de sangue, não de lágrimas. (Dido)²⁸¹

Se algumas letras perderem-se em rasuras incógnitas,
o sangue da amante selará a carta.
A destra detém o cálamo; a esquerda, a adaga em riste,
e jaz em meu seio o papiro aberto.
Esta a imagem da Eólide que ao irmão escreve;
ao pai cruel assim pareço agradar. (Cânace)²⁸²

281. OVÍDIO, *Heroides* 7.183-186, tradução minha: *Adspicias utinam, quae sit scribebentis imago! Scribimus, et gremio Troicus ensis adest, / perque genas lacrimae strictum labuntur in ensem, / qui iam pro lacrimis sanguine tinctus erit.*

282. OVÍDIO, *Heroides* 11.1-6, tradução minha: *Siqua tamen caecis errabunt scripta lituris, / oblitus a dominae caede libellus erit. / Dextra tenet calatum, strictum tenet altera ferrum, / et iacet in gremio charta soluta meo. / Haec est Aeolidos fratri scribebentis imago; sic uideor duro posse placere patri.*

Os trechos trazem a mesma expressão, *scribentis imago* (“imagem da que escreve”), indicando se tratar de uma autorrepresentação das personagens durante o ato de escrita e criação poética. Segundo Casanova-Robin (2007, p. 78-79), “o espetáculo do corpo participa também de uma interrogação sobre a identidade de cada protagonista, que se contempla naquilo que ele coloca à vista”, o que resulta numa “reconstrução de si”.²⁸³ Nos excertos, as lágrimas são substituídas pelo sangue, num prenúncio do suicídio efetuado por ambas as personagens. Ao ressaltar traços materiais, as heroínas evocam a corporalidade do texto e, mais do que isso, parecem transferir para ele seus aspectos corporais.

Ademais, as passagens situam os instrumentos manuseados pelas heroínas em um local do corpo que se caracteriza pela intimidade: o colo ou seio (*gremium*). Nele, Cânace deposita o papiro e Dido a espada de Eneias, de modo a conferir tom erótico aos trechos, visto que é o lugar onde geralmente o amante é abraçado. O erotismo fica ressaltado pela menção a dois instrumentos – *ensis* e *ferrum* (“espada” e “adaga”) – que, metaforicamente, podem adquirir conotação sexual. A insinuação de uma cena erótica na pose de escrita das heroínas assume, assim, um caráter persuasivo.

Em última instância, a transferência de aspectos corporais das heroínas para a superfície de escrita torna a carta, em termos metafóricos, um corpo (ou seu próprio corpo). Sob esse viés, o sangue pode ser entendido metonimicamente como um elemento vital das personagens, e marcar o texto com ele significa dotar as cartas de vida. O suicídio prefigurado funde-se justamente na transferência do sangue para as epístolas: as heroínas morrem, seu corpo físico se esgota, mas elas permanecem vivas enquanto corpo textual, graças à literatura.

De fato, não é mero acaso a exploração que Ovídio frequentemente faz do trocadilho com o termo *corpus* ao longo de suas produções. Na situação de afastamento, é a carta que, como substituta, será enviada para preencher o vazio da ausência. As heroínas tornam-se texto e se transformam em suas próprias epístolas, a fim de se fazerem presentes junto de seus amados; Não se metamorfoseia em seu próprio livro para poder retornar a Roma.

Nas *Heroides*, a transferência do corpo das heroínas para suas próprias cartas fica reforçada pelas diversas autorrepresentações ao longo da coletânea, que se configuram como experiências de si. Elas constroem imagens de si mes-

283. “[...] le spectacle du corps participe aussi d'une interrogation sur l'identité de chaque protagoniste qui se contemple dans ce qu'il donne à voir [...]”.

mas, quase que autorretratos, muitas vezes caracterizados pelo sofrimento, pelo desespero ou pelo erotismo, representações essas dotadas, evidentemente, de intuições persuasivas. Por meio desse expediente, as heroínas destinam a seus leitores uma imagem de si cuidadosamente construída, além de deixarem-na registrada na memória por meio de seus versos. Elas se fazem texto, o texto faz-se corpo e permanece para a posteridade (tendo chegado até hoje).

A ninfa Enone, por exemplo, ao ver que Páris retorna a Troia acompanhado de uma nova companheira (Helena), desfaz-se em lamentações. Ela descreve a si mesma em sofrimento, a fim de comover o amante, e seus atos são os mesmos que costumeiramente eram adotados por pessoas em luto.

Aí sim rasguei a veste e golpeei o peito,
fendi com a dura unha o rosto úmido,
enchi o Ida sagrado de queixosos uivos,
para lá, aos meus rochedos, levei estas lágrimas. (Enone)²⁸⁴

A menção a partes e fluidos corporais (peito, unha, rosto, lágrimas), bem como a forte coloração sensorial da passagem (“golpeei”, “fendi”, “úmido”, “dura” designam o tato; “uivos queixosos”, a audição) evocam o corpo da personagem e exemplificam uma experiência de si, por meio da qual a heroína se insere na carta e se metamorfoseia nela. Sua autodescrição, experimentando dor e desespero comparáveis a uma situação de morte, fixa textualmente uma imagem de si fundada na concretude corporal. É essa imagem, corpo da heroína transferido para o corpo textual, que busca comover o destinatário e tentar persuadi-lo a voltar.

Como último exemplo proveniente das *Heroides*, merece menção, na epístola 10, a cena em que Ariadne desperta do sono e percebe ter sido abandonada por Teseu numa ilha deserta. Altamente descriptiva e teatral,²⁸⁵ a passagem retrata especificamente o momento de abandono e as ações, sensações e emoções experimentadas pela heroína, que gradativamente se entrega aos lamentos, até ser tomada por um desespero irrefletido:

284. OVÍDIO, *Heroides* 5.71-74, tradução minha: *Tunc uero rupique sinus et pectora planxi,/ et secui madidas ungue rigente genas,/ inpleuque sacram querulis ululatibus Iden/ illuc has lacrimas in mea saxa tuli.*

285. A presença de elementos teatrais na carta de Ariadne e a configuração do espaço como um palco dramático foram detalhadamente discutidas por OLIVEIRA, Jéssica R.; ROCHA, Carol M. Ariadne em cena: teatralidade na *Epistula 10* das *Heroides* de Ovídio. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, v. 25, p. 163-185, 2023.

Semidesperta, frouxa de sono, movi
as mãos, meio deitada, para estreitar Teseu:
ele não estava! Recuo as mãos e de novo tento
e movo os braços pelo leito: ele não estava!
Os temores expulsaram o sono; levanto-me aterrorizada,
e os membros se precipitaram do leito viúvo.
Logo o peito ressoou com o bater das palmas das mãos,
desgrehados como estavam, após o sono, arranquei meus cabelos.
Havia lua: observo se algo distingo senão os litorais;
os olhos nada têm para ver senão o litoral.
Corro ora para cá, ora para lá, para um e outro lado ao acaso;
a areia funda retarda os pés de menina.
Enquanto isso, gritei por todo o litoral “Teseu!”:
as pedras ocas ecoavam seu nome,
e todas as vezes que eu te gritava, o local chamava:
o próprio local queria auxiliar a infeliz. (Ariadne)²⁸⁶

O trecho principia com uma descrição dos movimentos de Ariadne após despertar, com numerosas referências ao corpo. Seus braços e mãos procuram tocar Teseu, mas tudo o que alcançam é um vazio sobre o leito, caracterizado por ela como “leito viúvo”, o que já sugere uma tomada de consciência acerca do abandono sofrido. Diante disso, seu corpo torna-se palco para a expressão da dor e do desespero, com uma ênfase nos sentidos: as mãos batem no peito (tato), que ressoa (audição); os cabelos desgrehados (visão) são arrancados pela própria jovem (tato), que está aterrorizada. As ações e o corpo passam a ser descritos, então, de forma subjetiva, assimilando os sentimentos experimentados. Ela observa detalhadamente a paisagem ao redor e corre em diferentes direções, numa tentativa de abarcar com seu corpo o espaço da ilha, sente os pés afundarem na areia (tato) e grita por Teseu (audição).

Ariadne toca a paisagem, mas também é tocada por ela. As pedras são descritas como ocas (*concaua*), vazias como o leito em que ela estava, de modo

286. OVÍDIO, *Heroides* 10.9-24, tradução minha: *incertum uigilans a somno languida moui/ Thesea prensuras semisupina manus:/ nullus erat! Referoque manus iterumque retempto/ perque torum moueo bracchia: nullus erat! Excussere metus somnum; conterrita surgo, membraque sunt uiduo praecipitata toro./ Protinus adductis sonuerunt pectora palmis,/ utque erat e somno turbida, rapta coma est./ Luna fuit: specto, siquid nisi litora cernam;/ quod uideant oculi, nil nisi litus habent./ Nunc huc, nunc illuc, et utroque sine ordine, curro;/ alta puellares tardat harena pedes./ Interea toto clamaui in litore ‘Teseu!’: reddebat nomen concaua saxa tuum,/ et quotiens ego te, totiens locus ipse uocabat:/ ipse locus miserae ferre uolebat opem.*

a também expressar o vazio e a ausência que invadem a heroína. O mais significativo, porém, é a assimilação do corpo da jovem com o lugar: seus gritos são ecoados pelas pedras, o próprio local também chama por Teseu. Nas descrições de sua epístola, Ariadne expande seu corpo para a paisagem, que parece compartilhar seus sentimentos. Ao mesmo tempo, ela também se projeta no texto da carta, pois quem lê suas palavras consegue reconstruir e visualizar seu corpo. É este o seu potencial retórico: por meio da epístola, ela busca fazer com que Teseu (e também nós, leitores) veja sua imagem, se compadeça de seu sofrimento e, por isso, decida voltar.

Ao desconfiar que seus gritos não chegam até Teseu, a heroína emprega outros expedientes corporais para interpelar o amado, como os golpes sobre o peito ou as mãos agitando-se a fazer sinais:

Isso eu disse; o que faltava à voz, com golpes eu preenchia:
pancadas misturavam-se às minhas palavras.
Caso não ouvisses, para que ao menos pudesses ver,
as mãos, largamente agitadas, fizeram sinais. (Ariadne)²⁸⁷

O corpo da heroína torna-se, portanto, signo capaz de complementar os sentidos transmitidos pelas palavras: quando a voz é insuficiente, é ele que preenche as lacunas da significação. Ariadne descreve na epístola seu próprio corpo em movimento, a fim de que o leitor reconstrua em sua mente a imagem da jovem em desespero. A isso se soma, ainda, a metamorfose da heroína na carta que escreve. Essa transferência do corpo físico para o corpo textual é explicitada no único dístico do poema em que comparece o vocábulo “corpo”:

*Corpus, ut impulsae segetes aquilonibus, horret,
litteraque articulo pressa tremente labat. (Ariadne)*
O corpo, como searas agitadas por Aquilões, treme,
titureia a letra, premida por mão trêmula.²⁸⁸

287. OVÍDIO, *Heroides* 10.37-40, tradução minha: *Haec ego; quod uoci deerat, plangore
replebam;/ uerbera cum uerbis mixta fuere meis./ Si non audires, ut saltem cernere posses,/*
iactatae late signa dedere manus.

288. OVÍDIO, *Heroides* 10.139-140, tradução minha.

O tremor do corpo de Ariadne, ao ser mencionado junto com sua grafia trêmula, insinua a ambiguidade do termo *corpus*, que pode designar tanto o corpo físico da heroína quanto o corpo textual daquilo que ela escreve. O aspecto material fica ainda mais reforçado pela recorrência na passagem dos sons /l/ e /t/, numa espécie de equivalência sonora para o tremor que se impõe sobre a jovem.

Também nos poemas de exílio, Nasão chama a atenção para aspectos corporais e elementos materiais da superfície de seu livro. Na já mencionada elegia de abertura dos *Tristia/Tristezas*, o livro de poemas enviado a Roma é caracterizado por apresentar traços em conformidade com a situação de exilado de seu autor: a superfície do pergaminho não foi polida com pedra-pomes nem banhada em óleo de cedro, o título não foi escrito com tinta vermelha, enfim, não foram feitos os acabamentos usuais, observando-se uma transferência de traços do poeta exilado para sua própria obra.

O corpo do poeta a tal ponto se transforma em texto que, na elegia 3.1, a voz poética é transferida de Nasão para seu livrinho recém-chegado em Roma.²⁸⁹ O poeta projeta seu corpo e sua voz no texto, que, personificado, torna-se vivo, transforma-se em corpo:

Enviado a Roma, temeroso chego, livro de um exilado:
 dá, leitor amigo, mão benévolâ ao fatigado,
 [...]
 Que poemas coxos claudiquem em verso alternado,
 o faz ou o pé ou a longa viagem.
 Não sou louro pelo cedro, nem suave pela pedra-pomes:
 envergonhou-me ser mais cuidado que meu amo.²⁹⁰

A personificação do livro lhe confere características corporais humanas: ele é coxo, tem o pé defeituoso e não é louro. O corpo que lhe é atribuído condiz com a situação de desterrado do poeta (daí ser descrito como mal cuidado) e também com os elementos definidores do gênero elegíaco, os

289. Em outra ocasião, analisei em detalhes o processo de metamorfose de Nasão em seu livrinho. Cf. AVELLAR, Júlia B. C. de. *As Metamorfoses do Eu e do Texto: o jogo ficcional nos Tristia de Ovídio*, p. 176-214.

290. Ovídio, *Tristia/Tristezas* 3.1.1-2; 11-14, trad. de Júlia Avellar, 2023, p. 103: *Missus in hanc uenio timide, liber exulis, urbem:/ da placidam fesso, lector amice, manum; [...] Claudia quod alterno subsidunt carmina uersu,/ uel pedis hoc ratio, uel uia longa facit./ Quod neque sum cedro flauus nec pumice leuis,/ erubui domino cultior esse meo.*

quais são metaforicamente representados por meio de traços humanos (por exemplo, ele é coxo devido à diferença de extensão entre os dois versos do dístico elegíaco, o hexâmetro e o pentâmetro). Assim, o livrinho figura como um duplo do poeta, mas, diferentemente dele, seu corpo é livre para se dirigir a Roma.

Considerações finais

Os versos das *Heroides* e dos *Tristia/Tristezas* assinalam em vários momentos a ineficiência das palavras, propondo como alternativa para a geração de sentidos os aspectos materiais presentes na superfície do texto, as partes do corpo e fluidos corporais do eu poético, ou mesmo sua associação com elementos sensoriais. Dessa forma, ambas as obras delineiam uma retórica responsável por destacar a eloquência do corpo, isto é, uma retórica corporal. Essa, porém, fundamenta-se num paradoxo. O corpo, suas partes e as marcas por ele deixadas, frequentemente referidas nos versos, não estão concretamente na superfície textual que lemos, mas são recriadas na mente do leitor, evocadas por meio das palavras escritas pelas heroínas ou por Nasão (as mesmas palavras descritas como inúteis ou vazias).

Esse paradoxo, porém, é ainda mais amplo. As afirmações das heroínas e do próprio Nasão são perpassadas por um jogo que evidencia, justamente, sua habilidade retórica. Na poesia ovidiana, o *corpus* é ambíguo, envolve os aspectos materiais, mas também os sentidos construídos pelas palavras. Ele é corpo físico e textual. Ele é o ponto em que confluem forma e conteúdo. O corpo das personagens coloca-se no texto, mas, ao mesmo tempo, o texto também se constitui enquanto corpo.

Nessa combinação, a retórica corporal, portanto, é capaz de conferir presença a algo ou alguém ausente, de modo a instituir novas formas de persuasão e também novos modos de existência, seja na ficcionalidade do texto, seja em sua materialidade. Assim, as numerosas referências a marcas corporais e sensoriais na poesia ovidiana, ainda que criadas por meio de palavras, conferem corporalidade aos escritos, projetam o eu poético em seus próprios versos e metamorfoseiam o texto em corpo. Um *corpus* que permaneceu na tradição literária e ainda hoje apreciamos.

REFERÊNCIAS

- AVELLAR, Júlia B. C. de. *As Metamorfoses do Eu e do Texto: o jogo ficcional nos Tristia de Ovídio*. 2015. 320 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-A59FDP>. Acesso em: 14 jan. 2024.
- AVELLAR, Júlia B. C. de. A mulher escritora nas *Heroides* e nas *Metamorfoses* de Ovídio. In: COELHO, S. M.; CAMBRAIA, C. N. (org.). *Sic itur ad astra: estudos de língua e de literatura latina em homenagem ao professor Johnny José Mafra*. Campinas: Mercado de Letras, 2023, p. 81-112.
- AVELLAR, Júlia B. C. de. De Briseida para Aquiles. Estudo e tradução poética de *Heroides* 3, de Ovídio. *Em Tese*. Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 297-313, 2021. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/18573>. Acesso em: 10 out. 2022.
- AVELLAR, Júlia B. C. de. *Uma teoria ovidiana da literatura: os Tristia como epítápio de um poeta-leitor*. 2019. 611 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/30644>. Acesso em: 23 jul. 2021.
- AVELLAR, Júlia B. C. de. *Uma teoria ovidiana da literatura: os Tristia como epítápio de um poeta-leitor*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2023.
- CARDIM, Leandro N. *Corpo*. São Paulo: Globo, 2009.
- CARRARA, Daniel P. *In non credendos modos: recursos retóricos e dissimulação no Livro II dos Tristia*. 2005. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- CASANOVA-ROBIN, Hélène. Poétique du corps et représentation de soi dans les *Heroïdes* d'Ovide. In: CASANOVA-ROBIN, H. (dir.). *Amor scribendi. Lectures des Heroïdes d'Ovide*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2007, p. 53-79.
- CICERO. *Brutus. Orator*. Translated by G. L. Hendrickson; H. M. Hubbell. Loeb Classical Library 342. Cambridge: Harvard University Press, 1939.
- CICERO. *On Invention. The Best Kind of Orator. Topics*. Translated by H. M. Hubbell. Loeb Classical Library 386. Cambridge: Harvard University Press, 1949.

- ENTERLINE, Lynn. *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- FARRELL, Joseph. Reading and Writing the *Heroides*. *Harvard Studies in Classical Philology*. Harvard, v. 98, p. 307-338, 1998.
- HAMILTON, John. *Philology of the Flesh*. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.
- HARRISON, Stephen. Ovid and Genre: Evolutions of an Elegist. In: HARDIE, Philip (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 79-94.
- HINDS, Stephen. Booking the Return Trip: Ovid and *Tristia* I. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, Cambridge, v. 31, p. 13-32, 1985.
- INGLEHEART, Jennifer. *A Commentary on Ovid, 'Tristia', Book 2*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- OLIVEIRA, Jéssica R.; ROCHA, Carol M. Ariadne em cena: teatralidade na *Epistula 10* das *Heroides* de Ovídio. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, v. 25, p. 163-185, 2023. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/agora/article/view/31331>. Acesso em: 14 jan. 2024.
- OVIDIUS. *Amores. Epistulae. Medicamina faciei femineae. Ars amatoria. Remedia amoris*. R. Ehwald edidit ex Rudolphi Merkelii recognitione. Leipzig: Teubner, 1907.
- OVID. *Metamorphoses*. Ed. Hugo Magnus. Gotha (Germany): Friedr. Andr. Perthes, 1892. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?d=Perseus%3atext%3a1999.02.0029>. Acesso em: 14 jan. 2024.
- OVID. *Tristia & Ex Ponto*. Ed. T. E. Page; E. Capps; W. H. D. Rouse. With an English translation by A. L. Wheeler. Cambridge: Harvard University Press, 1939.
- OVÍDIO. *Tristia/Tristezas*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Júlia Batista Castilho de Avellar. Belo Horizonte: Relicário, 2023.
- SCHIESARO, Alessandro. Ovid and the professional discourses of scholarship, religion, rhetoric. In: HARDIE, P. (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- SILVA RHETORICAE. Coord. Gideon O. Burton, Brigham Young University. Disponível em: <<http://rhetoric.byu.edu>>. Acesso em: 14 jan. 2024.

VIDEAU-DELIBES, Anne. Sur la représentation des passions. In: CASANOVA-ROBIN, H. (dir.). *Amor scribendi. Lectures des Heroïdes d'Ovide*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2007, p. 155-194.

WHEELER, Arthur L. Introduction. In: OVID. *Tristia & Ex Ponto*. Translated by A. L. Wheeler. London and Cambridge: Loeb Classical Library, 1996, p. VII-XXXVIII. [1924]

WILKINSON, L. P. *Ovid recalled*. London: Bristol Classical Press, 2005. [1955]



“CAIU QUEM QUIS”: A FIGURAÇÃO RETÓRICO-POÉTICA DA QUEDA DE LÚCIFER E DE ADÃO E EVA EM *PARAÍSO PERDIDO* (1667), DE JOHN MILTON

Lavinia Silvares

Universidade Federal de São Paulo

Paraíso Perdido, do poeta inglês seiscentista John Milton, é uma daquelas grandes obras poéticas difíceis de resumir: parece um esforço inútil tentar condensar em poucas palavras uma imensa matéria poética – a luta do Bem contra o Mal –, que transborda propositadamente entre os versos, incapazes de contê-la. Esse extrapolação dos versos, que chamamos modernamente de *enjambement*, não se dá em *Paraíso Perdido* em função de ritmo e metro apenas, mas também para mimetizar retoricamente a imensidão da matéria poética extra-humana, que não deve caber na unidade do verso – mesmo do verso heroico da epopeia –, assim como não cabe nos limites do tempo humano. Algo semelhante ocorre com o uso sistêmico que o poeta faz do “símile expandido”, recurso caro à poesia de agudeza do século XVII: além da função de estabelecer analogias entre ideias e imagens, a utilização reiterada do símile efetua um excesso de equivalências, comparações e contrastes que representa, retoricamente, o limite do fôlego do poeta em suas tentativas de figurar a matéria sobre-humana da epopeia sacra²⁹¹.

291. O uso do símile expandido é um dos modos de formular o “conceito”, categoria retórico-poética central no âmbito das práticas letradas dos séculos XVI e XVII. Para um estudo sobre o conceito metafísico na poesia inglesa do século XVII, ver: SILVARES, Lavinia. *Nenhum homem é uma ilha: John Donne e a Poética da Agudeza*. São Paulo: Ed. Fap-Unifesp, 2015, sobretudo o capítulo 3, “Espécies de agudeza e a conveniência dos estilos”, p. 139-204.

Assim, como o *Sonho de uma Noite de Verão* de Shakespeare, o *Quixote* de Cervantes e o *Primeiro Sonho* de Sor Juana, *Paraíso Perdido* é uma obra que se performatiza durante o desenrolar da leitura, através da figuração retórico-poética de cada cena – que ganha corpo e promove sucessivamente a visualização potente da matéria, garantindo o encaixe das peças que constroem os sentidos e as relações entre os assuntos. Sua potência reside na evocação rítmica de invenções incríveis, como a representação de uma guerra civil no Paraíso – uma rebelião armada contra a suposta tirania de Deus, ou a “Tirania do Bem”, como diz Satã – que coloca anjos contra anjos, lutando lado a lado com espadas e escudos, em que relâmpagos e estrondos são ricamente reproduzidos na sonoridade dos versos. Trata-se de uma performance engenhosa e intrincada, que mobiliza preceitos retórico-poéticos de uma longa tradição greco-latina reapropriada no âmbito letrado de seu tempo.

Neste capítulo, abordaremos de modo necessariamente sucinto um dos principais pilares da matéria poética da grande obra de Milton: a figuração da perda do Paraíso e das razões pelas quais ocorreu. A fim de mostrar a máquina retórica de Milton que opera a visualização de duas quedas – primeiro a queda de Lúcifer do Céu, quando é expulso pelo Messias, e depois a queda de Adão e Eva, expulsos do Éden –, propomos refletir sobre a articulação estrutural que se constrói de uma em relação à outra no poema, estabelecendo um intricado elo causal.

I. Introdução: a epopeia sacra de Milton

Paraíso Perdido foi composto em versos brancos (sem rima) e publicado pela primeira vez em Londres, em 1667, contendo 10 livros – como no caso dos *Lusíadas*, de Camões, também distribuídos em 10 cantos. Porém, em edição posterior, de 1674, a obra ganhou uma versão expandida em 12 livros, cada um contendo inicialmente um Argumento que resume a matéria poética, como se costumava fazer nas edições dos épicos homéricos nas traduções em latim e nos vernáculos europeus.

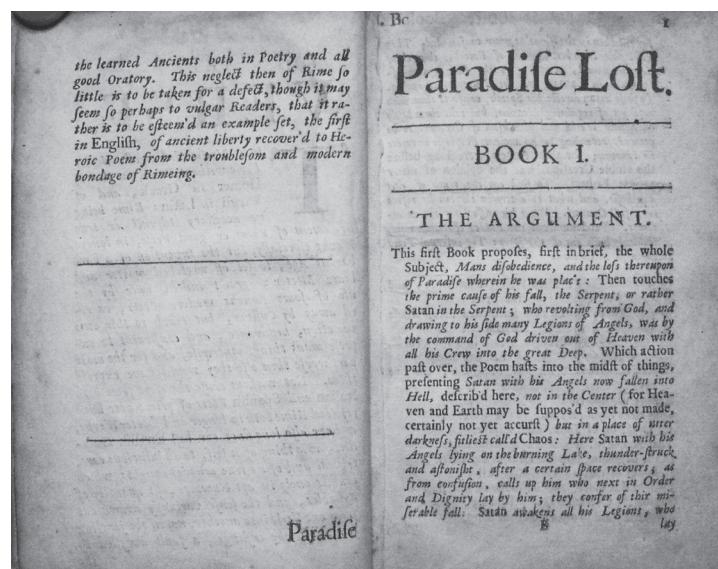


Figura 1 – Edição de 1674 de *Paradise Lost*. Fonte: Wikimedia.org, domínio público

A partir dessa edição expandida, *Paraíso Perdido* se cristaliza como a grande epopeia cristã protestante de língua inglesa, constituída como emulação da épica clássica greco-latina nas convenções do gênero, na utilização de recursos retórico-poéticos como o “símile homérico” e na diversidade programada de seus estilos. No entanto, a matéria sacra diferencia a obra de Milton da de seus modelos antigos, com seus périplos centralizados nas ações humanas. O grande poeta John Dryden, contemporâneo a Milton, percebe instantaneamente que *Paraíso Perdido* emula a épica antiga mais na forma que no conteúdo, o que não reduz a admiração que causa em seu primeiro público. Em um dos ensaios que escreveu sobre poesia, publicado em 1692, Dryden afirma sobre o épico de Milton:

As for Mr. Milton, whom we all admire with so much justice, his subject is not that of an heroic poem, properly so called. His design is the losing of our happiness; his event is not prosperous, like that of all other epic works; his heavenly machines are many, and his human persons are but two. [...] his thoughts are elevated, his words sounding, and that no man has so happily copied the manner of Homer, or so copiously translated his Grecisms and the Latin elegances of Virgil²⁹².

292. DRYDEN, John. *Discourses on Satire and Epic Poetry*. Montana: Kessinger, 2004, p. 12.

Como observa Dryden, Milton logrou trazer para a épica de língua inglesa a “maneira de Homero”, com seus “grecismos”, assim como as “elegâncias latinas” de Virgílio. Certamente, não é pouco o elogio dessa primeira recepção. Por outro lado, Dryden ressalta a ausência de matéria e personagens conectados com a vida humana, com a dimensão mortal do nosso mundo: são apenas duas as figuras humanas que agem e discursam nessa epopeia sacra – Adão e Eva. De modo semelhante, Samuel Johnson, em ensaio publicado em 1750, critica o que ele chama de uma falta de “interesse humano” no poema épico de Milton: “The plan of *Paradise Lost* has this inconvenience, that it comprises neither human actions nor human manners. The man and woman who act and suffer are in a state which no other man or woman can ever know.”²⁹³

A recepção romântica, porém, a partir de fins do século XVIII, contesta a perspectiva de Johnson, ressaltando que a representação poética na obra de Milton – ainda que figure anjos e demônios – é construída a partir de uma visão demasiadamente humana da história sacra, transformando Deus e Satã em personagens dramáticos, como os de Shakespeare, que conscientemente discursam para uma plateia de mortais. Essa visão pode ser ricamente observada, por exemplo, na série de ilustrações comentadas que o poeta William Blake produz sobre *Paraíso Perdido*, a partir de 1790, sob encomenda para um patrono. Para Blake, o propósito do grande poema de Milton – o qual ele adorava acima de qualquer outra obra poética – era justamente explicar que a queda do homem se deu como desdobramento de uma queda maior e anterior: a de Lúcifer, o que estabelece um elo primordial entre o ser humano e o demônio²⁹⁴. Na ilustração reproduzida a seguir, intitulada “Satã observa as carícias de Adão e Eva”, nota-se a agência do anjo caído sobre o destino da humanidade na elevação de sua figura alada sobre as demais e no dedo indicador esticado, já penetrando o leito idílico das criaturas humanas. Observa-se também a figuração humanizada e digna dos personagens da fábula épica, com seus corpos em perfeita simetria e proporção.

293. JOHNSON, Samuel. Milton. In: *Samuel Johnson: the major works*. Org. Donald Greene. Oxford: Oxford U.P., 2008, p. 709-710.

294. Ver, sobre a relação intensa de William Blake com a obra de Milton, o excelente estudo introdutório da tradução portuguesa do poema visionário intitulado *Milton*, de Blake, na seguinte edição bilingüe: BLAKE, William. *Milton*. Tradução, introdução e notas de Manuel Portela. São Paulo: Nova Alexandria, 2014.

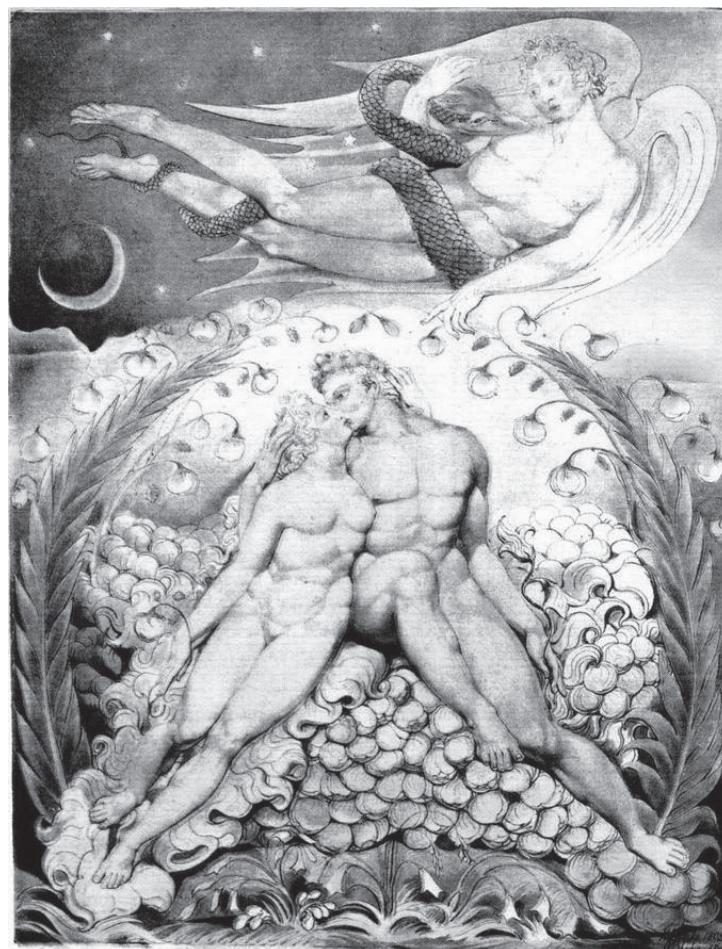


Figura 2 – “Satan watching the caresses of Adam and Eve”, 1808. Fonte: Wikimedia.org, Domínio público

A recepção romântica enfatiza o protagonismo poético e dramático dado a Lúcifer-Satã no poema, cuja força física, determinação, poder de sedução e habilidade de se disfarçar o equiparia a um deus grego. Shelley, em um ensaio sobre a figuração demoníaca, de 1819, afirma: “The Devil owes everything to Milton. Dante and Tasso present us with a very gross idea of

him. Milton divested him of a sting, hoof, and horns, and clothed him with the sublime grandeur of a graceful but tremendous spirit”²⁹⁵.

A narrativa de *Paraíso Perdido* inicia-se convencionalmente, *in media res*, com a expulsão de Lúcifer e de milhares de anjos rebeldes do Paraíso, e a criação do Inferno como destino desses seres caídos. Através dos recursos da analepse e da prolepsé típicos do gênero, os episódios vão sendo antecipados, previstos, contados em retrospectiva, profetizados e rememorados ao longo dos 12 livros do poema²⁹⁶. Somando mais de 10 mil versos no total, a visualização da história sacra poeticamente reconfigurada se completa na belíssima cena final em que Adão e Eva, de mãos dadas (“*hand in hand*”), finalmente deixam o Paraíso – *Paradise is Lost*:

They, looking back, all the eastern side beheld Of Paradise, so late their happy seat, Waved over by that flaming brand; the gate With dreadful faces thronged, and fiery arms: Some natural tears they dropped, but wiped them soon; The world was all before them, where to choose Their place of rest, and Providence their guide; They, hand in hand, with wandering steps and slow, Through Eden took their solitary way²⁹⁷.

Apesar da grande perda, ocasionada por ação do livre-arbítrio calcado no ato de desobediência a Deus primeiro impetrado por Lúcifer e depois pelas criaturas humanas, o anjo Miguel busca confortar Adão, profetizando o sacrifício de Cristo e a posterior possibilidade de redenção da espécie humana. O arcanjo orienta Adão a não lamentar a perda do Éden, lugar externo e físico, já que poderá conquistar, por meio da fé e de uma série de virtudes cristãs que ele nomeia, um lugar interno e metafísico de eterna

295. SHELLEY, Percy Bysshe. *Essay on the Devil and Devils* (c. 1819-1820). Disponível em: https://en.wikisource.org/wiki/The_Prose_Works_of_Percy_Bysshe_Shelley/On_the_Devil,_and_Devils.

296. Ver, a respeito da função da prolepsé em *Paraíso Perdido*, sobretudo na construção dos similares expandidos, o ensaio de James Whaler, “The Miltonic Simile”. *PMLA*, Cambridge, v. 46, n. 4, 1931, p. 1034-1074.

297. MILTON, John. *Paradise Lost*. London: Penguin, 1996, Book XII, v. 642-649, p. 313. Todas as citações em inglês provêm dessa edição. Na tradução para a língua portuguesa, de Daniel Jonas: “P’ra trás olhando viram o levante / Do Paraíso, lar feliz de há pouco, / Varrendo-o o gládio ígneo, e apinhada / A porta com terríveis faces e armas. / Verteram naturais algumas lágrimas / Logo enxugadas. Era à frente o mundo, / Onde escolher seu lar, e a providência: / Mão na mão com pés tímidos e errantes / P’lo Éden solitário curso ousaram.” MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Ed. bilíngue. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas. São Paulo: Ed. 34, 2020, p. 877.

bem-aventurança: “then wilt thou not be loth / To leave this Paradise, but shall possess / a Paradise within thee, happier far”²⁹⁸.

A primeira recepção reconhece a obra de Milton como pertencente ao gênero épico, de tópica escritural, contendo seus elementos convencionais principais: a proposição épica do exórdio, a invocação à Musa, a presença de um herói (não nomeado, mas implícito) cuja glória e vitória são cantadas, o emprego do verso heroico à maneira de Homero e Virgílio, entre outros aspectos. Por isso, o poema é geralmente referido como a grande epopeia cristã do século XVII, cujos personagens são Deus, Cristo (referido sempre como o Messias – o Salvador da humanidade e herói épico do poema), Satã (o grande vilão do poema), Belzebu, Belial e outros anjos caídos, os anjos da virtude Miguel, Gabriel e Rafael, Adão e Eva, e as personificações do Pecado e da Morte. Na primeira estrofe do poema, vemos os elementos épicos distribuídos ao longo dos versos, com a indicação de que aquela matéria – elevadíssima – nunca havia sido cantada poeticamente antes. Vale lembrar também que a obra de Milton é composta na Inglaterra protestante, com uma forte tendência puritana anticlerical, que desdenha e busca se afastar das proposições poéticas católicas de seu tempo:

Of Man's first disobedience, and the fruit
 Of that forbidden tree whose mortal taste
 Brought death into the World, and all our woe,
 With loss of Eden, till one greater Man
 Restore us, and regain the blissful seat,
 Sing, Heavenly Muse, that, on the secret top
 Of Oreb, or of Sinai, didst inspire
 That shepherd who first taught the chosen seed
 In the beginning how the heavens and earth
 Rose out of Chaos: or, if Sion hill
 Delight thee more, and Siloa's brook that flowed
 Fast by the oracle of God, I thence
 Invoke thy aid to my adventurous song,
 That with no middle flight intends to soar
 Above the Aonian mount, while it pursues
 Things unattempted yet in prose or rhyme.
 [...]

298. MILTON, *Paradise Lost*, Book XII, v. 585-587. Na tradução de Daniel Jonas: “e então avesso / não sejas a deixar o Paraíso, / Pois um terás em ti, bem mais feliz” (MILTON, *Paraíso Perdido*, p. 873).

Illumine, what is low raise and support;
 That, to the height of this great argument,
 I may assert Eternal Providence,
 And justify the ways of God to men²⁹⁹.

No Livro do Gênesis, como se sabe, a serpente é representada como agente da tentação de Eva, mas não fica evidente de onde vem sua maldade ou o motivo que impulsiona suas ações. Na narrativa poética, Milton preenche na fantasia de sua invenção a lacuna que conecta a serpente à criação humana, providenciando a justificativa do ciclo da tentação, queda e posterior redenção da humanidade. Como veremos a seguir, essa justificativa da matéria poética é essencial para a compreensão global do poema, pois opera o significado do livre-arbítrio como propriedade crucial de todos os seres criados por Deus, angelicais e humanos, indicando que a providência divina é antes um atributo da onisciência de Deus do que ferramenta manipuladora ou restritiva da liberdade dos seres em exercer suas escolhas – para o Bem e para o Mal. A narrativa épica de Milton ressalta em diversas cenas que, sem a capacidade da escolha, a devoção ao Criador não seria genuína e nem sincera, mas uma espécie de escravidão – o que daria razão ao argumento satânico sobre a “Tirania de Deus”. Assim, a fábula poética enfatiza, em diversos momentos, o caráter voluntário dessa devoção; Deus afirma, no Livro III, sobre Adão e todas as demais criaturas:

I made him just and right,
 Sufficient to have stood, though free to fall.
 Such I created all the Ethereal Powers
 And Spirits, both them who stood and them who failed;
 Freely they stood who stood, and fell who fell.
 Not free, what proof could they have given sincere
 Of true allegiance, constant faith or love [...]?

299. MILTON, *Paradise Lost*, Book I, v. 1-26, p. 6-7. Na tradução de Daniel Jonas: “Da rebelia adâmica, e o fruto / Da árvore interdita, e mortal prova / Que ao mundo trouxe morte e toda a dor, / Com perda do Éden, té que homem maior / Nos restaure, e o lugar feliz nos ganhe, / Canta, celestial Musa, que no cume / Do Oreb, ou do Sinai lá, inspiraste / O pastor que ensinou a casta eleita, / De como no princípio céus e terra / Se ergueram do Caos; ou se o Monte Sião / Mais te encanta, e de Siloé o veio / Que corria p’lo oráculo de Deus, / Teu favor invoco à canção ousada, / Que em não mediano voo quer levar-se / Aos cimos de além Hélicon, buscando / Coisas em prosa ou rima não tentadas. [...] / P’ra que ao nível de tão grande argumento / Defender possa a eterna providência / E aos homens seus caminhos explicar.” (MILTON, *Paraíso Perdido*, p. 31-32).

They trespass, authors of themselves in all,
Both what they judge and what they choose; for so
I formed them free, and free they must remain
Till they enthrall themselves³⁰⁰.

Não se pode negar ou fugir do livre-arbítrio; esse é um tópico frequente, aliás, da grande poesia metafísica inglesa contemporânea a Milton³⁰¹.

II. As duas quedas e sua articulação retórico-poética

A primeira queda encenada em *Paraíso Perdido*, pois, é a da legião de anjos que se rebela contra a soberania de Deus e cujo líder – Lúcifer, depois da queda chamado de Satã, o “Inimigo” – decide enfrentar o Onipotente numa espécie de tentativa frustrada de golpe de Estado celestial. Mesmo derrotado, Satã evoca o princípio da liberdade individual, negando-se a viver em eterna submissão, e afirma: “Melhor reinar no Inferno do que no Céu servir” (Livro I, v. 264). Tal rebelião obviamente não é aceita por Deus, e segue-se o que no poema é descrito de forma fantástica como uma “Guerra no Céu”, com direito a espadas, escudos, elmos e bigas puxadas por cavalos celestes, reencenando a Grécia homérica no céu cristão. Não é uma guerra sangrenta, porque esses seres celestiais não sangram nem morrem, mas, fazendo jus ao gênero épico, Milton constrói as cenas de guerra lá no elevado do elevado, no sublime do tratado de Longino, em que cada embate provoca terremotos com rochas desabando, relâmpagos e trovões iluminando o semblante feroz desses anjos que são gigantes e têm dicção

300. MILTON, *Paradise Lost*, Book III, v. 98-125, p. 64-65. Na tradução de Daniel Jonas: “Fi-lo justo e reto, / Capaz de se opor, livre de cair. / Assim criei a etérea hoste e espíritos, / Tanto quem se opôs, como quem caiu; / Livre se opôs se o fez, caiu quem quis. / Não livres, que cabal prova dariam / De lealdade veraz, amor, fé firme [...]? Formei-os livres, livres ficarão, / Até serem de si reféns.” (MILTON, *Paraíso Perdido*, p. 197-199).

301. Como se vê, por exemplo, no célebre soneto sacro de John Donne, publicado em 1633, em que o eu-lírico implora a Deus que rompa as liberdades impostas pelo livre-arbítrio, dirimindo-o do peso de escolhas pecaminosas: “Take me to you, imprison me, for I / Except you enthrall me, never shall be free, / Nor ever chaste, except you ravish me” (Soneto Sacro XIV, “Batter my heart, three-personed God”). Na tradução de Marcus De Martini: “Separa-me, desata ou rompa novamente / Aquele nó; me prenda ou levame contigo, / Pois não serei livre, a não ser escravizado, / Nem casto, se não for por ti violentado”. DONNE, John. *Poesia Religiosa: Antologia*. Ed. bilíngue, com tradução e notas de Marcus De Martini. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2017, p. 137-138.

grandiloquente. Milton toma como modelo a batalha dos Titãs da *Teogonia* de Hesíodo, como o que há de mais próximo na figuração poética de uma guerra de tamanha proporção, e também as cenas bélicas da *Ilíada* e da *Eneida*, principalmente, utilizando diversas técnicas retóricas da *evidentia* e da *perspectivização*.

Na fábula épica de Milton, Lúcifer e sua legião de anjos rebeldes – que eram milhares, um terço do total dos anjos do Céu – perdem a guerra e são jogados pelo Messias, a mando de Deus, da beirada do Céu, precipício abaixo, para viver eternamente nas profundezas do Inferno recém-criado. A primeira queda está consumada:

Him the almighty power
 Hurled headlong flaming from the ethereal sky
 With hideous ruin and combustion down
 To bottomless perdition, there to dwell
 In adamantine chains and penal fire,
 Who durst defy the omnipotent to arms³⁰².

Satã, já no Inferno, reflete sobre as consequências de sua queda em um de seus muitos solilóquios, que tão bem figuram retórica e poeticamente o *ethos* desse grande vilão miltoniano:

“Is this the region, this the soil, the clime,”
 Said then the lost Archangel, “this the seat
 That we must change for Heaven?—this mournful gloom
 For that celestial light? Be it so, since he
 Who now is sovereign can dispose and bid
 What shall be right: farthest from him is best
 Whom reason hath equalled, force hath made supreme
 Above his equals. Farewell, happy fields,
 Where joy for ever dwells! Hail, horrors! hail,
 Infernal world! and thou, profoundest Hell,
 Receive thy new possessor—one who brings
 A mind not to be changed by place or time.

302. MILTON, *Paradise Lost*, Book I, v. 44-49, p. 64-65. Na tradução de Daniel Jonas: “A ele o altíssimo / Lançou flamejante do etéreo céu / Com hedionda ruína e combustão / À perdição sem fundo, e a penar / Nas chamas em grilhões adamantinos / Por desafiar o onipotente a armas.” (MILTON, *Paraíso perdido*, p. 33-37).

The mind is its own place, and in itself
Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven.
What matter where, if I be still the same,
And what I should be, all but less than he
Whom thunder hath made greater? Here at least
We shall be free; the Almighty hath not built
Here for his envy, will not drive us hence:
Here we may reign secure; and, in my choice,
To reign is worth ambition, though in Hell:
Better to reign in Hell than serve in Heaven.³⁰³

Satã, como o vilão das peças shakespearianas, busca por vingança e atua como porta-voz e agente do Mal generalizado que adentra o mundo humano. Ele analisa a si mesmo, com coragem para confrontar seus próprios demônios – como Macbeth, Iago e, sobretudo, Ricardo III, que decide “ser um vilão na vida”, pois não é amado por ninguém³⁰⁴. Satã perscruta o âmago de sua existência fraturada para indagar do que é feito o Mal que carrega nas costas, sabendo que o Inferno é antes um lugar existencial e moral do que geográfico; ele afirma, dramaticamente, em um célebre solilóquio do Livro IV:

303. MILTON, *Paradise Lost*, Book I, v. 242-264, p. 13-14. Na tradução de Daniel Jonas: “É esta a região, o solo, o clima, / Disse o anjo perdido – o assento / A trocar pelo Céu, as trevas tristes / Pela celeste luz? Seja, já que ele / Que agora é soberano usa e manda / O que entende; à parte está melhor / Quem lhe igualou razão, força fez súpera / Acima de seus pares. Adeus campos / Que o gozo sempre habita, ave horrores, / Mundo infernal, e tu profundo Inferno / Recebe o novo dono, o que traz / Mente por tempo ou espaço não trocável. / A mente é em si mesma o seu lugar, / Faz do inferno Céu, faz do Céu inferno. / Que importa onde, se eu o mesmo for, / Ou o que seja, logo que não seja / Inferior ao que deu fama ao trovão? / Aqui seremos livres; o magnânimo / Não alçou cá a inveja, nem daqui / Nos levará. A salvo reinaremos, / Que é digna ambição mesmo se no inferno: / Melhor reinar no inferno que no Céu / Servir.” (MILTON, *Paraíso Perdido*, p. 53-55).

304. Aqui o paralelo entre Satã e Ricardo III, na construção do caráter da personagem, fica evidente em suas célebres declamações em solilóquio que ressaltam seu protagonismo como agentes deliberados do mal. Diz Satã: “Mas certo sê, / O bem jamais será nossa tarefa, / Mas o mal nosso único prazer, / Como o oposto da altíssima vontade / Que combatemos”. MILTON, 2020, *op. cit.*, p. 45. Diz Ricardo III, na cena de abertura da peça shakespeariana: “Eu, que não tenho belas proporções, / malfeito de belas feições pela malícia / da vida, inacabado, vindo ao mundo / antes do tempo, quase pelo meio, / e tão fora de moda, meio coxo, / que os cães ladram se deles me aproximo; / eu, que nesses fraquíssimos momentos / de paz não tenho um passatempo / senão ver minha própria sombra ao sol / e cantar minha própria enfermidade, / já que não sirvo como doce amante, / para entreter esses felizes dias / determinei tornar-se um malfeitor / e odiar os prazeres destes tempos. / Armei conspirações, graves perigos, / Profecias de bêbados, libelos [...]” SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Trad. Ana Amélia de Queiroz C. de Mendonça; Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 17-18.

Me miserable! which way shall I fly
 Infinite wrath, and infinite despair?
 Which way I fly is Hell; myself am Hell;
 And, in the lowest deep, a lower deep
 Still threatening to devour me opens wide,
 To which the Hell I suffer seems a Heaven.³⁰⁵

Assim como a profecia de que a humanidade poderá viver um “Paraíso Interior” – que é a grande promessa do poema –, Satã percebe em contrapartida que lhe restará vivenciar o “Inferno interior”, o abismo que cavou com os próprios pés.

A segunda queda é a da humanidade, figurada retoricamente segundo a cena bíblica da tentação da serpente no Jardim do Éden, que convence Eva a comer o fruto da árvore proibida; logo em seguida Adão também sucumbe à tentação, e instantaneamente a sua consciência se abre para o conhecimento do bem e do mal e não reconhecem mais a si mesmos como eram antes, perdendo a inocência e a virtude. Diz Adão, quando percebe os efeitos permanentes da desobediência e rebeldia:

‘O Eve, in evil hour thou didst give ear
 To that false Worm, of whomsoever taught
 To counterfeit Man’s voice – true in our fall,
 False in our promised rising: since our eyes
 Opened we find indeed, and find we know
 Both good and evil, good lost and evil got:
 Bad fruit of knowledge, if this be to know,
 Which leaves us naked thus, of honour void,
 Of innocence, of faith of purity [...].’³⁰⁶

As cenas do Livro IX que retratam sublimemente a tentação de Eva por Satã disfarçado na serpente e os efeitos da queda no corpo físico e no íntimo das

305. MILTON, *Paradise Lost*, Book IV, v. 73-78, p. 87. Na tradução de Daniel Jonas: “Mísero eu! Pr'a onde erguer / Tamanha raiva, tanto desespero? / Aonde vá o inferno vai. Eu sou / O inferno. E no fundo mais fundo / De espera que corrói sempre mais se abre, / Que faz do meu inferno quase um Céu.” (Milton, *Paraíso perdido*, p. 257).

306. MILTON, *Paradise Lost*, Book IX, v. 1067-1075, p. 233. Na tradução de Daniel Jonas: “Ó Eva, em má hora deste ouvidos / Ao falso verme, aluno de quem quer / Que imite a voz humana. Veraz é / Na queda, na ascensão, falso. Abertos / Os olhos confirmamos, e sabemos / O bem e o mal, perdido o bem / achado / O mal, do saber mau fruto, se é isto / O saber, que nos despe assim, nus de honra, / De inocência, de fé, de integridade [...]” (MILTON, 2020, *op. cit.*, p. 661).

personagens humanas são de grande preciosidade inventiva e elocutiva, e dão relevo ao elo que se cria entre o demônio e a humanidade caída. Na dimensão teológica do poema, Milton glosa uma imensa fortuna crítica da exegese bíblica cristã relativa à tentação e à queda, com as contradições e paradoxos herdados de uma tradição que busca justificar a presença desse dualismo do Bem contra o Mal em uma religião monoteísta, que reconhece apenas a soberania de uma das forças – a de Deus³⁰⁷.

Já na dimensão retórica do poema, Milton constrói uma espécie de pleito no gênero forense em que a humanidade está no banco dos réus, em meio a um complexo julgamento cujo desfecho depende de uma explicação sobre a ação da Providência divina frente à agência do Mal no mundo dos homens. Aí se observa a característica da poesia do século XVII como um artefato dinâmico em que as dimensões poética, teológica, retórica e política se entrecruzam, se complementam e fortalecem umas às outras. Como afirma João Adolfo Hansen acerca dos poemas épicos seiscentistas:

A grandeza da ação, o caráter e as palavras do herói tornam a fábula maravilhosa porque com eles o poeta narra o possível fictício, não o verdadeiro histórico. É preciso insistir no artifício do artifício: a fábula épica é dessemelhante das ações rotineiras, prescreve Aristóteles, mas nunca transposta da empiria, nunca absurda ou desproporcionada, pois composta com arte que corrige e aperfeiçoa a natureza. Assim, também o maravilhoso da máquina mitológica – o sobrenatural pagão e cristão – é funcional: torna a fábula extraordinária, elevando-a ao sublime.³⁰⁸

A articulação entre as duas quedas se dá na narrativa poética, portanto, através da definição de uma relação causal entre elas: o surgimento do Mal ocorre, como vimos, como consequência da rebelião dos anjos na recusa de uma eterna submissão a Deus. A partir desse cisma cósmico da esfera angelical, cria-se uma dualidade, uma polarização do Bem contra o Mal:

307. Para um estudo sobre esse complexo assunto, ver: FALLON, Samuel. Milton's Strange God: Theology And Narrative Form in *Paradise Lost*. *ELH*, Johns Hopkins U.P., v. 79, n. 1, Spring 2012, p. 33-57.

308. HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 49. Coleção Multiclassicos. Neste texto, Hansen aprofunda a distinção entre a história, que é coisa representada, e a fábula poética, que é coisa representante: “como a poesia nunca é a história, ainda que sempre histórica, o poeta imita a matéria da história sacra buscando não a verdade, mas o prazer da surpresa e do espanto” (p. 43).

os anjos bons, liderados pelo arcanjo Miguel, permanecem fiéis a Deus e vivem na resplandecência da luz divina do Céu. Os anjos maus, liderados por Satã, se remoem presos nas trevas do Inferno arquitetando a vingança contra a sua queda – vingança essa que consiste justamente na destruição de todos os planos de Deus, inclusive a de criação do Éden, onde Adão e Eva deveriam viver harmonicamente. Nota-se, a propósito, que o Mal encarnado por Satã é referido, em inglês, como “Evil”, ecoando o nome de Eva (“Eve”) e reforçando pela sonoridade e pela palavra o elo que se constrói entre as dimensões demoníaca e humana através da duplicação da queda.

Nesse sentido, Milton lança mão de recursos retórico-poéticos de uma longa tradição do “drama de vingança”, gênero tão popular nos séculos XVI e XVII, representando Satã como o típico vilão cujas características principais são a argúcia, o orgulho, a obstinação, a prontidão de espírito e o carisma. Adão e Eva, ainda inocentes no Éden, são presa fácil para o anjo disfarçado de serpente, que com voz sibilante de orador treinado logra persuadir Eva a almejar o conhecimento provido pelo fruto proibido. Ainda no Livro I, Satã se dirige à multidão de anjos caídos, que constitui a sua audiência, e profere um discurso grandiloquente em que busca persuadir os demais a dar continuidade ao projeto de vingança, citando especificamente a criação humana:

O myriads of immortal Spirits! O Powers
 Matchless, but with the Almighty!—and that strife
 Was not inglorious, though the event was dire,
 As this place testifies, and this dire change,
 Hateful to utter. But what power of mind,
 Foreseeing or presaging, from the depth
 Of knowledge past or present, could have feared
 How such united force of gods, how such
 As stood like these, could ever know repulse?
 For who can yet believe, though after loss,
 That all these puissant legions, whose exile
 Hath emptied Heaven, shall fail to re-ascend,
 Self-raised, and repossess their native seat?
 [...] our better part remains
 To work in close design, by fraud or guile,
 What force effected not; that he no less
 At length from us may find, who overcomes
 By force hath overcome but half his foe.
 Space may produce new Worlds; whereof so rife
 There went a fame in Heaven that he ere long

Intended to create, and therein plant
A generation whom his choice regard
Should favour equal to the Sons of Heaven.
Thither, if but to pry, shall be perhaps
Our first eruption—thither, or elsewhere;
For this infernal pit shall never hold
Celestial Spirits in bondage, nor the Abyss
Long under darkness cover.³⁰⁹

Como se observa, Satã atua sem escrúpulos para justificar seus fins, utilizando os recursos de um bom vilão: astúcia, carisma, capacidade persuasiva, compreensão profunda das fraquezas do adversário, habilidades do disfarce, do ilusionismo, da dissimulação. E, sobretudo, o bom vilão não desiste: ele tem aquela obstinação, uma teimosia obsessiva com a própria causa, que no poema se classifica como “the unconquerable will” – a “indômita vontade” de Satã, que se vinga de Deus através da criatura humana, provocando assim a segunda queda do poema. Satã proclama, logo após a sua própria queda, no Livro I:

All is not lost – the unconquerable will,
And study of revenge, immortal hate,
And courage never to submit or yield -
And what else is not to be overcome.
That glory never shall his wrath or might extort from me³¹⁰.

309. MILTON, *Paradise Lost*, Book I, v. 622-659, p. 25-26. Na tradução de Daniel Jonas: “Ó espíritos sem-fim, ó potestades / Sem par, à parte o ímpar, vossa luta / Não foi inglória, pese embora o fim / Que este lugar reflete, e a inominável / Mudança: pois que alcance de uma mente / Prevendo ou agourando, das funduras / De saber velho ou novo, temeria, / Quem diria que tal força de deuses, / Tão firme e una, provasse tal repulsa? / Quem pode também crer, mesmo na perda, / Que estas legiões possantes, cujo exílio / Evacuou o Céu, não reascenderão / Por si a reapposar o assento pátrio? / [...] resta o trunfo / De urdir furtivo ardil, fazer pela insídia / O que a força não fez. Que saiba ao menos / À distância, que aquele que à força vence / Só meio rival vence, só, não mais. / Mundos novos pode o espaço compor; / E no Céu era antigo rumor que ele / Há muito ali plantar queria e criar / Uma casta, eleita no favor / Para em favor igual ser aos do Céu. / Nem que só pra espreitar, seja então lá / A primeira erupção, lá ou alhures, / Que este pego infernal jamais de espíritos / Divos fará passivos, nem o abismo / Sob trevas demoradas [...]” (MILTON, *Paraíso Perdido*, 2020, p. 89-91).

310. MILTON, *Paradise Lost*, Book I, v. 105-111, p. 10. Na tradução de Daniel Jonas: “Que tem que a campanha se perca? Acaso a indômita vontade, / o estudo de vingança, o ódio infindo / e a insubmissa coragem se perderam? / E que mais será não ser subjugado? / Tal glória jamais ira ou poderio / extorquirão de mim” (MILTON, *Paraíso perdido*, p. 41).

III. Conclusão

Consumadas as duas quedas, percebe-se com maior clareza a proposição de *Paraíso Perdido*, que fora anunciada, como vimos, ao fim da primeira estrofe: “defender a eterna providência e aos homens seus caminhos explicar” (MILTON, 2020, Livro I, v. 25-26). A epopeia de Milton constrói uma fábula poética (também retórica, teológica e política) em que Deus é onipotente, onisciente e onipresente; criou anjos e homens do modo que quis, atribuindo-lhes um poder peculiar que, surpreendentemente, parece estar sempre ocasionando a subversão de seus desígnios originais: o livre-arbítrio. No argumento miltoniano, o fato de ter dotado suas criaturas de livre-arbítrio é o que exime o Criador de qualquer responsabilidade pela existência do Mal e pelo exercício do Mal, e é também a prova de que “Deus tirano não é”, como afirma o anjo Miguel, refutando a acusação de Satã.

Assim, a Providência divina apenas anuncia que do Mal virá o Bem, pois o Bem sempre triunfará, ainda que como profecia, no final. No poema de Milton, a Providência divina decorre da onisciência de Deus, pois ele enxerga o todo do tempo e do espaço em que sua a criação habita, e conhece quais foram, são e serão as ações e escolhas de cada ser vivo. Por isso, ao longo do poema, percebe-se que Deus, como personagem, está sempre à frente de tudo, adiantado em relação aos seres que vivem no seu próprio tempo histórico, que é apenas um fragmento, uma das inúmeras linhas que se cruzam na dimensão onde o tempo não existe mais. Quando se permite à humanidade a possibilidade de viver um Paraíso Interior, mesmo na desgraça do pecado e da morte, isso se dá no poema como manifestação da bondade infinita de Deus – e não como merecimento ou conquista das criaturas humanas. Mesmo sabendo de antemão que a queda era irreversível, que o pecado e a morte eventualmente invadiriam a criação humana, apresenta-se a possibilidade da redenção, através da profecia do sacrifício do Messias-Salvador.

Em *Paraíso Perdido*, não há contradição entre a agência do livre-arbítrio e da providência divina, que age através de uma retrovisão possibilitada pela onisciência de Deus. Já a atuação rebelde de Satã é presa num tempo histórico linear que se desenrola também no tempo humano: mesmo supostamente agindo em prol da liberdade dos anjos caídos, que são criaturas sobre-humanas, Satã é incapaz de antever os planos de Deus para remediar suas ações malévolas, por isso estando sempre fadado ao fracasso no final.

No Livro III, o Deus-personagem de Milton expressa todo o seu desdém pela raça humana, que, apesar de ter recebido o Éden de presente, deixou-se enganar pelos silogismos de Satã disfarçado na serpente. Eximindo-se de qualquer culpa em relação à queda de anjos e homens, o Deus onisciente conclui que soberana é a vontade própria, ou a determinação, de suas criaturas:

[...] Quem tem a culpa?
Quem senão ele [o homem]? Ingrato, de mim tinha
Tudo o que há de ter. Fi-lo justo e reto,
Capaz de se opor, livre de cair.
Assim criei a etérea hoste e espíritos,
Tanto quem se opôs, como quem caiu;
Livre se opôs se o fez, caiu quem quis.³¹¹

REFERÊNCIAS

- BLAKE, William. *Milton*. Tradução, introdução e notas de Manuel Portela. São Paulo: Nova Alexandria, 2014.
- DONNE, John. *Poesia Religiosa: Antologia*. Ed. bilíngue, com tradução e notas de Marcus De Martini. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.
- DRYDEN, John. *Discourses on Satire and Epic Poetry*. Montana: Kessinger, 2004.
- FALLON, Samuel. Milton's Strange God: Theology and Narrative Form. In: *Paradise Lost*. ELH, Johns Hopkins University Press, v. 79, n. 1, Spring 2012, p. 33-57.
- HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos*. São Paulo: Edusp, 2008. Coleção Multiclässicos.
- JOHNSON, Samuel. Milton [1750]. In: *Samuel Johnson: the major works*. Donald Greene (org.). Oxford: Oxford U.P., 2008.

311. MILTON, *Paraíso Perdido*, p. 197. No original, em inglês: "Whose fault? / Whose but his own? Ingrate, he had of me / All he could have; I made him just and right, / Sufficient to have stood, though free to fall. / Such I created all the Ethereal Powers / And Spirits, both them who stood and them who failed; / Freely they stood who stood, and fell who fell". MILTON, *Paradise Lost*, v. 96-102, p. 64-65.

- MILTON, John. *Paradise Lost*. London: Penguin, 1996.
- MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Ed. bilíngue. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas. São Paulo: Ed. 34, 2020.
- SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Trad. Ana Amélia de Queiroz C. de Mendonça; Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- SHELLEY, Percy Bhysse. *Essay on the Devil and Devils*, 1819-1820. Disponível em: https://en.wikisource.org/wiki/The_Prose_Works_of_Percy_Bysshe_Shelley/On_the_Devil,_and_Devils. Domínio público.
- SILVARES, Lavinia. *Nenhum homem é uma ilha: John Donne e a Poética da Agudeza*. São Paulo: Ed. Fap-Unifesp, 2015.
- WHALER, James. The Miltonic Simile. *PMLA*, Cambridge, v. 46, n. 4, 1931.

As figuras reproduzidas no artigo, ambas em domínio público, foram acessadas nos seguintes sites:

Figura 1:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ParadiseLost1674CopyB.pdf>

Figura 2:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:William_Blake%27s_illustrations_of_Paradise_Lost#/media/File:But536.1.4.wc.100.jpg

GIL-ENGENDRA EM GIL ROUXINOL: UM TÓPICO “OCIDENTO-ORIENTAL” NO *GUESA*, DE SOUSÂNDRADE

André Fiorussi

Universidade Federal de Santa Catarina/ Universidade de São Paulo

Na década de 1960, ao promover sua famosa *ReVisão de Sousândrade*, os irmãos Campos trouxeram à luz, entre muitas outras estranhezas atraentes, o verso “Gil-engendra em gil rouxinol”, que aparece no Canto X do longo poema inacabado o *Guesa*, na estrofe 72 da seção que batizaram como “O inferno de Wall-Street”:

(W. Childs, A.M. elegiando sobre o filho de Sarah-Stevens:
– Por sobre o fraco a morte esvoaça . . .
Chicago em chamma, em chamma Boston,
De amor Hell Gate é esta frol . . .
Que John Caracol,
Chuva e sol,
Gil-engendra em gil rouxinol . . .
Civilisação . . . ão! . . . *Court-hall!*³¹²

Em texto mais recente, intitulado “Re-WWW-Visão”, Augusto de Campos complementa seu impressionante trabalho de elucidação de referências da estrofe com informações agora facilitadas pela internet. Reitera, porém, que “A estrofe 72 é uma das mais herméticas do episódio, trazendo em seu bojo aquele misterioso ‘Gil-engendra em gil-rouxinol’, e recorda que, na década de 1970, ‘À falta de qualquer explicação plausível, tive a ideia de en- viá-la a Caetano Veloso, então no exílio em Londres, e assim nasceu a bela

312. SOUSÂNDRADE. *O Guesa*. London: Cooke & Halsted, s/d [1888?], p. 243.

canção ‘Gilberto Gil Misterioso’, [...] no CD *Araçá Azul*” (s/d: 3)³¹³. A letra da conhecida canção de Caetano consiste de fato numa repetição obstinada das palavras de Sousândrade e colaborou para a difusão da curiosidade a respeito de seu significado, reputado desde então como “misterioso”³¹⁴ e “insondável”³¹⁵.

A pesquisa de que resulta o presente trabalho³¹⁶ buscava inserir *O Guesa* em uma rede de textos de seu tempo que pudesse oferecer elementos para uma compreensão historicamente verossímil de seus procedimentos e sentidos. Não tinha como objetivo a decifração de uma passagem ou de outra. Mas, como costuma acontecer quando memorizamos um verso e convivemos longamente com ele, acabei encontrando, em leituras paralelas, uma pista promissora para a interpretação de “Gil-engendra em gil rouxinol”.

O Guesa ou *Guesa errante* é um longo poema narrativo e inacabado do século XIX, descrito por Antonio Carlos Secchin como um “dos livros mais citados e menos lidos do Romantismo brasileiro”³¹⁷. Seu autor é Joaquim de Sousa Andrade, brasileiro do Maranhão, conhecido como Sousândrade, nascido em 1833 e morto em 1902. Composto de doze cantos e mais um canto epílogo, o poema foi publicado em partes ao longo da vida do autor, a partir de 1868, e teve duas edições em livro no século XIX, com muitas variantes: a primeira em Nova York, entre 1874 e 1877, e a definitiva em Londres, entre 1884 e 1888. Recebido com pouco entusiasmo em seu tempo, foi ignorado ao longo de toda a primeira metade do século XX. “Ficou esquecido”, como escreveu João Adolfo Hansen, “como mais um desses poemas épicos ou narrativos do romantismo que se amontoam

313. CAMPOS, Augusto de. Re-WWW-visão: Gil-engendra em Gil-rouxinol. In: *Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015, p. 219.

314. TORRES-MARCHAL, Carlos. Entrevista a Marília Librandi Rocha. *Eutomia*, Recife, vo. 1, n. 9, 2012, p. 49.

315. LEAL, Claudio. Araçá Azul, 50. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, ano 103, n. 34.325, 26 mar. 2023. Ilustrada Ilustríssima, p. C10.

316. Iniciada há 10 anos como pesquisa de pós-doutorado na Universidade de São Paulo, com bolsa da Fapesp, sob supervisão de João Adolfo Hansen, a quem registro meu enorme agradecimento. Resultados parciais foram divulgados nos textos: FIORUSSI, André. Sousândrade e os hispano-americanos: o americanismo do *Guesa*. *Quaderni di Thule XIV*. Perugia: Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” Onlus, vol. XIV, 2014, p. 507-512; e FIORUSSI, André. Desterros do *Guesa*, de Sousândrade: perspectivas críticas. In: VALENTE, Cynthia et al (org.). *Po(éticas) e Políticas do Caribe Andino ao Grande Chaco*. Florianópolis: Insular, 2016, p. 235-252.

317. SECCHIN, Antonio Carlos. Texto de quarta-capa. In: SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. Ed. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

extensos, enquanto leem ironicamente a paciência do leitor”³¹⁸. Tem fama de poema incompreendido, inclassificável e genial; mas também obscuro e ilegível. Sua sintaxe é complicada por frequentes inversões e elisões. Seu vocabulário babélico inclui palavras em espanhol, francês, inglês, italiano, grego, latim, tupi, quíchua e outros idiomas; é pródigo em neologismos (“florchameja”, “desastros”, “noitidão”, “volívolas”), compostos (“nuvens-sonhos”, “tupana-estrela”, “alba-candidíssima”, “amplo-cerúlea”), rarezas (“floripôndio”, “fáculas”, “sifônia”, “crebro”, “ignívomas”, “vigilingas”) e arcaísmos (“frol” por flor, “voda” por boda)³¹⁹. Os versos se enroscam uns nos outros em intermináveis *enjambements*, nos quais o poeta encadeia montanhas de referências, citações e alusões a nomes e acontecimentos históricos, poéticos, políticos, geográficos etc. O poema narra a peregrinação do Guesa, personagem baseada numa tradição indígena dos muíscas da Colômbia que Sousândrade conheceu através de relatos de Humboldt³²⁰ e Famin³²¹. O Guesa era um jovem indígena destinado ao sacrifício, que deveria trilhar o Caminho do Suna (antes percorrido por Bochica, o deus-sol) até ser morto a flechadas aos quinze anos. Sousândrade “estende” o caminho do Suna no tempo e no espaço: seu Guesa, em que ele se alegoriza a si próprio, viaja por todo o continente e vai também à Europa e à África, meditando sobre episódios da história da América desde os tempos pré-colombianos até os confrontos civis das novas repúblicas e as falcatrucas mais recentes da bolsa de valores de Nova York.

Por vários motivos, pode-se afirmar que *O Guesa* é um dos poemas mais tipicamente *sui generis* produzidos no Brasil, o que dificulta e até inutiliza qualquer tentativa mais rígida de classificá-lo em termos de gênero. Sem dúvida, alguns de seus elementos mais característicos aproximam-no do gênero épico – sua longa extensão, sua divisão em cantos, a prevalência de uma elo-

318. HANSEN, João Adolfo. *Etiqueta, invenção e rodapé: O Guesa de Sousândrade*. São Paulo, [s. n., 199-?], p. 2. (Não publicado). Até o presente momento, o trabalho permanece inédito, embora circule em diferentes versões e seja citado por estudiosos de Sousândrade desde a década de 1990. Cf. ROCHA, Marília Librandi. O “caso” Sousândrade na história literária brasileira. *Revista USP*, São Paulo, n. 56, dez-fev 2002-2003, p. 213-220; e também CUNHA, Cilaine Alves; QUADROS, Jussara Menezes. Para uma edição crítica de *O Guesa*, de Sousândrade: Alguns princípios e problemas. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 28, n. 4, p. 49-68, dez. 2019.

319. SOUSÂNDRADE, *O Guesa, passim*.

320. HUMBOLDT, Alexander von. *Vues des cordillères, et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*. Paris: F. Schoell, 1810.

321. DENIS, Ferdinand; FAMIN, M.C. *L'Univers: Brésil; Colombie et Guyanes*. Paris: Fermin Didot Frères, 1839.

cução elevada, a condensação de traços comunitários na composição de um herói individual que representa uma coletividade, a presença de invocação e o predomínio da narração, etc. No entanto, uma comparação com os poemas épicos da tradição da língua portuguesa revela incompatibilidades profundas, as quais podem ser estendidas também à comparação com modelos épicos da tradição ocidental. Sousândrade tangencia abundantemente elementos tradicionais, antigos e modernos do gênero épico, mas com frequência quebra protocolos, invertendo ou simplesmente omitindo os procedimentos que podemos rastrear como comuns aos épicos da tradição.

Essa desgenerização se opera no próprio poema, e é reforçada pela declaração do autor de que *O Guesa* nada tem “do épico, do lírico nem do dramático, mas simplesmente da narrativa”³²². É possível comparar *O Guesa* a outros longos poemas narrativos do século XIX, também considerados estranhos à tradição e únicos em seu gênero, como *Ahasverus*, de Edgard Quinet; *Atta-Troll*, de Heinrich Heine; *Don Juan e Childe Harold*, de Byron; *Tabaré*, de Juan Zorrilla de San Martín; e *Lalla Rookh*, de Thomas Moore.

Ao trilhar esse caminho de pesquisa, chamaram-me atenção especialmente as referências ao poema *Lalla Rookh*, de 1817, do escritor irlandês Thomas Moore. O poema entrelaça quatro longas narrativas persas, e foi uma das principais fontes para o orientalismo romântico, especialmente no que se refere ao conhecimento da poesia mística sufi dos séculos XII a XIV³²³. Moore tem seu nome mencionado no Canto X: “De Moore as melodias compreendido”³²⁴, e uma das figuras femininas de destaque no poema de Sousândrade se chama Lala. Certos símbolos e personagens coletados em Moore, alguns dos quais também presentes em Byron, surgem ao longo de *O Guesa*. Um deles é a presença do imaginário relativo ao motivo de origem persa *gol o bolbol*, a rosa e o rouxinol.

A rosa e o rouxinol protagonizam um dos tópicos mais frequentes e característicos da poesia persa clássica. Em versos de Attar, Saadi, Rumi e Hafiz,

322. SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *Memorabilia*. In: *Guesa Errante* [Cantos V a VIII]. New York: [s/n], 1877, p. I.

323. José Martí, contemporâneo de Sousândrade, e que viveu em Nova York nos mesmos anos, registra em sua correspondência pessoal ter traduzido integralmente *Lalla Rookh* ao espanhol, mas esse trabalho nunca foi publicado e seu manuscrito é dado como perdido. Em carta de 1888 a Enrique Estrázulas, escreve Martí: “Pronto va a salir, con ilustraciones magnas, mi traducción de *Lalla Rookh*”. Citado por COLOMBI, Beatriz. José Martí: traducir, transpensar. *Inti*, Storrs-CT, n. 49/50, 1999, p. 59-69.

324. SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 192.

difundidos entre os séculos XII e XIV, mas também em toda uma tradição que permanece ativa até hoje em diversos idiomas do mundo islâmico, o rouxinol representa o poeta que canta para a rosa. Esta, por sua vez, representa a amada, mas também o príncipe e o profeta Maomé³²⁵, conformando uma cadeia metafórica que embasa uma alegoria complexa do amor em suas múltiplas acepções: a atração pela beleza gentil, a busca de conhecimento e de justiça, a inclinação espiritual à divindade. O poeta-rouxinol é frequentemente caracterizado pelos atributos do canto amoroso e da embriaguez; passeando por entre as rosas, encontra uma rosa que é “a rosa” e perde a visão do todo, quando individualiza o endereçamento de seus cantos. Por isso, em certas passagens clássicas da poesia mística sufi, ele é exaltado como aquele que leva no coração o espírito que gera o asceta e o santo³²⁶; mas noutras, é repreendido como figura de uma alma encantada pelas aparências e incapaz de penetrar o mundo da transcendência³²⁷. Na *Conferência dos pássaros* de Attar de Nixapur, por exemplo, também chamada *O discurso ou A linguagem dos pássaros*, do século XII, uma ave sábia assim o aconselha:

Deixa de comprazer-te nesse apego sedutor. O amor da rosa cravou em teu coração muitos espinhos; confundiu-te e dominou-te. [...] Aquele que busca a perfeição não deveria tornar-se escravo de um amor tão efêmero. Se o sorriso da rosa desperta teu desejo, é somente para encher teus dias e noites de lamentações. Esquece o rubor da rosa e lembra-te do teu, que não deve ser de paixão, mas de vergonha. Renuncia à rosa e sorri, pois ela se ri de ti a cada nova primavera, e não te sorri.³²⁸

325. “Alone, the rose served as a literary metaphor for perfection and beauty, and might figure the beloved (either worldly or spiritual), the prince, or the Prophet Mohammad”. DIBA, Layla S. Gol o bolbol. In: *ENCYCLOPAEDIA Iranica online*. New York: 2012, [s/p].

326. “He [Hafiz] tells his mistress that not the dervish, or the monk, but the lover, has in his heart the spirit which makes the ascetic and the saint”. EMERSON, Ralph Waldo. Persian Poetry. In *The Complete Works*, vol. VIII. Boston; New York: Houghton, Mifflin, 1904. p. 249.

327. “In mystical poetry the nightingale stands for the soul that is still enraptured by the world of appearances and so unable to penetrate to the world of transcendence.” ALAM, Hüsam; CLINTON, Jerome W. Bolbol ‘Nightingale’. In: *ENCYCLOPÆDIA Iranica*. v. IV. London: 1989, p. 336-338.

328. ATTAR, Farid-Ud-Din. *A linguagem dos pássaros*. Trad. Alvaro de Souza Machado e Sergio Rizek. 2. ed. São Paulo: Attar, 1991, p. 47.

Adverte-se também à rosa sobre a inconstância do amante rouxinol no livro de Saadi de Shiraz, o *Gulistan*, cujo nome começa com “*gul-*” (gol) e se traduz como *O jardim de rosas*:

Sábios e belos que sejam, os jovens
 Não podem ser fiéis
 Não esperes fidelidade do rouxinol
 de olhos vagabundos,
 Que a cada minuto canta para uma nova flor³²⁹

A rosa, de fato, permanece calada, indiferente, oculta entre seus espinhos; superior e integrada a um plano que desdenha os apelos confusos do mundo. A beleza da rosa é efêmera na natureza, mas permanece simbolicamente eterna e intocável: é mais um rumo do que uma meta. Já o canto do rouxinol é uma performance sazonal: só acontece em meio à profusão de rosas em flor, depende da presença de mil rosas para florescer, como informam os pesquisadores A'lam e Clinton no verbete “Bolbol 'Nightingale'” da *Encyclopaedia Iranica*: “*A great many verses allude to the separation (hejrān [...]) of the bolbol from its sweetheart and their subsequent reunion (wasl) implying the periodic absence of the bolbol; furthermore, the nightingale's singing takes place in mawsem-e gol (season of roses), the spring*”³³⁰.

Assim, sua intermitência se apresenta de forma seletiva e metafórica: ora ligada a um ciclo mais longo (a primavera), ora a um ciclo mais breve (o dia ou a noite). Quando faltam as rosas, cessa o canto do rouxinol, como se lê no *Masnavi* de Rumi: “Depois que a rosa perde a cor e o jardim fenece, / Não se ouve mais a canção do rouxinol”³³¹.

As rosas com sua beleza é que, portanto, atraem o rouxinol e ocasionam o seu canto. Como se, de rosa em rosa, o gerassem, o concebessem, o engendrassem. Alguns poetas implicaram nessa relação de causa e efeito um sentido político, aplicando o tópico à crônica de uma crise ou ao declínio de um governo: se o clima político não está “para rosas”, desa-

329. SAADI de Shiraz. *Gulistan, o Jardim das Rosas*. Trad. Rosangela Tibúrcio, Beatriz Vieira e Sergio Rizek, a partir da tradução francesa de Omar Ali-Shah. São Paulo: Attar, 2004, p. 195.

330. A'LAM; CLINTON, Bolbol. Nightingale, p. 336.

331. RUMI, Jalál-ud-Dín. *Masnavi*. Tr. Mônica Udler Cromberg e Ana Maria Sarda, a partir da tradução inglesa de E.H. Winfield. Rio de Janeiro: Dervish, 1992, p. 19.

parece o belo canto embriagado dos rouxinóis e dos poetas. Este parece ser o assunto de um gazel de Hafiz:

Esta era uma cidade de amantes, terra dos bravos e nobres,
Que fim levou o bem-fazer? Onde, a nossa aristocracia?
[...]
Cem mil rosas floresceram, e sequer um rouxinol canta!
O que calou suas mil canções? Onde estará sua harmonia?³³²

Também Rumi, no prólogo ao *Masnavi*, justifica a demora para concluir o poema, dizendo que o momento não lhe era favorável; os últimos versos do prólogo dizem que, agora que finalmente chegaram as rosas, o rouxinol pode cantar:

A composição deste *Masnavi* foi adiada por uma estação.
É preciso tempo para que o sangue se transforme em leite.
Até que ressurja tua fortuna, como um recém-nascido,
O sangue não se transforma em leite, doce e agradável à mente.
Quando essa luz de Deus, Hussamuddin,
Mudou seu curso e começou a descer do cume do céu, –
Tendo já ascendido às mais sublimes verdades, –
Na ausência de sua primavera não se abriram os botões;
Mas quando ele saiu desse mar para a praia,
Soou novamente o alaúde da poesia do *Masnavi*.³³³

No século XIX, na Europa ocidental, um crescente interesse pela poesia persa clássica foi instigado por estudos e traduções de linguistas ligados à fundação da Asian Society, como William Jones e Francis Gladwin, cujas publicações forneciam matéria retórica do oriente à invenção poética de românticos proeminentes como Goethe, Moore e Byron. Em *Lalla Rookh*, de Moore, a palavra “*gul*” aparece numa nota de rodapé do autor, para explicar a imagem de um verso que fala numa florzinha de cem pétalas:

332. In: OLIVEIRA, Nicolas Thiele Voss de. *Paraíso e embriaguez: tradução comentada de gazéis de Hafiz de Xiraz*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020, 173 f., p. 97.

333. RUMI, *Masnavi*, p. 85.

The Valley holds its Feast of Roses.
 That joyous Time, when pleasures pour
 Profusely round, and in their shower
 Hearts open, like the Season's Rose, –
 The Flowret of a hundred leaves*

* “*Gul sad berk*, the Rose of a hundred leaves. I believe a particular species.”
 – Ouseley.³³⁴

Tratava-se da rosa centifólia, de que se extraí desde a antiguidade o óleo ou essência utilizado na fabricação da água de rosas, chamada aliás internacionalmente como *attar gyl* ou *gill*, muito apreciada em diversas culturas orientais. Já Lord Byron inclui a palavra “*gül*” dentro de um verso do poema narrativo *The Bride of Abydos – A Turkish Tale* (1813), tomando-a portanto, provavelmente, não da língua persa, mas da turca, em que ela também existe:

Know ye the land of the cedar and vine?
 Where the flowers ever blossom, the beams ever shine;
 Where the light wings of Zephyr, oppressed with perfume,
 Wax faint o'er the gardens of Gúl* in her bloom;
 Where the citron and olive are fairest of fruit,
 And the voice of the nightingale never is mute [...] ³³⁵
 * Gúl, the rose.³³⁶

Aqui a palavra pode ser entendida pelo contexto da frase, que fala em *garden* e em *bloom*: trata-se de um jardim de rosas em flor, sendo que as rosas estão personificadas numa Rosa com inicial maiúscula e nome turco, como convém à caracterização do espaço ficcional do poema. Para não deixar dúvida, no entanto, Byron acrescenta uma nota de fim de texto, que diz apenas: “*Gúl, the rose*”. Ao fim da estrofe, ressoa o canto do *nightingale*, o rouxinol. Observe-se o acento que aparece sobre a letra u de “*gúl*”. Em turco, pronuncia-se a vogal de “*gül*” como em francês, como um i arredondado. Inclusive se escreve com trema, diacrítico que possivelmente se encontrava indisponível na tipografia do poema de Byron. Noutras publicações

334. MOORE, Thomas. *Lalla Rookh, an Oriental Romance*. 3. ed. London: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1817, p. 297.

335. BYRON, [G. G.]. *The Bride of Abydos, a Turkish Tale*. 10. ed. London: John Murray, 1814, p. 1.

336. BYRON, *The Bride of Abydos*, p. 61.

ocidentais do século XIX ocorre variação da grafia: escreve-se às vezes *gyl*, com ípsilon³³⁷. A troca da vogal pode ter relação com a transliteração da escrita persa ao alfabeto romano – algo semelhante à palavra grega *hybris*, com ípsilon, que em português pode grafar-se com u ou com i.

Byron, amigo de Moore, é um dos autores mais lidos e mais citados por Sousândrade. *O Guesa* tem como principal modelo manifesto *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-1818), poema narrativo que encontra na figura do viajante fictício uma solução poética para a concatenação verossímil de uma série (de outro modo desconexa) de relatos, impressões e reflexões do autor durante suas próprias viagens pela Europa, empunhando a bandeira republicana. “*A fictitious character is introduced for the sake of giving some connection to the piece; which, however, makes no pretension to regularity. [...] Harold is the child of imagination, for the purpose I have stated*”³³⁸. A projeção alegórica da pessoa e das experiências de um autor sobre uma personagem cujos atributos dotam de rationalidade e tensão poética uma série de lembranças e impressões recortadas dos sentidos e da memória é procedimento comum entre o *Guesa* e o *Harold*:

Pois ha, entre o Harold e o Guesa,
Diferença grande, e qual é;
Que um tem alta voz
E o pé *bot*,
'Voz baixa' o outro, e firme o pé.³³⁹

Sabe-se que Byron demonstrou amplo interesse pela poesia oriental, sobretudo por poetas persas da tradição sufi. Seus diários e cartas registram leituras de poetas como Saadi, Hafiz e Jami³⁴⁰, alguns dos quais aparecem

337. Cf., por exemplo, GEITLIN, Gabriel; LILIUS, Augustus. *Principia Grammatices Neo-Persicae*. Helsingforsiae: Officina Typographica Frenckelianna, 1841, p. 109-111. Nestas páginas os autores ensinam a declinar os substantivos neopersas “*gyl*” e “*bylbyl*”, transliterados assim, com ípsilon.

338. BYRON, [G.G.]. Preface to the Third and Second Cantos of *Childe Harold*. In *Selected Poems*. London: Penguin, 1996, p. 56.

339. SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, 244.

340. “Byron's journals and annotations provide ample evidence of his reading of the works of Persian poets such as Ferdausi, Sa'di, Hafez, Jami, and Nezami. In particular, he seems to have developed a keen interest in writings by Persian Sufi poets. Persian Sufi poetry was readily available in England by 1813, mostly via several translations by the leading Orientalists of the time”. NILCHIAN, Elham. Gul and Bulbul: Persian Love in Byron. *The Byron Journal*, v. 40, n. 2, 2012, p. 155.

nomeados ao longo de *The Bride of Abydos*, poema que aliás se desenvolve como emulação de dois mitos ligados à poesia persa: o conto tradicional de Majnun e Leila, que ele define como “o *Romeu e Julieta* do Oriente”³⁴¹, e os encontros entre a rosa e o rouxinol, chamados *gol o bolbol* em persa antigo, *gül bülbul* em turco, *gil* e o rouxinol em Sousândrade.

Além dos poemas de Moore e Byron, podemos supor que Sousândrade tenha conhecido também outros textos referentes à poesia persa clássica, entre os quais destacaria o *Divã ocidente-oriental* de Goethe e a tradução inglesa do *Gulistan* de Saadi, publicada pelo linguista Francis Gladwin em 1806, e depois reeditada em Boston em 1865, agora com um prefácio de Ralph Waldo Emerson, poeta e filósofo transcendentalista admiradíssimo por Walt Whitman e por Sousândrade, que lhe dedica os versos de encerramento do Canto X do *Guesa*. De Emerson, vale sublinhar também o ensaio “*Persian Poetry*”, de 1858, que se ocupa principalmente da poesia de Hafiz.

O rouxinol é pássaro assíduo na poesia ocidental do século XIX, do Romantismo ao Simbolismo. Muitas vezes, seu canto é representado como lamento porque atualiza o mito ovidiano de Filomela: a jovem ateniense que, nas *Metamorfoses*, chora transformada em rouxinol após um caso terrível que envolveu sua violação pelo cunhado (Tereu), a amputação de sua língua e, finalmente, o infanticídio de seu sobrinho, cometido pela própria mãe (Procne) para vingar a traição. Não raro, porém, o rouxinol surge referido pelo nome *bulbul*, derivado do persa antigo *bolbol*, para fixar o sentido tópico de seu canto como expressão de amor à rosa. Trata-se, segundo a filóloga Luce López-Baralt, que estudou a matéria em poemas de San Juan de la Cruz, de “*dos aves diametralmente opuestas en su dimensión de símbolo literario*”³⁴². Bulbuis aparecem em Goethe e Byron na década de 1810. Byron, noutra passagem de *The Bride of Abydos*, troca *nightingale* por *bulbul*: “*This rose to calm my brother's cares / A message from the Bulbul bares*” (1813: 15). Goethe inclui um “Canto noturno do bulbul” (*Bulbuls Nachtlied*) e povoa de bulbuis outras partes do seu *Divã ocidente-oriental* (1819), traduzido recentemente em português pela primeira vez por Daniel Martineschen, que

341. BYRON, *The Bride of Abydos*, p. 62.

342. LÓPEZ-BARALT, Luce. La extraña ornitología mística de San Juan de la Cruz. *Revista Chilena de Literatura*, n. 99, 2019, p. 84. Anota agudamente a autora: “Curioso admitir que un lector musulmán entendería el canto de la filomena juancruciana mejor que un occidental: de ahí mi sospecha de que estas antiguas equivalencias simbólicas aun pudiesen haber sido moneda común literaria en el ambiente de claustro religioso donde San Juan fraguó su arte inmortal, todavía tan incomprendido” (p. 85).

explica que o estranho título escolhido pretende reproduzir a duplicidade do adjetivo alemão (*west-östlich*) como forma de representar tanto o espelhamento entre os hemisférios como o movimento ou trânsito poético que os atravessa³⁴³. No livro, como se sabe, Goethe poetiza com base em seus estudos da poesia clássica persa, especialmente os poemas de Hafiz coligidos sob o título *Diwan*. Importa-nos em particular o bulbul mencionado nesta canção “A Zuleika”:

Pra aromar-te de carícias
e elevar tuas alegrias,
devem botões de rosas mil
desfazer-se no brasil.
Ter um frasco como um gume,
qual teu dedo, assim, perfeito,
que eternize este perfume,
nos exige um mundo inteiro:
um que pulsa com ardores
que, em seu ímpeto pleno,
semelha muito aos amores
de Bulbul, nada sereno.
Deve tal dor doer-nos,
se ela faz crescer o afã?
Não quis Timur roer-nos,
as mil almas, como *khan*?³⁴⁴

Na tradução de Martineschen, chama atenção a escolha do vocábulo “brasil” para traduzir a palavra *Gluten*, brasas (ou braseiros) em alemão. Animada provavelmente pela rima, a escolha enseja uma conexão a mais com o poema de Sousândrade, não pela mera homonímia pátria, mas porque a estrofe do *Guesa* que sucede imediatamente aquela do verso “Gil-engendra

343. Nas palavras do tradutor Martineschen: “‘ocidente-oriental’ (*west-östlich* em alemão) indica que a literatura ali contida é ocidental (da pena de um poeta europeu) e oriental (a partir da poesia persa). Esse adjetivo, já duplo, permite também uma dupla interpretação: tanto pode significar paralelismo (a justaposição de Ocidente e Oriente aponta para um espelhamento ou peso semelhante das duas grandes regiões do mundo) quanto *movimento*, ao indicar que o poeta (ocidental) se volta para outra região (oriental) para buscar seus temas, formas, elementos poéticos”. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Divã ocidente-oriental*. Trad. Daniel Martineschen. São Paulo: Estação Liberdade, 2020, p. 422.

344. GOETHE, *Divã ocidente-oriental*, p. 139.

em gil rouxinol” começa falando em Brasil e braseiro e termina desenvolvendo o motivo da rosa pelo atributo dos espinhos:

– Brazil, é brazeiro de rosas;
 A União, estados de amor:
 Floral . . . sub espinhos
 Damnínhos;
 Espinal . . . sub flor e mais flor.³⁴⁵

Sugiro, portanto, que “gil” signifique “rosa”. É um significado provável pela série de associações que apresentei e também pelos versos do entorno, em que aparecem insistenteamente as palavras rosa e flor (ou frol), além de imagens como o braseiro de rosas e os espinhos metafísicos em jardins perfumados³⁴⁶. No *Guesa*, a sucessão de descrições de paisagens naturais e acontecimentos, monólogos, reflexões e meditações conflui, de modo geral, num discurso de exaltação da República e de defesa dos povos indígenas contra as formas de dominação e corrupção a que estiveram submetidos, desde a invasão de seus domínios pelos colonizadores espanhóis e portugueses até a mais recente escalada de caudilhos pela América Latina e do Império no Brasil. Ao mesmo tempo, sobretudo no Canto X (em que o Guesa conhece os Estados Unidos), a crítica ao materialismo e ao capitalismo financeiro vem somar-se ao conjunto de elementos com que o poema arma um ponto de vista abrangente sobre os destinos do Novo Mundo. O homem Sousândrade militou pela república; seus biógrafos afirmam que o motivo de seu longo exílio em Nova York teria sido o de dar à filha uma educação republicana, livrando-a da corrupção exercida pelo governo imperial sobre a sociedade brasileira³⁴⁷. No *Guesa*, qualquer república é mais pátria do que a terra natal (o poeta canta à filha: “adora as meigas Repúblicas / onde em toda parte és filha / [...] onde é doce a liberdade”³⁴⁸), e se deposita no ideal republicano toda esperança de retorno ao paraíso perdido (“Elle [o guesa] à Voz dos céus s'ergue / qual quem chamado s'ergue à nova

345. SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 243.

346. No canto VIII, em que o poeta fala de Coellus, há muitas “rosas vicejantes” e “lírios indianos” no “edêneo rosal”.

347. Cf. WILLIAMS, Frederick G. *Sousândrade, vida e obra*. São Luís: Edições SIOGE, 1976; e TORRES-MARCHAL, Carlos. Contribuições para uma biografia de Sousândrade. *Eutomia*, Recife, ano III, v. 1, jul. 2010.

348. SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 314.

esp'rança. / E, futuro, ao futuro elle corria”³⁴⁹), de modo que a narração de coisas passadas (como as civilizações da América pré-colombiana) e presentes (como a situação de abandono dos indígenas brasileiros e a selvageria da bolsa de valores de Wall Street) se volta à constituição discursiva de um objeto futuro: à consumação de um *Novo Éden* (esse seria o título de uma ulterior coleção de poesias de Sousândrade, celebrando a proclamação da República no Brasil), um novo mundo americano, republicano, democrático, livre e justo.

Assim, “Gil-engendra em gil rouxinol” seria uma espécie de máxima que quer dizer que a multiplicação das rosas gera o rouxinol, ou seja, que o canto do rouxinol só aparece se houver rosas para cantar, e Sousândrade a teria usado para dizer que o Brasil imperial não é terreno fértil para a poesia. “Chicago em chamas, Boston em chamas”, mas o “Brasil é braseiro de rosas”. Noutra parte do poema ele se lembra do que foi dito sob tortura por Cuauhtémoc, o último Huey Tlatoani ou “imperador” asteca, que, com os pés sobre brasa, num episódio legendário, teria dito: “Não estou em um leito de rosas”, o que estende a alegoria do braseiro de rosas para toda a história da América desde a violência colonial. Sousândrade, então, como Rumi no prólogo do *Masnavi*, justifica com o tópico oriental de *gol o bolbol* a adiada confecção do poema.

Em artigo recente, Augusto de Campos recordou todo o trabalho de decifração da estrofe 72, que elaborou durante anos, e escreveu uma interpretação brilhante, que me parece confluente com a hipótese da rosa-gil:

Sousândrade alude a uma suposta elegia do “bardo funerário” W. Childs dedicada ao infantícidio confesso de Sarah Stevens. [...] *Por sobre o fraco* (a criança queimada) *a morte esvoaça*. A tragédia lhe evoca os incêndios de Chicago e Boston. A vítima é uma flor do amor ilícito (“de amor é esta frol”), que ele compara ao “Hell Gate”, título do mortífero estreito marítimo de Nova York, explodido em 1876. Essa flor serviria de nutrimento a um “John Caracol” (um caracol qualquer), que, por sua vez, nutriria uma ave canora. Ou seja, a natureza (“chuva e sol”) engendraria a redenção dessa flor pecaminosa, transferindo-a ao ágil rouxinol. A metamorfose não é estranha à tradição mitopoética — lembre-se a fábula ovidiana de Procne e Tereu.³⁵⁰

349. SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 146.

350. CAMPOS, *Re-WWW-Visão*, p. 223.

Na rubrica da estrofe, consta o nome de Sarah Stevens, que Augusto de Campos descobriu tratar-se de uma mãe infanticida, cujo crime incendiário repercutiu na imprensa dos EUA na década de 1870. Surge também o nome de W. Childs, qualificado pelo mesmo pesquisador como um jornalista que se notabilizou por divulgar elegias fúnebres de qualidade duvidosa. Childs seria então, ironicamente, o rouxinol-bulbul da criança-rosa, atraído pelo aroma de sua destilação, gerada e depois incinerada pela rosa-mãe. Mas, como escreveu Augusto de Campos, “A vítima é uma flor do amor ilícito (‘de amor é esta frol’)\”, e “a natureza (‘chuva e sol’) engendraria a redenção dessa flor pecaminosa, transferindo-a ao ágil rouxinol”³⁵¹. Aqui, portanto, o rouxinol aludiria ao mito de Filomela.

Outro caminho de interpretação passa pelo resgate de elementos que aparecem em outras partes do *Guesa*. No Canto IV, por exemplo, Sousândrade monta o quadro de uma “puérpera mãe” que embala a rósea criança, “obra-prima da natureza”, dizendo-a “o doce fruto do amor junto à beleza / qual ao lado da lua é linda a estrela”³⁵². Noutras passagens do mesmo canto, poetiza sobre a reprodução endogâmica da rosa, chamando-a “a incestuosa bela”³⁵³: uma rosa engendra outras a partir da fecundação por suas seme-lhantes, e sua multiplicação engendra o rouxinol, o poeta-amante-cantor. A personagem a que se refere o episódio se chama, aliás, Rosa, e a história termina terrivelmente em infanticídio: a jovem mãe se entrega a uma noite de orgias, após a qual “os úberes s’sempedram, e gerando / cancro também traidor, que da vingança / traz a marca do fogo proclamando / crime das trevas, que matou a esp’rança”³⁵⁴. Assim, a criança queimada é comparada ao sacrifício das pétalas no braseiro ou “brasil” de que falava o poema de Goethe, fazendo eco também a um fragmento de Hafiz traduzido em inglês por Emerson: “See how the roses burn! / Bring wine to quench the fire! / Alas! The flames come up with us, / we perish in desire”.

Também no Canto IV acontece a narração de um dos episódios nucleares do poema: o incêndio da Fazenda Vitória, propriedade da família Sousa Andrade em que o autor nasceu e passou a infância. Filtrada pela memória e pelas visões do Guesa, a narração do incêndio usa repetidamente expressões como “ondeosa chama”, “mares de chama”, “línguas de fogo”, “vasto

351. CAMPOS, Re-WWW-visão, p. 223.

352. SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 77.

353. SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 84.

354. SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 76.

incêndio”, “dia abrasador”, “cinzas palpitantes”, “planícies incendidas”, “labeledas convulsivas”, “fumo”, “rubras malhas [da aurora]”, “lava”, “sangue a chamejar”; mas já nos cantos I a III, desde a abertura em que “arde do sol o incêndio”, passando pela destruição das civilizações pré-colombianas, que é dita pela frase “incendeiam-se os templos”, até o neológico verbo “flor-chamejar”, no verso “florchaumeja das matas o dossel”, diversos episódios e quadros descritivos são pontuados por imagens relativas ao fogo: chama, lava, sol, sangue, rosa, centelha, fagulha, clarão, corisco, brasa, fumo, cinza; abrasado, ignívomo, flamívomo, vulcânico, fulgido, fogoso, aceso, incendiado, inflamável, candente, vermelho, rubro, roxo, purpurino, encarnado; as estrelas são “vermelhas velas passando pela sombra permeável”, as ondas são “vagas vermelhas, [...] qual abrasadas pelo incêndio dos olhos das centelhas / do sol”, a chuva cai “em mangas d’água purpurinas”; os seios da moça “se inflamam de beleza”, o amor “se ateia na alma” e o coração endoidece “às chamas enganosas”, etc.³⁵⁵ Assim, inconsistentemente, a voz narrativa lança chamas sobre os mais diversos quadros descritivos, harmonizando pela pintura a variedade das matérias. Os crepúsculos, os amores, o incêndio da Vitória e a invasão da América são todos fogo. A verossimilhança da repetição recebe inclusive uma justificativa entre parênteses, nestes versos do Canto IV: “(Pois sempre ao Guesa acontecia que ante / O espectáculo do incêndio lhe saltava / o pranto, moto o peito delirante)”³⁵⁶.

Diria, então, que a interpretação por via “oriental” do verso “Gil-engendra em gil rouxinol” (a temporada das rosas engendra o rouxinol, e o poema só se concluirá quando retornar a primavera das Américas) se articula à sua interpretação por via “occidental” (a rósea criança é incinerada para expurgar a concepção incestuosa, e gera o canto triste do rouxinol) na estrofe seguinte à 72 do “Inferno de Wall Street”, em que o Brasil é braseiro de rosas, imagem tragicamente atualizada na queima do Museu Nacional, na morte de Zé Celso Martinez Corrêa, na destruição da Amazônia e no genocídio ianomâmi. A alquimia (a metáfora) sou-sandradina transmuta sentidos: a rosa vermelha é chama, brasa, perfume, vinho, beleza e crime, e os ritos incendiários que povoam o poema todo – os crepúsculos flamívomos, as chamas enganosas do amor que se ateia na alma, o dossel que florchaumeja, o incêndio da fazenda Vitória, a invasão e a destruição da América indígena – multiplicam a presença e os sentidos da rosa no poema, por meio de uma cadeia de significações

355. SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, *passim*.

356. SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, 73.

que, mais uma vez, remete à retórica dos tropos da poesia persa clássica conforme a descreveu no século XIII o poeta sufi Ibn al-Fārid:

Algunos iniciados expresan diferentes grados de la contemplación mística por los símbolos de los rizos de cabellos, [...], vino, llamas, etc., que a los ojos de los profanos no constituyen sino una poesía de una apariencia brillante. [Pero] el rizo de cabello [significa] la multiplicidad de cosas que ocultan la faz del Amado; [...] el vino representa [...] la embriaguez espiritual; la llama la irradiación de luz divina en el corazón del que sigue la vía mística [...].³⁵⁷

Posso imaginar, por tudo isso, que a identificação da palavra “gil” ao sentido de “rosa” não termina de resolver o mistério do verso “Gil-engendra em gil rouxinol”, mas espero, em contrapartida, que possibilite uma ampla releitura do poema todo, ele mesmo uma rosa centifólia que é uma e todas. Seria *O Guesa* um *masnavi* de Sousândrade? Um jardim de rosas *in progress*, com um plano inicial bem definido mas de estrutura aberta para acomodar acréscimos imprevisíveis ao longo de muitos anos à espera da elevação do espírito, da estação propícia, da temporada das rosas? A intransponível obscuridade da elocução de Sousândrade se representa paradoxalmente, como na poesia de Góngora, por meio de imagens de uma claridade cegante, e a anexação de textos do sufismo persa ao *corpus* de estudos certamente traz ainda mais intensidade ao quadro já tão saturado do discurso do *Guesa*. Assim, conlucio relembrando os versos finais de um poema de Jorge Luis Borges a uma rosa, “The unending rose”, que representam a minha própria cegueira ante o fulgor da rosa mística dos persas e de Sousândrade:

Soy ciego y nada sé, pero preveo
que son más los caminos. Cada cosa
es infinitas cosas. Eres música,
firmamentos, palacios, ríos, ángeles,
rosa profunda, ilimitada, íntima,
que el Señor mostrará a mis ojos muertos.³⁵⁸

357. Citado por LÓPEZ-BARALT, La extraña ornitología mística de San Juan de la Cruz, p. 79-80.

358. BORGES, Jorge Luis. The unending rose. In: *Poesía completa*. 3. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2016, p. 428. Na tradução de Josely Vianna Baptista: “Sou cego e nada sei, porém prevejo / Que são mais os caminhos. Cada coisa / É infinitas coisas. Tu é música, / Firmamentos, palácios, rios e anjos, / Rosa profunda, ilimitada, íntima, / Que o Senhor mostrará a meus olhos mortos” (In: *Obras completas*, v. III. São Paulo: Globo, 2004, p. 130).

REFERÊNCIAS

- Ā'LAM, Hūšang; CLINTON, Jerome W. Bolbol “Nightingale”. In: *ENCYCLOPÆDIA Iranica*. v. IV. London: 1989, p. 336-338. Disponível em: www.iranicaonline.org/articles/bolbol-nightingale. Acesso em: 20 jun. 2023.
- ATTAR, Farid-Ud-Din. *A linguagem dos pássaros*. Trad. Alvaro de Souza Machado e Sergio Rizek. 2. ed. São Paulo: Attar, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. The unending rose. Trad. Josely Vianna Baptista. In: *Obras completas*, v. III. São Paulo: Globo, 2004.
- BYRON, [G.G.]. Preface to the Third and Second Cantos of *Childe Harold*. In: *Selected Poems*. London: Penguin, 1996, p. 56.
- BYRON, [G.G.]. *The Bride of Abydos, a Turkish Tale*. 10. ed. London: John Murray, 1814. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=SZREAQAAQAAJ>. Acesso em: 05 jul. 2023.
- CAMPOS, Augusto de. Re-WWW-visão: Gil-engendra em Gil-rouxinol. In: *Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015, p. 217- 236.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- COLOMBI, Beatriz. José Martí: traducir, transpensar. *Inti*, Storrs-CT, n. 49/50, 1999, p. 59-69. Disponível em: www.jstor.org/stable/23287004. Acesso em: 6 out. 2023.
- CUNHA, Cilaine Alves; QUADROS, Jussara Menezes. Para uma edição crítica de *O Guesa*, de Sousândrade: alguns princípios e problemas. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 28, n. 4, p. 49-68, dez. 2019.
- DIBA, Layla S. Gol o bolbol. In: *ENCYCLOPÆDIA Iranica* online. New York: 2012, [s/p]. Disponível em: www.iranicaonline.org/articles/gol-o-bolbol. Acesso em: 20 jun. 2023.
- EMERSON, Ralph Waldo. Persian Poetry. In: *The Complete Works*, v. VIII. Boston; New York: Houghton, Mifflin, 1904.
- FIORUSSI, André. Sousândrade e os hispano-americanos: o americanismo do *Guesa*. *Quaderni di Thule XIV*. Perugia: Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” Onlus, v. XIV, 2014, p. 507-512.

- FIORUSSI, André. Desterros do *Guesa*, de Sousândrade: perspectivas críticas. In: VALENTE, Cynthia et al (org.). *Po(éticas) e Políticas do Caribe Andino ao Grande Chaco*. Florianópolis: Insular, 2016, p. 235-252.
- GEITLIN, Gabriel; LILIUS, Augustus. *Principia Grammatices Neo-Persicae*. Helsingforsiae: Officina Typographica Frenckelianna, 1841. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=1HBPAAAACAAJ>. Acesso em: 06 jun. 2023.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Divã ocidente-oriental*. Trad. Daniel Martineschen. São Paulo: Estação Liberdade, 2020.
- HANSEN, João Adolfo. *Etiqueta, invenção e rodapé: O Guesa de Sousândrade*. São Paulo, [s. n., 199-?], p. 2. [Não publicado.]
- LEAL, Claudio. 'Araçá Azul', 50. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, ano 103, n. 34.325, 26 mar. 2023. Ilustrada Ilustríssima, p. C10.
- LÓPEZ-BARALT, Luce. La extraña ornitología mística de San Juan de la Cruz. *Revista Chilena de Literatura*, n. 99, 2019. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6978195>. Acesso em: 20 jun. 2023.
- MOORE, Thomas. *Lalla Rookh, an Oriental Romance*. 3. ed. London: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1817. Disponível em: www.google.com.br/books/edition/Lalla_Rookh. Acesso em: 8 jul. 2023.
- NILCHIAN, Elham. Gul and Bulbul: Persian Love in Byron. *The Byron Journal*, v. 40, n. 2, 2012, p. 155-164. Disponível em: muse.jhu.edu/article/493178. Acesso em: 15 jul. 2023.
- OLIVEIRA, Nicolas Thiele Voss de. *Paraíso e embriaguez*: tradução comentada de gazéis de Hafiz de Xiraz. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020, 173 f. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/48254/48254.PDF>. Acesso em: 01 jul. 2023.
- ROCHA, Marília Librandi. O “caso” Sousândrade na história literária brasileira. *Revista USP*, São Paulo, n. 56, dez.-fev. 2002-2003, p. 213-220.
- RUMI, Jalál-ud-Dín. *Masnavi*. Trad. Mônica Udler Cromberg e Ana Maria Sarda, a partir da tradução inglesa de E.H. Winfield. Rio de Janeiro: Dervish, 1992.

SAADI de Shiraz. *Gulistan, o Jardim das Rosas*. Trad. Rosangela Tibúrcio, Beatriz Vieira e Sergio Rizek, a partir da tradução francesa de Omar Ali-Shah. São Paulo: Attar, 2004.

SAADI, Musle-Huddeen Sheik. *The Gulistan or Rose Garden*. Trad. Francis Gladwin. Boston: Ticknor and Fields, 1865.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. London: Cooke and Halsted, s/d [1888?].

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. Memorabilia. In: *Guesa Errante* [Cantos V a VIII]. New York: [s/n], 1877, p. I.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. Ed. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

TORRES-MARCHAL, Carlos. Entrevista a Marília Librandi Rocha. *Eutomia*, Recife, v. 1, n. 9, 2012, p. 42-50. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/873/656>. Acesso em: 18 mar. 2018.

TORRES-MARCHAL, Carlos. Contribuições para uma biografia de Sousândrade. *Eutomia*, Recife, ano III, v. 1, jul. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/585/414>. Acesso em: 23 out. 2023.

WILLIAMS, Frederick G. *Sousândrade, vida e obra*. São Luís: Edições SIOGE, 1976.



SOBRE O PODER DAS PALAVRAS

Leandro Neves Cardim

Universidade Federal do Paraná

O título deste trabalho deixa no ar de propósito o fato de que as palavras possuem poderes diferentes e que há um dentre eles que tem um alcance pouco conhecido quando comparado com os outros. Pelo menos é isso que se pode depreender dos trabalhos de John Austin, Górgias e Jacques Lacan lidos pela filóloga e filósofa Barbara Cassin. É para colocar em relevo um desses poderes das palavras que se estabelece aqui uma conexão entre o performativo, a performance e o corpo falante.

As palestras que Austin ministrou na Universidade de Harvard em 1955 e que só foram publicadas postumamente em 1962 – *Como fazer coisas com palavras. Palavras e ação* – formulam sua concepção do ato de fala (*Speech act*). Essa teoria dos atos de fala implica o fato de que o ato de que se trata na fala não fornece apenas uma informação, mas principalmente realiza ações. O trabalho de Austin se concentra no estudo do uso da linguagem em contextos específicos com o objetivo de realizações específicas. Vem daí a importância e o alcance de sua teoria. De partida, ele inventa a diferenciação entre dois tipos de enunciados, ou seja, uma diferenciação entre discursos associados aos seus próprios contextos. Austin inventa a diferença entre enunciados constatativos e enunciados performativos: os primeiros são aqueles enunciados ou proferimentos (*utterance*) que descrevem e relatam. O enunciado constatativo pode ser verdadeiro ou falso em relação ao fato que descreve, esse enunciado é um fato diferente do próprio enunciado. Afinal, é possível dizer “a pessoa está em casa” mesmo quando no momento da enunciação ela não está. Se esse enunciado descreve o que se observa, ele pode ser verdadeiro ou falso. Já o enunciado performativo *faz*: ele é usado quando se trata de realizar (*to perform*) algo e assumir um compromisso.

Quando alguém diz “prometo que amanhã estarei aqui” não se trata de dizer que esse enunciado é verdadeiro ou falso, pois ele não descreve nada, mas que esse enunciado depende das circunstâncias e consequências do próprio ato, apenas assim é possível saber se ele é bem-sucedido ou não. É preciso, então, ater-se ao modo como nos enunciados certas palavras em certas frases indicam as circunstâncias, as restrições ou a maneira como devem ser recebidas (cf. Austin, 1990, p. 23). É essa dependência do contexto a primeira coisa importante que deve ser mencionada, há mais duas: em primeiro lugar, nesse registro a linguagem passa a ser considerada como uma prática social e concreta, e, em segundo, a própria a análise da linguagem considera a linguagem na sua dimensão languageira atuando e agindo sobre o mundo, e não simplesmente exprimindo, representando ou significando a realidade que, do ponto de vista de Austin, mas também de Górgias, Lacan e Cassin, vem depois da linguagem.

Austin não para nesta primeira distinção, ele introduz uma segunda. Ele desdobra a análise e afirma que o constatativo também tem uma dimensão performativa, já que descrever também é um ato que pode ser bem ou mal-sucedido. Austin também percebe que o performativo também tem uma dimensão constatativa, já que está ligado ao fato. Ele radicaliza sua concepção defendendo que toda frase ou discurso em uso corresponde a pelo menos um ato de linguagem ou a um ato de fala, que não é o ato de falar, mas o ato que enuncia e que executa ou realiza uma ação quando se enuncia. O uso das palavras como formas de agir deve, então, ser estendido para toda a linguagem e um dos principais objetivos da análise dos atos de fala é explicitar a força do ato realizado e assim identificar o seu tipo. Para esclarecer isto Austin distingue três dimensões articuladas do ato da linguagem, ou antes, três tipos de atos de fala: o *locutório*, o *perlocutório* e o *ilocutório*. São esses os diferentes poderes das palavras, mas tudo se passa como se a tradição tivesse se limitado a explorar apenas o primeiro e o segundo: o ato de fala ligado ao verdadeiro e ao falso e o ato de fala ligado à persuasão. Resumindo: a dimensão locutória *fala de*, está do lado do constatativo do discurso ordinário que descreve e relata um estado de coisas. Esta dimensão está ligada ao critério de verificabilidade e verdade, à dimensão linguística empregada de acordo com regras gramaticais. A dimensão perlocutória *fala a* ou *fala com* e está do lado da retórica que persuade, convence, impede, surpreende, induz e cura. Aqui é preciso ater-se aos efeitos, ou então, às “consequências do ato em relação aos sentimentos, pensamentos e ações da audiência, ou do falante, ou de outras pessoas, e

pode ter sido realizado com o objetivo, intenção ou propósito de gerar essas consequências" (Austin, 1990). A dimensão ilocutória é aquela em que se *fala por falar*. Nessa dimensão o contexto é suficiente para deixar clara a força do performativo. Quando alguém profere uma sentença desse tipo essa mesma pessoa realiza o ato, a força do ato é o dito e isso vai além dos elementos linguísticos no sentido estrito. É essa dimensão que Austin chama de performativa, Novalis de logológica, que Lacan delineia como um falar da pura perda e que Cassin identifica como a terceira dimensão da linguagem ligada à felicidade, à realização, à efetuação, ao efeito-mundo.

As fronteiras entre estes três tipos de linguagem são porosas e o que une esses diferentes usos é a performance discursiva. Cassin insiste no fato de que Górgias foi o inventor deste tipo de discurso performativo, e que a melhor tradução para aquilo que ele faz em seu *Elogio de Helena*, a *epideixis*, é performance, ou seja, uma obra prima e uma façanha. Para entender isso vale a pena lançar mão de seu livro *Quando dizer é verdadeiramente fazer* de 2018 para ver como ela faz convergir a performance e o performativo. Ela faz isto em dois tempos: por um lado, baseando-se na sofística Cassin identifica algo como “a performance antes do performativo” (Cassin, 2018, p. 14), o que implica pensar a retórica em seus diversos usos e como uma arte do discurso ligada à terceira dimensão da linguagem. Por outro lado, Cassin também faz entender que a realização que está em jogo não procura a realização por baixo da verdade. Deve-se entender que somente quando o performativo é bem-sucedido a descrição é verdadeira. É isto que vai além do simples performativo já que realiza uma “performatividade alargada à performance” (Cassin, 2018, p. 113). Esse tipo de discurso estabelece um laço social, ele tem um efeito, ele age sobre as pessoas. Portanto, há nesse discurso ao mesmo tempo uma espécie de afirmação de um “primado da felicidade sobre a verdade” (Cassin, 2018, p. 80) e uma prática discursiva que é capaz de inverter um discurso em seu contrário, ou seja, de transformar uma coisa ruim em boa. Aqui, é todo o efeito ético-político da sofística que está em relevo. Isto aponta para o fato de que não basta notar a comunhão de valores. Segundo Cassin, é preciso frisar a criação de novos valores, e ela defende que nisso a sofística permanece um modelo: uma criação de valores em cima de valores cujo modelo é o palimpsesto.

Cassin reencontra o conceito inventado por Austin em épocas diferentes e assim elabora uma genealogia do performativo, cuja cena primitiva está em Homero. O enunciado homérico não descreve, mas age, faz ou produz um acontecimento que estrutura o que vem depois, ele se preocupa com a

felicidade e para ele o dizer é o único fazer possível. O contexto homérico é pagão, ou seja, um contexto que é ao mesmo tempo de fala, permeabilidade e comparação entre o universo, os deuses e os homens. Assim, se Ulisses fala como se fosse um deus, o poder de seu discurso é como se fosse o de um autor quase divino. Em uma passagem do Canto VI da *Odisséia*, Ulisses está dormindo escondido em um arbusto na terra dos Feaces. Ele foi o único a escapar do naufrágio e da fúria de Poseidon. Nesse meio-tempo Atena incita Nausícaa, filha do rei, a lavar roupas no rio com suas companheiras: elas se alimentam, jogam bola, até que a bola cai em um arbusto perto do lugar em que Ulisses está dormindo. Ele acorda, se pergunta se são selvagens ou hospitaleiros, cobre sua nudez, sai como leão confiante de sua pujança e se detém diante de Nausícaa. “E Ulisses refletiu se haveria de endereçar / súplicas à moça de lindo rosto, agarrando-lhe os joelhos, / ou se deveria antes ficar onde estava e suplicar-lhe com doces / palavras, para que ela lhe desse roupas e indicasse a cidade. / Enquanto pensava foi isso que lhe pareceu mais proveitoso: / suplicar-lhe do lugar onde estava com doces palavras, com medo / de que ao agarrar-lhe os joelhos o coração da jovem se zangasse. / De imediato proferiu um discurso doce, mas proveitoso: ‘Ajoelho-me perante ti, ó soberana’” (Homero, 2003, p. 110). Em seu discurso, Ulisses se pergunta se a moça é deusa ou mortal, elogia pai, mãe, irmãos, futuro marido e diz sentir reverência só de olhá-la e compara a alegria de seu coração com a alegria que sentiu um dia ao ver uma palmeira que se erguia no ar perto do altar de Apolo em Delos. No meio do discurso ele diz: “Assim me espanto e me admiro perante ti; mas receio / tocar-te os joelhos, pois é penoso o mal que me sobreveio” (Homero, 2003, p. 111). Ao invés de se ajoelhar e tocar nos joelhos da moça como um suplicante faria, ele diz que ajoelha e que toca em seus joelhos porque tem medo de tocar-lhe os joelhos. Nesse episódio trata-se de “falar no lugar de fazer, falar para melhor fazer, falar quando é a única maneira de fazer” (Cassin, 2018, p. 30). Esse discurso é um ato performativo que substitui o ato real pelo ato de fala.

Cassin deixa claro que até os filósofos eram homerófonos, mas isto não é uma característica isolada da filosofia, pois a “cultura grega é por excelência palimpsestica” (Cassin, 2018, p. 52). Ora, se um texto é sempre um texto escrito sobre outros textos ou costurado por outros textos, o efeito que se pode tirar disto é enorme, a saber, o obscurecimento da “supremacia ontológica constitutiva da verdade” (Cassin, 2018, p. 59). Com Homero não se vai do ser ao dizer como faz a ontologia, mas do dizer ao ser como faz a logologia. O ponto de partida de Cassin são as palavras e não aquilo que

é pretensamente primeiro e original. Ela parte do segundo e do fabricado e conclui que o ser é um efeito do dizer. As coisas não são vistas como aparições, mas sim como fatos fabricados e ficções. Por isto Homero é tão especial: ele ensina a amar o *logos*, “ensina a falar com eficácia”, “ensina a produzir um mundo ao falar. O sonho grego” (Cassin, 2018, p. 68).

A segunda cena primitiva do performativo está na Bíblia: “Haja Luz, e houve luz” (Gênesis 1:3); outro exemplo: “Tomai e comei, isto é meu corpo” (Mateus 26:26). Esse é o performativo do monoteísmo ou das religiões abraâmicas (o cristianismo, o judaísmo, o islamismo). Esse performativo está ligado à encarnação do *logos* e à sua fala sacramentaria, ele funciona graças à crença em um deus transcendente que confere a quem fala a autoridade necessária para produzir um discurso sacramentário: “Eu te batizo em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo” (Mateus 28:19). A terceira idade é a do performativo da idade moderna ou então o performativo mediado pela sociedade, secularizado, sociologizado. Os exemplos deste performativo – “a sessão está aberta”, “batizo este barco como” – revelam o fato de que a pessoa que profere está investida de autoridade jurídica que implica uma posição e uma condição convencionalmente garantidas pela sociedade. Onde estaria o ponto em comum das três idades do performativo? Precisamente na interpretação da enunciação como um ato.

E por aqui se puxa o fio do discurso sofístico e se explicita não só quem performa e o que foi performado, mas também a convenção e a invenção. O paradigma é o *Elogio de Helena* de Górgias. Górgias elogia a mulher tradicionalmente responsabilizada pela Guerra de Tróia, além disso, ele faz seu elogio de improviso. O ponto central está nestas duas frases: “O discurso é um grande soberano que com o menor e mais inaparente dos corpos performa os atos mais divinos. De fato, ele tem o poder de colocar fim no medo, de afastar a dor, de produzir a alegria e de aumentar a piedade” (Górgias, *apud* Cassin, 2018, p. 79). Com Górgias duas coisas devem ficar claras: a primeira delas é o já mencionado “primado da felicidade sobre a verdade” e a segunda é o fato de que o discurso é “capaz de produzir uma Helena inocente” (Cassin, 2018, p. 80). Como não perceber o alcance e o efeito político desse discurso?

Cassin lança mão da Comissão da Verdade e de Reconciliação presidida por Desmond Tutu na África do Sul para introduzir o performativo político. Vale lembrar que o regime de segregação racial chamado *apartheid* durou quarenta e seis anos (1948-1994) e que depois de vinte e oito anos preso

Nelson Mandela foi eleito presidente em 1994. Foi isto que tornou possível a nova constituição e o processo de reconciliação. Não se restabeleceu um tribunal presidido por um juiz ou um júri para julgar crimes, não se tratava de instituir processos ou de proferir penas. Apurava-se a violação através de narrativas das vítimas e das confissões dos crimes e assim havia troca da punição pela anistia, ficando a pessoa anistiada obrigada a testemunhar contra as que não confessaram. O que houve foi a formação de uma comissão soberana presidida por um prêmio Nobel da Paz. A comissão ouvia depoimentos e com a ajuda de um Comitê de anistia recomendava ou não anistias. Nenhum tribunal internacional poderia colocar em questão suas decisões. Foi esse mecanismo ou dispositivo que produziu verdade e reconciliação. Para Cassin, essa Comissão “é a chave do dispositivo inventado pela África do Sul para evitar o banho de sangue previsível ao fim do *apartheid* e para dar corpo ao povo arco-íris” (Cassin, 2018, p. 143). O objetivo da Comissão era aproximar vítima e criminoso em uma situação civil para apurar a verdade dos fatos, para reparar as vítimas e anistiar atos confessados. Apurava-se a violação através de narrativas das vítimas e das confissões dos crimes e assim havia troca da punição da anistia, ficando a pessoa anistiada obrigada a testemunhar contra as que não confessaram. Depois de dois anos de trabalho foi entregue ao presidente um Relatório que propunha indiciamento criminal de autoridades (um ex-presidente e um bioquímico), de instituições políticas (o partido e organizações), de empresários e empresas. Mais de sete mil criminosos entraram com pedido de anistia, mas pouco mais de 1.100 foram anistiados, e isto, por incompleto ou por falso testemunho.

Cassin mostra que essa Comissão pôs em relevo e reivindicou a terceira dimensão da linguagem e que seu objetivo era suprimir a eternidade do ódio com o uso político dos crimes cometidos. A questão é saber “como fazer virar um fenômeno em seu contrário pela força da linguagem” (Cassin, 2018, p. 142). O Relatório, com sua linguagem própria, também formula esta questão: “como assegurar uma transição razoavelmente pacífica da repressão à democracia?” (Relatório, *apud* Cassin, 2018, p. 146). Este dispositivo não está do lado da justiça punitiva, mas da justiça restaurativa, reparativa, transicional. Cassin repertoria três condições para “se passar da guerra à reconciliação, portanto, para tratar o ódio” (Cassin, 2018, p. 149-50): uma política da memória, uma política da justiça e uma política da fala. A política da memória deve assumir a perspectiva da construção de um passado comum e de uma comunidade nova, a Nação Arco-íris (a

sociedade sul-africana depois do *apartheid*). Assim, a liberdade individual da pessoa que cometeu crime só era concedida em troca da “verdade comunicada, comunicada, posta em comum, apropriada por uma nova comunidade” (Cassin, 2018, p. 162). Daí que de acordo com a política da justiça, a anistia só era concedida quando a verdade se tornava pública, e era nesse momento que a pessoa criminosa colaborava para fundar a nova nação. O que importava era criar “verdade bastante para” (Cassin, 2018, p. 163) se poder viver junto novamente. A Comissão transforma, então, um mal em um bem e o errado em direito, ela faz passar “do crime ao conhecimento que permite cuidar do passado e construir o futuro: pela simples aplicação do dispositivo legal, há transformação radical de um mal individual em um bem político” (Cassin, 2018, p. 175). É claro que nessa situação houve mudança geral de sentimento na nação, mas o importante é chamar a atenção para a transformação de um “estado menos bom em um estado melhor”. Daí, enfim, a relação da política com a fala: uma vez que se considera o homem um animal político, resta que a Comissão “rehumaniza todos que comparecem ao dali-lhes a palavra” (Cassin, 2018, p. 177), é isto que promove catarse e terapia. Aqui, a narrativa tem a função de curar. O que se torna a verdade neste nível da análise? A verdade se torna “o ingrediente essencial do anticéptico social” (Cassin, 2018, p. 180). Trata-se de uma doença que se cura com a fala, e por isto foi preciso até mesmo uma espécie de responsabilidade semântica por parte da Comissão. O discurso do *apartheid* era um “mal remédio” e explorava apenas o lado “veneno do *pharmakon*”, já a Comissão forneceu um “contra-veneno” (Cassin, 2018, p. 184). Não é só isto, afinal, uma vez que se considera a linguagem naquilo que ele tem de equívoco e performático, resta que considerar as palavras pelas palavras termina conduzindo a uma “boa higiene discursiva” (Cassin, 2018, p.185) que não deixa escapar o fato de dizer o que se diz e ouvir o que se ouve. A linguagem faz coisas, ela age em quem fala e em quem ouve. Como diz o Relatório da Comissão: “A linguagem, discurso e retórica, faz coisas” (Relatório, *apud* Cassin, 2018, p. 211).

Nesse contexto deve-se introduzir a psicanálise, não toda psicanálise, mas especialmente aquela praticada por Lacan. Seu uso ajuda a circunscrever o tal poder das palavras. De fato, há muitos pontos de contato entre a sofística e a psicanálise de Lacan. Sobre isso não se pode deixar de conferir o livro de Cassin intitulado *Jacques, o Sofista: Lacan, logos e psicanálise* publicado em 2012. Deixando de lado a questão do dinheiro, vale mencionar pelo menos dois pontos de convergência entre a sofística e a psicanálise apontadas nesse livro: a questão do saber-fazer discursivo e a posição com relação à onto-

logia. O saber-fazer discursivo da psicanálise de Lacan aponta para um determinado uso terapêutico da eficácia das palavras, sua ética está ligada ao desejo e sua política ao laço com o outro que o discurso estabelece. Aqui o foco está no modo como a linguagem e as palavras são usadas e interpretadas, no modo como as palavras se tornam inseparáveis dos equívocos e dos significantes, e no fato de que na sessão analítica falar é uma performance do corpo falante que faz coisas com palavras, na sessão analítica falar é um ato que tem efeitos. Seja como for, a repercussão deste tipo de posição é enorme com relação à filosofia, à ontologia, ao ser, à verdade, ao sentido. Aqui, o discurso não visa a verdade ou o sentido como o discurso filosófico. Com o discurso analítico “visa-se ao sentido” (Lacan, 1975, p. 74), ou seja, visa no sentido de acenar e de mirar. Vem daí a proximidade da sofística e da psicanálise. Cassin diz: “face à ontologia, a tese sofística e a tese lacaniana tornam-se uma só: o ser é um efeito do dizer, ‘um fato do dito’” (Cassin, 2014, p. 54). O próprio Lacan considera que o discurso do ser supõe que o ser seja, sendo exatamente isto que o mantém como discurso, ou seja, como determinado funcionamento da linguagem e com determinado efeito (Lacan, 1975, p. 108, 107). Para este tipo de discurso filosófico tudo se passa como se o ser já estivesse desde sempre dado. Mas já no *Tratado do não ser*, Górgias “mostra que a ontologia só mantém sua posição e só ocupa toda a cena porque esquece, não o ser, mas que ela mesma é um discurso” (Cassin, 2014, p. 54). Quando se diz que o ser é um efeito do dizer inverte-se o “sentido do sentido” que, ao invés de ir do ser ao dizer, vai do dizer ao ser. Para Lacan – assim como para Górgias, Austin e Cassin – não há nenhuma realidade pré-discursiva e cada coisa se funda e se define por um discurso. É assim que a consideração do efeito e da eficácia do efeito ultrapassa a consideração do objeto subsistente e substancial: o objeto não é negado, mas interpretado e reinterpretado como uma criação, uma performance discursiva que pode ser bem-sucedida ou não.

Górgias e Lacan têm em comum certa distância não só com relação ao ser, mas também com relação à linguagem do ser: eles estão de acordo com relação à força de ficção da palavra ou a partir da palavra (Lacan, 1975, p. 107). Nenhum deles nega a significação e ambos chamam a atenção para aquilo que no vocabulário de Lacan é o significante. Assim como Górgias vai do dizer ao ser, Lacan vai do significante ao significado, ele faz o significado ser um efeito do significante. A propósito, a aproximação entre sofística e psicanálise é feita pelo próprio Lacan que diz: “o psicanalista, é a presença do sofista em nossa época, mas com

outro estatuto” (Lacan, *apud* Cassin, 2017, p. 51). Cassin escreve seu livro sobre Lacan para comentar essa passagem. Enfim, importa dizer que não existe identidade entre eles. O psicanalista, ou seja, o próprio Lacan, é a presença do sofista na época dele, mas com outro estatuto. Cassin ajuda a entender que essa presença nos seminários-performance em que Lacan ocupava um lugar de enunciação exigia seu corpo vivo e sua fala viva; além disso, Lacan também era teórico, ensaísta, lógico e médico analista. Portanto, há semelhanças, mas também diferenças. Górgias e Lacan têm a pretensão de fazer coisas com palavras de maneira performática, mas os sofistas ficam em uma posição desprivilegiada quando comparados com Lacan, afinal, este não tem certas ingenuidades daqueles. A época de Lacan é outra e ele trabalha com um saber (o saber da diáde sexual que consiste na discursividade do princípio de que não há relação sexual, para Lacan há o *sinthoma*) que os sofistas não tinham, é isto que faz a mudança de estatuto. Além disso, a pessoa que fala nesse registro é aquela que fala por falar ou que passa o tempo falando da pura falta. Górgias e Lacan têm em comum o discurso e a consideração do homem como animal político, eles também têm o mesmo outro: o discurso filosófico normal que estabelece a correlação rigorosa entre ser, pensar, significar, comunicar, agir e falar. Mas as diferenças já são sensíveis com relação à época, pois no tempo de Lacan falar é singularizar, individualizar, gozar, assim como o discurso é uma potência de singularização, de individualização, de gozo. Há uma diferença ainda mais relevante: enquanto os sofistas têm que trabalhar com o fora, o mundo, o ser, a realidade, Lacan trabalha com o real que não é a realidade, o mundo e que não se consegue alcançar através da representação. Ele também trabalha com um sujeito que não é uma substância, mas um corpo falante e vivo (*parlêtre*) que é exatamente aquele que fala pelo prazer de falar, e cujo *logos* está nos sons da voz e nas palavras (Aristóteles), que trabalha na terceira dimensão da linguagem, que faz coisas com palavras de maneira performática, que cria e recria valores em cima de valores. Seja como for, esse corpo falante não é um sujeito, mas uma referência ao sentido; além disso, ele é lastreado com o peso do real, da vida e do gozo. Lacan trabalha, enfim, com esse corpo que fala uma língua que está inscrita na ordem das práticas da linguagem (*lalangue*). Assim, a inscrição do inconsciente no corpo e na língua termina apontado para uma concepção da materialidade da linguagem (*motérialisme*) que é indissociável do poder do próprio inconsciente. Não há dúvida de que a linguagem serve para comunicação, mas para

Lacan ela não é comunicação, mas sim gozo. Por isto a língua que fala o corpo falante de Lacan está antes do seu ordenamento gramatical e lexicográfico. A linguagem, o ato de fala, a própria fala são, sim, um modo específico do corpo falante se satisfazer.

O que se torna a verdade quando é possível fazer coisas com palavras? O que é dizer a verdade? Para encaminhar a discussão Cassin cita Arendt: “Quem diz o que é conta sempre uma história, e nesta história, os fatos particulares perdem sua contingência e adquirem uma significação humanamente compreensível” (Arendt, *apud* Cassin, 2018, p. 228). Mas essa significação humana compreensível não é do tipo filosófico. Não se trata de considerar a verdade do ponto de vista da filosofia, mas sim de considerar a verdade do ponto de vista da narrativa e, nesta, a parte de ficção que lhe é constitutiva. Como entender que a aplicação de um dispositivo legal e que a transformação de um mal moral em bem político impliquem a verdade? Primeiramente é preciso dizer que o relativismo de Cassin não estabelece uma diferença entre ser e aparecer, em seguida, que há uma recusa do verdadeiro como instância suprema e que, enfim, mesmo assim não se trata de subjectivismo. Para ela basta ressaltar o “comparativo”, o “melhor”, e frisar a tarefa assumida: operar a transição de um estado menos bom para um estado melhor. Trata-se de um “melhor para”, de um “útil para”. Inicialmente passa-se da bivalência entre o verdadeiro e o falso para o comparativo “mais verdadeiro”, em seguida, disto para um “melhor” e, por fim, um “melhor para”. Por isto a Comissão fez papel de médico para o qual não importa tanto a origem da doença, mas importa, sim, o resultado de sua ação que visa à saúde. O que se diria, então, do médico que não procura curar, mas tornar de propósito seus doentes ainda mais doentes? Seja como for, trata-se de relacionar certa quantidade de verdade com a saúde: “a verdade é produzida pelo processo de fala como um ponto de chegada, provisório e suficiente” (Cassin, 2018, p. 193). A Comissão não buscava a verdade pela verdade, mas a verdade pela reconciliação. A verdade, aqui, é aquele mínimo fornecido para que se possa haver um consenso sobre o passado, e para isto bastava “a eficácia de uma quantidade suficiente de verdade” (Cassin, 2018, p. 188). Como não se trata da verdade no sentido filosófico, vale pelo menos mencionar as quatro ideias de verdade aqui presentes: a factual, a pessoal e narrativa, a social e a que restaura e cura. A verdade que interessa a Comissão não é a “Verdade verdadeira”, não é a

fixação da “verdade histórica”, não é a produção de uma “verdade de tipo científico e epistemológico”. A Comissão “reivindica uma verdade multidimensional, plural, diferenciada” (Cassin, 2018, p. 194).

Uma vez que é possível fazer coisas com palavras, o que impediria alguém fazer qualquer coisa com palavras? Cassin recusa a alternativa: ou escolher trazer de fora um valor para renovar uma crença ou aceitar a tranquilidade interior da norma universal. Para ela a tarefa é “continuar a pensar – cada pessoa, uns e outros, todos –, refletir, escolher, comparar, cruzar, inventar, sonhar, julgar. Julgar, não como uma terceira solução miraculosa, mas com todas as soluções confundidas” (Cassin, 2018, p. 218). É o juízo de cada pessoa que deve decidir o “melhor para” e como.

Os sofistas, mas também Homero e os poetas, cada um ao seu modo, praticavam este tipo de discurso. Eles já sabiam que as palavras eram o verdadeiro ponto de partida e não algo que fosse primeiro e original: eles partiam daquilo que era segundo e fabricado: as palavras. É esta dimensão que precede e engloba a verdade no sentido filosófico, histórico e científico, mas vale acrescentar que o discurso que faz coisas com palavras não exclui a verdade, ele não exclui nenhum desses níveis. Não se trata de fazer como certos filósofos que querem salvar a verdade (Lacan, 1991, p. 71). Trata-se de ater-se a uma verdade que é produzida no processo de fala com o objetivo de haver um mínimo de consenso com relação ao mundo. A verdade que interessa deve ser, nas palavras de Lacan citadas por Cassin, uma *varité* (na palavra *vérité* se retira o *e* e introduz o *a* de *varité*), uma verdade variada (*apud* Cassin, 2018, p. 218). Cassin defende que a verdade deve ser “minorada” (Cassin, 2018, p. 236) e aqui ela segue Austin que diz: “como a liberdade, a verdade é o estrito mínimo ou um ideal enganador” (*apud* Cassin, 2018, p. 217); mas também Lacan que considera que é preciso “minorar a verdade como ela merece” (Lacan, 1975, p. 98). Assim, seja na poesia, na retórica, na psicanálise e na política a verdade não deve ser como é na filosofia normal (considerada em seu ideal de exatidão e adequação entre o que é dito e aquilo que é). Isto não quer dizer que, então, se deve mentir e praticar a falsidade. De forma alguma. Cassin defende que uma coisa é repreender a admirar a ficção e entender que a ficção é sempre “uma mentira que se sabe mentira” e que isto exige “discernimento, cultura e gosto” (Cassin, 2018, p. 236), outra completamente diferente é uma mentira que recusa seu estatuto de mentira e exige crédito fazendo-se passar pelas verdades de fato. Para saber qual a proporção de verdade que nunca pode faltar, Cassin fornece

uma medida: que cada pessoa pense nas dimensões da “minúscula mancha preta na ponta de um hilo (essa cicatriz na fava e no feijão branco)” (Cassin, 2018, p. 243-42). Essa pequena cicatriz deixada no feijão lembra a conexão da semente com a placenta da planta: esse hilo, essa cicatriz, sendo menos que nada, não é simplesmente um nada.

Para Cassin, a sofística é o modelo quando se trata de produzir a ficcionalidade do discurso. É graças a isto que a sofística questiona a naturalidade das coisas: a sofística “recoloca em movimento o que se faz passar como natureza inultrapassável do nosso mundo” (Cassin, 2018, p. 237). Cassin defende um *relativismo consequente* que não desemboca na máxima “do falso segue o que se quiser”. Não, de forma alguma! O relativismo de Cassin é consequente justamente porque desemboca em um “melhor para” e porque apela ao juízo de cada pessoa. É verdade que o cenário é o do fim das grandes narrativas, mas é verdade, também, que as pessoas constatam esse esgotamento todos os dias. É verdade, enfim, que isto não deve desesperar nem causar medo, já que se trata de uma aquisição e mesmo um avanço. Mesmo assim é preciso prestar muita atenção, pois as grandes narrativas são muito resilientes e podem ser reinventadas e postas em prática o tempo todo. É por isto que nesse contexto a atitude apropriada é o “juízo de gosto”, ou seja, o domínio da cultura e da arte. Quem decide o “melhor para” e quem decide como e quando colocá-lo em prática? As palavras finais do livro de Cassin devem apontar um encaminhamento de resposta: “Por isso chego sempre no mesmo ponto, aliás, protagórico-arendtiano, mas colocado em seu lugar, a saber, o lugar final: ‘E você, é preciso suportar ser a medida’” (Cassin, 2018, p. 247).

Para dar sequência a estas ideias seria interessante mostrar como a linguagem não é compartmentada, como suas diferentes dimensões não são heterogêneas, e como elas trocam seus efeitos e devem ser consideradas na vida do dia a dia. Seria interessante também lançar um olhar para o pano de fundo que perpassa todas essas notas sobre o performativo, a performance e o corpo vivo e falante. Afinal, tudo se passa como se, apesar das fronteiras e das especificidades, na própria vida das pessoas, a poesia ainda tivesse o poder de encantar e de cultivar, a retórica de guiar as interações, a política de fornecer o ambiente humano, a psicanálise de trabalhar o corpo falante e vivo, a filosofia de discutir as relações do verdadeiro e do falso e a sofística de criar mundos. Seria necessário apurar a noção de gosto e o trabalho com a cultura.

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer. Palavra e ação*. Trad. Danilo Marcondes. Artes Médicas: Porto Alegre, 1990.
- CASSIN, Barbara. *Quand dire, c'est vraiment faire. Homère, Gorgias et le peuple arc-en-ciel*. Paris: Fayard, 2018.
- CASSIN, Barbara. *Jacques, o Sofista*. Lacan, logos e psicanálise. Trad. Yolanda Vilela. São Paulo: Autêntica, 2017.
- CASSIN, Barbara. *L'archipel des idées* de Barbara Cassin. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2014.
- HOMERO. *Odisséia*. Lisboa: Cotovia, 2003.
- LACAN, Jacques. *Encore. Le séminaire XX*. Paris: Seuil, 1975.
- LACAN, Jacques. *L'envers de la psychanalyse. Le séminaire XVII*. Paris: Seuil, 1991.



MEDO E ALARMISMO NO DISCURSO AREOPAGÍTICO, DE ISÓCRATES: O CHAMADO PARA UMA POLITEIA RESTAURADA³⁵⁹

Ticiano Curvelo Estrela de Lacerda
Universidade Federal do Rio de Janeiro

ἢδη δέ τινες ιδόντες φοβερὰ καὶ τοῦ παρόντος ἐν τῷ παρόντι χρόνῳ φρονήματος ἐξέστησαν· οὕτως ἀπέσβεσε καὶ ἐξήλασεν ὁ φόβος τὸ νόημα.

*E alguns, após já terem visto coisas temíveis do presente, no presente momento perderam o juízo: assim o medo aniquila e expulsa a prudência.*³⁶⁰

Introdução

Producir e suscitar medo na audiência é sem dúvida uma tática retórica muito antiga e certamente muito eficaz para provocar desespero e um grande nível de aflição nos ouvintes, a fim de que se tome decisões imediatas e por vezes impensáveis, já que do medo não se pode esperar outra coisa se não a ausência de reflexão, ponderação e o fim do juízo e da prudência, ao menos segundo o que Górgias nos assevera na passagem epigrafada de seu *Elogio de Helena*. É certo que, muitas vezes, para conservar práticas antigas e o *status quo* de uma sociedade, mudanças e novidades podem nem sempre ser benéficas, além de, no mínimo, gerar muito dispêndio de força de trabalho e energia. Ora, é natural que a espécie humana, através de milênios, talvez tenha desenvolvido em seu DNA a necessidade de alerta constante e autopreservação, e, em tempos muito remotos, o medo sem dúvida foi um dos grandes responsáveis para que evitássemos riscos de vida, quando eventualmente estámos à mercê de outras espécies ou de outros humanos,

359. Este capítulo apresenta parte dos resultados da pesquisa desenvolvida para o compêndio *The Rhetoric of Fear in Greek and Roman Literature and Beyond*, organizado pelos professores Ian Worthington (Macquarie University, Austrália) e Priscilla Gontijo Leite (Universidade Federal da Paraíba), cuja publicação pela Ed. Routledge está prevista para o primeiro semestre de 2025.

360. Górgias, *Elogio de Helena* 17 (Tradução minha).

outros povos e inimigos³⁶¹. Em milênios mais recentes, por outro lado, uma vez politizados e organizados em sociedades mais ou menos republicanas e democráticas, em qualquer corpo deliberativo não é incomum que um orador se valha de recursos retóricos alarmistas para que certa resolução de seu interesse seja tomada. Quando se trata de um chefe de Estado ou líder de governo, aliás, o poder de manipular informações e produzir medo na população é ainda maior do que a de um membro de assembleia, caso esse líder queira manter seus privilégios e proteger os interesses econômicos dos oligarcas que ali o colocaram³⁶².

1. O uso do medo na retórica política

Não poucos são os exemplos do uso de alarmismo e disseminação do medo nos discursos políticos e na propaganda política de hoje e do passado. Vale dizer que, nos últimos anos, tensões entre espectros políticos antagônicos (invariavelmente, entre progressistas e conservadores), no Brasil e no mundo, notoriamente ganharam mais força do que nas últimas décadas do séc. XX, por complexas e diversas razões, de modo que grande parte dos discursos desses espectros políticos têm se tornado também, por vezes, mais apelativos às emoções da audiência, em detrimento de uma oratória que talvez pudesse ser pautada a partir de análises de dados ou de fatos e estudos científicos, por exemplo. Em linhas gerais, é impossível não pontuar que a ascensão paulatina de um recente neofascismo do séc. XXI³⁶³ reintroduziu no cenário político mundial as figuras de pretensos bastiões da moralidade e de supostos “bons costumes”, quase sempre representadas por homens “fortes”, populares, porém populistas, autoridades, porém autoritárias³⁶⁴. Em muitos casos, trata-se de atores políticos que quase sempre se valem de

361. UNIVERSITY OF WEST ALABAMA. What causes fear. *Psychology and Counseling News*, 21 jun. 2019. Disponível em: <online.uwa.edu/news/what-causes-fear>. Acesso em: 2 ago. 2023.

362. WASSERMAN, C. A manutenção das oligarquias no poder: as transformações econômico-políticas e a permanência dos privilégios sociais. *Estudos Ibero-Americanos*, 24(2), p. 51-70, 1998. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-864X.1998.2.27212>.

363. CALDEIRA NETO, Odilon. O neofascismo no Brasil, do local ao global? *Esboços*, Florianópolis, v. 29, n. 52, p. 599-619, set./dez. 2022.

364. WOLKER, Tony. The rise of strongman politics. *Opinion*: La Trobe University, 24 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.latrobe.edu.au/news/articles/2018/opinion/the-rise-of-strongman-politics>>. Acesso em: 3 ago. 2023.

informações falsas, ou no mínimo duvidosas, e de consequentes *fake news* em sua argumentação, cujo método persuasivo é inevitavelmente o uso da propagação do medo e do alarmismo acerca de questões morais de práticas ou hábitos cotidiano.

Considerados por muitos como “cidadãos de bem”, protegidos pela aparente moralidade dada por uma farda, por uma batina ou por um terno, muitos conservadores, por exemplo, não se constrangem em organizar linhas de produção industrial de notícias falsas³⁶⁵, que apelem para medos antigos e movam sua audiência em nome da preservação de valores supostamente naturais ou tradicionais. Trata-se da disseminação de notícias que criam ou recriam fatos da vida pública e privada de adversários políticos, forjam novos conceitos ou doutrinas que não foram propostas por nenhum cientista político, ou de lendas urbanas que distorcem ideologias antagônicas.

No Brasil, inumeráveis são os exemplos de *fake news* antigas e contemporâneas por parte de uma elite historicamente escravagista, segregacionista e conservadora. Desde o início do séc. XX, por exemplo, popularizou-se de maneira notória o mito de que o comunismo pratica canibalismo com crianças(!). No mínimo, pelo menos no caso de uma (ex-)colônia de centros econômicos de poder capitalista e de doutrina (neo)liberal, há um senso comum fundamental de que a redistribuição de terras e de renda seriam bandeiras de quem necessariamente não quer trabalhar e apenas espera benesses do governo, buscando fazer crer que, por outro lado, quem possui um latifúndio, por exemplo, naturalmente trabalhou para lográ-lo. Em momentos mais recentes, tornou-se também comum, no discurso conservador, o aparecimento de expressões como “racismo reverso” ou “ideologia de gênero”, para rotular e, sobretudo, distorcer práticas ou doutrinas progressistas que jamais foram conceitualizadas por sociólogos ou cientistas políticos³⁶⁶.

Ao mesmo tempo, para mencionar exemplos recentes de tentativa de aniquilação da reputação de adversários ideológicos, vale lembrar que uma desembargadora do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro acusou sem provas e

365. VASCONCELOS, Rodrigo. Relatório da PF entregue ao supremo aponta a existência de um gabinete do ódio. *CNN Brasil*, Brasília, 11 fev 2022. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/politica/relatorio-da-pf-entregue-ao-supremo-aponta-a-existencia-de-um-gabinete-do-odio/>>. Acesso em: 29 jul. 2023.

366. PIMENTEL, Janine. *Termos ambíguos do debate político atual [livro eletrônico]: pequeno dicionário que você jovem não sabia que existia*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS (ABIA), 2023 (2^a ed.). Disponível em: <<https://xpolitics.org/pequenodicionario/>>.

disseminou *fake news* em redes sociais a respeito da vereadora Marielle Franco (PSOL-RJ), poucos dias após seu brutal assassinato, em março de 2018, alegando, dentre muitas inverdades, que ela teria sido esposa de um narcotraficante³⁶⁷. Nas últimas eleições presidenciais brasileiras, em 2022, circularam, também pelas redes sociais, falsas informações de que o então candidato Luiz Inácio Lula da Silva (PT-SP), se eleito, mandaria fechar igrejas pelo país³⁶⁸.

Quando, no entanto, um fato científico se torna motivo de real preocupação e temor pela vida humana, como o surgimento de um vírus letal e a consequente pandemia de Covid-19 em 2020 e 2021, o contrário também ocorre: o negacionismo contundente da ciência e o desprezo pelas Universidades e pela pesquisa acadêmica são a tônica de uma agenda econômica neoliberal, que buscou minimizar retoricamente, por exemplo, o fato de mais de quatro mil pessoas estarem morrendo diariamente no Brasil³⁶⁹. Se, por um lado, uma crise sanitária mundial fez com que as propagandas de Estado dos países devessem alertar os cidadãos do mundo para medidas de segurança e isolamento social, não foram poucas as nações comandadas por negacionistas que, ao contrário do alarde sobre questões morais, não agiram politicamente para que a maior parte das mortes fosse evitada, sob o pretexto imperativo de que a economia não poderia parar³⁷⁰.

2. *phóbos* na retórica política grega antiga

O uso do alarmismo não é uma novidade para a retórica política na Era Contemporânea. Desde a Antiguidade, oradores se valem desse poderoso

367. PENNAFORT, Renata. Mentiras sobre Marielle Franco continuam a se espalhar três anos após sua execução. *BBC Brasil*, Rio de Janeiro, 13 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-56367394>>. Acesso em: 07 nov. 2023.

368. PROJETO COMPROVA. Lula não disse que vai fechar igrejas caso seja eleito, como sugere mensagem. *Estadão*, São Paulo, 7 out 2022. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/estadao-verifica/lula-nao-disse-que-vai-fechar-igrejas-caso-seja-eleito-como-sugere-mensagem/>>. Acesso em: 07 nov. 2023.

369. FONSECA, Elize Massard da; NATTRASS, Nicoli; LAZARO, Lira Luz Benites; BASTOS, Francisco Inácio. Political discourse, denialism and leadership failure in Brazil's response to COVID-19. *Global Public Health*, 16:8-9, 1251-1266, 2021. DOI: <10.1080/17441692.2021.1945123>.

370. GREER, Scott L.; KING, Elizabeth J.; FONSECA, Elize Massard da; PERALTA-SANTOS, André (ed.). *Coronavirus Politics: The Comparative Politics and Policy of covid-19*. Lansing (EUA): University of Michigan Press, 2021. DOI: <<https://doi.org/10.3998/mpub.11927713>>.

recurso a fim de causar temor na assembleia ou no povo para que deliberem pautas de seus interesses ideológicos, sobretudo quando a cidade está supostamente em risco, em um contexto de guerra e de dominação de outros povos. Entre os gregos antigos, o exemplo talvez mais conhecido seja o de Demóstenes em suas três *Filípicas*, discursos políticos que buscam alertar seus concidadãos atenienses contra os perigos do despotismo e da ameaça tirânica da expansão macedônica que se avizinhava, visto que ele não era apoiador do rei Filipe II como líder dos gregos³⁷¹, como se revelariam, por outro lado, Ésquines e Isócrates, por exemplo.

Vale salientar que esse recurso não era uma novidade para a oratória pública ateniense, mesmo internamente na *pólis*. Além de discursos políticos a respeito de assuntos externos, é importante também lembrar que a oratória forense, como ocorre até hoje, tem como recurso fundamental a desqualificação do *éthos* de adversários no tribunal, por meio de acusações que causem medo na audiência sobre os perigos cívicos de ações passadas de quem está sendo julgado³⁷².

No capítulo 5 do livro II de sua *Retórica* (1382a21-1383a12), Aristóteles nos fornece valiosas considerações acerca do sentimento de medo presente no contexto da oratória pública da Atenas do Período Clássico. O filósofo define *phóbos*, antes de tudo, como uma aflição (*lype*) ou uma perturbação (*tarakhe*): trata-se, portanto, de uma angústia em dor física e de um desequilíbrio ou instabilidade mental, emocional ou psicológica³⁷³. Esse sentimento aflitivo, por sua vez, é motivado pela imaginação (*phantasia*) de perigos que podem estar prestes a acontecer, de riscos de males iminentes, já que certamente tememos aquilo que pode causar danos (*phthartikos*) ou penúrias, lamentos e tristezas. Nem tudo o que é ruim, é temido (como ser injusto ou indolente), mas tão somente o que pode ser aflitivo ou deletério e que supostamente está próximo, não longe (como a morte, por exemplo).

371. Cf., por exemplo, a caracterização do rei macedônico como um *hybristes* (insolente e tirânico), na *Primeira Filípica* (em especial o §9). Para a oposição do caráter democrático ateniense contra aquele tirânico e oligárquico, na obra de Demóstenes, cf. LEITE, Priscilla G. Formas de governo na retórica: alguns exemplos da percepção da democracia e da oligarquia em Demóstenes. *Classica*. v. 34, n. 2, 2021.

372. Cf. sobretudo as obras de Lísias e Iseu, principais representantes da oratória judiciária da Atenas Clássica, além, é claro, dos discursos desse âmbito dentro da obra do próprio Demóstenes.

373. Apesar de algumas dessas noções serem anacrônicas para o mundo antigo, são sentidos possíveis para os referidos termos abonados pelo dicionário LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Oxford and New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 1996.

Temíveis são, antes da experiência de fato com os males da vida, os possíveis sinais (*semeia*) de danos e tristezas que os antecedem.

Segundo Aristóteles, quem pode praticar a injustiça sem ser visto, normalmente a comete. Pessoas são, por conseguinte, vis em sua maioria, já que são movidas pela ganância, pela vaidade ou pelo lucro, além de covardes nos perigos. Por isso é temível estar à mercê dos outros, já que cúmplices se tornam delatores, e covardes nos deixam na mão. E, após essas considerações, o filósofo então conclui:

[...] ἀλλὰ δεῖ τινα ἐλπίδα ὑπεῖναι σωτηρίας, περὶ οὐ ἀγωνιῶσιν. σημεῖον δέ: ὁ γὰρ φόβος βουλευτικὸν ποιεῖ, καίτοι οὐδεὶς βουλεύεται περὶ τῶν ἀνελπίστων: ὥστε δεῖ τοιούτους παρασκευάζειν, ὅταν ἡ βέλτιον τὸ φοβεῖσθαι αὐτὸύς, ὅτι τοιούτοι είσιν οἵον παθεῖν καὶ γὰρ ἄλλοι μειζούς ἔπαθον, καὶ τοὺς τοιούτους δεικνύναι πάσχοντας ἡ πεπονθότας, καὶ ὑπὸ τοιούτων ὑφ' ὅν οὐκ ὄφοντο, καὶ ταῦτα ἡ καὶ τότε ὅτε οὐκ ὄφοντο.³⁷⁴

[...] Mas [para temermos] é preciso haver alguma esperança de **salvação**. Sinal disso é que o medo torna as pessoas aptas a **deliberar**; de fato, ninguém delibera a respeito de coisas já sem esperança: desse modo é preciso que o orador disponha os ouvintes quando for vantajoso que eles tenham medo, dizendo que estão em condições de sofrer algo, visto que outros maiores que eles também sofreram o mesmo, e demonstrar que há gente que sofre ou já sofreu situações semelhantes, tanto da parte de quem não se imaginava, como também circunstâncias que até então não se imaginava.³⁷⁵

Nesse sentido, no que se refere ao uso do medo na oratória pública, Aristóteles observa que o orador deve suscitar essa *páthe* na audiência quando seus membros (supostamente) estiverem na iminência de sofrer algo que outros também já sofreram, caso nenhuma decisão ou uma decisão errada seja tomada, alertando-os para os padecimentos de exemplos anteriores³⁷⁶. Assim, cabe verificar de que maneira e em que medida essas considerações aristotélicas sobre *phóbos* podem se aplicar a discursos de cunho político de oradores áticos do Período Clássico.

374. ARISTÓTELES, *Retórica* 1383a5-12.

375. Todas as traduções de textos gregos presentes neste capítulo são de minha autoria.

376. Para estudos contemporâneos a respeito do medo na Retórica de Aristóteles, cf. KONSTAN, David. *The Emotions of the Ancient Greeks (Studies in Aristotle and Classical Literature)*. Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. 129-155 (Fear); SANDERS, E.; JOHNCOCK, M. *Emotion and Persuasion in Classical Antiquity*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2016; e ROBIN, C. *Fear. The History of a Political Idea*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

3. Perigo e medo no discurso *Areopagítico* de Isócrates

Ao menos no caso dos discursos políticos de Isócrates³⁷⁷, encontramos poucos momentos em que *phóbos* pode estar de algum modo presente como estratégia argumentativa, já que o tom de suas palavras tende a ser mais brando e conciliatório para com gregos e atenienses, no que se refere a sua doutrina imperialista pan-helênica contra os persas. *Grosso modo*, Isócrates almeja, antes de tudo, uma grande concórdia entre os gregos, demonstrada em célebres discursos de caráter exortativo como o *Panegírico* (380 AEC), o *Sobre a Paz* (356), o *Para Filipe* (346) e o *Panatenaico* (339), por exemplo. Uma vez que, ao longo de sua carreira, o autor desistira de apoiar o protagonismo de Atenas como líder dos gregos nessa concórdia, dados tantos insucessos bélicos após a *Guerra do Peloponeso*, a despeito da formação e liderança ateniense na Segunda Liga Marítima, ele então demonstra a necessidade por alianças com outras cidades ou reinos que possam comandar os gregos contra o inimigo asiático maior. Exemplo mais evidente disso é sua tentativa de aproximação com o rei Filipe II da Macedônia, fato que, como já mencionado, o tornaria rival de Demóstenes em meados do quarto século, temeroso e radical opositor da expansão imperialista macedônica.

377. Isócrates é antes de tudo um professor de oratória, mais especificamente de uma *paideia* baseada no *lógos* cívico (*Antídose* 45-6, *Panatenaico* 1-2), definida muitas vezes como *philosophia* (*Antídose* 50). A fim de transmitir e deixar como legado essa filosofia pedagógica, ele se tornará, a partir do discurso *Contra os Sofistas* (390 AEC), autor de obras de caráter modelar e epidítico, ficções literárias acuradas e revisadas, que tinham por finalidade a publicação escrita delas. Por esse motivo, ele não é exatamente um orador, ao menos não *stricto sensu*, como um *rhetor* ou *orator* propriamente dito, que vai perante o povo para proferir discursos políticos em uma assembleia, por exemplo. Ao contrário, Isócrates jamais performou seus discursos em público, resguardando sua prática discursiva exclusivamente ao ambiente propedêutico de sua escola, já que, segundo ele próprio, não era detentor de uma voz potente nem ousado o bastante para o ambiente político das instituições democráticas de seu tempo (cf. *Carta aos Arcontes de Mitilene* 7; *Carta a Dioniso* 9; *Panatenaico* 9-10 e *Para Filipe* 81). Ao mesmo tempo, os discursos do autor também são de certa forma políticos na medida em que abordam questões fundamentais relativas à *pólis*. Trata-se, portanto, de um *logos* que versa acerca de assuntos de interesse comum aos atenienses, através de conselhos, exortações, exemplos históricos a serem imitados etc. Nesse sentido, há uma inegável e indissociável ambivalência, de mesma proporção, epidítica e política que define, de algum modo, a práxis isocrática na confecção dos elementos de seus *logoi politikoi*. Para esse debate, cf. NICOLAI, Roberto. *Studi su Isocrate: La comunicazione letteraria nel IV sec. a.C. e i nuovi generi della prosa*. Roma: Edizione Quazar, 2004, pp. 53-54; e TOO, Yun Lee. *The Rhetoric of Identity in Isocrates*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 35.

Em relação a seu discurso *Areopagítico* (354~7 AEC), no entanto, encontramos um exemplo atípico daquele tom isocrático costumeiro. Nesse caso, certo medo compõe o *éthos* do orador, ao menos para captar a benevolência da audiência e nela disseminar um alarmismo para que tomem determinada resolução. Sobretudo no proêmio, o autor tenciona suas palavras de modo a admoestar os atenienses para que não se iludam com o aparente momento de estabilidade política dentro e fora da *pólis*, em um princípio de decadência da Segunda Liga Marítima. Isócrates abre desse modo o discurso:

[1] Πολλοὺς ὑμῶν οἴμαι θαυμάζειν ἡντινά ποτε γνώμην ἔχων περὶ **σωτηρίας** τὴν πρόσοδον ἐποιησάμην, ὥσπερ τῆς πόλεως ἐν **κινδύνοις** οὕσης ἡ σφαλερῶς αὐτῇ τῶν πραγμάτων καθεστηκότων, ἀλλ’ οὐ πλείους μὲν τριήρεις ἡ διακοσίας κεκτημένης, εἰρήνην δὲ καὶ τὰ περὶ τὴν χώραν ἀγούσης, καὶ τῶν κατὰ θάλατταν ἀρχούσης, [2] ἔτι δὲ συμμάχους ἔχοντας πολλοὺς μὲν τοὺς ἑτοίμως ἡμῖν, ἦν τι δέη, βοηθήσοντας, πολὺ δὲ πλείους τοὺς τὰς συντάξεις ὑποτελοῦντας καὶ τὸ προσταττόμενον ποιοῦντας: ὥν ὑπαρχόντων ἡμᾶς μὲν ἄν τις φήσειεν ἐικός εἶναι θαρρεῖν ὡς πόρρω τῶν κινδύνων ὅντας, τοῖς δ’ ἔχθροῖς τοῖς ἡμετέροις προσήκειν **δεδιέναι** καὶ **βουλεύεσθαι** περὶ τῆς αὐτῶν **σωτηρίας**.

1. Creio que muitos de vós estejam consternados, perguntando-se o que é que tenho em mente para abordar o tema de vossa **salvação**, como se a cidade estivesse em **perigo**, e os assuntos, em condições incertas. Ora, possuímos mais de duzentas trirremes, mantemos a paz em nosso território e temos soberania marítima. 2. Ademais, caso necessário, dispomos de vários aliados a postos para nos ajudar, além de muitos mais que pagam tributos e cumprem o que ordenamos. Sendo assim, qualquer um poderia afirmar que, naturalmente, nos sentimos seguros, visto que estamos afastados dos perigos, e que, ao contrário, convém a nossos inimigos **temer** e **deliberar** a respeito de sua **salvação**.

Visto que o discurso “deliberativo” isocrático é em verdade fictício, combinando elementos de indissociável ambivalência política e epidídica para compor discursos escritos, revistos e publicados para circular entre alunos e cidadãos, em contexto escolar e experimental, porém não declamados em assembleia (cf. nota 377), Isócrates então simula uma subida ao púlpito perante o povo para atuar como conselheiro dos atenienses, já que irá falar em nome da salvação (*soteria*) da cidade. Como vimos há pouco em Aristóteles, (i) só há deliberação se houver medo de que algo aconteça (o que não parece ser o caso da hipotética audiência de cidadãos perante Isócrates); e

(ii) só há medo, por sua vez, se houver esperança de salvação³⁷⁸, o que caberia, em tese, apenas aos inimigos. Como Atenas retomara sua talassocracia desde por volta de 378 AEC, i.e., já há mais de trinta anos, com duzentas trirremes e cidades aliadas pagadoras de impostos e à disposição, parece haver, no cenário pintado por Isócrates, um estado de apatia e anestesia por parte do povo, sem que percebam um perigo iminente. No entanto, se Isócrates irá propor alguma deliberação, é preciso revelar sinais (*semeia*³⁷⁹) de perigo para que haja algum temor:

[3] ὑμεῖς μὲν οὖν οἴδ’ ὅτι τούτῳ χρώμενοι τῷ λογισμῷ καὶ τῆς ἐμῆς προσόδου καταφθονεῖτε, καὶ πᾶσαν ἐλπίζετε τὴν Ἑλλάδα ταύτη τῇ δυνάμει κατασχήσειν: ἐγὼ δὲ δι’ αὐτὰ ταῦτα τυγχάνω δεδιώς. ὅρω γὰρ τῶν πόλεων τὰς ἄριστα πράττειν οἰομένας κάκιστα βουλευομένας καὶ τὰς μάλιστα θαρρούσας εἰς πλείστους κινδύνους καθισταμένας. [4] αἴτιον δὲ τούτων ἐστίν, ὅτι τῶν ἀγαθῶν καὶ τῶν κακῶν οὐδὲν αὐτὸς καθ’ αὐτὸν παραγίγνεται τοῖς ἀνθρώποις, ἀλλὰ συντέτακται καὶ συνακολουθεῖ τοῖς μὲν πλούτοις καὶ ταῖς δυναστείαις ἄνοια καὶ μετὰ ταύτης ἀκολασίᾳ, ταῖς δ’ ἐνδείαις καὶ ταῖς ταπεινότησι σωφροσύνῃ καὶ πολλῇ μετριότης, [...]

3. Portanto, sei que vós, valendo-se desse raciocínio, depreciais minha intervenção e esperais comandar toda a Grécia com tamanho poderio. Eu, por outro lado, **temo** por esses mesmos motivos, já que, a meu ver, as cidades que acreditam fazer o **melhor** são as que deliberam o **pior**, e as mais audazes, as que se colocam diante dos mais graves **perigos**. 4. E a causa disso é a seguinte: nenhum bem ou mal advém por si só aos homens, mas a riqueza e o poder acompanham e são aliados da irreflexão e, ao mesmo tempo, da intemperança, enquanto a pobreza e a humildade, da temperança e da moderação³⁸⁰.

Para principiar o tom alarmista, apesar de não empregar explicitamente o termo *hybris*, Isócrates apela para essa noção tradicional da moralidade grega muito fundamental em sua cultura antiga, que a épica arcaica e a trágica clássica nos ensinam ser preciso temer e evitar. Ora, inumeráveis são os exemplos de que a ruína tanto de heróis épicos como trágicos quase sempre sucede quando eles, ignorantes de certos fatos, acreditam estar agindo

378. ARISTÓTELES, *Retórica* 1383a6.

379. ARISTÓTELES, *Retórica* 1383a30.

380. Para o debate ético sobre essas dicotomias no contexto político grego (riqueza e pobreza, *soprhosyne* e *akolasia*, moderação e irreflexão, etc) cf. PLATÃO, *República* 421d, e *Leis* 718e e 736d; ARISTÓTELES, *Política* 1295b e 1334a; SÓLON, fr. 5, v.9; e HERÓDOTO, VII, 102.

corretamente. De outro modo, é claro, a *hybris* também ocorre quando o excesso de altivez e confiança da personagem sobrepassa os limites que os deuses determinaram aos homens, levando-os a atos, em suma, de ultraje e destempero. Isócrates assim prossegue...

[6] καὶ τούτων ἐνεγκεῖν ἔχω παραδείγματα πλεῖστα μὲν ἐκ τῶν ἴδιωτικῶν πραγμάτων, πυκνοτάτας γὰρ ταῦτα λαμβάνει τὰς μεταβολάς, οὐ μὴν ἀλλὰ μείζω γε καὶ φανερώτερα τοῖς ἀκούονσιν ἐκ τῶν ἡμῖν καὶ Λακεδαιμονίοις συμβάντων. ἡμεῖς τε γὰρ ἀναστάτου μὲν τῆς πόλεως ὑπὸ τῶν βαρβάρων γεγενημένης διὰ τὸ **δεδιέναι** καὶ προσέχειν τὸν νοῦν τοῖς πράγμασιν ἐπρωτεύσαμεν τῶν Ἑλλήνων, ἐπειδὴ δ' ἀνυπέρβλητον φήθημεν τὴν δύναμιν ἔχειν, παρὰ μικρὸν ἥλθομεν ἔξανδραποδισθῆναι:

6. E disso posso trazer muitíssimos exemplos da vida privada – já que as mudanças nesses casos são as mais frequentes –, mas as maiores e mais evidentes aos ouvintes são aquelas ocorridas a nós e aos lacedemônios. Pois nós, após o período em que nossa cidade foi destruída pelos bárbaros, em razão do **temor** e da dedicação que despendemos em nossos assuntos, voltamos depois a liderar os gregos; todavia, quando passamos a acreditar que tínhamos um poder invencível, por pouco não fomos reduzidos a escravos.

Para exemplificar a lógica cíclica de sua hipótese de teoria política das mudanças históricas (*metabolai*), Isócrates recorda dois momentos muito distintos: (i) após derrotas anteriores para os persas, os atenienses vencem em Salamina e passam a liderar os gregos na chamada Liga de Delos no quinto século (e, segundo o autor, esse sucesso só foi possível graças ao **temor** de que fossem arrasados novamente)³⁸¹; todavia, (ii) após a Guerra do Peloponeso, em 404 AEC, os atenienses quase foram escravizados por coríntios e tebanos, não fosse a intervenção dos próprios espartanos vencedores, em reconhecimento à importância de Atenas no século anterior contra os persas³⁸². Já no §9 do *Areopagítico*, Isócrates passa então ao apontamento de infortúnios recentes:

[9] ἀπορῶ δὲ πότερον ὑπολάβω μηδὲν μέλειν ὑμῖν τῶν κοινῶν πραγμάτων ἢ φροντίζειν μὲν αὐτῶν, εἰς τοῦτο δ' ἀναισθησίας ἥκειν ὥστε λανθάνειν ὑμᾶς εἰς ὅσην ταραχὴν ἡ πόλις καθέστηκεν. ἐοίκατε γὰρ οὕτω διακειμένοις ἀνθρώποις, οἵτινες ἀπάσας μὲν τὰς πόλεις τὰς ἐπὶ Θράκης ἀπολωλεκότες, πλείω δ' ἢ χίλια τάλαντα μάτην εἰς τοὺς ξένους ἀνηλωκότες, [10] πρὸς

381. Cf. também TUCÍDIDES, I, 75.

382. XENOFONTE, *Helênicas* II 2, 19.

δὲ τοὺς Ἑλληνας διαβεβλημένοι καὶ τῷ βαρβάρῳ πολέμοι γεγονότες, ἔτι δὲ τοὺς μὲν Θηβαίων φίλους σώζειν ἡναγκασμένοι, τοὺς δὲ ἡμετέρους αὐτῶν συμμάχους ἀπολωλεκότες, ἐπὶ τοιαύταις πράξεσιν εὐαγγέλια μὲν δὶς ἥδη τεθύκαμεν, ράθυμοτέρον δὲ περὶ αὐτῶν ἐκκλησιάζομεν τῶν πάντα τὰ δέοντα πραττόντων.

9. Não sei se devo entender que a vós não importam os assuntos públicos ou que, embora vos preocupeis com eles, estais de tal modo anestesiados que não percebeis o tamanho da desordem que se abateu sobre nossa cidade. Pois agora pareceis homens que se encontram da seguinte maneira: acabamos de perder todas as cidades da Trácia, pagar em vão mais de mil talentos aos mercenários, **10.** perder a confiança dos gregos, tornarmo-nos inimigos dos bárbaros e sermos obrigados a salvar os aliados dos tebanos, ao mesmo tempo em que perdemos os nossos.

Esse cenário de enfraquecimento da influência ateniense sobre outras cidades tem como objetivo demonstrar que ele é motivado pela política externa tirânica e abusiva em impostos praticada atualmente pela cidade. Na Trácia, sobretudo, Atenas havia acabado de perder, em 357 AEC, a aliança com as cidades calcídicas de Anfípolis, Potideia e Olinto³⁸³. Para tanto, despendeu muito com soldados mercenários, saindo perdedora. Mais adiante, Isócrates então prossegue:

12. ἀπάσης γὰρ τῆς Ἑλλάδος ὑπὸ τὴν πόλιν ἡμῶν ὑποπεσούσης καὶ μετὰ τὴν Κόνωνος ναυμαχίαν καὶ μετὰ τὴν Τιμοθέου στρατηγίαν, οὐδένα χρόνον τὰς εὐτυχίας κατασχεῖν ἡδυνήθημεν, ἀλλὰ ταχέως διεσκαριφησάμεθα καὶ διελύσαμεν αὐτάς, πολιτείαν γὰρ τὴν ὁρθῶς ἀν τοῖς πράγμασι χρησαμένην οὕτ’ ἔχομεν οὕτε καλῶς ζητοῦμεν. [...] 14. ἔστι γὰρ ψυχὴ πόλεως οὐδὲν ἔτερον ἡ πολιτεία, τοσαύτην ἔχουσα δύναμιν ὅσην περ ἐν σώματι φρόνησις. αὕτη γάρ ἔστιν ἡ βουλευομένη περὶ ἀπάντων, καὶ τὰ μὲν ἀγαθὰ διαφυλάττουσα, τὰς δὲ συμφοράς διαφεύγουσα. ταύτη καὶ τοὺς νόμους καὶ τοὺς ῥήτορας καὶ τοὺς ἴδιωτας ἀναγκαῖόν ἔστιν ὅμιοιούσθαι, καὶ πράττειν οὕτως ἐκάστους οἵαν περ ἀν ταύτην ἔχωσιν.

12. Quando toda a Grécia estava sob domínio de nossa cidade, depois da batalha naval de Cônion [em *Cnido, contra os espartanos, em 394 AEC*] e da expedição de Timóteo [seu filho, também *contra os espartanos, em 375 AEC*], não fomos capazes de sustentar, nem por um momento, tais êxitos militares, mas rapidamente os desperdiçamos e ficamos arruinados. Pois não temos nem buscamos corretamente por uma boa constituição que nos

383. DEMÓSTENES, *Primeira Filípica* 4.

seja útil para os assuntos públicos. [...] **14.** Pois a alma de uma cidade não é outra coisa senão a sua constituição, a qual é tão poderosa quanto a mente é para o corpo. É ela que delibera acerca de todas as coisas, resguardando as boas e ao mesmo tempo afastando as desgraças. A ela devem se submeter as leis, os oradores políticos e os cidadãos comuns, e cada um deles deve atuar de modo a se manterem dentro dos limites da constituição.

Na conclusão de seu proêmio, Isócrates finalmente revela o tema de seu discurso: a necessidade de uma “nova” *politeia*. Para tanto, o autor precisa demonstrar como o aparente momento de estabilidade política era frágil, já que tantos insucessos militares vinham aumentando. Para que haja a deliberação, como vimos em Aristóteles, é necessário que haja esperança de salvação de supostos perigos iminentes, a exemplo de desgraças do passado. Ao que tudo indica até aqui, o autor se vale de fatos históricos recentes, verificáveis em outros autores do Período Clássico, para causar temor entre os atenienses leitores do discurso, alertando-os para a diferença do protagonismo de Atenas antes e então. Por esse motivo, a fim de defender uma agenda política conservadora, ele exorta seus concidadãos a restaurar a antiga *patrios politeia* de Sólon e Clístenes, exaltando antigos aspectos da constituição ateniense e seu modelo democrático moderado do século anterior, tema histórico que será desenvolvido ao longo do discurso:

[16] εύρισκω γὰρ ταύτην μόνην ἄν γενομένην καὶ τῶν μελλόντων κινδύνων ἀποτροπὴν καὶ τῶν παρόντων κακῶν ἀπαλλαγὴν, ἣν ἐθελήσωμεν ἐκείνην τὴν δημοκρατίαν ἀναλαβεῖν, ἣν Σόλων μὲν ὁ δημοτικώτατος γενόμενος ἐνομοθέτησε, Κλεισθένης δὲ ὁ τοὺς τυράννους ἐκβαλὼν καὶ τὸν δῆμον καταγαγὼν πάλιν ἔξι ἀρχῆς κατέστησεν. [17] Ἡς οὐκ ἄν εὔροιμεν οὕτε δημοτικωτέραν οὕτε τῇ πόλει μᾶλλον συμφέρουσαν. Τεκμήριον δὲ μέγιστον· οἱ μὲν γὰρ ἐκείνη χρώμενοι, πολλὰ καὶ καλὰ διαπραξάμενοι καὶ παρὰ πᾶσιν ἀνθρώποις εύδοκιμήσαντες, παρ’ ἐκόντων τῶν Ἑλλήνων τὴν ἡγεμονίαν ἔλαβον· οἱ δὲ τῆς νῦν παρούσης ἐπιθυμήσαντες, ύπὸ πάντων μισθέντες καὶ πολλὰ καὶ δεινὰ παθόντες, μικρὸν ἀπέλιπον τοῦ μὴ ταῖς ἐσχάταις συμφοραῖς περιπεσεῖν.

16. Percebo que a única maneira de evitar os **perigos** futuros e afastar os males presentes seria, se quisermos, recuperar aquela democracia que Sólon, o maior democrata que já existiu, nos legislou, e Clístenes, que expulsou os tiranos e trouxe novamente o povo, estabeleceu desde o início.

17. Não seríamos capazes de encontrar uma constituição mais democrática nem mais proveitosa à cidade. E a maior prova disso é a seguinte: aqueles

que dela se utilizaram, depois de levar a cabo muitas e belas empresas, e adquirir nobre fama junto a todos os homens, conquistaram a hegemonia frente a cada um dos gregos. Os que desejaram a de agora, por outro lado, após terem sido odiados por todos e sofrido muitos e terríveis infortúnios, por pouco não escaparam de cair em **desgraças** extremas.

4. Conclusão

Este capítulo é o primeiro resultado de uma investigação a respeito do uso do medo e do alarmismo no *Areopagítico* de Isócrates. Ao menos no que se refere à análise do proêmio, pudemos verificar em que medida a propaganda do medo de eventuais penúrias e danos futuros pode ser motivada, (i) ou por um risco real do que de fato estava ocorrendo em Atenas naquele momento de decadência da chamada Segunda Liga Marítima, (ii) ou por uma estratégia argumentativa para exortar os atenienses a uma agenda política conservadora, saudosista e restauradora de antigos valores. Seja qual for a abordagem, ambas as hipóteses não são excludentes. Ademais, a investigação do uso do alarmismo e do medo dentro da ideologia pan-helênica do autor, apoiando-se em seus demais discursos de caráter político, poderá melhor nos orientar em nossa análise do discurso *Areopagítico*.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Art of Rhetoric*. Translated by J. H. Freese. Revised by Gisela Striker. *Loeb Classical Library* 193. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2020.
- ARISTÓTELES. *Politics*. Translated by H. Rackham. *Loeb Classical Library* 264. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1932.
- CALDEIRA NETO, Odilon. O neofascismo no Brasil, do local ao global? *Esboços*, Florianópolis, v. 29, n. 52, p. 599-619, set./dez. 2022.
- DEMÓSTENES. *Orations, Volume I: Orations 1-17 and 20*: Translated by J. H. Vince. *Loeb Classical Library* 238. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1930.
- FONSECA, Elize Massard da; NATTRASS, Nicoli; LAZARO, Lira Luz Benites; BASTOS, Francisco Inácio. Political discourse, denialism and leadership failure in Brazil's response to COVID-19. *Global Public Health*, 16:8-9, 1251-1266, 2021. DOI: <10.1080/17441692.2021.1945123>.

GÓRGIAS. *Apologia de Palamedes e Elogio de Helena*. Trad. de Maicon R. Engler. São Paulo: Odysseus, 2023.

GREER, Scott L.; KING, Elizabeth J.; FONSECA, Elize Massard da; PERALTA-SANTOS, André (ed.). *Coronavirus Politics: The Comparative Politics and Policy of covid-19*. Lansing (EUA): University of Michigan Press, 2021. DOI: <<https://doi.org/10.3998/mpub.11927713>>.

HERÓDOTO. *The Persian Wars*. v. III: Books 5-7. Translated by A. D. Godley. Loeb Classical Library 119. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1922.

ISÓCRATES. *To Demonicus*. To Nicocles. Nicocles or the Cyprians. Panegyricus. To Philip. Archidamus. v. 1. Translated by George Norlin. Loeb Classical Library 209. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1928.

ISÓCRATES. *On the Peace*. Areopagiticus. Against the Sophists. Antidosis. Panathenaicus. v. 2. Translated by George Norlin. Loeb Classical Library 229. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1929.

KONSTAN, David. *The Emotions of the Ancient Greeks (Studies in Aristotle and Classical Literature)*. Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. 129-155 (Fear).

LEITE, Priscilla G. Formas de governo na retórica: alguns exemplos da percepção da democracia e da oligarquia em Demóstenes. *Classica*. v. 34, n. 2, 2021.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Oxford and New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 1996.

NICOLAI, Roberto. *Studi su Isocrate*: La comunicazione letteraria nel IV sec. a.C. e i nuovi generi della prosa. Roma: Edizione Quazar, 2004.

PENNAFORT, Renata. Mentiras sobre Marielle Franco continuam a se espalhar três anos após sua execução. *BBC Brasil*, Rio de Janeiro, 13 mar 2021. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-56367394>>. Acesso em: 07 nov 2023.

PIMENTEL, Janine. *Termos ambíguos do debate político atual [livro eletrônico]*: pequeno dicionário que você jovem não sabia que existia. Rio de Janeiro: Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS (ABIA), 2023 (2. ed.). Disponível em: <<https://sxpolitics.org/pequenodicionario/>>.

PLATÃO. *Laws, Volume I: Books 1-6*. Translated by R. G. Bury. Loeb Classical Library 187. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1926.

PLATÃO. *Republic*. v. I: Books 1-5. Edited and translated by Christopher Emlyn-Jones, William Preddy. Loeb Classical Library 237. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013.

PROJETO COMPROVA. Lula não disse que vai fechar igrejas caso seja eleito, como sugere mensagem. *Estadão*, São Paulo, 7 out 2022. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/estadao-verifica/lula-nao-disse-que-vai-fechar-igrejas-caso-seja-eleito-como-sugere-mensagem/>>. Acesso em: 07 nov. 2023.

ROBIN, C. *Fear. The History of a Political Idea*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

SANDERS, E.; JOHNCOCK, M. *Emotion and Persuasion in Classical Antiquity*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2016.

TIRTEU, SÓLON, TEÓGNIS, MIMNERMO. *Greek Elegiac Poetry: From the Seventh to the Fifth Centuries BC*. Edited and translated by Douglas E. Gerber. Loeb Classical Library 258. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

TOO, Yun Lee. *The Rhetoric of Identity in Isocrates*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

TUCÍDIDES. *History of the Peloponnesian War*, v. I: Books 1-2. Translated by C. F. Smith. Loeb Classical Library 108. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1919.

UNIVERSITY OF WEST ALABAMA. What causes fear. *Psychology and Counseling News*, 21 junho 2019. Disponível em: <online.uwa.edu/news/what-causes-fear>. Acesso em: 2 ago. 2023.

VASCONCELOS, Rodrigo. Relatório da PF entregue ao supremo aponta a existência de um gabinete do ódio. *CNN Brasil*, Brasília, 11 fev. 2022. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/politica/relatorio-da-pf-entregue-ao-supremo-aponta-a-existencia-de-um-gabinete-do-odio/>>. Acesso em: 29 jul. 2023.

WASSERMAN, C. A manutenção das oligarquias no poder: as transformações econômico-políticas e a permanência dos privilégios sociais. *Estudos Ibero-Americanos*, 24(2), p. 51-70, 1998. DOI: <<https://doi.org/10.15448/1980-864X.1998.2.27212>>.

WOLKER, Tony. The rise of strongman politics. *Opinion*: La Trobe University, 24 jul. 2018. Disponível em <<https://www.latrobe.edu.au/news/articles/2018/opinion/the-rise-of-strongman-politics>>. Acesso em: 3 ago. 2023.

XENOFONTE. *Hellenica*. v. I: Books 1-4. Translated by Carleton L. Brownson. Loeb Classical Library 88. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1918.

VIOLINO COM SPREZZATURA: UM OLHAR RETÓRICO NA ARTE DE TOCAR O VIOLINO ENTRE C. 1550 E C. 1750³⁸⁴

Luiz Henrique Fiaminghi

Vinícius Chiaroni

Universidade do Estado de Santa Catarina

A virtude é a própria disposição e faculdade principal da alma em ato.³⁸⁵

Cesare Ripa (1555-1622)

1. Uma gênese sociocultural e retórica do violino

A gênese do violino e do episteme musical fundamentado em um sistema retórico de organização do discurso são histórias imbricadas de tal forma que falar de uma implica necessariamente em trazer a imagem da outra como em um discurso espelhado. Simetria, espelhamento e divisão são conceitos fundantes para entendermos o violino; e transparecem, por exemplo, de forma simplificada em sua geometria, como as simetrias de seus lados direito e esquerdo, até nos signos mais emblemáticos, como o caramujo de sua voluta que segue a proporção áurea.

No âmbito do *stile moderno* e do *stile rappresentativo*, constituintes da música vocal e instrumental da primeira metade do século XVII³⁸⁶, período que testemunhou a emergência e a consolidação do violino como instrumento protagonista, o espelhamento se dá por meio de uma vasta gama de

384. Este capítulo é um desdobramento do artigo: FIAMINGHI, L. H; CHIARONI, V.; NANNI, A. Violino com spazzatura: considerações e evidências históricas sobre a arte de tocar o violino entre c. 1550 e c. 1750. *Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, [s. l.], vol. 10 (Dossiê “Teorias, Poéticas e Práticas da Música Antiga”), n. 1, jan./jun. 2023”.

385. RIPA, Cesare. *Iconologia*. Roma: Lepido Facii, 1603, p. 506 – emblema *Virtù heroica* (“Virtude heroica”) (tradução nossa). No original: “Virtù, è propria dispositione, & facultà principale dell'animo in atto [...]”.

386. CYPRESS, Rebecca. *Curious and Modern Inventions: Instrumental Music as Discovery in Galileo's Italy*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

imitações³⁸⁷: do canto, por meio dos *affetti* e toda sorte de ornamentos que procuram emular os efeitos da voz; do contraponto, em suas propriedades instrumentais (cordas duplas e triplas); dos contrastes, efetuados nas camadas de dinâmica e articulação, por meio do *legato* e das infinitas possibilidades vocálicas do *recitar cantando* e do *cantar recitando*; de outros instrumentos, como na rítmica incisiva dos tambores de guerra da *bataglia*³⁸⁸, nas marcações métricas evidenciadas pelo arco nas danças³⁸⁹, na textura hipnótica do *moto perpetuo*, na emulação dos alaúdes em *pizzicato/testudine*; bem como dos fenômenos, propriedades e seres da natureza, como os raios e trovões, os elementos, o canto dos pássaros etc. No âmbito do *stylus phantasticus*, o violino se sobressai nos gêneros de sonatas em trio e sonatas *senza basso accompagnato* (para violino solo desacompanhado); ou seja, música na qual o violino assume todos os papéis descritos acima, às vezes no mesmo ato performático. Um gênero de música instrumental muito popular no século XVII, as *division upon a ground* (divisões sobre um baixo contínuo), exemplifica como o violino foi entendido nessa época como instrumento perfeito para dividir o *tactus* (pulso) em suas mínimas unidades simétricas, incorporando assim um sentido de tempo inexistente até então: as relações entre proporção, velocidade e caráter³⁹⁰.

Toda essa esfera de representações localiza-se culturalmente dentro do universo de códigos artísticos que circulavam nos assim chamados “Estados modernos centro-europeus”; e pode ser analisada sob o conceito de configuração social³⁹¹ de Norbert Elias (1987-1990). Por meio dessa leitura, propomos uma análise da relação entre as maneiras como se concebia a postura do violino, moldada pela compreensão de uma gestualidade virtuosa, e o código musical empregado nas sociedades de corte, entre o Tardo-Renascimento e o Iluminismo. Para tanto, compreendemos que a produção musical em tal circunscrição permeava-se da voga do pensamento escolástico, do reavivamento greco-romano e das reverberações do então novo paradigma antropocêntrico; bem como encontrava-se em

387. ELLENDERSEN, Atli. *Aspectos expressivos do violino no séc. XVI e início do século XVII*. Tese (Doutorado). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

388. Vide o *stile concitato* em Claudio Monteverdi no item “2. Violino com *sprezzatura*”.

389. HOULE, George. *Meter in Music, 1600-1800*. Performance, Perception, and Notation. Indiana: Indiana University Press, 1987.

390. CHIARONI, Vinícius. *Tactus e Tempo: aspectos rítmicos e métricos da música instrumental do século XVII*. Dissertação (Mestrado). Florianópolis: UDESC, 2020.

391. ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*. v. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1994; Id. *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 140-145.

uma altura determinada do processo civilizador, na qual a estruturação de seus circuitos de atuação refletia de modo capilarizado a hierarquia de seus campos sociais.

Desse modo, compreendemos também que os signos não são emitidos nem recebidos de forma neutra; eles percorrem o espaço semiótico carregados das ideologias de seus articuladores e articulados, envoltos em dinâmicas de legitimação e disputa por valores e significados. Por sua vez, os códigos comunicativos e artísticos inseridos no recorte apresentado transcendiam às fronteiras entre o espaço público e privado e configuravam-se como indicativos de capital social, econômico e cultural. De igual modo, as manifestações semióticas advindas das linguagens artísticas (plásticas, dramáticas, musicais, coreográficas, gestuais, indumentárias, discursivas e assim por diante) eram operacionalizadas, mesmo que não deliberadamente, como emblemas das posições sociais de seus interlocutores³⁹². Reconhecemos, portanto, que os produtos da arte cortesã se caracterizam como objetos linguísticos indiciais; a saber, eles eram elaborados sob características convencionalmente acordadas, destinados a círculos sociais específicos e cuja fruição se conectava a encadeamentos contíguos de significação, rastreáveis mediante a apreciação e a análise com base no repertório simbólico.

Nas esferas de produção das linguagens artísticas, o objeto artístico tinha como fundamento a ideia de *representação do mundo*³⁹³ e, portanto, seu processo inventivo compreendia as convenções sociais e as atribuições de seus agentes diante de seus horizontes de sentido³⁹⁴. As tradições de música *theorica, poetica e practica*, sob o desígnio das camadas políticas e econômicas hegemônicas (a nobreza, a burguesia e o clero), apresentavam-se na forma de produtos devidamente licenciados, gerados por agentes criteriosamente legitimados para tal. Assim, a música feita para a nobreza representava a dignidade do sangue; para a burguesia, a aspiração à fidalguia; para o clero, a fé cristã.

O sustento dessa concepção enquanto instituição musical era mantido por agentes encarregados da produção didascálica, que regulamentavam o ofício sob uma participação genética de atuação. Os aspectos teóricos, geralmente

392. ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

393. CHARTIER, Roger. Representações das práticas, práticas da representação. [Entrevista cedida a] Valéria dos Santos Guimarães. *História*, São Paulo, v. 40, 2021, p. 1-11.

394. BARROS, Cassiano. *Uma chave para a Música do Século XVIII*. Curitiba: Appris, 2019.

prescritos por filósofos e cientistas (em vários casos nobres ou clérigos), refletiam o conhecimento musical advindo da especulação racional; os aspectos poéticos, estabelecidos por músicos em papéis de liderança sobre a produção criativa (como mestres de composição e diretores de música), determinavam o processamento gramático-sintático e retórico da música em forma e conteúdo, sistematizando-os na arte da composição; por fim, como porta-vozes da tradição prática, os intérpretes (muitas vezes os próprios compositores) performavam as composições, traduzindo os preceitos retóricos na forma de sons.

Dessa forma, os agentes musicais em exercício eram requisitados a atuar em diversas camadas simbólicas. Para além de uma competência mecânica, a proficuidade de suas valências técnicas dizia respeito também a um alinhamento entre seu ofício, a dignidade de sua posição social e a ocasião artística. Especialmente entre os músicos poéticos e práticos, essa adequação resultou na associação entre os ideais sonoros e o arcabouço cultural, emprestando-se de noções como “*virtude*”, “*decoro*”, “*sprezzatura*” e “*bom gosto*”, entre outras, para traduzir o referencial dos códigos de comportamento em musicalidades compositivas e performativas.

De certa maneira, pode-se estabelecer uma conexão entre esses ideários e a construção renascentista do imaginário de *virtude* a partir da redescoberta humanista dos textos clássicos no século XV. O músico classicista teve seu modelo na figura do *orador perfeito*, fundamentando-se na ética e na retórica de Aristóteles (384-322 a.C.) e nas oratórias de Cícero (106-43 a.C.) e de Quintiliano (35-95 d.C.)³⁹⁵. Nessa analogia, o músico virtuoso transfigura-se no orador virtuoso: compreendendo-se como animal social (ζῷον πολιτικόν – *zoon politikón*) em busca do seu bem-estar (εὐδαιμονία – *eudaimonía*), ele alinha-se ao caminho do justo-termo (μεσότης – *mesótēs*) para o exercício de sua excelência (ἀρετή – *aretē*) mediante o hábito (ἕξις – *héxis*). Na esfera do exercício prático de sua musicalidade, ele “possui um alto nível de proficiência musical, pois conhece as regras de sua arte e sabe aplicá-las não apenas de forma apropriada, mas, principalmente, artificiosa, tornando o discurso musical eloquente”³⁹⁶.

395. HELD, Marcus; LUCAS, Mônica. O virtuoso útil. *Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, [s. l.], v. 10 (Dossiê “Teorias, Poéticas e Práticas da Música Antiga”), n. 1, jan./jun. 2023, p. 3.

396. CALLEGARI, Paula Andrade. *As virtudes retóricas em Le Institutioni Harmoniche (1558) de Gioseffo Zarlino*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019, p. 212.

Entre os intérpretes, atuantes na transiência do ato performático, é creditada a vinculação entre a virtude musical e a gestualidade como predicativa cinética da aptidão³⁹⁷ e garantia de boa articulação plurisimbólica entre as mensagens musicais e a audiência. Assim, a postura e os movimentos do corpo nos contextos de música prática assumiam um duplo desempenho: como participantes dos códigos de conduta, etiqueta e ceremonial, procuravam fazer jus aos preceitos sigrícos de regulação do corpo; como mediadores da atividade musical performática, procuravam conferir coerência entre aquilo que se via e aquilo que se ouvia, de acordo com as redes de significação dos olhares, dos movimentos da cabeça, do posicionamento das mãos e dos pés e, naturalmente, do uso da voz e do domínio técnico dos instrumentos musicais. Destarte, podemos entender *postura* em sentido polissêmico, como uma gestualidade virtuosa ao mesmo tempo adequada e eficaz.

É nessa conjuntura que o violino se apresentará como um instrumento musical simbólico e, como mencionado, um fenômeno causal do *êthos* (ἦθος) humanista de visão de mundo (Quadro 1). Como veremos adiante, o novo termo *sprezzatura*, cunhado por Baldassarre Castiglione (1478-1529) em meados do século XVI, será indiretamente associado à própria natureza do instrumento, em sucessivos manuais de instrução sobre a técnica violinística:

Deve-se segurar o violino adequadamente abaixo do peito esquerdo; [e] não descansar o braço [esquerdo] no corpo, mas deixá-lo livre; habituar-se também a uma postura bem-educada para não ficar corcunda ou com os pés arqueados. Também deve-se evitar [fazer] gestos esquisitos ao violino; não entortar a boca, o queixo ou o nariz, muito menos roncar ou gemer³⁹⁸.

397. Vide a noção de *disinvoltura* em Baldassarre Castiglione no item “2. Violino com *sprezzatura*”.

398. MERCK, Daniel. *Compendium musicæ instrumentalis chelicæ*. Augsburg: Johann Christoph Wagner, 1695, p. 23 (tradução nossa). No original: *Die Geige solle man hübsch gerad unter der lincken Brust halten/ den Arm nich auf den Leib setzen/ sondern frey halten/ sich auch zu einer Manierlichen Statur gewöhnen/ damit man nicht buklicht/ krumm/ oder mit gebogenen Füssen stehe/ auch keine seltzame Gebärden unter dem Geigen an sich nehmen/ den Mund/ Kin/ oder Nasen nicht krummen/ noch vil weniger schnarchen oder heulen.*

Quadro 1 – Violino e humanismo

Como personificação da graça e da beleza, a figura coroada à esquerda aponta para o alto, indicando as Leis cosmológicas, enquanto seu duplo transporta essas leis em artifícios musicais por meio do violino.



Fonte: RÉGNIER, Nicolas (1591-1667), c. 1640.

A releitura da música para violino, dos entornos da segunda metade do século XVI até a primeira metade do século XVIII, dentro de seus traços históricos, geográficos e estilísticos, apresenta um panorama de diversas maneiras de como tocá-lo, evidenciadas pela iconografia e pela literatura tratadística de música prática. Nesse período, no meio cortesão, a instrução sobre o violino logrou o desenvolvimento de seus próprios códigos êmicos e éticos de lógica e ação. Como observaremos, isso significou a consideração das funções externas, como a relevância do julgamento da audiência; e das funções internas, como o ocultamento da técnica em vista da aparência de naturalidade gestual.

A inferência mais antiga sobre as maneiras históricas de sustentar o violino é dada pelo compositor Philibert Jambe de Fer (1515-1566). Conforme seu relato, o violino quinhentista era um instrumento utilizado não de forma solista, mas compreendido dentro de seu coletivo organológico; a saber, como o soprano da família das violas *da braccio* – assim chamadas pelos italianos por serem sustentadas de fato *no braço*. Naquele momento, o violino pertencia ao mundo do mestre de danças e, segundo a descrição de Jambe de Fer, ainda não havia conquistado um estatuto elevado na ideologia cortesã. Desse modo, o violino era utilizado apenas por “aqueles que viviam dele pelo

trabalho”; sendo considerado, portanto, “inferior à viola [da gamba]”³⁹⁹. No mesmo sentido, relata o compositor Michael Praetorius (1571-1621) que a “outra [viola], *de-bracio*, é aquela segurada sobre o braço”⁴⁰⁰.

Ao passo que o violino começou a ser empregado como ferramenta mimética na poética musical cortesã, em direção e ao longo dos Seiscentos, uma nova postura, tanto mais elevada – que, de certa forma, reflete o movimento de elevação do capital simbólico do violinista na corte – passou a ser testemunhada e recomendada: o *violino no peito*. Pierre Trichet (1586-1644), John Playford (1623-1686), Georg Falck (c. 1630-1689), John Lenton (1657-1719) e, como vimos anteriormente, Daniel Merck (1657-1717) são autores amplamente mencionados acerca dessa documentação. Em direção aos Setecentos e em sua primeira metade, embora muitos violinistas passassem a adotar posturas mais altas, não eram poucos os músicos ilustres que, conforme se documenta principalmente sobre os circuitos italianos, conservavam a orientação do violino em regiões abaixo da clavícula – como Carlo Ambrogio Lonati (1645-1712), Nicola Matteis (c. 1650-1714), Arcangelo Corelli (1653-1713), Francesco Saverio Geminiani (1687-1762) e Pietro Antonio Locatelli (1695-1764).

Dessa forma, na suma desses e outros testamentos (que abrangem o violino posicionado à cintura, às costelas, acima da clavícula, sobre ombro e também preso contra o queixo), identificam-se tanto processos mais particulares de oscilação entre posturas, quanto um processo geral de busca por uma postura adequada e elevada. Observa-se assim o violino sobre o braço esquerdo nos meados do século XVI, no peito e abaixo da clavícula no século XVII e na ramificação entre posturas sob e sobre a linha das clavículas no século XVIII⁴⁰¹ (Quadro 2). Entre

399. de FER, Philibert Jambe. *Epitome musical*. Lyon: Michel du Bois, 1556, p. 63 (tradução nossa).

Em contexto: O italiano o chama de *violon da braccia ou violone*, porque é apoiado nos braços, alguns com lenços, cordas ou outra coisa. [...] Ele] pode ser considerado inferior à viola [da gamba], pois são poucas as pessoas que o utilizam, exceto aqueles que vivem dele pelo trabalho. No original: *L'italien l'appelle violon da braccia ou violone, par ce qu'il se soutient sus les bras, les uns avec escharpe, cordons, ou autre chose [...] par ce que le pouvez coonsiderer sus la viole, ioint qu'il se trouve peu de personnes qui en use, si non ceux qui en vivent, par leur labeur.*

400. PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum*. v. 2. Wolfenbüttel: Michael Praetorius, 1619, p. 44 (tradução nossa). Em contexto: A outra [viola], *de-bracio*, é aquela segurada sobre o braço. [...] As violas *da bracio* podem, contudo, ser chamadas também de *Geigen* ou *Polnische Geigeln* [violas polonesas]: talvez porque este tipo [de viola] deve ter vindo primeiramente da Polônia, ou porque nesse lugar são encontrados muitos excelentes artífices destes instrumentos. No original: *Als die andern de-bracio, welche uff dem Arm gehalten werden. [...] Die Violen da bracio aber/ Geigen oder Polnische Geigeln nennen: Vielleicht daher/ daß diese Art erstlich aus Polen herkommen seyn sol/ oder daß doselsten außbündige trefflich Künstler uff dieser Geigen gefunden werden.*

401. FIAMINGHI, L. H; CHIARONI, V.; NANNI, A. *Art Research Journal*.

todas essas concepções, as maneiras mais elogiadas convergem para abaixo da clavícula, de modo que podemos denominá-las como posturas *subclaviculares*⁴⁰².

Quadro 2 – Posturas históricas

As quatro figuras à direita, em caráter de altivez digna da corte, apresentam seus instrumentos de arco em posturas subclaviculares.



Fonte: GABBIANI, Anton Domenico (1652-1726), c. 1685.

As posturas subclaviculares, ditas *baixas* quando comparadas à postura moderna, apresentam-se em perfeita analogia à figura pictórica do orador eloquente. Como instrui Quintiliano (c. 95 d.C.), “o jeito de comover consiste em representar ou imitar as emoções”⁴⁰³. Para viabilizar a imitação, aspectos como a respiração, o tom de voz, a velocidade da fala, a sequência das palavras, os movimentos dos membros e a configuração da postura são

402. Essas características são entendidas hoje como tipos de “posturas baixas” do instrumento, denominadas de modo genérico como *violino no peito* ou *posição do peito* (*chest position* ou *breast position*, em inglês), em contraste às práticas modernas de violino. Alguns autores denominam tais posturas mais abrangentemente como *chin off* (do inglês, “sem o queixo”); porém, em alguns círculos, o termo *chin off* é mais comumente empregado para designar posturas sobre a clavícula ou sobre o ombro, nas quais a terminologia se refere especificamente ao não acionamento do queixo para segurar o violino. Dada a inexistência de uma nomenclatura ainda unívoca, optamos por fazer a distinção entre posturas *subclaviculares* e *supraclaviculares*.

403. QUINTILIANO. *Instituição Oratória*, Tomo IV. Trad. Bruno Fregni Basseto. Campinas: Editora da Unicamp, 2016, p. 351, n. 156.

indispensáveis no momento da emissão do discurso. Entre esses, similar à prática do violino, a postura *perante o juiz* – à guisa do julgamento da audiência – parece ter se adequado com precisa compatibilidade.

A postura seja ereta, os pés na mesma posição e um tanto afastados um do outro ou o esquerdo muito pouco adiantado; os joelhos nunca dobrados, mas assim que não pareçam rígidos; os ombros soltos, a fisionomia séria, não triste ou espantada ou lânguida; os braços, moderadamente afastados dos flancos [...]⁴⁰⁴

Além disso, portando o violino no peito, o violinista mantém os braços relaxados, evitando o gesto proibido de encobrimento dos olhos com a mão⁴⁰⁵ e se mantém em pleno acordo com a possibilidade de movimentar a mão “para a esquerda, [...] até a altura dos ombros; [o que,] para além deles, não é avaliado como elegante”⁴⁰⁶. A partir dessa base, o violinista-orador procede segundo uma “gesticulação suave do braço, com os ombros em posição natural”⁴⁰⁷ (Quadro 3).

Quadro 3 – O violinista eloquente

O retrato exibe uma provável representação do jovem Corelli, evidenciando a elegância modelar de sua postura.



Fonte: GENNARI, Cesare (1637-1688) [atrib.], c. 1670.

404. *Ibidem*, p. 353, n. 159.

405. *Ibid.*, p. 325 et seq., n. 112.

406. *Ibid.*, p. 327, n. 113.

407. *Ibid.*, p. 311, n. 84.

Dessa forma, o violino retórico confere uma relação indissociável, por assim dizer, entre *postura* e *compostura*. Engendrada pelo olhar de mundo na perspectiva do belo, da graça e do decoro, essa gestualidade, associada à virtude do orador, tornou por caracterizar-se como preceptiva para o artifício. Isso significa que a postura convencionada do violino entre os Quinhentos e os Setecentos apresenta-se não como uma consequência motora, mas ao contrário, como causa primaz de seu acionamento; portanto, uma chave prática-investigativa e um processo hermenêutico para a revelação de suas mecânicas e sonoridades históricas. Nas dinâmicas cortesãs de significação (dos emblemas e das alegorias, que elevaram o violino como ícone de uma nova *meraviglia* moderna), esperava-se, destarte, que o “tocar violino” compreendesse mais do que somente fazê-lo soar de modo harmônico, mas tangê-lo com acurácia velada pela naturalidade aparente.

2. Violino com *sprezzatura*

A valorização da naturalidade aparente, que encontra oposição na óde contemporânea à *cultura da transparência*, enquanto propriedade de “conveniência ou congruência com fatores externos e internos à produção do discurso”⁴⁰⁸, competia às preceptivas do decoro. A tradução musical desse artifício, na ideia de ocultamento da técnica, consta na dimensão pedagógica dos segredos de ofício⁴⁰⁹ e ressona com a noção quinhentista de *sprezzatura*. O termo foi utilizado pela primeira vez para designar uma certa maneira oposta à afetação (*affettazione*), quase sinônimo de naturalidade e de graça, por Castiglione em *Il Libro del Cortegiano* (“O Livro do Cortesão”), publicado em 1528. A tradução deste termo, porém, é complexa, pois sua significação, como demonstraremos, é polissêmica. O *Cortesão* foi concebido em forma de diálogo multivocal, em uma descontraída reunião de cortesãos, na qual Castiglione retratou nas conversas fictícias os ideais da cortesania e da arte no início do século XVI, em Mântua, cidade de sua origem.

Algumas décadas após a publicação d’*O Cortesão*, nesse mesmo círculo cultural que abrangia as cidades vizinhas de Cremona e Brescia, o violino emergiu

408. CALLEGARI. *As virtudes retóricas em Le Institutioni Harmoniche (1558) de Gioseffo Zarlino*, p. 123.

409. SANTOS, Luís Otávio. *A chave do artesão: um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011, p. 28-45.

como um novo instrumento capaz de maravilhar o ouvinte na justa medida entre a imitação do canto e a introdução de novos artifícios idiomáticos. O que traremos em discussão a seguir é o quanto práticas performáticas do violino, de suas origens até o século XVIII, estampavam o conceito de *sprezzatura*, conforme definido por Castiglione e depois por Giulio Caccini (1551-1618) em seu tratado *Le Nuove Musiche* (“As novas músicas”), publicado em 1601.

O *Cortesão* foi traduzido em várias línguas, em inúmeras edições, e representa até hoje uma referência para a cultura renascentista. É ao mesmo tempo “um manual de boas maneiras e um código: o código da elegância, do pensamento e do gosto que se tornam elegância e refinamento dos costumes”⁴¹⁰. No livro “As Fortunas d’O Cortesão”, o historiador da cultura Peter Burke (n. 1937) analisa os desdobramentos das traduções do livro em outros contextos culturais, esclarecendo alguns pontos essenciais para a compreensão da ideia de *sprezzatura*:

A graça nos leva agora àquele que é o conceito mais famoso do diálogo: *sprezzatura*. Ele é apresentado como um neologismo [...] *Sprezzatura* não era, em termos literais, de forma alguma uma palavra nova, mas sim um novo sentido dado a uma palavra antiga, cujo significado básico era “não dar valor a”. Um termo mais tradicional que o autor usa de vez em quando como alternativa é *disinvoltura*, “autoconfiança tranquila”. Entretanto, *sprezzatura* significa mais do que isso. Ela também envolve a impressão de atuar “de maneira impulsiva” (*all'improvviso*). Essa espontaneidade planejada é uma versão mais dramática da *neglegentia diligens* que tanto Cícero quanto Ovídio defendiam à sua maneira⁴¹¹.

De acordo com Burke, e novamente em alusão aos preceitos da retórica clássica, o ocultamento da arte e a busca da naturalidade no discurso eram tópicos emparelhados no ato performático do orador.

[O] ideal aristotélico de um meio-termo justo recebeu sua formulação mais precisa na obra *Orador* de Cícero, em que o autor recomendava o que chamava um tipo de “negligência estudada” (*neglegentia diligens*), na qual o orador ocultava suas habilidades para dar à audiência a impressão de que ele não estava usando retórica de forma alguma, mas estava mais preocupado com as ideias do que com as palavras escolhidas para expressá-las⁴¹².

410. ZWILLING, Carin. *O Livro do Cortesão de Baldassare Castiglione*: tradução e comentários de passagens a respeito da música. [S.l.], 2016, p. 2.

411. BURKE, Peter. *As Fortunas d’O Cortesão* (1995). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 42-43.

412. *Ibidem*, p 21.

Dessa perspectiva, podemos aferir o quanto as representações musicais engendradas pelo violino, na época em que passou a ser valorizado na corte, como por exemplo na música de Claudio Monteverdi (1567-1643), atuavam como simulacros das sonoridades que imitava, como os tambores de guerra ou o canto ornamentado de uma ária vocal. O *stilo concitato* – conforme descrito por Monteverdi no prefácio do *VIII libro de madrigali guerrieri et amorosi* (“VIII livro de madrigais guerreiros e amorosos”), no qual o autor faz uma minuciosa descrição da utilização rítmica dos violinos para representarem o afeto da ira⁴¹³, imita a guerra não apenas nas sonoridades militares das marchas ao ritmo frenético das caixas – segundo a classificação das figuras de retórica musical dada por Joachim Burmeister (1564-1629) no tratado *Musica Poetica* (“Música poética”), de 1606, um ornamento composicional mimético chamado de *hypotiposis* (“esboço”)⁴¹⁴ –, mas sobretudo nos predicados da batalha, os chamados *loci topici* (lugares comuns) da invenção: a agitação, o adensamento, a rapidez, a instabilidade, o imprevisto, a desordem. A imitação oculta a alusão direta ao objeto imitado, no caso a percussividade dos tambores, transpondo e “ocultando a arte” para a percussividade própria da fricção do arco com a corda. A emulação da guerra pelos violinos adquire então uma outra dimensão: a da *meraviglia*, o maravilhamento, por meio da naturalidade do gesto, com *sprezzatura*.

Para introduzir a nova palavra no meio cortesão, Castiglione dá voz ao conde Lodovico da Canossa (1475-1532), que explica a necessidade de se evitar a afetação, entendida como excesso e falsidade:

[...] considero que há uma regra muito universal, que me parece valer mais do que todas as outras para todas as coisas humanas que se fazem ou que se dizem, a que é necessário fugir, tanto quanto possível, como um escolho muito acerado e perigoso, da afecção e, talvez para utilizar uma palavra nova, dar provas em todas as coisas de uma certa *sprezzatura*, que esconde a arte e mostre que o que se faz e diz surgiu sem dificuldade e quase sem pensar nisso⁴¹⁵.

413. LEMOS, Maya Suemi. Da poética e dos contrários: releituras no Combatimento di Tancredi et Clorinda de Tasso/Monteverdi. *Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro: n. 11, 2008, p. 8-28.

414. BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics*. Trad. (inglês) Benito V. Rivera. New Haven e Londres: Yale University Press, 1993.

415. CASTIGLIONE, Baldesar. *O Livro do Cortesão*. Traduzido por: Carlos Aboim de Brito. Porto: Campo das Letras, 2008, Livro I, XXVI, p. 41.

Em seguida, Castiglione conecta a graça como consequência da justa medida, da *sprezzatura* entendida como ocultamento da arte, dissimulação da arte, simulação da natureza. Segundo Maria Teresa Ricci, “A graça pode, portanto, se resumir no oxímoro: arte sem arte” (RICCI, 2014, p. 29). Faz transparecer aqui o sentido de *disprezzo*, *desprezo* ou *descaso*, como algumas traduções reducionistas de *sprezzatura* apontam:

É daí, creio, que deriva sobretudo a graça, porque cada um sabe a dificuldade das coisas raras e bem feitas, ainda que a facilidade nelas cause uma grande admiração; e, pelo contrário, fazer esforços e, como se diz, puxar pelos cabelos, dá muita desgraça, e faz com que uma coisa, por maior que seja, não mereça estima. Por isso, pode-se dizer que a verdadeira arte é a que parece não ser arte; e, acima de tudo, deve-se fazer um esforço para a esconder, porque, se é descoberta, retira totalmente o crédito e faz com que o homem seja pouco estimado⁴¹⁶.

A *sprezzatura* implica, portanto, em uma conduta que determinará uma gestualidade, como o gesto musical de se tocar uma viola renascentista, por exemplo; como “um tipo de indiferença em relação ao que é feito, ela é esforço de esconder o esforço, ostentação discreta de facilidade e de naturalidade que deve esconder a arte”⁴¹⁷. Castiglione vai além e associa a *sprezzatura* à “verdadeira fonte donde emana a graça”, classificando-a como *disinvoltura* e a “outro ornamento”, ligado à supervalorização do julgamento sobre aquele que performa com *sprezzatura*:

Esta virtude contrária à afectação, que nós denominamos agora desenvoltura, além de ser a verdadeira fonte donde emana a graça, comporta ainda um outro ornamento, que, ao acompanhar qualquer ação humana por mais pequena que seja, não só descobre de imediato o saber de quem a faz, mas muitas vezes fá-lo imaginar muito maior do que é na realidade; porque imprime nos corações dos participantes a opinião de que aquele que atua tão facilmente sabe muito mais do que aquilo que faz e, se dedicasse mais estudo e aplicação no que faz, poderia fazê-lo muito melhor⁴¹⁸.

416. *Idem*, p. 41-42.

417. RICCI, Maria Teresa. *Graça e Sprezzatura em Baldassar Castiglione*. Trad. Cristiane Maria Rebello Nascimento. *Limiar*, São Paulo, v. 2, n. 3, 2º sem., 2014, p. 25.

418. CASTIGLIONE. *O Livro do Cortesão*, Livro I, XXVIII, p. 44.

Como vimos, as maneiras de segurar o violino histórico, de suas origens no século XVI até o início do século XVIII, abaixo da clavícula, permitiam que o instrumentista posicionasse seus braços e mãos em um nível mais abaixo e mais ao centro corporal do que na posição moderna. Se analisarmos a iconografia coeva, podemos inferir que a disposição “geométrica” do posicionamento do violino histórico encontra paralelos em outras ações do cotidiano cortesão – como o ato de ler um livro apoiado nas mãos ou na gestualidade de se tocar o tambor de guerra⁴¹⁹. Na leitura de um livro, o braço e a mão esquerda seguram-no na altura do coração, enquanto a mão direita vira suas páginas, em uma posição de braços e mãos natural e semelhante àquela utilizada no violino apoiado na postura subclavicular (Quadro 4).

Quadro 4 – O gesto do sermão

Uma representação de leitura para uma audiência, na qual a figura do padre exorta sua igreja manuseando as escrituras



Fonte: ANÔNIMO FRANCÊS, século XVII.

Do mesmo modo, os exemplos artísticos de *sprezzatura* trazidos por Castiglione enfatizam o aspecto da *gestualidade* e estão intimamente conectados ao ato performático ou, como dito, à *pronunciatio*. Isso é evidente não só

419. Vide adiante as ilustrações de T. Arbeau – Quadro 6.

quando ele fala das artes que envolvem temporalidade e movimento como drama, dança e música, mas também está presente na graça do movimento de “uma única pincelada facilmente dada” na pintura, sempre com a aparenteza de acaso, improviso, espontaneidade e não planejamento:

Do mesmo modo, na dança, um único passo, um único movimento do corpo feito como graça e sem ser forçado, depressa mostra o saber daquele que dança. Um músico, se ao cantar emite uma única nota que acaba com um suave acento por um floreado de três ou quatro notas, com tanta facilidade que parece tê-lo feito por acaso, esse único ponto permite saber que ele sabe muito mais do que o que faz. Também na pintura, muitas vezes uma única linha não trabalhada, uma única pincelada facilmente dada, de tal maneira que parece que a mão, sem ser guiada por nenhum estudo ou por nenhuma arte, vá por si mesma ao seu fim segundo a intenção do pintor, demonstra claramente a excelência do artífice, que depois cada um aprecia segundo o seu próprio juízo. O mesmo acontece quase em todas as outras coisas. Assim, o nosso cortesão será considerado excelente e terá graça em todas as coisas, principalmente ao falar, se fugir da afectação⁴²⁰.

O efeito descrito com o ornamento no final de uma nota longa no canto na citação de Castiglione lembra o que Caccini chamou de *esclamazione* – um termo obscuro e de controversa explicação, basicamente um efeito vocal ligado à retórica do canto e que normalmente não era escrito pelo compositor, extemporâneo à composição, mas era essencial ao cantor e ao *canto in sprezzatura*:

A *esclamazione* não se trata meramente de dinâmica. Um outro elemento essencial é o contexto melódico específico no qual a *esclamazione* pode ser empregada. O intervalo descendente [depois de uma semínima ou mínima pontuada] pode ser de grau conjunto ou um salto, mas de acordo com Caccini, o efeito resultante terá afetividade acrescida quando o intervalo for maior. Esta correlação entre o intervalo e seu efeito expressivo sugere que a força secreta da *esclamazione* jaz precisamente aí, talvez na forma de elemento escondido que Caccini explicitamente não menciona.⁴²¹

420. CASTIGLIONE. *O Livro do Cortesão*, Livro I, XXVIII, p. 44.

421. ABADIE; BRAITHWAITE; LOCATELLI. *Early Music Sources* (tradução nossa), p. 10. No original: *The esclamazione is not merely about dynamics. Another essential element is the specific melodic context in which the esclamazione can be employed. The descending interval may be a step or a leap, but according to Caccini, the resulting effect will be increasingly affective if the interval is larger. This correlation between the interval and its expressive effect suggests that the secret power of the esclamazione lies precisely therein, perhaps in the form of a hidden element that Caccini does not explicitly mention.*

Depreende-se daí um exemplo de como *esconder a arte* era importante para “estar em *sprezzatura*”. No contexto cortesão do Norte da Itália nas últimas décadas do século XVI e para os contemporâneos de Caccini, o recém-chegado violino revelou-se um instrumento extremamente apto à mimese do canto, especialmente nos efeitos que envolvem modulação de frequência (*vibrato*, *tremulo*, *glissando*), dinâmica (*mezza di voce*, *crescendo*, *diminuendo*), articulação (*legato*, *portato*, *staccato*), mas também nas ornamentações gerais (*accenti*, *groppo*, *trillo*, *passaggi*, *ribattuta di gola*, entre outros). Os inúmeros manuais de treinamento na arte da ornamentação direcionados ao violino na época atestam a importância da aquisição dessas técnicas para que o violinista as tivesse à sua disposição no ato performático. Assim como Castiglione fala em relação à pintura, de que a naturalidade do traço pincelado demonstra a excelência do artífice, a *sprezzatura* no violino transparece na justa medida dos ornamentos improvisados que brotam, nem em demasia e tampouco na aridez de sua ausência.

Ao imitar o canto, porém, o violino não se apartou de suas origens como instrumento principal do mestre de danças, guardando sua gestualidade fundadora. A centralidade da dança na educação corporal do cortesão transparece sempre que a dança é mencionada por Castiglione: “um único passo, um único movimento do corpo feito como graça e sem ser forçado, depressa mostra o saber daquele que dança”⁴²². Como não havia dança sem música, podemos inferir que a naturalidade do gesto era também um parâmetro para o violinista que dominava padrões rítmicos de diferentes danças e, desse modo, cumpria sua função como mestre de danças. É importante considerar a função do arco nesse contexto. Quando Castiglione diz que “uma única pincelada facilmente dada, de tal maneira que parece que a mão, sem ser guiada por nenhum estudo ou por nenhuma arte, vá por si mesma ao seu fim segundo a intenção do pintor”⁴²³, revelando a “excelência do artífice”, se substituirmos as palavras “pincelada/pintor” por “arcada/violinista”, pode-se fazer uma analogia do arco na mão do violinista com o pincel na mão do pintor. Em ambos os casos, a *disinvoltura* do artífice do traço e do ritmo é determinante para se alcançar a *sprezzatura*.

Na perspectiva do violino histórico mantido em postura subclavicular, o arco antigo necessariamente tange suas cordas em um nível vertical mais baixo que no violino moderno. Além dessa nivelação, seu comprimento geralmente menor em relação ao arco moderno lhe confere mais leveza. Também seu formato convexo (oposto ao formato côncavo moderno), acompanhado da maneira

422. CASTIGLIONE. *O Livro do Cortesão*, Livro I, XXVIII, p. 44.

423. *Loc. cit.*

histórica de empunhá-lo pelo polegar à crina ou ao talão, propicia uma função rítmica potencializada e facilitada (Quadro 5). Dadas tais características, tanto na questão fisiocacústica quanto em sua função musical, os arcos históricos aproximam-se mais à função do plectro⁴²⁴ de um cordofone ou de uma baqueta de um membranofone, artefatos essencialmente de produção rítmica, do que à função do arco moderno, concebido para executar longas melodias em *legato*.

Quadro 5 – Uma empunhadura dos arcos antigos

O violino tocado no peito e o arco segurado pelo polegar por debaixo da crina.



Fonte: DOU, Gerit (1613-1675), 1665.

De fato, no principal tratado de danças daquele período, a *Orchésographie*, publicado pela primeira vez em 1589, de Thoinot Arbeau (1520-1595), o vio-

424. MUFFAT, Georg. *Florilegium secundum*. Passau: Georg Adam Höller, 1698, prefácio, II. *De Plectro*.

lino – na posição comum renascentista, posto no peito – aparece em uma ilustração como o instrumento preferido para se tocar as *branles* e *gavottes*, danças rápidas binárias, que desenvolvem variações do pé rítmico dáctilo. No mesmo tratado, encontra-se uma ilustração do tocador de tambor de guerra, que chama a atenção pela similaridade de posicionamento e manuseio entre o arco e a baqueta (Quadro 6), assim como entre os padrões rítmicos militares da marcha desenvolvidos no tambor e nas *branles* e *gavottes* atribuídas ao violino⁴²⁵. Não por acaso, marcha, *branle* e gavota são atributos da mesma *rythmopoeia*⁴²⁶ (poética do ritmo): o pé métrico dáctilo.

Quadro 6 – O arco e a baqueta

As gravuras de Arbeau apresentam uma forma semelhante entre o manuseio do arco e da baqueta, apresentando uma sugestão reveladora sobre a função rítmica do violino.

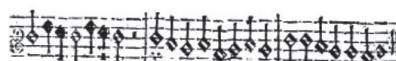


Battlement du tambour.



Tabulature du brâle coupé appellé Pinagay.

Continuation de l'air. Continuation des mouuements.



Fonte: ARBEAU, Thoinot. *Orchésographie*, p. 7A, 69B, 30B, 75B.

O violino acima da clavícula, deitado sobre o ombro, apoiado ao pescoço e às vezes preso contra o queixo, posições que serão testemunhadas ou recomendadas pelos mestres a partir do século XVIII, aos poucos foi quebran-

425. ARBEAU, Thoinot. *Orchésographie* (2. ed.). Langres: Iehan des Preyz, 1596.

426. HOULE, George. *Meter in Music, 1600-1800*.

do aquela naturalidade gestual e impondo outra, exclusiva do violinista, e que não encontra paralelo em nenhuma outra ação; logo, do ponto de vista da *sprezzatura* tardo-renascentista, são posições antinaturais, *indecorosas*. Observemos que os objetos periféricos utilizados hoje em dia para manter o violino fixado em sua posição – a queixeira e a espaleira – só foram agregados ao aparato técnico-violinístico tardiamente, a partir do século XIX, tendo como base um ponto de vista justamente técnico e prático, anti-*sprezzatura*, e não segundo uma percepção de graça e beleza. Um autor emblemático a esse respeito, Johann Georg Leopold Mozart (1719-1787), ao comentar duas maneiras de segurar o violino, sintetiza essa mudança de paradigma com clareza surpreendente para um observador de sua época.

Mozart, em seu famoso tratado *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) (“Ensaio sobre uma escola fundamental de violino”), apresenta duas maneiras possíveis para segurar o violino – uma mais bonita e outra mais prática. A primeira delas é um dos principais testamentos setecentistas da persistência de um pensamento “com *sprezzatura*” em questões técnicas violinísticas. Segundo o autor, ela “tem algo de agradável e muito descontraído”, na qual o violino é sustentado pela mão esquerda “de forma completamente relaxada, de lado, na altura do peito”, estando, “indubitablemente natural e agradável aos olhos dos espectadores”. Nessa postura, como o violino não fica pressionado no pescoço, entre o ombro e o queixo com o objetivo de mantê-lo imóvel durante as mudanças de posição (como na segunda maneira), ela é considerada mais difícil e desconfortável ou até inconveniente ao violinista, a não ser que este domine, por meio de longa prática [– *disinvoltura* –], “a capacidade de segurar o instrumento entre o polegar e o indicador”⁴²⁷. A *sprezzatura* transparece em dois pontos: (1º) no

427. MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756, parte II, § 2, p. 53 (tradução nossa). Em contexto: A primeira maneira de segurar o violino tem algo de agradável e muito sereno. [...] A saber, o violino é mantido de forma completamente natural, de lado, na altura do peito; de modo que os golpes de arco se direcionem mais para cima do que para o lado. Essa posição é indubitablemente natural e agradável aos olhos dos espectadores, mas um pouco difícil e inoportuna para quem está tocando. Isso ocorre porque, em movimentos rápidos da mão para cima, o violino não tem apoio e, portanto, inevitavelmente cairá, a menos que a vantagem de segurá-lo entre o polegar e o indicador seja conquistada por meio de longa prática. No original: *Die erste Art die Violin zu halten, hat etwas angenehmes und sehr gelassenes. [...] Es wird nämlich die Geige ganz ungezwungen an der Höhe der Brust seitwärts, und so gehalten: daß die Striche des Bogens mehr in die Höhe als nach der Seite gehen. Diese Stellung ist ohne Zweifel in den Augen der Zuseher ungezwungen und angenehm; vor den Spielenden aber etwas schwer und ungelegen: weil, bey schneller Bewegung der Hand in die Höhe, die Geige keinen Halt hat, folglich nothwendig entfallen muß; wenn nicht durch eine lange Uebung der Vortheil, selbe zwischen dem Daume und Zeigefinger zu halten, erobet wird.*

julgamento externo: ‘aparência natural’, ‘relaxada’; ‘agradável a quem olha’; (2º) no ocultamento da técnica de segurar o instrumento: a mão esquerda tem duas funções, segurar o violino entre os dedos polegar e indicador e ao mesmo tempo se movimentar para alcançar as posições mais altas e retornar à primeira posição.

Na segunda maneira, “confortável/cômoda” (*bequem*), como o violino é posicionado contra o pescoço, pode-se contar com a ajuda do queixo para tornar o violino imóvel nas mudanças de posição ascendentes e descendentes, e a mão esquerda fica desobrigada de segurar o instrumento⁴²⁸. Essa posição já havia sido similarmente descrita por Johann Jacob Prinner (1624-1694), outro conhecido violinista do circuito musical vienense, que aponta:

Se se deseja realmente dominar o violino, é necessário segurá-lo sob o queixo, de modo que o braço esquerdo esteja arqueado como uma argola; também com a mão [esquerda] oca [e] arqueada, deve-se colocar o braço [do violino] pelo topo da voluta [, no vão] entre o polegar [e a palma mão], e assim segurar o violino com o queixo – pois não há razão alguma para segurá-lo com a mão esquerda, porque do contrário seria impossível correr para cima e para baixo [nas mudanças de posição], a menos que se segure o violino com a mão direita e, assim, se perca várias notas⁴²⁹.

Nessa maneira, entendida como funcional/efetiva, o violino é segurado pela pressão do queixo; como o próprio Prinner acaba por admitir, não há ocultamento da arte: as funções estão bem determinadas, entre o queixo que segura e fixa o instrumento e a mão que muda de posição, em detrimento da postura considerada bela aos olhos. Leopold Mozart também menciona que, na primeira maneira, o violino fica “natural, desembaraçado” (*ungezwungen*), portanto, livre para soar;

428. *Ibidem*, parte II, § 3, p. 54.

429. RIEDO, Christoph. How Might Arcangelo Corelli Have Played the Violin? *Music in Art*, Nova York, v. 39, n. 1-2, prim./out., 2004, p. 117. No original: *Wan man aber dise Violin recht beherschen will, so mueß man solche unter die Khaÿ [i.e. Kinn] fassen, damit man den linkhen Arm hollgebogen als wie einen Röff [i.e. Reif] auch mit hollgebogener Handt den Hals oben beÿ den Schrauffen [i.e. Schnecke, CR] zwischen den Daum lege, und mit der Khaÿ die Geigen sovill fest halte, daß man nicht Ursach hat mit der linkhen Handt solche zu halten, weilien es sunst unmöglich wöhre, daß ich darmit bald hoch balt nider lauffen und rein Greiffen khundte, es seye dan, daß man mit der rechten Handt die Geigen halten müsse, damit sie nicht entfalle, und dardurch etliche Notten zu streichen verabsaumen würde.*

deixando implícito que na segunda maneira, apesar de mais prática/utilitária, existem mais restrições físiocáusticas – a ação do queixo sobre o tampo e da clavícula (bem como possivelmente do ombro) sobre o fundo do violino – que impedem o instrumento de soar livremente (Quadro 7).

Quadro 7 – O violino entre as posturas “natural” e “confortável”

Um comparativo entre as duas maneiras de portar o violino, apresentado por Mozart. Na postural “natural”, a caixa do violino fica livre, na região chamada por ele de “altura do peito”. Na postura “confortável”, a caixa do violino é presa na região do pescoço, entre o queixo e a clavícula.



Fonte: MOZART. *Versuch einer gründlichen Violinschule*, p. II (Fig. I); p. XX (Fig. II).

Considerando que o desenvolvimento dos códigos de gestualidade musical se deu tanto em um processo gradiente histórico-sociológico de determinação das maneiras legítimas de se tocar o instrumento, quanto pelo objetivo de satisfação da plenitude das potências do artífice, compreendemos que a busca por uma gestualidade virtuosa do violino ao corpo era mais do que a resposta a um aspecto da ergonomia ou o cumprimento da mera formalidade da etiqueta, pois revela uma face do *habitus* musical do violinista, ligada ao senso *político* de pertença, ético de virtude e *retórico* de decoro. Em conclusão, uma perspectiva hermenêutica da literatura histórica sobre o violino evidencia a profundidade e a densidade poética de seu emprego, bem como o revestimento retórico de seus aspectos eminentemente técnicos.

REFERÊNCIAS

- ABADIE, Lisandro; BRAITHWAITE, Tim; LOCATELLI, Andrés. Giulio Caccini's Published Writings: Bilingual edition. *Early Music Sources* ("PIE Series"), Basileia, v. 2, jul. 2021. ISBN: 9782839933346.
- ANÔNIMO FRANCÊS. "Um padre lendo uma lição", desenho, século XVII. MutualArt.com, coleção particular (Israel).
- ARBEAU, Thoinot. *Orchésographie*. 2. ed. Langres: Iehan des Preyz, 1596.
- BARROS, Cassiano. *Uma chave para a Música do Século XVIII*. Curitiba: Appris, 2019. ISBN-10, 8547337288; ISBN: 9788547337285.
- BURKE, Peter. *As Fortunas d'O Cortesão* (1995). São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997. ISBN: 9788571391451.
- BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics*. Trad. (inglês) Benito V. Rivera. New Haven/London: Yale University Press, 1993. ISBN: 9780274734283.
- CALLEGARI, Paula Andrade. *As virtudes retóricas em Le Istitutioni Harmoniche (1558) de Gioseffo Zarlino*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.
- CASTIGLIONE, Baldesar. *O Livro do Cortesão*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Porto: Campo das Letras, 2008. ISBN: 9789896253318.
- CHARTIER, Roger. Representações das práticas, práticas da representação. [Entrevista cedida a] Valéria dos Santos Guimarães. *História*, São Paulo, v. 40, 2021, p. 1-11. DOI: <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2021065>.
- CHIARONI, Vinícius. *Tactus e Tempo*: aspectos rítmicos e métricos da música instrumental do século XVII. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.
- CYPESS, Rebecca. *Curious and Modern Inventions*: Instrumental Music as Discovery in Galileo's Italy. Chicago: University of Chicago Press, 2016. ISBN: 9780226319445.
- DE FER, Philibert Jambe. *Epitome musical*. Lyon: Michel du Bois, 1556.
- DOU, Gerit. "O violinista à janela", 1665, óleo sobre madeira. Varsóvia: Pałac Łazienkowski.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*: Uma história dos costumes. v. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. ISBN: 978-8571101067.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. ISBN: 9788571106154.

ELLENDERSEN, Atli. *Aspectos expressivos do violino no séc. XVI e início do século XVII*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

FIAMINGHI, Luiz Henrique; CHIARONI, Vinícius; NANNI, Alexandre. Violino com sprezzatura: considerações e evidências históricas sobre a arte de tocar o violino entre c. 1550 e c. 1750. *Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, [s. l.], v. 10 (Dossiê “Teorias, Poéticas e Práticas da Música Antiga”), n. 1, jan./jun. 2023, p. 1-20. DOI: “10.36025/arj.v10i1.31820”.

GABBIANI, Anton Domenico. “Os músicos do príncipe Fernando II de Médici”, c. 1685, óleo sobre tela. Florença: Museo degli strumenti musicali.

GENNARI, Cesare. [atrib.]. “*Imagem de Corelli*”, c. 1670, óleo sobre tela. Arcomelo Ensemble, coleção particular (Itália).

HELD, Marcus; LUCAS, Mônica. O virtuoso útil. *Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, [s. l.], v. 10 (Dossiê “Teorias, Poéticas e Práticas da Música Antiga”), n. 1, jan./jun. 2023, p. 1-18. DOI: 10.36025/arj.v10i1.31798.

HOULE, George. *Meter in Music, 1600-1800. Performance, Perception, and Notation*. Indiana: Indiana University Press, 1987. ISBN: 9780253337924.

LEMOS, Maya Suemi. Da poética e dos contrários: releituras no Combatimento di Tancredi et Clorinda de Tasso/Monteverdi. *Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro: n. 11, 2008, p. 8-28. [s. DOI].

MERCK, Daniel. *Compendium musicæ instrumentalis chelicæ*. Augsburg: Johann Christoph Wagner, 1695.

MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Johann J Lotter, 1756.

MUFFAT, Georg. *Florilegium secundum*. Passau: Georg Adam Höller, 1698.

PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum*. v. 2. Wolfenbüttel: Michael Praetorius, 1619.

QUINTILIANO. *Instituição Oratória*, Tomo IV. Trad. Bruno Fregni Basseto. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. ISBN: 9788526813588.

RÉGNIER, Nicolas. “A divina inspiração da música”, c. 1640, óleo sobre tela. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

RICCI, Maria Teresa. *Graça e Sprezzatura em Baldassar Castiglione*. Trad. Cristiane Maria Rebello Nascimento. *Limiar*, São Paulo, v. 2, n. 3, 2º sem., 2014, p. 5-31. DOI: <https://doi.org/10.34024/limiar.2014.v2.9266>.

RIEDO, Christoph. How Might Arcangelo Corelli Have Played the Violin? *Music in Art*, Nova York, v. 39, n. 1-2, prim./out., 2004, p. 103-118. [s. DOI].

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Roma: Lepido Facii, 1603.

SANTOS, Luís Otávio. *A chave do artesão*: um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011, p. 33-34.

ZWILLING, Carin. *O Livro do Cortesão de Baldassare Castiglione*: tradução e comentários de passagens a respeito da música. [s. l.], 2016. [s. DOI].

PALAVRA COMO ARQUITETURA: O EPIDÍTICO ALTO NO BREVE COMPÊNDIO E NARRAÇÃO DO FÚNEBRE ESPETÁCULO (1709) E UM DE SEUS USOS DA ÉCFRASE⁴³⁰

Eduardo Sinkevisque

Biblioteca Brasiliana Mindlin/ Universidade de São Paulo

Para Paulo Martins

*Eu cá nesta AmericÁfrica
Vivo entre miséria e mágica*

Não sei dizer o que valho

(Caetano Veloso)

O *Breve Compêndio e Narração do Fúnebre Espetáculo* (1709)⁴³¹, composto por Sebastião da Rocha Pita, pode ser pensado por meio de modelos de imitação/emulação do epídítico alto, do elogio fúnebre. Entre as matérias do compêndio, aqui, atenho-me em especial ao texto construído por Rocha Pita, que noticia as exéquias de D. Pedro II na Bahia dos Setecentos.

É possível, a partir do conceito de *ut pictura poesis*, demonstrar, por homologia, por afinidade de conceitos, uma espécie de palavra como arquitetura. Para isso, será preciso definir *ut pictura poesis*, evidenciando em que medida a narração/descrição do monumento fúnebre, do túmulo efêmero de D. Pedro II, erguido em Salvador são feitas por meio de usos da écfrase.

No ano de 1706, D. Pedro II é sepultado no Panteão da Dinastia de Bragança, também conhecido como Panteão dos Bragança, no Mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa. Em 1707, são dadas à luz as *Notícias da doença, morte e funeral do muito alto, e muito poderoso príncipe D. Pedro II (...)*⁴³², rei de Portugal, filho de D. João IV e pai de D. João V, seu sucessor.

430. Uma primeira versão deste texto apresentei oralmente no VI Congresso Brasileiro de Retórica em Florianópolis (UFSC) em agosto de 2023. Ele é parte dos resultados de meu trabalho como pesquisador residente na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin (BBM/USP) entre 2020-2021.

431. PITA, Sebastião da Rocha. *Breve Compêndio e Narração do fúnebre espetáculo que na insigne cidade da Bahia, cabeça da América portuguesa, se viu na morte d'el rei D. Pedro II.* Lisboa: Off. de Valentim da Costa Deslandes, 1709.

432. Oficiais da Secretaria de Estado. *Notícia da doença e morte do myto alto e myto poderoso D. Pedro II.* Lisboa: Off. de Antonio Pedrozo Galram, 1707.

Os oficiais da Secretaria de Estado dedicam essas notícias de ocasião fúnesta e circunstâncias fúnebres a filha de D. Pedro II, D. Francisca Josefa, infante de Portugal.

Texto de gênero histórico, as *Notícias da doença, morte e funeral* (...) têm matérias que descrevem os últimos dias de vida de D. Pedro II, a piora na doença hepática, seus achaques, os cuidados médicos, sua morte e o conforto espiritual. Por exemplo, descreve a extrema-unção dada ao rei.

Em Roma, realizam-se em 1707 cerimônias fúnebres em honra de D. Pedro II, paralelamente às exéquias realizadas na Bahia, que o *Breve Compêndio e Narração do fúnebre espetáculo* (...), em 1709, historia na chave da perpetuação do efêmero.

Das cerimônias em Roma, têm-se outros dois impressos que historiam os eventos funestos. *Funerale celebrato nella chiesa di Santo Antonio della Nazione Portoghese in Roma per la morte del Ré di Portogallo don Pietro Secondo l'anno MDCCVII*; e, o que parece ser uma versão anônima em português desse texto: *Funeral que se celebrou na real Igreja de Santo Antônio da Nação Portuguesa em Roma, pela Morte do Sereníssimo Rei de Portugal, D. Pedro II, aos 13 de setembro de 1707*.

O impresso em Roma tem gravuras enquanto que a tradução para a língua portuguesa é desprovida delas⁴³³.

“O aparato fúnebre em honra de D. Pedro II descende de uma herança pangeírica que remonta, do ponto de vista da sumptuosidade arquitetônica, aos funerais do Duque Cosimo dei Medici”, como identifica Sónia Filipa Silvestre de Deus Ferreira⁴³⁴. Entretanto, não tenho tempo para discorrer sobre isso.

Em virtude da efemeridade da encenação, as versões impressas (com e sem as gravuras) do funeral na Igreja de Santo Antônio dos Portugueses e das exéquias na Sé da Bahia poderiam difundir a notícia das pomposas honras

433. PLACHO, Georgio (ed.) (1707). *Funerale celebrato nella chiesa di Santo Antonio della Nazione Portoghese in Roma per la morte del Ré di Portogallo don Pietro Secondo l'anno MDCCVII*. Roma: Georgii Plachi. <https://purl.pt/33979/1/html/index.html#/31-32> ; ROSSI, Antonio de (ed.) (1707). *Funeral que se celebrou na real Igreja de Santo António da Nação Portuguesa em Roma, pela Morte do Sereníssimo Rei de Portugal, D. Pedro II, aos 13 de setembro de 1707*. Roma: Oficina de Antonio de Rossi na Praça de Cери. <https://purl.pt/35089/1/html/index.html#/1>

434. FERREIRA, Sónia Filipa Silvestre de Deus. *Imago mortis. Cultura visual, ekphrasis e retórica da morte no Barroco luso-brasileiro*. Tese (Doutorado). Universidade de Coimbra. Coimbra, 2016, p. 302.

fúnebres a D. Pedro II, “alcançando um número muito maior de pessoas, que incluíam os súbditos das várias partes do Império”, assim como também as cortes estrangeiras, conforme argumenta Sónia Felipa Silvestre de Deus. “Assim se sedimentava a imagem do Império Português, cujo poder simbólico, de certa maneira, encontrava correspondência no investimento empreendido”⁴³⁵.

O *Breve Compêndio e Narração do fúnebre espetáculo* (...), embora repleto de florões, cabeças, fitas e capitais ornamentadas, não foi impresso com gravuras, nem com emblemas. Há, no volume, inscrições como de lápide, epigramas e textos em estilo breve, mas não gravuras. No limite, alguns dos epigramas funcionam como *alma* de possíveis e decorosos emblemas desprovidos de seu *corpo*.

Sebastião da Rocha Pita (1660-1738), fidalgo da Casa de Sua Majestade, Cavaleiro professo da Ordem de Cristo e Coronel da Ordenança da cidade da Bahia, o Vago da Academia Brasílica dos Esquecidos, é mais conhecido por meio da *História da América Portuguesa* (1730). Entretanto, é *auctor* do *Tratado Político* (1715), de orações e de poemas acadêmicos. O letrado também compôs o *Sumário da vida e morte da exma. senhora D. Leonor Josefa de Vilhena e das exéquias que se celebraram à sua memória* (1721). No século XVIII, a morte é um lugar-comum nos discursos públicos das ordens religiosas, das agremiações e academias. Ela é aparato com o qual se conduzia à “boa morte” o corpo-místico do Estado, as pessoas pertencentes às ordens e aos estamentos sociais.

A oração fúnebre de Sebastião da Rocha Pita, os poemas e o sermão de exéquias do *Breve Compêndio e Narração do fúnebre espetáculo* (...) são proferidos, depois publicados, segundo as circunstâncias e seu decoro fúnebres. Atualizam virtudes heroico-políticas antigas e o ideal cavalheiresco de conduta cristã, como coragem, lealdade, honra, prudência, religião. Os discursos compendiados são elogio fúnebre e exercício retórico-poético previstos por universidades, colégios jesuíticos e agremiações letradas que os ensinam. Seguem modelos que remontam a Hermógenes, dos exercícios retóricos⁴³⁶.

Interpreto o *Breve compêndio e Narração do fúnebre espetáculo* (...) como uma espécie de *memento mori*, como sendo metonímia da memória da

435. *Ibidem*, p. 303.

436. SINKEVISQUE, Eduardo. Exercícios retóricos: *Progymnasmata* em Sebastião da Rocha Pita. *Letras*, Santa Maria, Especial, n. 1, p. 191-204, 2019.

morte, como testemunho da morte, cujas funções retóricas são ensinar e mover por meio dos *exempla*. *Memento mori* pode ser entendido como “lembra-te que hás de morrer”, divisa dos Trapistas, fundada em 1140. A expressão é quase sempre lida junto de *memento homo*, “lembra-te que és homem”⁴³⁷.

O *Breve Compêndio e Narração do fúnebre espetáculo* (...) é um compósito. Composto por dedicatória, poemas, oração, sermão, para além de licenças.

O monumento em homenagem a D. Pedro II pode ser entendido como João Adolfo Hansen entende monumento: como teatralização que se edifica exemplarmente, com procedimentos retóricos. *Theatrum Sacrum* católico, dramatização da política católica portuguesa⁴³⁸. A prática de erguer monumentos, ainda que efêmeros, funestos, faz parte do aparato encomiástico de presentificação do elogiado, em especial em se tratando de monarcas.

Coisa semelhante é descrita e estudada por Alcir Pécora. Esses monumentos, de “modo geral, (...) se produz[em] como uma demonstração espetacular, por meio das pompas fúnebres do reconhecimento público [de virtudes elogiadas]. E é exatamente pela recapitulação destas, acrescidas agora das virtudes demonstradas na hora da morte [reencenada]”⁴³⁹. Como propõe Pécora, “tais pompas fúnebres são descritas (...) com uma dupla função (...): primeira, a de representação pública ostensiva do reconhecimento da grandeza e dos méritos da *pessoa mística*” do rei,

como cumpridor do (...) bem comum, atestado pela população inteira da Bahia; segunda, a de ritualização católica do *desengano* da *vaidade* dos homens e da vanidade dos bens terrenos na esperança da salvação da *pessoa pessoal* [de D. Pedro II], conduzida ao gozo da bem-aventurança na vida eterna⁴⁴⁰.

437. Cf. NEVES, Roberto Souza de. *Dicionário de expressões latinas usuais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

438. HANSEN, João Adolfo. “Teatro da Memória: Monumento Barroco e Retórica”. In: HANSEN, João Adolfo. *Revista do IFAC – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de ouro Preto*, n. 2, dez, 1995, p. 40-48.

439. PÉCORA, Alcir. A história como colheita rústica. In: *As excelências do governador – O panegírico fúnebre a D. Afonso Furtado, de Juan Lopes Sierra (Bahia, 1676)*. Organização de Stuart B. Schwartz e Alcir Pécora. Tradução de Alcir Pécora e Cristina Antunes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 58. No caso aqui, Pedro II (e não D. Afonso) é “descrito como amigo da verdade, da justiça e da paz, qualidades decisivas do príncipe cristão”.

440. *Ibidem*, p. 60.

Na Bahia setecentista, assim como em outras partes do Império Português, como a Índia, foi costume homenagear reis mortos. As cerimônias de presentificação do monarca incluíam leituras de poemas, sermões e orações históricas, para além da construção de efêmeros mausoléus.

Nas *Excelências do governador – O panegírico fúnebre a D. Afonso Furtado, de Juan Lopes Sierra (Bahia, 1676)*, Pécora define e explica o elogio fúnebre, seus modelos retórico-poéticos, seu funcionamento, os lugares-comuns próprios do gênero, sua “arquitetura” efêmera e pastoral fúnebre seiscentista⁴⁴¹.

Pécora explica que o termo panegírico

parece ter sido cunhado por Isócrates, em 380 a C., para um discurso que se fingia como apresentado diante de uma assembleia dos jogos olímpios. Por extensão, passou a significar como discurso *às pessoas reunidas*, dirigido *para todos*, ou enfim, voltado para o *interesse público*. Como tal guardava semelhanças com o gênero do *encômio* e também com o do *epitáfio* (...)⁴⁴².

Define panegírico como *laudatio*, louvor de homens tidos como grandes⁴⁴³, como é o caso de D. Pedro II do pequeno encômio no (e do) *Breve Compendio e Narração do fúnebre espetáculo* (...),

cuja forma mais especializada da *laudatio funebris*, na qual o elogio de um homem de qualidade, a ser imitado pelas gerações seguintes, fazia-se após a sua morte. Mais tarde, com a hegemonia letrada do catolicismo, o gênero foi praticamente incorporado ao da oratória *sacra*, sendo quase sempre *santos* os sujeitos da predicação elogiosa, situação apenas alterada com o prestígio crescente dos modelos humanistas⁴⁴⁴.

Rocha Pita diz que a construção da “suntuosa máquina se encarregou ao grande cuidado, e muita inteligência do Secretário do Estado Gonçalo Rivasco Cavalcanti e Albuquerque, Fidalgo da Casa de Sua Majestade, Cava-

441. *Ibid.*

442. *Ibid.*, p. 47. O itálico é dos trechos citados.

443. Pécora exemplifica citando modelos do gênero como o *Panegyricus Messalla* e o de Plínio, o Jovem, a Trajano. *Ibidem*.

444. *Ibid.*, p. 48.

leiro professo da Ordem de Cristo” (fl.30). A descrição que Pita ergue do túmulo efêmero e de todo aparato da celebração funesta permite a quem lê o *Breve Compêndio e Narração do fúnebre espetáculo* (...) recuperar com os olhos da mente aspectos arquitetônicos e de decoração fúnebre⁴⁴⁵.

O *Breve Compêndio e Narração do fúnebre espetáculo* (...) perpetua a memória nas “exéquias do Senhor Rei D. Pedro II que a Bahia celebrou, escritas, [e] dadas à estampa pelo Coronel Sebastião da Rocha Pita”, como diz um dos sonetos de José Soares da Silva (fls. 16-17). Ou como diz Antônio Rodrigues da Costa, Conselheiro Ultramarino, em seu parecer (licença do Paço), é

uma elegante descrição do magnífico aparato, e demonstrações com que o Governador, [e] Capitão General do Estado do Brasil Luís César de Menezes, juntamente com o Arcebispo, Clero, e Nobreza da Cidade da Bahia, celebrou as Exéquias à memória do Rei D. Pedro II nosso Senhor que está em glória (fl. 24).

Para demonstrar minha hipótese da palavra como arquitetura, ocupo-me de dois excertos da narração/descrição composta por Rocha Pita no elogio fúnebre a D. Pedro II:

[g]rande e majestoso túmulo. Tinha setenta e um palmos de alto de largo trinta e oito: era de arquitetura Dórica, de obra piramidal, e como oitavada. Cada uma das faces principais tinha a largura de trinta palmos, e entrava com quatro por cada lado nos oitavos dos cantos, cujas faces ficavam com oito palmos de largura cada uma. Formava-se o primeiro corpo em um plinto de um palmo de alto, sobre que ia um degrau de palmo e meio que recebia todas as quartelas; as quais tinham treze palmos de alto, terminando em um cornijamento repartido em cornija, friso, e arquitrave, na forma da arquitetura Dórica, sobre o qual corria uma varanda de balaustrées em roda. Em cada uma das quatro faces principais havia quatro quartelas, duas no

445. É possível recuperar preceitos arquitetônicos e decorativos fúnebres na descrição que o letrado faz do túmulo e monumento. Conversei com o professor Rodrigo Bastos sobre questões discursivas e arquitetônicas em uma *live* junto à Sociedade Brasileira de Retórica. Cf. SINKEVISQUE, Eduardo. Sobre arquitetura, artes plásticas e retórica, ou como erguer um monumento para os olhos e os ouvidos: o túmulo de D. Pedro II na Bahia do século XVIII. In: *Jornadas Duplas de Retórica*. Sociedade Brasileira de Retórica (SBR). *Live* com o Professor Rodrigo Bastos, a quem agradeço a interlocução. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nj6VgkTIsdc&t=64s>

meio, e duas nos cantos; entre as do meio se formava em cada frente uma gentil portada, por dentro da qual estavam em perspectiva três vistosos arcos; entre as quartelas dos cantos ia outra quartela, recebendo todas a obra, que lhes ficava iminente na fábrica de cima. Nos espaços que havia entre as quartelas dos meios, e as dos cantos, se viam dois proporcionados painéis em cada frente, com dois ressaltos de palmo em quadro por cada parte (...). Sobre este corpo se levantava o segundo com oito Dóricas colunas, duas em cada um dos cantos, assentadas sobre represas de sete palmos: e tinham vinte e um de alto, com capitel, acabando com um cornijamento da mesma ordem de arquitetura, repartido em cornija, friso, e arquitrave. Em roda dele corria uma banqueta de balaústres: e em correspondência de cada coluna ia um pedestal de três palmos de alto, que recebia uma pirâmide de quinze. Sobre este cornijamento descansava o zimbório, ou cúpula, de obra de gomos, com quinze palmos de alto, rematando numa peanha de quatro e meio. Junto às colunas pelas faces principais iam os pilares, que formavam um arco abatido em cada face, cujo vão tinha de alto vinte e sete palmos, e de largo dezesseis. Neste capacíssimo vão se formava o corpo do meio, da mesma obra, corno porção do primeiro e se assentava em um degrau de dois palmos e meio, tendo nove de alto. No meio de cada uma das suas quatro faces ia uma bem formada porta com seu ajustado remate entre duas quartelas, acabando em um cornijamento de palmo e meio; sobre o qual se levantavam dois degraus, um de três, outro de dois palmos e meio, onde se assentava um Trono de oito, em que estava a Urna, ou Túmulo, que representava o deposito do Real Cadáver. Compunha-se por dentro a meia laranja do zimbório de preto com passamanes de ouro, e do mesmo se vestia este corpo, que ficava no vão das colunas, e arcos; tendo as quatro portas dele cortinas de ló negro com flores de ouro. Todas as outras porções desta grande máquina se cobriam de branquíssima, e bem lavrada cera, a maior parte dourada, sobre negro. Nos arcos interiores formados em perspectiva, se viam, pelas quatro portadas do primeiro corpo, estava a Bahia por destríssimo pincel representada em quatro imagens, em que se viam distintos efeitos nascidos de uma só relevante causa: em copiosas lágrimas provocava prantos; em formoso êxtase infundia assombros: em suave lástima persuadia saudades: e em ação muda inculcava respeitos (...). Nos oitavos dos cantos, que formava a mesma cornija, entre as pirâmides, e sobre as quatro partes do Mundo, se descobriam lutoosos, e como rendidos os Estandartes Lusitanos, que já triunfantes, e alegres se viram nelas repetidas vezes arvorados (...). Da meia laranja da cúpula pendia com franjas de ouro um dossel de purpura, (cor, que nos Reis não pode destingir a morte) sendo do mesmo o pano que cobria o Túmulo, e o coxim em que sobre ele estava a Imperial Coroa Portuguesa, cuja circunferência abraça o âmbito de muitos Orbes (...). Esta é a fábrica suntuosa, e triste, que na insigne. Cidade da Bahia, Cabeça do opulento Estado do Brasil, erigi o obsequioso afeto do General Luís César de Menezes à perpétua lembrança do Sereníssimo Rei

D. Pedro II Senhor nosso: e se não pela firmeza da matéria, e grandeza da arquitetura; pode pelos votos, e sacrifícios do amor exceder ao (mausoléu de Caria, às Pirâmides do Egito, às Colunas, e Obeliscos de Roma, depósitos dos seus Reis, dos seus Monarcas, e dos seus Imperadores (...))⁴⁴⁶.

Em seguida, Rocha Pita passa a descrever a decoração fúnebre da Catedral da Sé de Salvador:

viam-se as paredes da insigne, e espaçosa Catedral cobertas de negro com passamanes de prata: de luto a cadeira, em que assistia o Governador, e Capitão Geral, e os assentos em que por sua série estavam os Tribunais, que todos ficavam na frente do Túmulo para o Cruzeiro da Igreja: em cujo Coro ou Capela-mor apareciam em número grande Prelados, e Religiosos de diferentes Ordens. Os outros lugares ocupava numeroso concurso da Natureza, e Povo, que não cabendo já nas Tribunas, Capelas, e corpo do Templo, ocupavam as ruas mais vizinhas às portas dele⁴⁴⁷.

Penso que os excertos acima narram/descrevem de modo ecfrásico o monumento na medida em que se fazem como pintura, como uma espécie de *palavra como arquitetura*.

Rocha Pita põe aos olhos do leitor/vedor, por meio de palavras e tirando “polo natural”, estilo arquitônico, dimensões e larguras de colunas, por exemplo, como se o monumento efêmero descrito se perpetuasse não apenas por meio do texto impresso, mas aos “olhos da alma” do leitor-expectador.

A écfrase é, além de um gênero poético descritivo, anterior a Filóstrato, um procedimento elocutivo geral.

Entendida como *descriptio*, é um expediente retórico utilizado na descrição/evidenciação de tópicas como as de lugar, pessoa, físico, ações, caráter.

A técnica amplifica o discurso, fazendo-se, no uso, ornato instrutivo.

João Adolfo Hansen lembra que nos *progymnasmata*, exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV D.C., *ekphrasis* (de *phrazô*, “fazer entender”, e *ek*, “até o fim”) significa “exposição” ou “descrição”, associando-se às técnicas de amplificação de tópicas

446. PITA, Sebastião da Rocha. *Breve Compêndio e Narração* (...), fl. 30-fl.41v.

447. *Idem*, fl. 30-fl. 42.

narrativas, composição de etopéias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas.

Aélio Theon diz que *ekphrasis* é discurso periegético. O termo *diégesis* sugere a ideia de um percurso, sendo empregado para enunciados narrativos. Como a descrição de ações admite a estrutura temporal quando situa as coisas feitas no passado, a *ekphrasis* é necessária à prática do gênero histórico [...] que narra em torno – pondo sob os olhos com *enargeia*, “vividez”, o que deve ser mostrado⁴⁴⁸.

As semelhanças ou homologias entre o discurso de Rocha Pita e a arquitetura se dão por meio do conceito de *ut pictura poesis* (Simônides de Cós, Plutarco e Horácio).

O conceito é uma sentença utilizada por Plutarco para elogiar a capacidade de os poetas e pintores imitarem com vivacidade afetos e personagens:

como a pintura, a poesia: haverá aquela que, se estiveres mais perto, te moverá mais, e outra, se estiveres mais longe; esta ama o obscuro, quer esta sob a luz ser vista, do juiz esta não teme o arguto juízo; esta agradou uma vez, esta dez vezes repetida agradará⁴⁴⁹.

O *ut pictura poesis* é um preceito geral do decoro estilístico. Por seu meio organizam-se os modos com os quais os destinatários de pintura, escultura, arquitetura e poesia etc. devem receber as artes, de longe ou de perto, uma ou mais vezes. O *ut pictura poesis* é um conceito que fornece o ponto de vista adequado para formalização e recepção do estilo e regula a técnica retórica da *evidentia*.

A relação é de homologia de procedimentos ordenadores dos efeitos do estilo e não de igualdade, sendo uma relação de simultaneidade entre imagem/texto, texto/imagem⁴⁵⁰.

448. HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, v. 71, p. 85, 2007.

449. HORÁCIO. Arte Poética, v. 361-365. In: HORÁCIO. *Aristóteles, Horácio, Longino – A Poética Clássica*. Intr. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. 9. ed. Cultrix: São Paulo, 2001.

450. HANSEN, João Adolfo. *Ut Pictura Poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII. In: *Para Sigismundo Spina*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 201-214.

O texto de Rocha Pita, de gênero histórico, faz-se por meio do conceito de *ut pictura história*, que se faz por meio do conceito da *palavra como arquitetura*⁴⁵¹.

Penso evidenciar com isso um sistema de artes (Belas Letras/Belas Artes) em co-presença, em concorrência, no sentido de correr junto. Artes da palavra (gênero histórico, gêneros poéticos, oratória sacra) e Artes pictóricas (Arquitetura, principalmente, mas emblemas também), uma espécie *arquitetura como palavra / palavra como arquitetura*, em que os usos da écfrase, da *evidentia* ou *enargeia*, possibilitam ao leitor/vedor ver com olhos incorpóreos o narrado.

Tratei o documento impresso no século XVIII não como uma evidência, mas por meio da possibilidade de interpretá-lo segundo uma hipótese que faço: o *Breve Compêndio e Narração do fúnebre espetáculo* é uma grande amplificação do sepultamento simbólico do rei D. Pedro II, na Bahia do século XVIII, na chave do *Sublime*.

Os afetos provavelmente alcançados por meio dos efeitos em um leitor-vedor contemporâneo aos textos do *Breve Compêndio e Narração do fúnebre espetáculo* (...) são capturados por meio dos vários tipos de gêneros poéticos que vão da medida velha à medida nova, como epigramas (incluindo emblemas, inscrições etc.) décimas, sonetos, gênero histórico e gênero sermão sacro, em co-presença, no volume.

Como pensa Adma Muhana,

mesmo que as coisas narradas sejam conhecidas, a exibição de suas qualidades ultrapassa em muito a mera relação do que nelas se prova estar envolvido, pois com a amplificação obtêm-se superiores brevidade, clareza e verossimilhança⁴⁵².

451. Demonstrei a hipótese do *ut pictura história* em minha tese de doutorado. SINKEVISQUE, Eduardo. *Doutrina seiscentista da arte histórica: discurso e pintura das guerras holandesas (1624-1654)*, Universidade de São Paulo (DLCV/FFLCH), 2005; e em SINKEVISQUE, Eduardo. Modalidades do gênero histórico seiscentista: escrita e pintura de guerra. In: *As letras na terra do Brasil (séculos XVI a XVIII) – Uma introdução*. Organização Marcelo Lachat e Jean Pierre Chauvin. São Paulo: Ateliê Editorial, 2022, p. 333-377.

452. MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista – uma definição de gênero*. São Paulo: Edunesp, 1997, p. 245.

E, se o sublime é conferir grandiosidade ao discurso⁴⁵³, posso dizer que o “misto” e, porque misturado, “monstro” *Breve Compêndio e Narração do fúnebre espetáculo* (...) em sua complexa e completa construção epidítica encomiástica a D. Pedro II, na variedade de gêneros discursivos, em co-presença entre si e em co-presença com gêneros pictóricos no Sistema das Belas Letras e Belas Artes, cumpre plenamente suas funções epidíticas: ensinar e deleitar.

No *Breve Compêndio e Narração do fúnebre espetáculo* (...), há gêneros específicos, nem por isso puros, mas bem inventados, dispostos e ornados. Entretanto, no acúmulo deles no volume pode-se interpretar o compêndio como misto, sem perder de vista que os textos que circulam nele têm tons e tonalidades graves, altas e não elocução misturada alta e baixa.

Lembro com Alcir Pécora que “o gênero não tem de ser puro ou inalterável (...). Ao contrário, a tendência histórica básica dos mais diferentes gêneros é a de desenvolver formas ‘mistas’ (...)⁴⁵⁴”.

A Retórica aristotélica (1367 a / 1367 b) trata do gênero epidítico como sinônimo de demonstrativo, cujo paradigma é o discurso festivo, em honra de pessoa que deve ser celebrada, predominando a exibição de virtuosismo verbal, com funções, previstas, encomiásticas de louvor, as quais têm por tema os atos e as circunstâncias, ao contrário da outra variante, em que se desempenha o vitupério. Ou seja, o gênero epidítico trabalha com a *quaestio finita*, matéria (discurso) que se refere a pessoas individualizadas e a circunstâncias particulares de tempo e espaço, e com a *quaestio infinita*, matéria que se refere a uma classe ou personagens típicos e a circunstâncias típicas de tempo e espaço. O epidítico realiza-se por meio de atribuição de caracteres, (*éthos*), a partir de tópicas gerais (*quaestio infinita*) aplicadas no tratamento de um particular (*quaestio finita*)⁴⁵⁵. As regras para louvar o “belo” (*kalón, honestum*) valem também para vitu-

453. “Escrevendo para ti, (...) caríssimo amigo, estou dispensado de assentar, (...), que o sublime é o ponto mais alto e a excelência, (...), do discurso e que, por nenhuma outra razão senão essa, primaram e cercaram de eternidade a sua glória os maiores poetas e escritores”. LONGINO. *Do Sublime*. In: “Aristóteles, Horácio, Longino – A Poética Clássica”. p. 71.

454. PÉCORA, Alcir. Máquina de Gêneros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2001, p. 12.

455. ARISTÓTELES. *Retórica*, I, 9, 75.

perar o “feio”, “torpe”, “horroroso” (*aiskrón, turpe*)⁴⁵⁶. O elogio de algo verdadeiramente belo é elogio sério⁴⁵⁷. O elogio a coisas baixas, ridículas e horrorosas é elogio irônico. Os louvores irônicos são *parádoxa encómia*, encômios paradoxais. A descrição de matéria “bela” (ou “feia”) conota a moral. Só o belo é moralmente bom. Logo, o feio é moralmente mau. O encômio (*encómio*)

deriva-se do grego em & comi, como quem [diz] em latim *in vico*, porque entre os gregos encômio era propriamente um louvor público, que se dava na rua, na praça, & c. & [sic] segundo Scaligero encômio vale o mesmo, que pequeno panegírico, quando o louvor não é tão breve, que acabe logo, mas quando tem alguma extensão, & ornato de palavras⁴⁵⁸.

Por definição, portanto, o encômio é produzido para ser visto, tornado público, visível, sensível.

Por fim, lembro-me que escolhi submeter à Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin (BBM\USP) um projeto de Residência em Pesquisa sobre um elogio fúnebre em um tempo de muitas mortes por COVID-19 que, no Brasil, tornaram-se programa de governo (ou de desgoverno neofascista) e, para justamente, ainda que de modo simbólico, por meio do discurso, vencer a morte.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena. Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.
- FERREIRA, Sónia Felipa Silvestre de Deus. *Imago mortis. Cultura visual, ekphrasis e retórica da morte no Barroco luso-brasileiro*. Tese (Doutorado) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2016.
- HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da ekphrasis”. Revista USP, v. 71, 2007.

456. QUINTILIANO, 3, 7, 1.

457. ARISTÓTELES. *Retórica*, I, 9, 75.

458. BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário Português e Latino (...)*. Coimbra, 1712, t. 3.

- HANSEN, João Adolfo. Teatro da Memória: Monumento Barroco e Retórica. *In: Revista do IFAC – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto*, n. 2, dez, 1995.
- HANSEN, João Adolfo. *Ut Pictura Poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII. *In: Para Sigismundo Spina*. São Paulo: Edusp, 1995.
- HORÁCIO. Arte Poética (vs. 361-365). *In: Aristóteles, Horácio, Longino – A Poética Clássica*. Introd. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. 9. ed. Cultrix: São Paulo, 2001.
- LONGINO. Do Sublime. *In: Aristóteles, Horácio, Longino – A Poética Clássica*. Introd. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. 9. ed. Cultrix: São Paulo, 2001.
- MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista – uma definição de gênero*. São Paulo: Edunesp, 1997.
- NEVES, Roberto Souza de. *Dicionário de expressões latinas usuais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- OFICIAIS DA SECRETARIA DE ESTADO. *Notícia da doença e morte do myto alto e myto poderoso D. Pedro II*. Lisboa: Off. de Antonio Pedrozo Galram, 1707.
- PÉCORA, Alcir. A história como colheita rústica. *In: As excelências do governador – O panegírico fúnebre a D. Afonso Furtado, de Juan Lopes Sierra (Bahia, 1676)*. Org. Stuart B. Schwartz e Alcir Pécora. Trad. Alcir Pécora e Cristina Antunes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2001.
- PITA, Sebastião da Rocha. *Breve Compêndio e Narração do fúnebre espetáculo que na insigne cidade da Bahia, cabeça da América portuguesa, se viu na morte d'el rei D. Pedro II*. Lisboa: Off. de Valentim da Costa Deslandes, 1709.
- PLACHO, Georgio. *Funerale celebrato nella chiesa di Santo Antonio della Nazione Portoghese in Roma per la morte del Ré di Portogallo don Pietro Secondo l'anno MDCCVII*. Roma: Georgii Plachi. Disponível em: <https://purl.pt/33979/1/html/index.html#/31-32>.
- QUINTILIANO, Marcus Fabius. *De Institutione Oratoria (Instituition Oratoire)*. Trad. Henri Borneque. Paris: Garnier, s/d, 5 vols.

QUINTILIANO, Marcus Fabius. *Instituição Oratória*. Traduzidas com notas críticas, históricas e retóricas de Jeronymo Soares Barboza. Tomo I. Coimbra: Imprensa Real da Universidade, 1788. Tomo II. Paris: Livraria Portuguesa de J. P. Aillaud, 1836 (reedição da edição de 1788).

ROSSI, Antonio de. *Funeral que se celebrou na real Igreja de Santo António da Nação Portuguesa em Roma, pela Morte do Sereníssimo Rei de Portugal, D. Pedro II, aos 13 de setembro de 1707*. Roma: Oficina de Antonio de Rossi na Praça de Cери. Disponível em: <https://purl.pt/35089/1/html/index.html#/1>

SINKEVISQUE, Eduardo. Modalidades do gênero histórico seiscentista: escrita e pintura de guerra. In: *As letras na terra do Brasil (séculos XVI a XVIII) – Uma introdução*. Org. Marcelo Lachat e Jean Pierre Chauvin. São Paulo: Ateliê Editorial, 2022.

SINKEVISQUE, Eduardo. Sobre arquitetura, artes plásticas e retórica, ou como erguer um monumento para os olhos e os ouvidos: o túmulo de D. Pedro II na Bahia do século XVIII. In: *Jornadas Duplas de Retórica*. Sociedade Brasileira de Retórica (SBR – Live com Rodrigo Bastos), 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nj6VgkTIsdc&t=64s>

SINKEVISQUE, Eduardo. “Exercícios retóricos: *Progymnasmata* em Sebastião da Rocha Pita”. Letras, Santa Maria, Especial, n. 1, p. 191-204, 2019.

SINKEVISQUE, Eduardo. *Doutrina seiscentista da arte histórica*: discurso e pintura das guerras holandesas (1624-1654). Universidade de São Paulo (DLCV/FFLCH), 2005.

NARRATIVA E PARÊNTESE: DO SÍMILE HOMÉRICO AO FLASHBACK CINEMATÓGRAFICO

Martin M. Winkler

George Mason University
Sócio honorário da SBR

(Trad.: Marina P. D. Mortoza)⁴⁵⁹

Meu tópico pode parecer algo inusitado a alguns leitores: o que os símiles homéricos têm a ver com parênteses retóricos e o que cada um, ou ambos, têm a ver com *flashbacks* em filmes? Para responder a tais questões nestas páginas, eu me coloco sob a égide de um dos mais importantes diretores e teóricos de cinema, literatura e artes visuais, Sergei Eisenstein. Certa vez ele escreveu em relação à Acrópole de Atenas: “Eu só pediria a você para olhar para ela com os olhos de um cineasta.”⁴⁶⁰ Em outro lugar, ele concluiu: “O cinema é herdeiro de todas as culturas artísticas”⁴⁶¹. E mais: “Parece que todas as artes, através dos séculos, tenderam para o cinema. De maneira convergente, o cinema nos ajuda a entender os métodos delas.”⁴⁶² Essas afirmações são incontroversas a todos, exceto para Gradgrinds e Beckmessers. Mas elas suscitam uma espécie de questão reversa: houve também um método cinematográfico na Antiguidade? De uma perspectiva literal, a resposta é evidente em si mesma: *não*. Mas duas grandes vozes

459. Doutora em Letras Clássicas pela Universidade Federal de Minas Gerais. Gostaria de agradecer o convite dos editores para a tradução deste capítulo, ao Professor Martin Winkler, pela cooperação durante este processo, à Professora Maria Cecilia de Miranda Nogueira Coelho pelas sugestões e correções, e à revisora Denize Gonzaga, pela revisão cuidadosa da primeira versão do capítulo.

460. EISENSTEIN, S. M. *Montage and Architecture*. *Apud* EISENSTEIN, S. M. *Selected Works*, v. 2: *Towards a Theory of Montage*. M. Glenny and R. Taylor (ed.); trad. M. Glenny (1991; rpt. London and New York: Tauris, 2010), p. 59-81; citação na p. 60. O título não é necessariamente de Eisenstein.

461. EISENSTEIN, S. M. *Notes for a General History of Cinema*, ed. N. Kleiman and A. Somaini (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016), p. 109. Esta citação é a frase de abertura.

462. Traduzido de ALBERA, F. *Introduction*, *apud* EISENSTEIN, S. M. *Cinématisme: peinture et cinéma: Textes inédits*, trad. A. Zouboff (Brussels: Editions Complexe, 1980; new ed.: Dijon: Les presses du réel / Paris: Kargo, 2009), p. 7-12; citação na p. 7.

responderam *sim* de forma retumbante. Uma delas foi Eisenstein. Ele chamou a natureza filmica implícita das literaturas antiga e tardia de *kinematographichnost* (“cinematograficidade”), normalmente traduzida em português por “cinematismo.”⁴⁶³ A outra foi o historiador da arte francês Pierre Francastel, que forjou os termos “pré-cinema” (*le pré-cinéma*) e, como seu adjetivo sinônimo, “pré-filmico” (*pré-filmique*).⁴⁶⁴

Na sequência, irei, primeiro, delinear algumas analogias entre os símiles homéricos e o parêntese retórico, em seguida, voltarei às analogias entre os parênteses e os *flashbacks* na tela. No espaço disponível, não consigo apresentar um caso abrangente, mas seguirei pela força do exemplo, uma estratégia retórica estabelecida na Antiguidade.⁴⁶⁵

Um aspecto específico comum aos símiles e parênteses é a independência sintática que eles rapidamente assumem. Um parêntese, ou *interpositio*, em uma frase ou oração, é separado (e talvez até mesmo alheio a) daquela frase ou oração: ele constitui a “konstruktionsfremde Zwischenschaltung” (construção de interposição externa). Tal parêntese explode (“sprengt”) a continuidade da oração principal.⁴⁶⁶ Isso é o que os símiles homéricos fa-

463 Sobre os termos *kinematographichnost*’ e *cinematism*, a versão inglesa do substantivo francês *cinématisme*, cf. ACKERMAN, A. “What Renders Daumier’s Art So Cinematic for Eisenstein?” *apud* EISENSTEIN (2016), p. 255-265 e 487-488 (notas), p. 487, nota 11.

464. FRANCSTEL, P. *Etudes comparées: Compte rendu. Revue internationale de filmologie*, 8 n. 20-24 (1955), p. 62-65. Algumas de suas obras sobre cinema, todas ligadas às artes, foram publicadas postumamente: FRANCSTEL, P. *L’image, la vision et l’imagination: l’objet filmique et l’objet plastique*. ed. G. Francastel (Paris: Denoël / Gonthier, 1983).

465. Indico aos leitores alguns dos meus trabalhos relacionados: primeiramente, *Classical Literature on Screen: Affinities of Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017; rpt. 2020), p. 21-40 (capítulo intitulado “The Classical Sense of Cinema and the Cinema’s Sense of Antiquity”), especialmente p. 29-33 (“In the Beginning, Homer”); disponível em português como “O sentido clássico do cinema e o sentido cinematográfico da Antiguidade,” trad. de J. B. C. de Avellar, *apud* LIMA, H. M. R. de e COELHO, M. C. de M. N. (ed.). *Percursos retóricos: entre antigos e contemporâneos* (Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2023), p. 177-213. Minha discussão nesse capítulo sobre a *enargeia* (vivacidade da descrição) retórica (e homérica) é fundamental para meu tópico presente. Cf., ainda, “The *Iliad* and the Cinema,” *apud* WINKLER, M. (ed.). *Troy: From Homer’s Iliad to Hollywood Epic* (Oxford: Blackwell, 2006), p. 43-67, especialmente p. 52-63 sobre símiles e écfrases, e *Classical Antiquity and the Cinematic Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2024), *passim*.

466. As citações são de LAUSBERG, H. *Handbuch der literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 4th ed. (Stuttgart: Steiner, 2008), p. 427 (esp. 860 [“*interpositio*”]).

zem também.⁴⁶⁷ Eles abandonam o momento da narrativa principal que os motiva, mas retornam a ele mais tarde, embora, em alguns casos, os símiles, ou uma combinação de dois símiles, acabam, em verdade, fazendo avançar a ação principal. Assim, a sintaxe nos símiles mais longos se torna independente da oração principal que a motiva. Na terminologia da linguística alemã, isso é a sua *Trägersatz*: a frase ou oração que “carrega” o parêntese.⁴⁶⁸ Desse modo, ele se torna uma *konstruktionsfremde Zwischenschaltung*. Um exemplo é o encontro de Aquiles com Eneias:

... o filho de Peleu se ergueu como um leão contra ele,
a besta nefasta, quando homens se esforçam para matá-la, a região
toda na caçada. E ele, de primeira, não lhes presta nenhuma atenção
mas segue seu caminho, apenas quando um dos jovens impetuoso
o acerta com a lança ele se vira, mandíbulas abertas, sobre seus dentes espuma
irrompe, e no fundo do seu peito o coração poderoso ruge;
ele chicoteia suas próprias costelas com seu rabo e seus flancos de ambos os lados,
enquanto ele se ergue em fúria para a batalha, olhos flamejando,
ele se atira direto para frente na chance de matar algum
dos homens, ou então ser morto na primeira arremetida.

Assim o coração orgulhoso e a fúria da batalha se remexiam em Aquiles...⁴⁶⁹

Para uma melhor *enargeia*, repetirei o mesmo texto com algumas indicações a suas estruturas gramaticais. OP significa *oração principal*; OS significa *oração subordinada*. Para uma maior clareza, não mantenho as linhas divisórias originais e ocasionalmente ajusto as pontuações e letras maiúsculas adotadas pelo tradutor. Outros meios de se mostrar as complexidades sintáticas são, obviamente, possíveis:

467. Nisso eles estão relacionados a outro conceito retórico: o *anakoluthon*. LAUSBERG (2008), p. 458-460 (par. 924), e SANDERS, W. *Anakoluth*, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 1 (1992), cols. 485-495, são resumos úteis.

468. Sobre *Trägersatz* e assuntos relacionados, cf., por exemplo, BASSARAK, A. “Zu den Beziehungen zwischen Parenthesen und ihren Trägersätzen,” *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*, 38 (1985), p. 368-375; LÄHNEMANN, H., and RUPP, M. “Erzählen mit Unterbrechungen: Zur narrativen Funktion parenthetischer Konstruktionen in mittelhochdeutscher Epik,” *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 123 (2001), p. 353-378. LÄHNEMANN, H., and RUPP, M. “Parenthese,” *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 6 (2003), cols. 573-576, é um panorama introdutório sobre o parêntese, com referências numerosas.

469. A versão em português foi feita a partir da versão em inglês (N. da t.): Homer, *Iliad* 20.164-174; LATTIMORE, R. *The Iliad of Homer*, new ed. Chicago: University of Chicago Press, 2011. p. 430.

NARRATIVA PRINCIPAL, COM INTRODUÇÃO DO SÍMILE EM NEGRITO:

... o filho de Peleu se ergueu **como** um leão contra ele,

SÍMILE:

[OS 1 = MUDANÇA PARA O SÍMILE:]

a besta nefasta, quando homens se esforçam para matá-la, a região toda na caçada.

[OP 1:]

E ele, de primeira, não lhes *presta nenhuma atenção, mas segue seu caminho.*

[OS 2 na OP 2:]

apenas quando algum dos jovens impetuosos **o acerta** com a lança

[OP 2:]

ele se vira, mandíbulas abertas, sobre seus dentes espuma irrompe.

[OP 3:]

E no fundo do seu peito o coração poderoso ruge;

[OP 4:]

Ele chicoteia suas próprias costelas com seu rabo e os flancos em ambos os lados

[OP 5.1:]

enquanto [= *conjunção*] **ele se ergue** em fúria para a batalha, olhos flamejando, **e se atira** direto para a frente

[OP 5.2:]

para a chance de [= *possibilidade futura*] **matar** algum dos homens, **ou** então ser morto na primeira arremetida.

NARRATIVA PRINCIPAL É RETOMADA, COM SÍMILE EM NEGRITO:

Assim o coração orgulhoso e a fúria da batalha se remexiam em Aquiles...

Cerca de um quarto de século após a invenção do cinematógrafo, o classicista alemão Hermann Fränkel observou o seguinte sobre os símiles homéricos:

Sempre que o aedo colocou um símile ao lado de um trecho de sua narrativa épica, sua imaginação pairou em um estado de tensão entre duas imagens diferentes, mas semelhantes. O ritmo da narrativa continuou a traçar seus círculos; de fato, ele deveria, e teve que permear o símile que estava destinado a servi-lo, a formar parte dele. Por outro lado, a imagem no símile, uma vez que apareceu, exigiu um desenvolvimento

implacável de sua própria vida. O resultado do conflito não pode ser previsto de maneira dogmática.⁴⁷⁰

Ainda mais reveladora é a caracterização introdutória que Fränkel faz dos símiles homéricos:

Um curso de ação [...] não pode ser condensado em um “ponto” momentâneo. O impulso de fazê-lo de toda maneira, de falar de uma “situação”, é baseado em uma diferença essencial entre qualquer representação moderna e a de Homero. Nós estamos inclinados a dissolver ações que progridem continuamente, em uma cadeia intermitente de situações quase, ou completamente, estáticas. Assim, nós pensamos também, sempre que um símile é inserido na narrativa, que o que pode ser espelhado nele é no máximo uma situação, uma imagem momentânea, um momento único particularmente frutífero da ação principal. E, no entanto, o homem homérico dificilmente seria capaz de representar uma imagem que não se movesse...; até as representações no escudo de Aquiles ganham, subitamente, vida cinematográfica.⁴⁷¹

470. FRÄNKEL, H. *Die homerischen Gleichnisse* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1921), p. 104. As traduções do texto de Fränkel para o inglês são minhas: “Wenn der Sänger neben ein Stück der epischen Erzählung ein Gleichnis stellte, so schwelte seine Phantasie in einem Spannungszustand zwischen zwei verschiedenen, aber ähnlichen Bildern. Der Rhythmus der Erzählung schwang weiter; ja er sollte und mußte das Gleichnis durchdringen, das ihr zu dienen, einen Teil von ihr zu bilden bestimmt war. Andererseits drängte das Gleichnisbild, sobald es einmal erschien, nach rücksichtsloser Entfaltung seines Eigenlebens. Das Ergebnis des Konflikts läßt sich nicht dogmatisch voraussagen.” – “Whenever the singer placed a simile beside a piece of his epic narrative, his imagination hovered in a state of tension between two different but similar images. The rhythm of the narrative continued to draw its circles; indeed, it should, and had to, permeate the simile that was destined to serve it, to form part of it. On the other hand, the image in the simile, once it appeared, demanded a ruthless development of its own life. The result of the conflict cannot be predicted dogmatically.” A tradução para o português foi feita a partir da versão em inglês (N. da t.).

471. FRÄNKEL (1921), p. 11. “Ein Handlungsverlauf...läßt sich nicht in einen ‘Punkt’ zusammenziehen. Der ‘Trieb’, es doch zu tun, von einer ‘Lage’ zu sprechen, liegt in einem Wesensunterschied moderner Darstellungsweise von der homerischen begründet. Wir sind geneigt, stetig fortlaufende Handlungen in eine intermittierende Kette von fast oder völlig ruhenden Situationen aufzulösen. So meinen wir auch, wenn ein Gl[eichnis] in die Erz[ählung] eingegliedert ist, es könne darin höchstens eine Situation, ein Augenblicksbild, ein besonderer fruchtbare Einzelmoment der Haupthandlung abgespiegelt werden. Und doch ist der homerische Mensch kaum imstande, ein Bild zu schildern[,] das sich nicht bewegte...; sogar die Darstellungen auf dem Achilleusschild erhalten unversehens kinematographisches Leben.” – “A course of action...cannot be condensed into a momentary ‘point.’ The impulse to do so anyway, to speak of a ‘situation,’ is based on an essential difference of any modern representation from Homer’s. We are inclined

Essa referência a um momento frutífero alude ao *Laocoonte* de Lessing.⁴⁷² Na nota de rodapé que se segue imediatamente, Fränkel inclui efeitos sonoros (*Geräuschbilder*) ao lado de imagens de ação (*Handlungs- und Vogangsbilder*). Ele provavelmente não era um cinéfilo, e por essa razão sua menção da vida cinematográfica com a qual a *enargeia* homérica dota suas écfrases – e, por extensão, seus símiles – é o mais revelador. Isso é o que Eisenstein quis dizer por *kinematographichnost'*.

Os estudos sobre parênteses são unâimes a respeito do fato de que uma definição clara e completa é quase impossível, e de que uma grande quantidade de flexibilidade crítica é necessária.⁴⁷³ O título do estudo de Eduard Schwyzer de 1939 é também revelador: *Die Parenthese im engern und weitern Sinne* (“O parêntese no sentido estreito e amplo”).⁴⁷⁴ O que eu disse até agora exemplifica esse “campo de significado alargado” de parêntese – de fato, a acepção com o maior número de possibilidades. Os leitores que considerem que esse é um sentido, bem, muito amplo, deveriam se lembrar de um parêntese antigo – em uma definição amplificada –, um

to dissolve continuously progressing actions into an intermittent chain of almost or completely static situations. Thus, we also think, whenever a simile is inserted into the narrative, that what can be mirrored in it is at most a situation, a momentary image, a particular fruitful single moment of the main action. And yet Homeric man is hardly capable of depicting an image that did not move...; even the depictions on Achilles' shield suddenly take on cinematographic life.” A tradução para o português foi feita a partir da versão em inglês (N. da t.). COFFEY, M. “The Function of the Homeric Simile,” *American Journal of Philology*, 78 (1957), p. 113-132, apontou para movimento, visão, som e tempo como aspectos principais (entre outros) dos símiles homéricos. Todos eles são fundamentais para o cinema, que Coffey não mencionou.

472. O momento frutífero (ou grávido), um conceito que precede Lessing mas que foi feito famoso por ele, é crucial pelas suas implicações de movimento em ambas as narrativas, verbais e estáticas visuais, como Eisenstein reconheceu há muito tempo. Sobre Lessing e Eisenstein (e outros), cf. meus comentários detalhados em WINKLER (2024), p. 56-60 e 131-144.

473. Cf. LÄHNEMANN and RUPP (2001), p. 375-376: “die Grenzen parenthetischen Sprechens sind offen.... Hier ist also eine weite Begriffssfassung notwendig, die mit offenen Grenzen operiert” (“the boundaries of parenthetical speech are open.... Here, then, a broad conceptualization that operates with open boundaries is required” - [“os limites do discurso parentético são abertos... Aqui, então, uma conceitualização mais ampla, que opere com limites abertos, é necessária”]). A tradução para o português foi feita a partir da versão em inglês (N. da t.).

474. SCHWYZER, E. *Die Parenthese im engern und weitern Sinne*, Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften, no. 6 (1939). Esse é ainda um estudo fundamental, fornecendo inúmeros exemplos de linguagens orientais e ocidentais, antigas e modernas, e referências extensas à literatura mais antiga sobre o tema. Sobre parênteses em Homero, cf., especialmente, CLASSEN, J. *Beobachtungen über den homerischen Sprachgebrauch* (1854; rpt. Frankfurt a. M.: Winter, 1867), p. 5-18, e SCHWYZER (1939), p. 14-16.

que é totalmente visual, mas que está inserido em um contexto verbal, o *ekkyklema* da tragédia. Os *tableaux vivants* que o *ekkyklema* torna possíveis não são imagens de movimento, mas reencenam o momento mais dramático de uma ação como se em uma imagem congelada (*freeze frame*), como se diria hoje em dia.⁴⁷⁵

Eu agora me volto para os *flashbacks* cinematográficos como parênteses visuais.⁴⁷⁶ Nos parênteses verbais, ações podem ser desenvolvidas porque parênteses têm sua própria estrutura temático-verbal (“*Thema-Rhema-Struktur*”), que é independente daquela de suas *Trägersätze*. Os parênteses podem, portanto, ser analisados de maneira independente.⁴⁷⁷ Eles contêm subtramas ou ações secundárias (*Nebenhandlungen*), que adicionam algo novo. Um parêntese não é um constituinte sintático da sua *Trägersatz*; a estrutura de superfície desta última é interrompida.⁴⁷⁸ Esse também é o caso dos símiles homéricos.

Um *flashback* também contém uma *Nebenhandlung* e adiciona algo visualmente novo. Ele, além disso, é independente da estrutura *rhema-thema* das imagens que formam o equivalente visual de sua *Trägersatz*, narrativa principal de um filme ou, nos casos de *flashbacks* dentro de *flashbacks*, de um *flashback* anterior. Contudo, como vimos, símiles também são independentes de suas *Trägersätze* quando eles representam verbalmente *Nebenhandlungen*. Desse modo, tanto símiles quanto *flashbacks* são completamente comparáveis, ao menos no que diz respeito a esse tipo de função narrativa. A principal diferença entre eles é de tempo: a *Nebenhandlung* que se conta no símile é paralela e simultânea à ação principal contada na *Haupthandlung*, apesar de que variações podem ocorrer. Em contraste, a *Nebenhandlung* mostrada em

475. Descrições antigas estão reunidas em: CSAPO, E. and SLATER, W. J. *The Context of Ancient Drama* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995; rpt. 2005), p. 270-272 (78A-79A). Cf., ainda, TAPLIN, O. *Greek Tragedy in Action* (1978; rpt. New York: Routledge, 2015), p. 101-121 e 189 (notas; cap. “Tableaux, Noises and Silences”).

476. Para estudos sobre filmes, cf., em geral, TURIM, M. *Flashbacks in Film: Memory and History* (New York: Routledge, 1989; rpt. 2014). O livro dela pode ser complementado por BORDWELL, D. *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling* (Chicago: University of Chicago Press, 2017; rpt. 2019), que detalha todos os tipos de *flashbacks* (e *flash-forwards*) do começo ao fim. ARONSON, L. *Screenwriting Updated: New (and Conventional) Ways of Writing for the Screen* (Los Angeles: Silman-James, 2001), p. 105-183, dedica quatro capítulos aos vários usos do *flashback* e analisa diversos exemplos. Cf., ainda, WINKLER (2024), p. 283-294, sobre *flashbacks* complexos e mentirosos, com referências adicionais.

477. BASSARAK (1985), p. 371-373.

478. BASSARAK (1985), p. 373-374.

um *flashback* é normalmente anterior – ela é, afinal, um “flash-back”. É claro que também há os “*flash-forwards*” e até mesmo os “*flash-sideways*”, como se poderia chamá-los. Um tempo paralelo era mostrado em filmes mudos sempre que um fio da trama era interrompido por um corte, que justapunha o que estava acontecendo em algum outro lugar. Outro corte então retornava ao primeiro – e mais importante – fio. Décadas depois, um tempo paralelo (ou tempos paralelos) poderia aparecer como as imagens de tela dividida (*split screen*) que se tornaram populares nos anos de 1960. Um caso notável ainda posterior é *Timecode* (2000), escrito e dirigido por Mike Figgis. Ele mostra quatro tomadas de câmera, separadas e contínuas, que ocupam um quarto da tela cada. As personagens e ações em um quadrante acabam por estar conectadas com aquelas nos outros para formar uma história coerente, cujo final retorna, por assim dizer, ao início.⁴⁷⁹

Os parênteses são sinais claros de narrativas orais.⁴⁸⁰ Os símiles homéricos também.⁴⁸¹ E todos os *flashbacks* que são normalmente preparados para quando alguém diz “Essa é a minha história” ou “Isso foi o que eu vi”, ou algo semelhante, também. Tais introduções podem se tornar ocasionalmente formulares, como em *O Manuscrito de Saragoça* (1965), a adaptação livre de Wojciech Has de *O manuscrito encontrado em Saragoça*, um romance do conde Jan Potocki do início do século XIX. Na narrativa complexa e elegante do filme, um personagem introduz sua história, ao dizer, repetidas vezes, “Mais tarde naquela noite eu me encontrava em circunstâncias completamente diferentes.” Nós observamos então o que aconteceu. As palavras que frequentemente se movem da narrativa principal para as primeiras imagens de um *flashback* provam, em primeiro lugar, a natureza oral do relato tal como ele seria enunciado se nós tivéssemos permanecido na história principal e, em segundo lugar, e mais obviamente, o fato de que as imagens de *flashbacks* em que os comentários em *off* geralmente não continuam, ou mesmo nem acontecem, são para ser entendidas como o relato visual que

479. FABE, M. *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique* (Berkeley: University of California Press, 2004), p. 228-241 e 257-258 (notas), oferece uma avaliação útil e enfatiza que o filme não poderia ter sido feito sem tecnologia digital. (Ele não foi filmado em película cinematográfica.)

480. LÄHNEMANN and RUPP (2001), p. 361.

481. Sobre isso, cf. esp. os dois estudos seminais de SCOTT, W. C. *The Oral Nature of the Homeric Simile* (Leiden: Brill, 1974) e *The Artistry of the Homeric Simile* (Hanover, N. H.: University Press of New England, 2009). Sobre aspectos da estória em símiles e sua importância para as tramas principais na épica, cf. BECK, D. *The Stories of Similes in Greek and Roman Epic* (Cambridge: Cambridge University Press, 2023).

substitui um relato oral. *Flashbacks* são casos de *enargeia* visual. Muitos começam com cenas de pontos de vista do que os narradores deles veem. Mas logo os narradores desaparecem dentro de seus *flashbacks* como personagens iguais a todos os outros. O posicionamento da câmera e a edição nos *flashbacks* são geralmente idênticos àqueles em todas as outras partes de um filme. Mas o mais impressionante é que os *flashbacks* mostram, de maneira rotineira, o que seus narradores não podem possivelmente nem ter visto, nem ouvido. A mesma técnica narrativa já havia sido usada ao longo da complexa estória que Clitofonte conta no romance *Leucipe e Clitofonte*, de Aquiles Tácio. Nós podemos comparar o que Cnêmon e Calásiris dizem a seus ouvintes em *As Etiópicas*, de Heliodoro: seus relatos são antes reconstituições detalhadas e não compilações de informações necessárias.

Independência visual é uma estratégia narrativa excelente. Um *flashback* contendo apenas imagens subjetivas (“Aqui está o que eu vi exatamente”) seria desajeitado e aborrecido em sua constrição visual extrema. Por essa razão, imagens de uma narrativa sustentada em primeira pessoa, na qual a câmera toma o lugar dos olhos de quem fala e mostra apenas o campo de visão desse falante são raramente parte do cinema convencional. Experimentos famosos, embora não em *flashbacks*, são os de *Lady in the Lake* (A dama do lago, baseado em romance de Raymond Chandler), de Robert Montgomery, e a sequência de abertura de *Dark Passage* (Prisioneiro do passado, baseado em romance de David Goodis), de Delmer Daves. Esses dois suspense *noir* de 1947 são exemplos clássicos de Hollywood; diretores de gerações posteriores retornaram, ocasionalmente, a essa estratégia narrativa, em especial em contextos de mistério-suspense. Que cenas subjetivas podem ser bem eficazes está provado, além de qualquer dúvida, pelo cinema de Alfred Hitchcock, o universalmente reconhecido Mestre do Suspense.⁴⁸² Tudo isso se encaixa em uma característica particular dos parênteses verbais: seu propósito de criar suspense.⁴⁸³ Essa também é uma das razões pelas quais *flashbacks* são geralmente longos, o que pode fazer com que os espectadores fiquem tão absortos neles que se esqueçam das circunstâncias da trama principal que os motivaram. *Flashbacks* longos facilmente violam a lógica elementar. Um exemplo revelador é *The Inheri-*

482. É lamentável que as menções a Hitchcock em alguns dos ensaios reunidos em KONSTANTAKOS, I. M. and LIOTSAKIS, V. (eds.). *Suspense in Ancient Greek Literature* (Berlin: De Gruyter, 2021) sejam superficiais e repetitivas. Um exame mais detalhado é feito em WINKLER, “More Striking: Aristotelian Poetics in Achilles Tatius, Heliodorus, and Alfred Hitchcock,” *apud* WINKLER (2020), p. 183-213.

483. LÄHNEMANN and RUPP (2001), p. 361.

tance (1962), de Masaki Kobayashi, uma sátira ácida sobre a ganância corporativa e individual, e sobre a hipocrisia social.⁴⁸⁴ Ele começa quando uma mulher jovem se encontra accidentalmente com um homem de seu passado, e eles vão a um restaurante, onde conversam. O *flashback* dela, no qual ela relembraria a associação anterior dos dois e conta sua história, contém a trama principal do filme: as maquinações dos vários herdeiros potenciais e de outros, inclusive desse homem, para colocar as mãos em uma grande herança. Nossa narradora prova ter sido a mais esperta de todos e a única que foi bem-sucedida. Uma vez que sua história está concluída, a mulher afasta o homem friamente e vai embora.

O filme tem 107 minutos de duração; seu *flashback* ininterrupto começa depois de cerca de 6 minutos e termina apenas cerca de 3 minutos antes do final: sua duração é de cerca de 98 minutos. O tempo necessário para se lidar com alguém de quem se está ansioso para ficar livre é muito pequeno para contar uma história complexa de traições e duplas-traições. Mas não importa: a estória do *flashback* é tão inteligente que dificilmente alguém que está vendo o filme pela primeira vez vai notar. Um caso semelhante, notável por sua coincidência entre narrativa e tempo narrado, é o de *Yankee Doodle Dandy* (*A canção da vitória*, 1942), de Michael Curtiz, uma biografia frouxa de George M. Cohan. Em um *flashback* ininterrupto que dura a maior parte do filme, Cohan conta a história de sua vida para o presidente Roosevelt. A hora em que ele começa e a em que termina são ambas mostradas por um relógio na mesa do presidente. Extraordinariamente, elas concordam, quase minuto a minuto, com a duração do *flashback*.

O filme subsequente de Kobayashi, *Harakiri*, também de 1962, exibe uma estrutura diferente, mas comparável, de *flashback*, desta vez em uma crítica à sociedade feudal do século XVII, que foi pensada, e recebida, como uma crítica ao Japão moderno. Na retórica clássica, contudo, tudo o que era irreal ou ilógico era um inconveniente. Entre as figuras retóricas (*schemata*) que Quintiliano examinou, estão aquelas “que surgem através de uma mudaça [*mutatio*], adição [*adiectio*], omissão [*detractio*], e ordem [*ordo*]... e adquirem uma certa atratividade [*gratia*] por meio de sua similaridade com uma expressão errada [*vitium*]”.⁴⁸⁵ *Flashbacks* inteligentes usam a maioria e, algumas vezes, todas essas características. Especialmente em *The Inheri-*

484. Não há tradução para o português do título deste filme, que poderia ser algo como “A herança” (N. da t.).

485. Quintilian, *Handbook of Rhetoric* 9.3.27; minha tradução, a partir de RAHN [1988], vol. 2, p. 328-330. A versão em português foi feita a partir da versão em inglês (N. da t.).

tance, o *vitium* narrativo de um *flashback* muito longo se torna a vantagem dramática de um conto de suspense com um final quase angustiante, que é, em si mesmo, uma espécie de *gratia* narrativa: ela vai ou não vai escapar?

Como já foi mencionado, as narrativas independentes em *flashback* comumente se afirmam em introduções com narrativas-em-off feitas pelos personagens a partir de tomadas que mostram o ponto de vista deles, geralmente com cortes ou movimentos de câmera que então trazem os narradores para a tela. Portanto, o fato de que os estilos visuais nos *flashbacks* e nas narrativas principais são indistinguíveis se torna o que em termos retóricos é chamado de *aptum* ou de *to prepon*, que supera qualquer regra relacionada aos parênteses.⁴⁸⁶ Quintiliano conectou esse fato à *enargeia*:

O ornamento [*ornatum*] é mais do que somente claro [*perspicuum*] ou plausível [*probabile*]. Seus dois primeiros estágios são expressar o que você deseja que seja expresso, o terceiro é tornar essas coisas mais brilhantes [*nitidiora*], algo que pode ser denominado como cultivado [*cultum*] em seu sentido fundamental. Deixe-nos então contar a *enargeia*... entre os ornamentos [*ornamenta*] porque a visualização [*evidentia*] ou, como outros a chamam, re-presentação [*repraesentatio*] é mais que a transparência [*perspicuitas*], já que esta última é clara e acessível [*patet*], enquanto a anterior se exibe, de certa maneira [*se quodam modo ostendit*].⁴⁸⁷

Mutatis mutandis através dos séculos e diferentes mídias, isso se aplica ao cinema tanto em termos de narrativa quanto de estilo visual (ao invés de verbal).

Um caso particular de *flashback* na era do som é revelador. O roteirista e mais tarde escritor-diretor americano Preston Sturges criou o que seu estúdio chamou de “narratage” para *The Power and the Glory* (*O poder e a glória*, 1933). Esse filme, de uma estória e um roteiro originais de Sturges, mas dirigido por William K. Howard, tem uma estrutura que é similar, mas

486. Cf. LAUSBERG (2008), p. 507-511 par. 1055-1062).

487. QUINTILIAN, 8.3.61; minha tradução a partir de Rahn [1988], v. 2, p. 174-176: “Adornment [*ornatum*] is more than just clear [*perspicuum*] or plausible [*probabile*]. Its first two stages are in expressing what you wish to be expressed, the third is in making these things more lustrous [*nitidiora*], something that can be called cultivated [*cultum*] in its fundamental sense. Let us therefore count *enargeia*...among the adornments [*ornamenta*] because visualization [*evidentia*] or, as others call it, re-presentation [*repraesentatio*] is more than transparency [*perspicuitas*], since the latter is clear and accessible [*patet*] while the former in some way displays itself [*se quodam modo ostendit*].” A versão em português foi feita a partir da versão em inglês (N. da t.).

precede por oito anos àquela de *Citizen Kane* (*Cidadão Kane*, 1941), de Orson Welles, provavelmente o melhor e mais famoso filme de *flashback* de todos os tempos. Somente *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, pode ser comparado em importância.

A *narratage* foi apontada como uma técnica inovadora, mas não se popularizou. Certa vez, Sturges escreveu isto em uma carta:

Eu inventei um modo completamente novo de contar estórias. Esse é o método usado em *O poder e a glória*.... Não é nem um filme mudo, nem falado, mas uma combinação. Ele incorpora a ação de um filme mudo, a realidade da voz, e a economia narrativa e a riqueza de caracterização de um romance.⁴⁸⁸

E, ainda, em outra carta: “A... vantagem de um narrador é que, como o autor em um romance, ele pode descrever o que as pessoas fazem e dizem, e o que elas pensam e sentem.”⁴⁸⁹ Sturges explicou a *narratage* assim:

Eu escolhi a estrutura não-cronológica de roteiro porque eu notei que... a falta de cronologia não interferia de jeito nenhum com o prazer que alguém tinha com a [estória] e que, de fato, sua ausência muitas vezes aguçava o impacto do conto... Ela também foi a primeira estória a usar o que o departamento de publicidade denominou *narratage*, ou seja, a voz do narrador, ou do autor, falava o diálogo enquanto os atores apenas moviam seus lábios. Estranhamente, isso foi altamente eficaz, e a ilusão foi completa.⁴⁹⁰

Sturges criou sua trama em “múltiplos flashbacks embaralhados”. Com “a inovação do roteiro de cronologia fragmentada”, que viria a ser influente,

488. Citado de JACOBS, D. *Christmas in July: The Life and Art of Preston Sturges* (Berkeley: University of California Press, 1992; rpt. 2022), p. 126; referência à fonte na p. 461, nota 26. *Natal em julho* é o título de uma comédia de Sturges de 1940. JACOBS (2022), p. 129, reproduz uma fotografia do *lobby* do teatro no qual *The Power and the Glory* estreou. Ela mostra um texto descrevendo ou, talvez melhor, propagandeando uma narração exagerada.

489. Citado de JACOBS (2022), p. 125; referência da fonte na p. 461, nota 25.

490. STURGES, S. (ed.). *Preston Sturges by Preston Sturges* (New York: Simon & Schuster, 1990; rpt. 1991), p. 271-272.

ele se tornou um roteirista famoso.⁴⁹¹ Sturges, um grande contador de estórias por mérito próprio, reivindicou para si a invenção do princípio da *narratage* aos oito anos de idade.⁴⁹² Em seu *review*, Mordaunt Hall chamou o filme de “um trabalho excepcionalmente convincente e comovente” por causa de sua *narratage*, mas duvidou que ela iria “revolucionar” a produção de filmes no futuro.⁴⁹³ Nisso ele estava correto. No mesmo ano, o melodrama “pre-code” *The Sin of Nora Moran* (*O pecado de Nora Moran*), de Phil Goldstone, também empregou um tipo de *narratage*. Hall o criticou abertamente.⁴⁹⁴ Outro *shocker* relacionado à *narratage* daquele mesmo ano foi *The Story of Temple Drake* (*Levada à força*, 1934), de Stephen Roberts, derivado de *Sanctuary* (*Santuário*), de William Faulkner, que apareceu nos créditos como um dos roteiristas.

No cinema tradicional, o início e o fim de um *flashback* são tão claramente marcados quanto os de um símile, mas com maior ênfase. Daí as distorções ondulantes, tremidas ou nebulosas da imagem da narrativa principal, na maioria das vezes em *close-up* na pessoa cujo *flashback* nós estamos prestes a testemunhar, indicando a passagem de um nível para o outro e, geralmente do mesmo modo, a passagem de volta.⁴⁹⁵ Após algum – ou pelo menos a maioria – parêntese verbal, a linha de raciocínio interrompida na *Trägersatz* é retomada e continuada, enquanto o parêntese terá expressado seu próprio conteúdo, mesmo que ele tenha sido motivado pela *Trägersatz*. Desse modo, a interrupção parentética não é, e não causa, uma quebra completa: “O critério decisivo... é a interrupção, marcada por um parêntese, que não leva a uma ruptura.”⁴⁹⁶ Tudo isso é válido para os *flashbacks*.

É claro que, no cinema moderno essas regras específicas ou, nesse caso, *quaisquer* regras, já não se aplicam. O *flashback* em *The Collector* (*O colecionador*, 1965), de William Wyler, baseado em romance homônimo de John Fowles, até mesmo chama atenção para o próprio meio do filme. A

491. Citado de KLawans, S. *Crooked, But Never Common: The Films of Preston Sturges* (New York: Columbia University Press, 2023), p. 40. O título do livro é uma citação da comédia *The Lady Eve* (*As três noites de Eva*, 1941), de Sturges.

492. STURGES (1991), p. 50-51.

493. HALL, M. “Mr. Lasky’s ‘Narratage’ Treatment,” *The New York Times* (August 27, 1933), X3. Jesse L. Lasky foi o produtor do filme.

494. HALL, M. “A Tale of Woe,” *The New York Times* (December 13, 1933), p. 29.

495. Cf. LÄHNEMANN and RUPP (2001), p. 362, no final dos parênteses.

496. LÄHNEMANN and RUPP (2001), p. 362: “Das entscheidende Kriterium...ist die durch eine Parenthese markierte Unterbrechung, die nicht zu einem Abbruch führt.” A tradução é minha. A versão em português foi feita a partir da versão em inglês (N. da t.).

história principal é colorida, mas as lembranças passadas da protagonista são em preto e branco. Um *flashback* pode começar após um corte inesperado, e os espectadores podem ser convocados para adivinhar o tempo e a perspectiva das imagens que estão sendo mostradas. Um exemplo é o controverso *The Night Porter* (*O porteiro da noite*, 1974), de Liliana Cavani, no qual memórias de um passado horrendo são repentinamente trazidas à tona, indesejadas e como se dominassem o presente. A última ocorrência para tal série de *flashbacks*, de estágios extremamente breves a intermediários e até mesmo longos, é *The Pawnbroker* (*O homem do prego*, 1964), de Sidney Lumet. O personagem do título experimenta a volta irrevocável do passado, o destino de sua família em um campo de concentração nazista. Seus primeiros lampejos de memória são apenas alguns quadros longos e quase invisíveis. Mais tarde, quando eles se tornam mais longos, revelam o terror completo.⁴⁹⁷ Em contraste com essas e com outras decisões direcionais semelhantes, *The Music Room* (*A sala de música*, 1958), de Satyajit Ray, introduziu, bem em seu início, um *flashback* estendido de uma maneira tão sutil que espectadores “de primeira viagem” talvez nem tenham percebido, até bem mais tarde, que a estória havia ido para o passado. Observações similares se aplicam, especialmente, e de maneira notável, a filmes da diretora sueca (e ex- atriz) Mai Zetterling, principalmente à sua película de début *Loving Couples* (1964) e, dois anos depois, a *Night Games*.⁴⁹⁸ *The Girls* (1968), sua versão feminista da *Lisístrata* de Aristófanes, e sua adaptação para os palcos por um elenco contemporâneo, alternam para, e de, e entre, passagens da peça: a produção moderna em *tour*, a estória marital das atrizes principais, e suas fantasias, frequentemente sem nenhuma indicação clara de tais alternâncias.⁴⁹⁹

Casos especiais de *flashbacks* incluem os mentirosos, dos quais o mais notável ocorre no *Stage Fright* (*Pavor nos bastidores*, 1950), de Alfred Hitchcock. O filme é famoso por um uso particularmente astuto do *flashback* em uma trama de mistério: para a surpresa da audiência, a evidência dada

497. O relato de LUMET, S. *Making Movies* (1995; rpt. New York: Vintage, 1996), p. 158-161, sobre como e por que ele e seu editor chegaram ao que veio a ser chamado de corte “subliminar” é tanto muito longo para ser citado aqui quanto muito fascinante e importante para ser apenas extraído e/ou resumido.

498. Não há tradução para o português dos filmes desta diretora sueca, cujos nomes poderiam ser traduzidos como “Casais amorosos” e “Jogos noturnos”, respectivamente (N. da t.).

499. Para mais sobre *The Girls*, cf. meus comentários em WINKLER (2020), p. 140-149. Também não há em português uma tradução oficial para esse título, que poderia ser traduzido como “As garotas” (N. da t.).

no *flashback* de abertura por um dos suspeitos em um caso de assassinato acaba por ser uma mentira deliberada.⁵⁰⁰ A reação hostil de alguns críticos contemporâneos a essa reviravolta da trama parece indicar que, na opinião deles, Hitchcock violou uma regra não escrita da narrativa cinematográfica: que um *flashback* deve revelar a verdade, deve dizer “o que realmente aconteceu” – como se tal regra alguma vez tivesse existido. A única regra obedecida por artistas criativos em qualquer tempo e em qualquer meio narrativo é dizer sua estória do modo mais eficiente. Como eles conseguem fazer isso fica a critério de sua criatividade. Mas mesmo Hitchcock por fim começou a acreditar que ele tinha errado. Ele disse para François Truffaut: “Estranhamente, nos filmes, as pessoas nunca fazem objeções se um homem é mostrado dizendo uma mentira. Também é aceitável, quando um personagem conta uma história do passado, que o *flashback* a mostre como se ela estivesse acontecendo no presente. Então por que é que nós não podemos dizer uma mentira através de um *flashback*? ”⁵⁰¹ Hitchcock, neste momento, tinha passado a acreditar que o *flashback* mentiroso em *Stage Fright* fora um erro dramático.⁵⁰² Em contraste, Éric Rohmer e Claude Chabrol, dois

500. Sobre isso, cf. ROHMER, E.; CHABROL, C. *Hitchcock: The First Forty-Four Films*, trad. Stanley Hochman (New York: Ungar, 1979), p. 105, e os comentários perspicazes de WOOD, R. *Hitchcock's Films Revisited*, rev. ed. (New York: Columbia University Press, 2002), p. 81. THOMPSON, K. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton: Princeton University Press, 1988), p. 135-161 (cap. “*Duplicitous Narration and Stage Fright*”), e TURIM (2014), p. 165-168, dão detalhes. BORDWELL (2019), p. 92, chama o *flashback* de Hitchcock de “diabólico”; cf. BORDWELL (2019), p. 446. No mesmo ano de *Stage Fright*, *The Woman in Question*, de Asquith, brincou com a mesma estrutura narrativa, embora o *flashback* que acaba por ser uma mentira não é o primeiro. BORDWELL (2019), p. 466, observa que Hitchcock provavelmente sabia do *flashback* mentiroso no suspense britânico *Dear Murderer* (*Querido assassino*, 1947) antes de fazer *Stage Fright*.

501. TRUFFAUT, F. (with SCOTT, H. G.), *Hitchcock*, rev. ed. (New York: Simon & Schuster, 1985), p. 189.

502. Veja TRUFFAUT (1985), p. 189. Três anos antes, o diretor americano John Reinhardt antecipou Hitchcock com seu pouco conhecido filme de mistério *The Guilty*, baseado numa história de Cornell Woolrich, mas não superou inteiramente os problemas que podem ser inerentes em *flashbacks* mentirosos ou não confiáveis. Uma variação engenhosa do uso de *flashbacks* ocorre em *The Pyjama Girl Case* (1977), de Flavio Mogherini, um italiano *giallo* (crime-suspense-terror). O fio narrativo que leva ao assassinato da personagem do título, e que em filmes medianos seria contado em um *flashback*, é mostrado aqui *in tandem* com as tentativas da polícia de encontrar seu assassino. A solução só ocorre quando os dois fios finalmente se juntam — para a considerável surpresa dos espectadores. No cinema moderno (ou pós-moderno), o problema pode ser muito mais complexo, como no *8 1/2* (1963), de Federico Fellini. No *Once Upon a Time in America* (*Era uma vez na América*, 1984), de Sergio Leone, por exemplo, os *flashbacks* estão completamente escondidos, como quando um personagem atravessa uma porta e emerge do outro lado em um lugar diferente, em um tempo diferente. Sobre isso, cf., por exemplo, KAMINSKY, S. M. “Narrative Time in Sergio Leone's *Once Upon a Time*

de seus mais ardentes admiradores na França e, depois de algum tempo, também diretores famosos, defenderam-no eloquente. Eles caracterizaram o *flashback* em *Stage Fright* como “uma versão cinematográfica” do que realmente acontecera:

Por meio de um processo lógico, o espectador pensa que as imagens mentiram com ele [o narrador do flashback] indignação... Mas esse não é o caso. Nos filmes de Hitchcock as imagens nunca mentem, apesar de os personagens o fazerem. A mesma sequência mostrada sem som pode ilustrar a verdadeira versão dos eventos. É o comentário que a torna falsa, que mente, que atribui *outra causa* às ações, outro objetivo.⁵⁰³

Uma situação narrativa comparável ocorreu em *Rebecca* (1940), o primeiro filme de Hitchcock feito em Hollywood, que foi aberto com um sonho cujas imagens não se encaixavam inteiramente na narração-em-off do narrador. Como escreveu um especialista, “as imagens, ao invés de mostrarem a memória de um lugar adorado, na verdade começaram a contradizer a voz... Ele [isto é, o aspecto de Manderley] está de acordo com o tom da voz, e não com o que a voz está dizendo”.⁵⁰⁴

Hitchcock uma vez disse: “Suponho que as pessoas estejam tão acostumadas com a ideia de que flashbacks mostram a verdade, que ficou confuso quando mostraram uma mentira.”⁵⁰⁵ Ele estava longe de ser o primeiro diretor a colocar um personagem dizendo uma mentira em um *flashback*. Toda a trama da comédia muda *Grandma's Boy* (*Neto mimado*, 1922), de Harold Lloyd, se fia em uma mentira dita pela avó e vista em *flashback*.⁵⁰⁶

in America,” *Studies in the Literary Imagination*, 16 (1983), p. 59-74. Kaminsky trabalhou com Leone no diálogo em inglês do filme. UVA, C. Sergio Leone: *Cinema as Political Fable*, trad. F. Battista (New York: Oxford University Press, 2020), p. 85, se refere a este como “um dos filmes mais explicitamente atemporais da história do cinema”. As mudanças e descontinuidades temporais nesses, e em muitos filmes posteriores, praticamente exigem uma invisibilidade completa dos *flashbacks*.

503. ROHMER; CHABROL (1979), p. 105. Na p. 103, eles denominaram esta “uma inovação técnica” para a discrepância entre as imagens e as palavras do *flashback*.

504. WOOD, M. *Alfred Hitchcock: The Man Who Knew Too Much* (Boston: New Harvest / Houghton Mifflin Harcourt, 2015), p. 37. Ele adiciona, imediatamente: “É possível traer um livro por fidelidade absoluta a ele?”

505. Citado de SARRIS, A. (ed.). *Interviews with Film Directors* (1967; rpt. New York: Avon, 1969), p. 251.

506. TURIM (2014), p. 49-51, discute outros dois filmes mudos: Clarence Brown's *The Goose Woman* (*Confisco*, 1925) e Roy Del Ruth's *Footloose Widows* (1926). Cf. ainda

O assassinato político que é o evento central no suspense político *Z* (1969), de Costa-Gavras, é mostrado à medida que ocorre, isto é, objetivamente, e depois duas vezes mais em *flashbacks* de testemunhas. Esses, então, são *flashbacks* depois de *flashbacks*. O primeiro é uma mentira deliberada; o segundo, de uma perspectiva diferente, confirma os fatos que o espectador conhece. O *flashback* mentiroso fica imediatamente evidenciado como uma falsificação: não apenas porque já nos mostraram a verdade, mas também porque nós sabemos que o mentiroso é um dos mentores do crime. O filme recria um evento real, o assassinato de Grigóris Lambrákis, que ocorreu na Grécia, em 1963.

A *obscuritas*, como podemos chamá-la com Quintiliano e outros, que é inerente nos *flashbacks* mentirosos, é intencional.⁵⁰⁷ Tais *flashbacks* são pistas falsas: um meio efetivo de enganar os espectadores. Mas ainda mais complexos são *flashbacks* dentro de outros *flashbacks*. Um exemplo famoso de um *flashback* de uma perspectiva que contradiz uma cena mostrada anteriormente ocorre no faroeste *The Man Who Shot Liberty Valance* (*O homem que matou o facínora*, 1961), de John Ford, cujo enquadramento narrativo é ambientado no oeste do século XX. O *flashback* que revela a verdade sobre a morte do fora da lei do título ocorre dentro do longo *flashback* que conta a história do filme sobre ordem e civilização indo para a fronteira oeste. Assim, a trama principal acaba por operar com uma premissa falsa. Enquanto *flashbacks* dentro de *flashbacks* são parte integrante do cinema tradicional – como mostra o exemplo de Ford e como, por exemplo, *Annie Hall* (*Noivo neurótico, noiva nervosa*, 1977), de Woody Allen, reencena com uma veia cômica –, estruturas narrativas envolvendo *flashbacks* ocorrem em filmes tradicionais de Hollywood e em filmes modernos, de 1950 em diante, especialmente franceses e japoneses. Um *flashback*-dentro-de-um-*flashback*-dentro-de-um-*flashback* pode ser visto no filme de Segunda Guerra *Passage to Marseille* (*Passagem para Marselha*, 1944), de Michael Curtiz, enquanto o *thriller noir* de mistério *The Locket* (*Angústia*, 1946), de John Brahm, tem uma única e intricada estrutura de *flashback* em quatro níveis de estórias dentro de estórias, e uma resolução surpreendente que conecta todos eles.⁵⁰⁸

BORDWELL, D. “Grandmaster Flashback,” in BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Minding Movies: Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking* (Chicago: University of Chicago Press, 2011), p. 135-150, esp. 138.

507. LAUSBERG (2008), p. 174-175 (par. 310), cita as fontes. Cf. *idem*, p. 513-514 (pars. 1068-1069). Os opositos de *obscuritas* são *perspicuitas*, *evidentia* e termos relacionados; cf., ainda, as p. 274-277 (pars. 528-537), sobre a primeira.

508. Detalhes em BORDWELL (2019), p. 117-123.

Um bem conhecido exemplo do cinema francês mais recente, com diferentes níveis de *flashbacks* e *flash-forwards* é o filme *Mon Oncle d'Amérique* (*Meu tio da América*, 1980), de Alain Resnais. Por sua vez, *Inception*, de Christopher Nolan, apresenta uma variação do tema através do seu “sonhos-dentro-de-sonhos”. Uma analogia clássica, ou até mesmo equivalente, a tais níveis complexos de contar uma estória pode ser o variado mitos-dentro-de-mitos contados por diferentes narradores nas *Metamorfoses*, de Ovídio, como, por exemplo, Ovídio contando sobre Orfeu contando sobre Vênus contando sobre Atalanta e Hipômenes no Livro 10.⁵⁰⁹

Flashbacks breves que são obscuros à primeira vista – e algumas vezes fora de foco – podem ser repetidos e alongados até que estejam completos: claros, tanto em um sentido literal quanto em um sentido figurativo, em sua ocorrência final, que revela tudo. Talvez o exemplo mais famoso desse último tipo é o épico *Once Upon a Time in the West* (*Era uma vez no Oeste*, 1968), de Sergio Leone, cuja estrutura de *flashback* foi inspirada por uma comparável – mas não fora de foco – série de *flashbacks* do faroeste *noir*-freudiano *Pursued* (*Sua única saída*, 1947), de Raoul Walsh. O último *flashback* no filme de Leone, que ocorre em seu clímax dramático, retorna momentaneamente ao nível principal para aumentar o suspense.

Meus dois exemplos finais de grandes filmes com *flashbacks* estão entre os meus favoritos. Um é uma dupla narrativa – como foi chamado o *flashback* em *Letter from an Unknown Woman* (*Carta de uma desconhecida*, 1948, baseado em novela de Stefan Zweig), de Max Ophüls –, o aspecto mais fascinante desse filme inesquecível. Ele merece um exame mais detalhado do que eu posso fazer aqui; por isso indico aos leitores minha análise anterior.⁵¹⁰ O outro é *Un carnet de bal* (*Um carnet de baile*, 1937), de Julien Duvivier, inspirado pelo romance *Juliette au pays des hommes*, de Jean Giraudoux. Uma viúva jovem encontra o cartão de dança do primeiro baile que ela frequentou aos 16 anos e, por ser sozinha e sem filhos, após um casamento sem amor,

509. Sobre as *Metamorphoses* em conexão com o cinema, cf. minhas discussões em WINKLER, M. *Ovid on Screen: A Montage of Attractions*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2020), p. 119-157 (capítulo “The Labyrinth: Narrative Complexities, Deadly Mazes, and Ovid’s Modernity”), com as p. 120-121 sobre o Livro 10 (depois de menções às estórias em *flashback* de Odisseu na *Odisseia* e do quadro de abertura do *Banquete* de Platão).

510. Em WINKLER (2020), p. 272-291, no contexto das *Heróides* de Ovídio. MORGAN, D. “Max Ophüls [sic] and the Limits of Virtuosity: On the Aesthetics and Ethics of Camera Movement,” *Critical Inquiry*, 38 (2011), p. 127-163, examina as profundas implicações da virtuosidade dos movimentos da câmera de Ophüls. Ophüls é um de seus maiores mestres.

decide encontrar seus antigos parceiros de dança, que haviam se apaixonado, todos, por ela. O filme então mostra seus encontros com eles cerca de 20 anos depois. No início ela está usando roupas escuras. A valsa que um velho amigo toca para ela traz à tona suas memórias do baile, que nós vemos em *flashback*. A mudança da estória principal para a reminiscência é feita com graça e complexidade excepcionais, pois observamos as duas camadas se fundirem, uma indicação do retorno gradual de sua memória. Os meios técnicos para isso são sobreposições, dissoluções, câmera lenta, e o fato notável de que o compositor Maurice Jaubert fez a orquestra, que estava fora da tela, tocar sua valsa de trás para frente. A gravação foi então revertida para a trilha sonora. O resultado é assustador e irresistível.

Christine, agora sozinha, retorna para seus aposentos pessoais. Lá, e nas escadas, o passado e o presente se fundem em sua memória. Em seu quarto, ela encontra um dos homens jovens do baile. Agora ela está usando seu esplêndido vestido longo branco. Esse é, talvez, o toque de mestre de Duvivier. Os aspectos visuais e auditivos do filme, que mostram o passado dela em seu presente, e que vão logo incitá-la à *la recherche de son temps perdu*, são insuperáveis em seu sentimentalismo elegante e eloquente – um *tour de force* da retórica filmica em sua forma mais sublime. A alternância de Duvivier do presente para o passado deixa quaisquer ocorrências de parênteses *im engern Sinne* para trás. Apenas o cinema pode levar a tradição artística que começou com Homero tão longe. Afinal, como disse Eisenstein, ele é o herdeiro de todas as artes anteriores, nas quais se baseia.

Estritamente falando, a independência, sintática em símiles e parênteses verbais, e visual em *flashbacks*, é um *vitium* do tipo que Quintiliano identificou. Contudo, e mais importante, ela é um aspecto inteligente e atraente de “qualquer jogo feito com meios narrativos”.⁵¹¹ Símiles, parênteses e *flashbacks* nos presenteiam com algo irresistível: um “paradoxo de autonomia dependente”.⁵¹² Desse modo, nós podemos expandir, embora não metricamente, a máxima *ut pictura poesis*, que Horácio retirou de Simônides, da seguinte maneira: *MOVENS VT PICTVRA POESIS HODIERNA*.

511. LÄHNEMANN and RUPP (2001), p. 375.

512. HOFFMANN, L. “Parenthesen,” *Linguistische Berichte*, 175 (1998), p. 299-328, esp. 327: “Paradoxon der abhängigen Autonomie.” Isso é claramente *le mot juste* (a palavra adequada).

REFERÊNCIAS

- ACKERMAN, Ada. What Renders Daumier's Art So Cinematic for Eisenstein? In: Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema*, 255-265 and 487-488.
- ALBERA, François. Introduction. In: S. M. Eisenstein, *Cinématisme: peinture et cinéma: Textes inédits*, trad. Anne Zouboff. Brussels: Editions Complexe, 1980. New ed.: Dijon: Les presses du réel / Paris: Kargo, 2009. 7-12.
- ARONSON, Linda. *Screenwriting Updated: New (and Conventional) Ways of Writing for the Screen*. Los Angeles: Silman-James, 2001.
- BASSARAK, Armin. "Zu den Beziehungen zwischen Parenthesen und ihren Trägersätzen." *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*, 38 (1985), 368-375.
- BECK, Deborah. *The Stories of Similes in Greek and Roman Epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- BORDWELL, David. Grandmaster Flashback. In: Bordwell and Kristin Thompson, *Minding Movies: Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking*. Chicago: University of Chicago Press, 2011. 135-150.
- BORDWELL, David. *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling*. Chicago: University of Chicago Press, 2017. Rpt. 2019.
- CLASSEN, Johannes. *Beobachtungen über den homerischen Sprachgebrauch*. Frankfurt a. M.: Winter, 1867. Originally 1854.
- COFFEY, Michael. The Function of the Homeric Simile. *American Journal of Philology*, 78 (1957), 113-132.
- CSAPO, Eric, and William J. Slater. *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995. Rpt. 2005.
- EISENSTEIN, Sergei M. *Notes for a General History of Cinema*, ed. Naum Kleiman and Antonio Somaini. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.
- EISENSTEIN, Sergei. "Montage and Architecture." In: Eisenstein, *Selected Works*, v. 2: *Towards a Theory of Montage*, ed. Michael Glenny and Richard

- Taylor; trad. Michael Glenny. 1991. Rpt. London and New York: Tauris, 2010. 59-81.
- FABE, Marilyn. *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- FRANCASTEL, P. "Etudes comparées: Compte rendu." *Revue internationale de filmologie*, 8, n. 20-24 (1955), 62-65.
- FRANCASTEL, Pierre. *L'image, la vision et l'imagination: l'objet filmique et l'objet plastique*, ed. Galienne Francastel. Paris: Denoël / Gonthier, 1983.
- FRÄNEL, Hermann. *Die homerischen Gleichnisse*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1921.
- HALL, Mordaunt. A Tale of Woe. *The New York Times* (December 13, 1933), 29.
- HALL, Mordaunt. Mr. Lasky's 'Narratage' Treatment. *The New York Times* (August 27, 1933), X3.
- HOFFMANN, Ludger. Parenthesen, *Linguistische Berichte*, 175 (1998), 299-328.
- JACOBS, Diane. *Christmas in July: The Life and Art of Preston Sturges*. Berkeley: University of California Press, 1992. Rpt. 2022.
- KAMINSKY, Stuart M. Narrative Time in Sergio Leone's *Once Upon a Time in America*. *Studies in the Literary Imagination*, 16 (1983), 59-74.
- KLAWANS, Stuart. *Crooked, But Never Common: The Films of Preston Sturges*. New York: Columbia University Press, 2023.
- KONSTANTAKOS, Ioannis M.; LIOTSAKIS, Vasileios (ed.). *Suspense in Ancient Greek Literature*. Berlin: De Gruyter, 2021.
- LÄHNEMANN, Henrike, and Michael Rupp. Parenthese. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 6 (2003), cols. 573-576.
- LÄHNEMANN, Henrike and Michael Rupp. "Erzählen mit Unterbrechungen: Zur narrativen Funktion parenthetischer Konstruktionen in mittelhochdeutscher Epop." *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 123 (2001), 353-378.
- LATTIMORE, Richmond. *The Iliad of Homer*, new ed. Chicago: University of Chicago Press, 2011. Originally 1951.

- LAUSBERG, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 4th ed. Stuttgart: Steiner, 2008.
- LUMET, Sidney. *Making Movies*. New York: Vintage, 1996. Originally 1995.
- MORGAN, Daniel. Max Ophuls and the Limits of Virtuosity: On the Aesthetics and Ethics of Camera Movement. *Critical Inquiry*, 38 (2011), 127-163.
- RAHN, Helmut. *Marcus Fabius Quintilianus: Ausbildung des Redners: Zwölf Bücher*. 2nd ed. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.
- ROHMER, Éric, and Claude Chabrol. *Hitchcock: The First Forty-Four Films*, trad. Stanley Hochman. New York: Ungar, 1979.
- SANDERS, Willy. Anakoluth. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 1 (1992), cols. 485-495.
- SARRIS, Andrew (ed.). *Interviews with Film Directors*. New York: Avon, 1969. Originally 1967.
- SCHWYZER, Eduard. *Die Parenthese im engern und weitern Sinne*. Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften, n. 6 (1939).
- SCOTT, William C. *The Artistry of the Homeric Simile*. Hanover, N.H.: University Press of New England, 2009.
- SCOTT, William C. *The Oral Nature of the Homeric Simile*. Leiden: Brill, 1974.
- STURGES, Sandy (ed.). *Preston Sturges by Preston Sturges*. New York: Simon & Schuster, 1990. Rpt. 1991.
- TAPLIN, Oliver. *Greek Tragedy in Action*. New York: Routledge, 2015. Originally 1978.
- THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- TRUFFAUT, François (with Helen G. Scott). *Hitchcock*, rev. ed. New York: Simon & Schuster, 1985.
- TURIM, Maureen. *Flashbacks in Film: Memory and History*. New York: Routledge, 1989. Rpt. 2014.
- UVA, Christian. *Sergio Leone: Cinema as Political Fable*, trad. Fabio Battista. New York: Oxford University Press, 2020.

WINKLER, Martin M. *The Iliad and the Cinema*. In: Winkler (ed.). *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic*. Oxford: Blackwell, 2006. 43-67.

WINKLER, Martin M. O sentido clássico do cinema e o sentido cinematográfico da Antiguidade. Trad. Júlia Batista Castilho de Avellar. In: Helcira Maria Rodrigues de Lima and Maria Cecília de Miranda N. Coelho (ed.). *Percursos retóricos: entre antigos e contemporâneos*. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2023. 177-213.

WINKLER, Martin M. *Classical Antiquity and the Cinematic Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2024.

WINKLER, Martin M. *Classical Literature on Screen: Affinities of Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. Rpt. 2020.

WINKLER, Martin M. *Ovid on Screen: A Montage of Attractions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

WOOD, Michael. *Alfred Hitchcock: The Man Who Knew Too Much*. Boston: New Harvest / Houghton Mifflin Harcourt, 2015.

WOOD, Robin. *Hitchcock's Films Revisited*, rev. ed. New York: Columbia University Press, 2002.

