

caletroscópio



Volume 6 | Nº 1 | Jan./Jun.2018 | Semestral
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem
Universidade Federal de Ouro Preto
Mariana, MG
ISSN 2318-4574





Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

REITORA

Cláudia Aparecida Marlière de Lima

VICE-REITOR

Hermínio Arias Nalini Júnior

DIRETOR DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Luciano Campos da Silva

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Helena Miranda Mollo

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Emílio Carlos Roscoe Maciel

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM

Soélis Teixeira do Prado Mendes

<i>Revisão textual</i>	Alexandre Agnolon, Charlene Martins Miotti e Edson Ferreira Martins
<i>Revisão dos abstracts</i>	Alexandre Agnolon, Charlene Martins Miotti e Edson Ferreira Martins
<i>Formatação/Diagramação</i>	Danúsia Natália Monteiro Gomes
<i>Imagem de capa</i>	Dante et Virgile (1850), William-Adolphe Bouguereau. Óleo sobre Tela. Museu de Orsay, Paris.
<i>Formato</i>	A4 210 x 297 mm (online)

Revista Caletrosκόpio / Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto – Volume 6, n. 1 (jan. – jun. 2018) – Mariana: UFOP, 2018, 207p.

Semestral
ISSN: 2318-4574

Modo de acesso: <<http://www.caletroscoPIO.ufop.br>>

1. Linguagem 2. Memória cultural 3. Tradução 4. Práticas discursivas 5. Ensino/Aprendizagem.
Universidade Federal de Ouro Preto. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDU: 81:82.09

REVISTA CALETROSCÓPIO

Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Ciências Humanas e Sociais

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem

Rua do Seminário, s/n – Centro – Mariana/MG

CEP: 35420-000

Tel. (31) 3557- 9418

E-mail: revistacaletroscoPIO@gmail.com

©2018 - Todos os direitos reservados, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

caletroscópio



Volume 6 | Nº 1 | Janeiro/Junho 2018 | Semestral

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem

Universidade Federal de Ouro Preto

Mariana, MG

ISSN 2318 - 4574

EDITORES

Adail Sebastião Rodrigues Júnior (UFOP)

Cilza Carla Bignotto (UFOP)

José Luiz Vila Real Gonçalves (UFOP)

Soelis Teixeira do Prado Mendes (UFOP)

EDITORES DO DOSSIÊ

Alexandre Agnolon (UFOP)

Charlene Martins Miotti (UFJF)

Edson Ferreira Martins (UFV)

Rodrigo Tadeu Gonçalves (UFPR)

ASSISTENTES DE EDIÇÃO

Danúsia Natália Monteiro Gomes (UFOP)

Dayane de Oliveira Gonçalves (UFOP)

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Agnolon (UFOP)

Alexandre Pinheiro Hasegawa (USP)

Artur Costrino (UFOP)

Charlene Martins Miotti (UFJF)

Edson Ferreira Martins (UFV)

Emílio Carlos Roscoe Maciel (UFOP)

Fábio Paifer Cairolli (UFF)

Gustavo Henrique Montes Frade (UFJF)

Leni Ribeiro Leite (UFES)

Talita Janine Juliani (UFLA)

SUMÁRIO

8 - EDITORIAL

ARTIGOS DO DOSSIÊ

11 - Classical Tradition in Brazil: Translation, Rewriting, and Reception

Rodrigo Tadeu Gonçalves

Konstantinos Nikoloutsos

21 - Sobre um lugar de Ovídio no primeiro canto d'*Os Lusíadas* de Luís de Camões

Fábio Paifer Cairolli

36 - Machado de Assis and the Brazilian uses of the Roman World

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

46 - A *Ars Moriendi* de Machado de Assis: a busca por *Kléos* nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

Pedro Barbieri

58 - A poética da dissimulação: sobre a apropriação da história romana em um episódio de *Dom Casmurro*

Edson Ferreira Martins

70 - Odorico Mendes and the Poetic Translation of Virgil

Paulo Sérgio de Vasconcellos

81 - A tradução parafrástica dos *Amores*, de Ovídio, por António Feliciano de Castilho (1858)

Giovani Silveira Duarte

95 - Da tragédia ao romance: *Os Maias* (1888) de Eça de Queirós e a descrição do espaço como alegoria trágica

Alexandre Agnolon

108 - On Plautinisms and Suassunisms in *The Saint and the Sow*

Isabella Tardin Cardoso

Sonia Aparecida dos Santos

120 - Reflexões sobre a construção do paradoxo na literatura antiga e moderna: aproximações entre *Filoctetes* e *Grande Sertão: Veredas*

Marcos Vieira de Queiroz

133 - *Omnia uincit Florentia*: o triângulo poético de Vergilius Maro, Giovanni Del Virgilio e Dante Alighieri

Charlene Martins Miotti

João Victor Leite Melo

150 - Hécate, deusa da magia: representação em *Macbeth*

Thais Rocha Carvalho

164 - A *Poética* chega à Espanha: a recepção de Aristóteles no *Siglo de Oro*

Wagner Monteiro Pereira

178 - Ecos de Luciano e dos romances antigos: certa recepção na França dos séculos XVII e XVIII (Jean Desmarets, Diderot e outros)

André Luiz Barros da Silva

196 - The Portuguese Dactylic Hexameter: An Overview

João Angelo Oliva Neto

Editorial Caletroscópio

Dossiê Recepção dos Clássicos nas Literaturas Modernas

Do conjunto de civilizações que habitaram a Bacia do Mediterrâneo na Antiguidade, destacam-se – quer pela produção de bens materiais e imateriais que lhes foi inerente no passado, quer pela transmissão desses bens ao mundo ocidental – as civilizações grega e romana. No que se refere à civilização helênica, o pensamento grego, com sua busca incessante por princípios e fundamentos que criassem um ponto de vista lógico-explicativo sobre a natureza e sua problematização acerca dos fatos político-históricos que circundavam a vida dos cidadãos, terminou por se constituir em um marco indelével para o desenvolvimento do *modus cogitandi* de seus próprios conquistadores, os romanos, de maneira que, a partir de um certo momento, esse legado passará a ser não mais genuinamente grego, nem propriamente romano, mas greco-romano. Com relação à contribuição grega para a construção desse legado, que se deu lentamente através de séculos, entre outros marcos civilizacionais, devemos salientar o cultivo das ciências, da filosofia, das artes em geral e, particularmente, de uma literatura das mais antigas de que temos notícia, da qual derivaram praticamente todos os gêneros literários cultivados ainda hoje no Ocidente, entre eles, a poesia épica, a poesia lírica, a tragédia, a comédia, o romance, a oratória, a fábula e a sátira.

Não menos importante será a contribuição dos romanos, que assimilaram a cultura grega, modificando-a ao gosto de seu pragmatismo republicano ou imperialista, e transmitindo-a ao vasto território geográfico e cultural do mundo antigo, submetido às armas e às letras romanas, por meio da *aemulatio*, via de regra, dos autores gregos. Importa destacar, dessa forma, que a Antiguidade Clássica, fundamental, pois, para a gestação das Literaturas Modernas, mantém-se presente justamente em virtude de sua vitalidade, consequência das sucessivas leituras por que os diversos gêneros de poesia antigos, bem como a filosofia, a retórica, a história, a oratória, etc. passaram ao longo do tempo. Tais (*re*)leituras, de um ponto de vista dialético, foram determinantes para a constituição do que se poderia chamar Cânone Ocidental. Ora, se é verdade que os românticos tomavam Shakespeare como entidade fundante do *gênio*, justamente em razão do modo pelo qual o bardo inglês supostamente transgredira as convenções clássicas do fazer poético vigentes, desde a Antiguidade, no Ocidente, não é menos verdadeiro que esse movimento se dera em função das perspectivas sob as quais Shakespeare escrutinara a tradição greco-romana, escrutínio que se consubstanciava, contemporaneamente ao poeta, na emulação



dos antigos. Não é à toa, portanto, que Dante é guiado por Virgílio na *Divina Comédia*: a imagem de Dante a seguir o poeta mantuano sob as sombras da *selva oscura* não é uma imagem poderosa da centralidade ocupada pelos antigos na Tradição Ocidental? O canto dantesco nasce com Virgílio, assim como as modernas literaturas vernáculas nascem do canto altissonante da antiguidade greco-romana.

O presente Dossiê reúne, portanto, trabalhos cujos autores que se dedicaram à questão da recepção dos clássicos greco-romanos nas Literaturas Modernas, de quaisquer cronologias e línguas posteriores, por meio de uma abordagem interdisciplinar que tem como intento refletir prioritariamente sobre o literário a partir da construção das identidades, da memória e dos espaços simbólicos, buscando o entendimento das interações entre práticas sociais, artísticas e culturais. Com isso, os trabalhos que compõem esse número da *Caletroscópio* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP – têm como objetivo precípua estabelecer reflexões a respeito das dimensões do debate em torno de temas tradicionais e/ou contemporâneos entre os Estudos Clássicos e as Literaturas Modernas, a partir de manifestações observáveis quer imediatamente no contexto brasileiro, quer no de outros países com os quais tais diálogos se estabeleceram e continuam a se estabelecer através da transmissão da cultura clássica. Sob as mais variadas denominações – intertextualidade, hipertextualidade, metatextualidade, arte alusiva etc. –, cada uma implicando seu viés específico, o diálogo diacrônico entre textos e autores tem se estabelecido desde a Antiguidade como a condição mesma da legibilidade, da crítica e da teoria literária.

No caso das literaturas grega e latina, o procedimento interdiscursivo não apenas configura o nascimento do sistema literário no Ocidente, mas se constitui como principal meio de transmissão desses textos para a posteridade, já que muitos autores só chegaram a nós por meios indiretos, isto é, na maioria dos casos, por citação de comentadores posteriores. Modernamente, estudos sobre recepção de autores da Antiguidade Clássica abundam no exterior, mas são ainda pouco comuns no Brasil. Assim, nosso Dossiê se coloca como um espaço de incentivo e visibilidade aos pesquisadores brasileiros ou estrangeiros que se dedicam a identificar e ressignificar efeitos intertextuais oriundos de uma troca de influxos sistemática e indispensável à leitura e à escrita literária. É, pois, no âmbito do encanto pelo reconhecimento, do prazer partilhado entre gerações de autores, paixão colhida na superfície do texto, índice de *simpatia* (no sentido etimológico de “sentir simultaneamente”) entre leitores das mesmas e

de outras eras, que se situa, em sentido amplo, a proposta do número da revista aqui apresentado.

Os artigos que compõem este número da *Caletroscópio* de maneira ampla abordam a temática da recepção dos antigos por autores da tradição moderna. Além dos trabalhos submetidos especificamente para este Dossiê, há trabalhos que inicialmente foram, em uma primeira versão, apresentados no GT de *Recepção dos Clássicos nas Literaturas Modernas* do XV Congresso Internacional da ABRALIC, na UERJ em 2016; e no Painel *Classical Tradition in Brazil: Translation, Rewriting, and Reception* que ocorreu em 2013, no APA 144th Annual Meeting em Seattle. Os trabalhos vão desde a relação do romance moderno com a épica e tragédia, do fenômeno da tradução como espaço da recepção antiga em nossas letras, do teatro moderno e sua ressignificação dos paradigmas clássicos até a recepção da sátira cínico-luciânica e da poesia lírico-elegíaca, perpassando até mesmo a própria filosofia antiga e sua presença na diátribe moderna. Ademais, importa destacar a variedade de instituições a que pertencem os pesquisadores, do Brasil e do exterior, como a Saint Joseph's University, Unicamp, UFPR, UFJF, UFOP, UFV, USP, Unifesp, UFF, Unesp, demonstrando, assim, também pela variedade, a vitalidade dos Estudos Clássicos no Brasil, a despeito dos ataques recorrentes à Universidade Pública.

Boa leitura!

Os Editores

DOSSIÊ

Classical Tradition in Brazil: Translation, Rewriting, and Reception

Tradição clássica no Brasil: tradução, reescrita e recepção

Konstantinos Nikoloutsos*
Rodrigo Tadeu Gonçalves*

Abstract:

The essay provides an overview of the dossier as a whole and assesses its contribution to current scholarship in classical reception studies. It outlines the discursive framework in which the papers, individually and collectively, inscribe themselves and highlights the ways in which they reinforce, challenge, and expand the critical horizon.

Keywords: Classical Reception in Brazil; Classical Literatures; Brazilian Literature.

Resumo:

Este artigo apresenta em linhas gerais o dossiê e avalia sua relevância para a pesquisa atual na área dos estudos de recepção dos clássicos. Apresentamos o contexto discursivo em que os artigos se inscrevem, tanto individual quanto coletivamente, salientando os modos pelos quais eles reforçam, desafiam e expandem o horizonte crítico.

Palavras-chave: Recepção dos Clássicos no Brasil; Literaturas Clássicas; Literatura Brasileira.

This dossier¹ includes most papers presented on a panel organized at the 144th annual meeting of the Society for Classical Studies in Seattle (USA) in 2013. The panel was the first presented to an Anglophone audience that was devoted entirely to classical reception in Brazil. Following a panel organized at the same convention a year earlier under the title “Postcolonial Latin American adaptations of Greek and Roman drama,” the panel sought to raise awareness among classicists in the northern hemisphere about the classical tradition in Brazil. Despite the wide presence of works from ancient Greece and Rome in Brazilian literature, classical reception in Brazil is still largely unknown outside national academic boundaries. Since then the scholarly landscape has happily changed. There has been a growing number of panels and

*Associate Professor of Classics at Saint Joseph's University, Philadelphia, USA. Email: konstantinos.nikoloutsos@sju.edu.

* Associate Professor of Classics at Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil. Email: goncalvesrt@gmail.com.

¹ Konstantinos Nikoloutsos would like to thank Rodrigo Tadeu Gonçalves for the honor, and challenge, in extending the invitation to give a response to the panel from which this dossier emerged. Many thanks are due to Anastasia Bakogianni for the useful suggestions and criticism she provided when she acted as a referee for the journal *New Voices in Classical Reception Studies*, to which the papers were originally submitted.



publications on the afterlife of antiquity in Latin America, in which Brazil features steadily and prominently.²

The goal of this dossier is twofold: first, to create a bridge between Anglophone scholarship and Brazilian researchers; and second, to encourage other Brazilian scholars and students to produce further work on classical reception. The dossier, thus, aims to place research in Brazilian classical reception on the map of global classical reception studies established by such fundamental works as Martindale 1993; Hardwick and Gillespie 2006; Martindale and Thomas 2006; Hardwick and Stray 2008; and Hardwick and Harrison 2013. These works have overlooked not only scholarship on Brazilian classical receptions but also the important work that Portuguese scholars have conducted systematically on classical reception in Portugal, the colonial power that was the conduit through which the classical tradition was disseminated in Brazil.³ The papers, therefore, form a groundbreaking dossier that should be of special value to academics interested in the afterlife of antiquity from a comparative and transcultural perspective. They illustrate the overlapping features and complementarities, and at the same time expose the complexities and limitations that the geographic expansion and linguistic enrichment of the field of classical reception entails.

Written by established and emerging authorities in Brazilian classical reception studies, the papers gathered in this dossier investigate seminal works of the country's literary legacy that range widely in terms of both genre and chronology — from the early post-Independence period to modern times, with an emphasis on the reproduction and amalgamation of topoi, poetic forms, myths, and themes appropriated from classical literature. Although restricted in scope, as they do not explore the appropriation of Greek and Roman texts across an array of cultural media or in a temporal continuum, the papers contribute a great deal to our store of knowledge about the uses and abuses of antiquity in modernity. The dossier explores

² A conference at the University of Maryland with a focus on the reception of Greece and Rome in Hispanic America and an international conference at University College London dedicated to the reception of ancient drama in Latin America and the Caribbean were both organized in 2014. In May 2017, another international conference was organized at the American School of Classical Studies in Athens under the title “One Hundred Years of Dialogue: Latin American Responses to Hellenism.” In October 2017, a workshop entitled “Encounters with Classical Antiquity in Latin America” was organized at Yale University. English publications on Brazilian classical receptions include: Croce (2006); Coelho (2013); the essays by Dixon, Santos, and Gemelli in the 2015 *Oxford Handbook of Greek and Roman Drama in the Americas*; and the essays by Koukklanakis and Gonçalves and Flores in the 2016 volume edited by Rizo and Henry, itself based on a panel organized at the 2014 annual meeting of the Society for Classical Studies.

³ Some of these volumes have been published by the Portuguese Classical Association and include: Oliveira 1999; Oliveira, Teixeira and Dias 2009; and Souza e Silva 1998, 2001, and 2004. More recently, Maria de Fátima Souza e Silva from the University of Coimbra has been coediting a four-volume collection on the reception of classical themes in Portugal and Brazil published by Brill. The first volume on Antigone's reception was published in 2017.

the ways in which Brazilian authors, translators, and intellectuals “digest” the classical Other in a typically “anthropophagic” manner (as proposed by the modernist *Anthropophagic Manifesto* of Oswald de Andrade in 1928) in order to “cannibalize” the Other and establish something new, that is, to create and to enhance Brazilian literature and culture. The authors and works analyzed by the contributors demonstrate the ubiquity of classical tradition in Brazilian literature and its catalytic role in generating and shaping our prose, poetry, and theater — a “renewed classical tradition,” as the dossier seeks to illustrate. To this end, the case studies will demonstrate that Brazilian authors normally adhere to classical standards and genres, in order to insert the culturally accepted “higher” tradition into a new territory, where it is called to play different yet equally important roles.

More specifically, the dossier as a whole redefines reception as rewriting. This means either a verbatim translation of ancient works in the language of the target audience (in this case Portuguese) or the process of transcribing the source text culturally and adapting it to the sociopolitical realities of the receiving nation. To a greater or lesser extent, all the papers in the dossier touch on issues of translation, literal or metaphorical, and call attention to the role of the modern author as a mediating figure (and hence conveyor/producer of meaning) between past and present. Translating and rewriting are ways of creating new meaning from the long chain of receptions that inhabit the territory occupied by the Portuguese since the sixteenth century. The cultural and political forces that shaped Brazil are traced back to the first clashes between the Europeans and the native Brazilians, producing a mixture of pasts, origins, religions, and peoples: the Amerindian, the African, the European, all intermingled in a unique cultural melting pot.

Furthermore, the dossier as a whole illustrates that the case study is the *sine qua non*, an indispensable research tool without which we can neither historicize nor theorize classical reception in a given geographical setting. Case studies that examine rewritings in juxtaposition with the ancient texts by which they are inspired and subsequently situate them in their modern literary and sociopolitical context help us avoid overarching theses and conclusions. This method of analysis calls attention to an important parameter in the reception process: the specificity of the historical moment that prompts and shapes a modern author’s interaction with, and creative transformation of, classical material. Reading a modern work both within the textual tradition from which it is drawn and in connection with the cultural conditions that inform it and to which it responds enriches our understanding of not only what is reproduced, modified, or omitted when antiquity is transplanted into modernity but also, more crucially,

how and why.

As Vieira illustrates, Machado's re-stirring of Rome's literary legacy in the early post-Independence period cannot be studied independently of the aesthetic discourses and prevailing conditions in the public sphere that generated the author's engagement with classical antiquity and inspired him to appropriate the past as a vehicle through which to articulate and communicate his views about the present. Similarly, as Vasconcellos shows, nineteenth-century hexametric translations of Homer and Virgil were produced by poets who subscribe to a school of thought that sees the past as a source, if not the sole source, of authority and artistic ideal. Motivated by this understanding, they attempt to bridge the temporal gap between their classical prototypes and their contemporary readers by reviving ancient epic in a metrical form perceived to be loyal to the genre.

Critical judgments of such modern responses must take into account an important component in the process whereby antiquity is recreated in modernity: the embeddedness of texts in their own time and over time, for writing and rewriting do not take place in a cultural vacuum. It is methodologically unorthodox to examine a given instance of reception only through comparison with the classical model precisely because the ancient source text is not the original. It is just another link in a long "chain of receptions" (Jauss 1982: 20; Schmidt 1985: 70; Martindale 1993:7, 2007: 300) and incorporates previous (dominant or counter-hegemonic) interpretations and responses to the textual tradition from which it stems. Ancient texts are themselves rereadings of previous sources adapted to a specific cultural milieu.

This hermeneutic model that espouses as its core element an emphasis on historicism has an additional advantage. A contextualized analysis of a modern rewriting of an ancient text helps cast light on what classics means to different authors at different spaces, temporal as well as geographical. Greco-Roman literature is celebrated as the foundation of the western canon, but the meaning of the texts we have inherited from these two ancient civilizations is neither fixed nor universal. As Martindale (1993: 3) has cogently argued, meaning is constituted or actualized at the point of reception.⁴ Building on this formulation, Batstone (2006: 17) has added that "The point of reception is the ephemeral interface of the text; it occurs where the text and the reader meet and is simultaneously constitutive of both." Meaning, thus, is largely subjective and depends on the reader (his/her educational background, prior familiarization with

⁴ See also the chapters in Martindale and Thomas (2006), especially those by Martindale, Batstone, Haynes, and Leonard, to which my analysis here is indebted.

the classical world, expectations, and goals in reading an ancient text). Meaning is also determined by the particular historical juncture. The aesthetic and scholarly trends, as well as the sociopolitical conditions of the time at which an ancient text is read, shape responses to it. The reader's own beliefs and values establish a hermeneutic horizon around the text. This is also true about modern authors, for authors themselves are readers of ancient literature.

As Vasconcellos demonstrates, Odorico Mendes reads Virgil through the eyes of the nineteenth-century conservative intellectual who studied at the University of Coimbra, as was the custom for the sons of the Brazilian elite, and privileges linguistics over semiotics in his verse translations of the Roman poet's oeuvre because his aim was to legitimize Portuguese as a language capable of reproducing the sound effects and preserving the semantic properties of Latin words. Whereas Mendes defends the poetic nature of ancient epic, the contemporary playwright Ariano Suassuna, as Cardoso and Santos argue, desacralizes his classical model and recreates the *Aulularia* through a play in which the characters of Roman comedy undergo a process of *transculturation* — to use a neologism coined by Cuban ethnographer Fernando Ortiz in the 1940s, which has nowadays become something of a critical *topos* in Latin American studies. The Plautine comic figures are extracted from their original setting and are transplanted into a new environment in which elements of the primary culture fuse with and submit to those of the receiving culture, producing a hybrid text that promotes cultural specificity without necessarily negating a cross-cultural interpretation.

Vasconcellos' case study illustrates that, although Greek and Latin embarked on a transatlantic voyage and arrived in Brazil in the context of Portuguese imperialism and cultural superiority, in the years following the independence of the country the classical tradition was not seen as a colonial mechanism used to eradicate the indigenous consciousness. Instead, it was deployed as a tool for social criticism and artistic expression. In terms of gender, if Mendes strived to safeguard the otherness of Virgil's text by means of a foreignizing translation, Machado adopted an assimilative and domesticating approach to classical literature. This method could be perceived as an act similar to colonization. The ancient text is appropriated, acculturated, and subsequently exploited by modern writers who place it at the service of their own ideology. Simply put, modern authors do not subject themselves to the past, but the past to their goals and their own understanding of it. Of course, there is another way to look at this interaction with antiquity and argue that the classical text undergoes a "quasi postcolonial experience" (Hardwick 2005: 109). It is liberated from the ideological closure imposed on it by the European colonizers and is set free to take on new roles, meanings, and forms. The paradox

in this appropriation process is that the classical languages and literature, which were enforced by the colonial power, become the vehicles whereby a newly emancipated state seeks to gain cultural autonomy and self-expression.

Machado, as Vieira points out, writes in a milieu that was recently inserted in a post-colonial context, since 1822 is the year that marks the beginning of Brazilian Independence. Periodization is a useful tool for the study of literary history, but while the division of the past into chronological units is a device that facilitates its analysis *a posteriori*, this temporal systematization does not always work in the same way for those involved in the production of literature. Although it is contingent upon specific historical events (such as a nation's war for autonomy), decolonization, especially of the mind, is not a process that can be reduced to chronological terms. Decolonization is a rather relative operation. Literature, and of course thought, may already run counter to prevailing conditions while colonial domination is still a physical fact. By the same token, colonial practices, such as the recourse to the works of the ancient Greeks and Romans, may still prevail even after independence is declared. In other words, a nation subjected to foreign rule for a long period of time — Brazil's colonial subjugation lasts for more than three centuries — cannot switch the clock of history upon liberation and all of a sudden start operating on postcolonial time, erasing cultural habits of its recent past. Besides, when it is compared to its Spanish-speaking neighbors that severed ties with the colonial power radically, Brazil is an anomaly in the southern hemisphere. Before it gained its independence from Portugal, the metropolitan government moved to Brazil. "Brazil absorbed its origins, like some mythological figure who swallows its parents."⁵ Brazilian classical receptions of the pre- and post-Independence period, therefore, must be understood in this context of reversal of dynamics between metropolis and colony, for Brazil became (and still is) the metropolis of the Lusophone world.

Oliva Neto describes an interesting relation between modern translator and ancient text. Translating Greek and Roman epic poetry in Portuguese dactylic hexameters can be understood as an act similar to that of submission. The translator surrenders himself to the stylistic imperatives of the original despite the fact that, as Oliva Neto points out, Portuguese does not make the distinction between short and long syllables. At the same time, it is a liberating process, for the translator aims to salvage a fundamental stylistic feature of the source text that is lost in prose translations. Verse translations represent an act of recovery or

⁵ González Echevarría et al. (1996: 1).



resurrection in that they aspire to bring back to life an important characteristic of ancient poetic composition that is acknowledged by academics on a theoretical level, but is forgotten in poetic practice. However, in addition to the fact that they often have to sacrifice semantic fidelity for the sake of stylistic fidelity, verse translations convey the false assumption that there can be one ‘true’ version of the source text in the language of the host culture. As Borges notes in his essay titled *The Homeric Versions*, translations of the *Iliad* are “merely different perspectives of a mutable fact, a long experimental game of chance played with omissions and emphases.”⁶ Hexametric reconstructions of Homer and Virgil are a reminder that translation is a literary act that is complete in one way but incomplete in other respects, and that there are linguistic and cultural differences between antiquity and modernity that a single translation, whether in prose or verse, cannot fully recapture.

The plurality of responses to Greek and Roman literature discussed by the papers that are included in this special issue calls for a reexamination of the term ‘classical tradition’ that features in the title. As opposed to Greece, Italy, and other European countries that were once included in the ‘classical world,’ the achievements of the ancient Greeks and Romans are not part of Brazil’s own cultural heritage. Portuguese colonialism and white elitism imposed in the country what we nowadays call the ‘classical tradition.’⁷ To borrow terminology from Goff (2005: 13), we can imagine the classical tradition as a plow *pushing* its way through time, marginalizing and eradicating the indigenous cultural elements. Another way to look at this process is by visualizing the source text *pulled* from its ancient context and altered to suit the needs of its new setting by artistic forces that appropriate it toward their own ends.

According to the first, *pushing* scenario, the classical model (such as the *Iliad* and the *Aeneid* or the dactylic hexameter, as Vasconcellos and Olive Neto respectively discuss) is understood as taboo — as a cultural product that cannot be modified (at least externally) and whose value lies in the very fact that it remains unaffected by historical conditions, and thus carries authority and prestige. In the second, *pulling* scheme, the classical model, as Cardoso and Santos illustrate, does not determine its own trajectory, but is absorbed in, and becomes fully metamorphosed by, the process of recontextualization. In this case, the ancient text is revitalized and enriched through interaction with modern ideas and becomes the site where the autochthonous and the imported, the authentic and the syncretized, the high and low art coexist

⁶ Quoted in Bassnett (2011: 2).

⁷ See Laird (2007: 227) who describes classical tradition as an allochthonous “monument that can stand only awkwardly on [Latin] American soil.”

and compete against each other as to which of the two will rise in the surface of the modern rewriting and which will be suppressed, subjugated, and eliminated. This process, thus, complicates critical assumptions about the transatlantic migration of classical culture in a horizontal and hierarchical manner.

It is precisely on account of this symbiotic yet agonistic relationship between ancient and modern themes and ideas that the argument was recently advanced that the most appropriate term to refer to appropriations of classical antiquity in Latin America is not *tradition*, but *receptions* (Nikoloutsos 2012: 3), for every time an ancient text is read by modern eyes new meaning is added to it; therefore, we cannot talk about *a* text but texts.⁸ *Tradition* and its variants, such as legacy or heritage, denote an uncontested transmission of classical texts across time and space. “The ‘classical tradition’ tends to imply canonicity, even when the post-antique engagement with the antique is anti-canonical” (Silk et al. 2014: 5). *Reception*, on the other hand, denotes the active participation of modern authors in giving meaning and cultural prominence to the works of Greeks and Romans (Martindale 2007: 297-303).⁹ Even when an author like Odorico Mendes declares his faithfulness to a seminal text like the *Aeneid* and devises ways to recreate its diction and rhythmic effects in Portuguese, he essentially mediates, and thus imposes on his reader, his own perception of the intentions of the original, thereby disconnecting it from one chain of receptions and re-inscribing it into another. Whereas *tradition* connotes that the process of transmission is unchallenged, *reception* acknowledges that, because of the number of writings and readings entailed in the process of the transmission of antiquity — and let us not forget that writers are also readers — meaning is not monolithic, but constantly constructed and renewed in response to socio-historical circumstances and artistic tendencies.

To sum up, the dossier illustrates how acculturation and amalgamation of classical forms and ideas deployed in the Brazilian literary tradition played an important role in the construction of Brazilian cultural identity, often as part of an attempt to set it free from the dominance of Greco-Roman/Portuguese tradition. The process is similar to the *aemulatio* that

⁸ Hardwick (2007: 324-326) cogently argues that postcolonial rewritings of classical texts undermine the assumption of a single tradition and could be more productively studied as the complex intersection of material that has migrated from ancient Greece and/or Rome with elements appropriated from (inter)national histories and cultures.

⁹ As Bakogianni (2013: 2-3) has eloquently put it, “The difference between reception and the study of the classical tradition is that reception offers more of an all-inclusive model of study of this phenomenon... [and not] a canonical reading of the classical model to the detriment of its reception. Reception is about our dialogue with the classical past, ..., and as a two-way conversation rather than as a monologue prioritizing one or the other.”

informs classical works themselves, according to which recreating the old is, at the same time, an act of respect and transgression. Yet, as the papers seek to demonstrate, the reworking of the classics, spanning almost over two centuries of political independence from the European metropolis, becomes a means of breaking free from colonialism (whether from Portugal or from more recent kinds of imperialism) not only in cultural ways but also in political ways. From Odorico Mendes's *aemulatio* to the modernist and avant-garde movements, classical literature and culture have often been regarded as an indispensable European Other, against which the battle for a national identity is fought. This is the governing principle behind all the papers presented here, from the reception of classical texts in the eighteenth- and nineteenth-century Brazil to more recent movements, such as the contemporary theater of Guilherme Figueiredo and Ariano Suassuna, and the radical avant-garde poetry of the generation of the 1950s. In this regard, the dossier offers valuable insights about the ways in which time and space affects the reading of classical texts; about the ways in which antiquity is understood and disseminated through these (re)readings; and about what the temporality of classical texts tells us about the cultural forces involved in their transmission.

References

- Bakogianni, A. 2013. "Introduction: In Dialogue with the Past." In Bakogianni, 1-9.
- _____. (ed.) 2013. *Dialogues with the Past 1: Classical Reception, Theory and Practice*. London: Institute of Classical Studies, University of London.
- Bassnett, S. 2011. "Prologue." In Parker and Matthews, 1-10.
- Batstone, W. W. 2006. "Provocation: The Point of Reception Theory." In Martindale and Thomas, 14-20.
- Bosher, K., Macintosh, F., McConnell, J., and Rankine, P. (eds.) 2015. *Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas*. Oxford: Oxford University Press.
- Coelho, M. C. M. N. 2013. "Five Medeas: Euripides in Brazil." In Bakogianni, 359-380.
- Croce, C. 2006. "Medea from Brazil: Canonical 'Counter-Discourse' in Post-Colonial Latin America." *New Voices in Classical Reception Studies* 1: 10-18.
- Dixon, P. B. 2015. "A Brazilian Echo of *Antigone*'s "Collision": Tragedy, Clean and Filthy." In Bosher, Macintosh, McConnell, and Rankine, 380-399.
- Gemelli, C. 2015. "Medea in Brazil: Interview with Director Heron Coelho." In Bosher, Macintosh, McConnell, and Rankine, 708-725.
- Goff, B. 2005. "Introduction." In Goff, 1-24.
- _____. (ed.) 2005. *Classics and Colonialism*. London: Duckworth.
- González Echevarría, R., Pupo-Walker, E., and Haberly, D. 1996. "Introduction to Volume 3." In R. González Echevarría and E. Pupo-Walker (eds.), *The Cambridge History of Latin American Literature, Volume 3: Brazilian Literature; Bibliographies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-10.
- Hardwick, L. 2005. "Refiguring Classical Texts: Aspects of the Postcolonial Condition." In Goff, 107-117.
- _____. 2007. "Postcolonial Studies." In Kallendorf, 312-327.
- _____. and Gillespie, C. (eds.) 2007. *Classics in Post-Colonial Worlds*. Oxford: Oxford University Press.
- _____. and Stray, C. (eds.) 2008. *A Companion to Classical Receptions*. Malden, MA: Blackwell

Publishing.

- ____ and Harrison, S. (eds.) 2013. *Classics in the Modern World: A Democratic Turn?* Oxford: Oxford University Press.
- Haynes, K. 2006. "Text, Theory, and Reception." In Martindale and Thomas, 44-54.
- Jauss, H. R. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception*. Trans. T. Bahti. Intr. P. de Man. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kallendorf, C. W. 2007. *A Companion to the Classical Tradition*. Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd.
- Laird, A. 2007. "Latin America." In Kallendorf, 222-236.
- Leonard, M. 2006. "The Uses of Reception: Derrida and the Historical Imperative." In Martindale and Thomas, 116-126.
- Martindale, C. 1993. *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ____. 2006. "Introduction: Thinking Through Reception." In Martindale and Thomas, 1-13.
- ____. 2007. "Reception." In Kallendorf, 297-311.
- ____ and Thomas, R. F. (eds.) 2006. *Classics and the Uses of Reception*. Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd.
- Morais, C., Hardwick, L., and Silva, M. F. (eds.), *Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth*. Brill: Leiden. 2017. 13-26.
- Oliveira, F. (ed.) 1999. *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*. Actas do I Congresso da APEC. Coimbra: Calouste Gulbenkian.
- ____, Teixeira, C., and Dias, P. B. (coords.) 2009. *Espaços e Paisagens, Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas*, Vol. I Línguas e Literaturas, Grécia e Roma. Coimbra: Associação Portuguesa de Estudos Clássicos.
- Nikoloutsos, K. P. 2012. "Introduction." In Nikoloutsos, 1-5.
- ____. (ed.) 2012. *Reception of Greek and Roman Drama in Latin America*. Special issue of *Romance Quarterly*: 59.1.
- Parker, J. and Matthews, T. (eds.). 2011. *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern*. Oxford: Oxford University Press.
- Rizo, E. and Henry, M. 2016. *Receptions of the Classics in the African Diaspora of the Hispanophone and Lusophone Worlds: Atlantis Otherwise*. New York: Lexington Books.
- Santos, J. P. 2015. "The Darkening of Medea: Geographies of Race, (Dis)Placement and Identity in Agostinho Olavo's *Além do Rio (Medea)*." In Bosher, Macintosh, McConnell, and Rankine, 400-416.
- Schmidt, P. L. 1985. "Reception Theory and Classical Scholarship: A Plea for Convergence." In W. M. Calder III, U.K. Goldsmith, and P. B. Kenevan (eds.), *Hypatia: Essays in Classics, Comparative Literature, and Philosophy Presented to Hazel E. Barnes on her Seventieth Birthday*. Boulder, CO: University of Colorado Associated Press, 66-77.
- Silk, M., Gildenhard, I., and Barrow, R. 2014. *The Classical Tradition: Art, Literature, Thought*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Souza e Silva, M. F. (coord.) 1998. *Representações do Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo. Vol I*. Coimbra: Edições Colibri.
- ____ (coord.) 2001. *Representações do Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo. Vol II*. Coimbra: Edições Colibri.
- ____ (coord.) 2004. *Representações do Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo. Vol III*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

[RECEBIDO 24/02/2018]

[ACEITO 01/09/2018]



Sobre um lugar de Ovídio no primeiro canto d*Os Lusíadas* de Luís de Camões.

About an Ovid's commonplace in the first canto of Luís de Camões' The Lusíads.

Fábio Paifer Cairolli*

Abstract:

The present article aims to restart the discussion about the presence of the Latin poet Ovid (c. 43 BC - 17 AD) in the work of Luís de Camões (1525-1580), in particular in the *Lusiads*. In order to achieve it, it will focus on the first scene of the poem, the Council of the Gods (Book 1, stanzas 20-41), and, by confronting it to the related works of its Latin models, Virgil and Ovid, demonstrate how the commonplaces in this author's works surpass Virgil's in the construction of this part of the Camonian narrative.

Keywords: Classical Poetics, Ovid, Virgil, *Lusiads*, Epic Poetry.

Resumo:

O presente artigo se propõe a recolocar em discussão a presença da poesia de Ovídio (c. 43 a.C. - c. 17 d.C.) na obra de Luís de Camões (1525-1580), em particular n*Os Lusíadas*. Para tanto, pretende deter-se na primeira cena do poema, o concílio dos deuses (Livro 1, estrofes 20-41), e, pelo confronto com semelhantes lugares da obra de seus modelos latinos, Virgílio e Ovídio, demonstrar como os lugares deste se sobrepõem aos daquele na construção desta parte da narrativa camoniana.

Palavras-chave: Poética Clássica, Ovídio, Virgílio, *Lusíadas*, Poesia Épica.

O artigo que se segue tem a pretensão de se inserir nas celebrações do bimilenário ovidiano, homenageando um poeta tão importante na formação das letras tanto clássicas quanto vernáculas, cuja morte se deu em algum ponto do biênio 17-18 d.C..

Ezra Pound, em uma das muitas informações categóricas que caracterizam a parte teórica de sua obra, afirma que:

Virgílio era a literatura oficial da Idade Média, mas “todo mundo” continuava lendo Ovídio. Dante dirige todos os seus agradecimentos a Virgílio (soube apreciar o melhor dele), mas o efeito direto e indireto de Ovídio na obra efetiva de Dante é talvez maior que o de Virgílio (POUND, 2006, p. 47).

A dicotomia Virgílio-Ovídio que Pound reconhece na obra dantesca seguramente poderia ser aplicada à obra maior da poesia de língua portuguesa, *Os Lusíadas*. Com efeito, já desde os primeiros esforços críticos que, em fins do século XVI e inícios do XVII, se debruçam sobre o poema épico de Camões, o lugar de Virgílio é prontamente apontado, obliterando a

* Professor Adjunto de Língua e Literatura Latina na Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. Email: cairolli@yahoo.com.br



presença também muito relevante de Ovídio. A este mais prontamente se vincula a elegia camoniana, cujos motivos emula¹⁰, sendo menos frequentemente arrolado entre os modelos da épica. Exemplo de tal afirmação é o que se pode ver no prólogo de 1595 às *Rimas* camonianas, de autoria de Fernão Rodrigues Lobo, alcunhado o Soropita:

Tratar do estilo heroico não é deste lugar: porque o licenciado Manoel Correia, que está comentando suas *Lusíadas*, terá esse cuidado, mas o que com razão se pode afirmar é que cumpre nela tanto à risca as obrigações do poema épico que, se não parecera arrogância, poderíamos dar-lhe assento muito perto de Virgílio. Porque na grandeza, gravidade e harmonia das palavras, na traça e discurso da obra, na alteza do sujeito, seguiu em tudo as pisadas de Virgílio. (CAMÕES, 1616, s/p. Atualização ortográfica nossa)

É importante destacar, de toda a tradição de comentários semelhantes a esta passagem, que, mais que de um juízo crítico, estamos diante de um texto encomiástico, que se estrutura sobre um lugar da retórica clássica no qual o elogio à obra de um autor é feito pela equiparação do elogiado ao modelo maior do gênero que pratica. A disparidade entre a crítica e o ornato resulta no tipo de dicotomia apontado por Pound e que o poeta latino Marcial (1993, p. 316) indica em um famoso verso: “*Confiteor: laudant illa, sed ista legunt*” (IV, 49, 10: Concorde: elogiam aqueles, mas leem estes). Esta é uma prática já em curso durante a antiguidade, e já naquele tempo posta em suspeição pelo poeta Horácio em uma de suas epístolas (II, 2, vv. 99-101):

*discedo Alcaeus puncto illius; ille meo quis?
quis nisi Callimachus? si plus adposcere uisus,
fit Mimnermus et optiuo cognomine crescit.*

Enfim um outro Alceu dele me aparto
E, em paga, outro Calímaco o saúdo:
Mas se me parecer que a mais aspira
Cresça dois furos mais, Mimnermo seja.
(trad. de Antonio Luiz Seabra. HORÁCIO, 1846, p. 97)

Aqui, ironicamente, o Horácio comparado a Alceu por sua poesia lírica retribui o elogio, celebra o outro nos mesmos termos: é um Calímaco, poeta elegíaco grego; mas se houver necessidade de aumentar o louvor, ainda pode nomeá-lo Mimnermo, poeta ao qual se atribui a própria criação da elegia amorosa.

¹⁰ Não é necessário deslocarmos muito para comprovarmos nossa afirmação: há pouco, em 2016, Abreu, para tratar do exílio, entroniza o poeta de Sulmona como o modelo camoniano para esta matéria (ABREU, 2016).

A fala do Soropita, pelo contrário, não se limita a uma troca de favores encomiástica, dado que é colocada postumamente e que expõe os critérios da comparação: grandeza, gravidade, harmonia, são alguns dos termos em que o autor vê igualdade entre emulador e emulado. Como tentaremos demonstrar a seguir, quando o comentarista afirma que Camões segue Virgílio “em tudo”, diz algo que não corresponde completamente aos fatos. Já no passado, procuramos demonstrar como elementos centrais do épico camoniano, em particular partes da proposição e o excursão ao final do Canto V, em que se critica a ausência do mecenato em Portugal, emprestam matéria e estilo do poeta latino Marcial (CAIROLI, 2010). No que diz respeito a Ovídio, em particular, diversos autores já apontaram a relação entre os mitos apresentados por Camões e seus equivalentes nas *Metamorfoses*¹¹. O propósito deste artigo é apontar como no primeiro movimento narrativo dos *Lusiadas*, o Concílio dos Deuses (Canto I, estrofes 20 a 41), Camões prefere emular passagens de Ovídio em lugar das de Virgílio.

Breves considerações metodológicas

Todo estudo de recepção, ou de intertextualidade, ou de arte alusiva (como quer que o pesquisador entenda seu alinhamento teórico), quando tem como um dos seus termos de comparação um autor da antiguidade clássica, se depara com um problema metodológico de difícil conciliação.

De uma parte, é sabido que os autores e os teóricos da antiguidade tinham ao seu dispor um abundante suporte crítico em que se discutiam os modos dessa apropriação, tais como a *Poética* de Aristóteles (1453b21) ou a de Horácio (vv. 119-135), de onde resulta que um texto grego ou latino tem especificidades que devem ser mediadas com atenção, sob o risco de não sermos capazes de entender seu funcionamento.

Por outro lado, não é incomum que os estudos de helenistas e, particularmente, de latinistas, por conta dessas especificidades, tenham desenvolvido vícios e limitações, tais como certa obsessão pelo mapeamento de alusões ou o diálogo limitado com outras áreas que investigam fenômenos análogos, como a Linguística Textual e a Análise do Discurso. O clacissista das últimas décadas vive um impasse, descrito brilhantemente por Stephen Hinds: “*We are by now no strangers to such modes of inquiry; but, whatever attracted or repelled by*

¹¹ Ao leitor interessado, sugerimos que se consulte o correspondente verbete de Carlos Ascenso André no *Dicionário de Luís de Camões* (SILVA, 2011, p. [993]), que traça um panorama conciso e aponta bibliografia de interesse.



them, most of us have not quite decided how (or if) to reconcile them with our old institutional ways” (HINDS, 1998, p. xi).

Este texto, colocando-se no delicado terreno da recepção de um autor clássico por um renascentista, para levar a cabo sua argumentação fará escolhas metodológicas que consideramos conservadoras: a apropriação de Camões em relação às obras de Ovídio e Virgílio será descrita em termos como emulação, retomada, imitação, os quais consagram primordialmente o esforço consciente do autor, privilegiando um fenômeno poético em grande medida deliberado. Pretende-se, contudo, evitar qualquer tipo de crítica em que se passe da deliberação para a intenção. Ao mesmo tempo, o autor não implica que todo o dinamismo possível nas múltiplas relações entre textos não seja aplicável aos autores que estão sendo estudados: basta ver o verso I, 20, 8 dos *Lusíadas*: “*Pelo neto gentil do velho Atlante*”, reminiscência (possivelmente até irrefletida) da leitura da *Eneida* (IV, 238-258), em pleno coração do que será descrito como emulação camoniana a Ovídio. Uma vez que centramo-nos na matéria e na identificação de *tópoi*, ambas as abordagens fugiriam do escopo deste trabalho.

Pelos mesmos motivos os argumentos apresentados na sequência não mencionam as aproximações possíveis entre o poema de Camões e os de Homero. Ainda que o poeta possa ter tido acesso à *Vlyxea* castelhana de Gonçalo Perez, cuja primeira parte veio à luz em 1550, ou ainda às traduções latinas de Lorenzo Valla, de 1474, questão debatida pelos camonistas, e reminiscências dessas leituras mereçam ser investigadas, Frederico Lourenço demonstra com muita lucidez que “*impossível seria apontar com toda a certeza um único passo d’Os Lusíadas em que encontramos uma imitação textual e direta de Homero que não tenha sido filtrada através de Virgílio (Eneida), Ovídio (Metamorfoses) ou de outros autores, latinos e italianos.*” (SILVA, 2011, p. [625]). O intrincado caminho de um Homero camoniano requer um instrumental diferente daquele que propomos para Virgílio e Ovídio. A afirmação de Lourenço, além disso, encarece a prevalência dos modelos latinos que elegemos para nossa análise, material provavelmente mais acessível nas andanças ultramarinas de Camões.

Entre dois modelos

O Concílio dos Deuses é o primeiro movimento da narrativa camoniana e, como tal, dará o tom do poema e indicará de que forma os deuses interferiram - ao melhor modo da poesia épica - nos destinos dos portugueses que se dirigem à Índia. Nele se desenhará o papel de Vênus como protetora dos lusitanos bem como as justificativas para o antagonismo de Baco.



Em sua construção, além das informações necessárias à coerência narrativa, apresentadas na narração de Júpiter e nos pareceres de Baco, Vênus e Marte, destacam-se as passagens em que os deuses, convocados, deslocam-se de suas estâncias e colocam-se em seus assentos ao redor Júpiter para que tenha lugar a assembleia dos deuses. Ao melhor gosto do classicismo, a imagem que se forma de tal encontro é a de um mundo ordenado, em que os lugares de todas as coisas são identificáveis e respeitados. Assim, como se vê na estrofe 21, cada deus possui um regimento e um lugar em que o exerce, “*que do poder mais alto lhe foi dado*” (I, 21, 2). Sua disposição é sempre complementar e totalizante: os poderes dos deuses governam céu, mar e terra (I, 21, 4); os deuses vêm do norte (*Arturo*; I, 21, 6), sul (*Austro*; I, 21, 7), leste (*As partes onde / a Aurora nasce*; I, 21, 7-8) e oeste (*o claro sol se esconde*; I, 21, 8). A reunião dos deuses pressupõe uma razão que lhe dá forma, uma *ordem* - termo que aparece duas vezes na passagem. Na primeira, os deuses se assentam

Como a razão e a ordem concertavam:
Precedem os antigos, mais honrados,
Mais abaixo os menores se assentavam. (I, 23, 4-6).

Mais adiante (I, 30, 2-4) os deuses respondem por ordem e, embora tenham diferentes pareceres, dão e recebem de forma ordenada as razões de cada parte. A deliberação, se por um lado gera tumulto, por outro faz alçar a voz resoluta de Marte. Sufocando a desordem, este relembra a Júpiter que sua fala continha uma *determinação* sobre o empreendimento português (I, 40, 2, “*Da determinação que tens tomada*”, que recupera a afirmação de Júpiter em I, 29, 5: “*Que sejam, determino, agasalhados*”), ou seja, que a exposição do pai dos deuses corresponde ao que acontecerá, promessa dos Fados, “*Cuja alta lei não pode ser quebrada*” (I, 28, 2).

Se por um lado o protagonismo dos Fados na realização dos feitos aproxima a trama dos *Lusíadas* da da *Eneida* (onde, de fato, já nos quatro primeiros versos se explica que Eneias deixa Troia e aporta na Itália por causa deles), o concílio dos deuses pouco se aproxima de lugares semelhantes no épico virgiliano.

O espaço que o diálogo dos deuses entre si ocupa na *Eneida* em nada se parece com aquele que se pode verificar no poema português. A narração de Virgílio (*Aen.*, I, v. 12ss) começa apontando a situação de Cartago, cidade protegida por Juno. Ao se dar conta de que Eneias e o destino que ele cumpria seriam danosos para a cidade púnica, a deusa incumbe os ventos de destruir a frota troiana. A trama já está se desenvolvendo e não há reunião de deuses, informes ou deliberações. Neste primeiro canto, a iniciativa de Juno suscita a ira de Netuno,



que sente seus domínios invadidos (I, 124ss), bem como as reclamações de Vênus a Júpiter (I, 227ss), mas em todas as circunstâncias são diálogos fechados.

Há um concílio dos deuses na *Eneida*, mas este toma lugar apenas no Canto X (vv. 1-117) e discutirá apenas o último movimento da narrativa, a guerra entre os troianos e os rútuos. A dinâmica desta assembleia é diversa do encontro camoniano: Júpiter lastima que os deuses continuem se opondo aos troianos e ao seu próprio veto aos combates, e incita que uma aliança aprazível (v. 15: *placitum... foedus*) seja formada entre as partes. As colocações de Vênus e Juno em nenhum momento tendem à concórdia, ambas defendendo seus argumentos e se acusando. Como a discórdia não tem fim, a sentença de Júpiter é que desiste de intervir e moderar as relações, deixando os rumos da guerra para si mesmos:

*Rex Iuppiter omnibus idem.
Fata uiam inuenient.'*

Igual soberano
Jove será para todos, em tudo, imparcial. O Destino
se incumbirá do restante.
(trad. de Carlos Alberto Nunes)

O esvaziamento da função do concílio, em Virgílio, serve para retirar o protagonismo dos deuses e recolocar os troianos na sua posição de agentes da própria história (algo que em parte pode ser entendido como o modelo do esvaziamento dos deuses nos *Lusíadas*, se se levar em consideração que, já de início, o papel dos deuses pagãos não pode ser para o católico Camões aquilo que fora para o pagão Virgílio), mas em nada se assemelha ao que ocorre na épica camoniana: nesta, o encontro constrói o ambiente épico, ao passo que naquela faz desmoronar.

Se desmoronar é uma palavra que muito bem caracterizaria a transição que a *Eneida* apresenta, na qual se narra tudo o que se desfaz nos troianos e em seu condutor para que eles possam vir a ser romanos, pode-se considerar que o grande empreendimento épico de Ovídio, as *Metamorfoses* representam o oposto complementar. Sua brevíssima proposição deixa estas afirmações claras:

*In noua fert animus mutatas dicere formas
corpora; di, coeptis (nam uos mutastis et illas)
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen!*

Faz-me o estro dizer formas em novos corpos
mudadas. Deuses, já que as mudastes também,



[Júpiter] convoca o conselho; que vem sem demora.
Existe em céu sereno uma sublime via:
Láctea chamada, de brancura bem notável.
Por lá os deuses vão até a casa real 170
do grão Tonante. À destra e à esquerda, os átrios
dos nobres deuses são, de porta aberta, honrados.
Outros locais a plebe habita; à frente ilustres
deuses potentes seus palácios dispuseram.
Este lugar, se me permitem a expressão, 175
ousaria chamar Palatino celeste.

Esta passagem, ao nosso ver, está na mente do poeta português, que a emula em sua narrativa. De fato, apenas se menciona que os navegantes portugueses já estão no mar:

Quando os Deuses no Olimpo luminoso,
Onde o governo está da humana gente,
Se ajuntam em concílio glorioso,
Sobre as cousas futuras do Oriente.
Pisando o cristalino Céu fermoso,
Vêm pela Via Láctea juntamente,
Convocados, da parte de Tonante,
Pelo neto gentil do velho Atlante.

Deixam dos sete Céus o regimento,
Que do poder mais alto lhe foi dado,
Alto poder, que só co pensamento
Governa o Céu, a Terra e o Mar irado.
Ali se acharam juntos num momento
Os que habitam o Arcturo congelado
E os que o Austro têm e as partes onde
A Aurora nasce e o claro Sol se esconde. (I, 20-21)

Assim, ambos os poetas fazem com que Júpiter manifeste a convocação (*Met.*, I, 167; *Lus.*, I, 20, 7) e os deuses convocados se apresentem de imediato (*Met.*, I, 167; *Lus.*, I, 21, 5). Para chegar à presença do pai dos deuses, os deuses percorrem o caminho da Via Láctea (*Met.*, I, 168-171; *Lus.*, I, 20, 5-6), ao longo do qual moravam (*Met.*, I, 171-174; *Lus.*, I, 21, 1-2). Desta passagem de Ovídio, Camões ainda aproveita a ideia de estratificação social dos deuses (*Met.*, I, 173-174) na passagem seguinte, em que os deuses, chegados ao concílio, se dispõem ao redor de Júpiter para ouvi-lo (*Lus.*, I, 23, 5-6: *Precedem os antigos, mais honrados / Mais abaixo os menores se assentavam*).

A organização do concílio, mais extensa em Camões que em Ovídio, guarda, contudo, a mesma proximidade de elementos:

*Ergo ubi marmoreo superi sedere recessu,
celsior ipse loco sceptroque innixus eburno
terrificam capitis concussit terque quaterque*



caesariem, cum qua terram, mare, sidera mouit. 180
Talibus inde modis ora indignantia soluit:

Reunidos os deuses na mansão de mármore,
o próprio excelso, segurando o cetro ebúrneo,
terrível cabeleira agitou três ou quatro
vezes, movimentando a terra, o mar e os astros. 180
Depois, soltou, assim, palavras indignadas:

Confronte-se esta passagem com Camões (I, 22-23):

Estava o Padre ali, sublime e dino,
Que vibra os feros raios de Vulcano,
Num assento de estrelas cristalino,
Com gesto alto, severo e soberano;
Do rosto respirava um ar divino,
Que divino tornara um corpo humano;
Com ãa coroa e ceptro rutilante,
De outra pedra mais clara que diamante.

Em luzentes assentos, marchetados
De ouro e de perlas, mais abaixo estavam
Os outros Deuses, todos assentados
Como a Razão e a Ordem concertavam
(Precedem os antigos, mais honrados,
Mais abaixo os menores se assentavam);
Quando Júpiter alto, assi dizendo,
Cum tom de voz começa grave e horrendo:

Em ambas as passagens, descrevem-se elementos da morada de Júpiter (*Met.*, I, 177; *Lus.*, I, 22, 3 e 23, 1), a aparência do deus (*Met.*, I, 179; *Lus.*, I, 22, 4-6), os objetos que caracterizam sua soberania (*Met.*, I, 178; *Lus.*, I, 22, 7-8) e o afeto de que sua voz estava movida (*Met.*, I, 181; *Lus.*, I, 23, 8). Deve-se mencionar que, assim como nestas oitavas há aquele lugar da estratificação social dos deuses que Camões não usara antes, Camões antecipa (I, 21, 3-4) a imagem do poder de Júpiter sobre terra, mar e ar que só é proposto por Ovídio aqui (*Met.*, I, 180), o que mostra como, embora o português siga o latino com proximidade, pensa sua conveniência sem subserviência.

A relevância destes lugares nessa parte da obra camonianiana é salientada pela recuperação deles no encerramento do Concílio (estrofe 41): acolhendo o parecer de Marte, Júpiter encerra a reunião espargindo néctar sobre os deuses. Estes, então se movem:

Pelo lácteo caminho glorioso
Logo cada um dos deuses se partiu
Fazendo seus reais acatamentos
Pera os determinados aposentos.

Nesta passagem, mais uma vez a Via Láctea, agora engenhosamente convertida em ‘lácteo caminho’, é percorrida pelos deuses (*Met.*, I, 168-171; *Lus.*, I, 20, 5-6; I, 41, 5-6), e novamente se aponta o lugar dos deuses (lá descrito como regimento, aqui como aposento) ao longo do qual moravam (*Met.*, I, 171-174; *Lus.*, I, 21, 1-2; I, 41, 7-8).

Complementamos essa exposição apresentando o mesmo desenvolvimento introdutório do concílio dos deuses com o qual Virgílio, como foi dito acima, inicia o canto X da Eneida. À primeira vista, a própria brevidade da passagem é testemunho de sua dessemelhança:

*Panditur interea domus omnipotentis Olympi,
conciliumque uocat diuom pater atque hominum rex
sideream in sedem, terras unde arduus omnis
castraque Dardanidum adspectat populosque Latinos.
Considunt tectis bipatentibus, incipit ipse: 5*

Escancararam-se nesse entrementes os paços do Olimpo.
O pai dos deuses e rei dos mortais chama à estância sidérea
a celestial companhia, donde ele em conjunto contempla
todo o arraial dos troianos, o campo dos povos latinos.
No amplo salão dos dois lados aberto assentaram-se os deuses.
Desta maneira falou: (tradução de Carlos Alberto Nunes)

Dos elementos apontados em Ovídio e Camões, alguns efetivamente se repetem aqui: a convocação dos deuses (*Aen.*, X, 2 - ressalto, neste ponto, que Ovídio repete os termos de Virgílio ‘*conciliumque uocat*’, literalmente ‘e convoca o conselho’), termos descritivos da morada de Júpiter (*Aen.*, X, 1; 3) evocações breves ao espaço celestial, ao poder de Júpiter e à disposição dos deuses ao seu redor. É, no entanto, evidente que não se encontra aqui o modelo camoniano para a referida passagem. E, apesar disso, Ovídio se serviu deste texto para elaborar seu concílio, como aliás, conforme será demonstrado mais adiante, toda sua obra é perpassada pela do poeta de Mântua (THOMAS, 2009).

É importante notar que, apesar de os textos se afastarem quando os deuses dão voz aos seus discursos e, portanto, à trama específica de cada poema, o papel que os deuses desempenham no debate, nos *Lusíadas*, é calcado no papel que exercem nos dois épicos latinos. Assim, a uma Vênus decisivamente virgiliana, protetora dos portugueses porque descendentes dos romanos, Camões respalda com um Marte inspirado em Ovídio.

Quando o português faz que o deus da guerra seja o único a reportar seu juízo em discurso direto (estrofes 38 a 40), retoma um outro concílio em que também é o deus da guerra o único a falar desta maneira, situado no último livro dos *Fastos* de Ovídio (*Ov. Fast.*, VI, 349ss). A assembleia reunida na passagem em questão é convocada por causa de uma catástrofe



A tensão do discurso está no contraponto entre a virtude dos romanos e o vício dos deuses. Os romanos são virtuosos porque dão provas de sua devoção desde quando, ainda na condição de troianos vencidos, se dispuseram a trazer o culto aos deuses de Troia (aqui representados pela *Vesta ilíaca* do verso 365) para a península itálica e são capazes de morrer para defender o território consagrado a eles. Em suma, mesmo diante da adversidade, como foi a queda de Troia ou a derrota em qualquer batalha, os romanos estão convictos da existência dos deuses (v. 366). Os deuses, por sua vez, são viciosos porque não tomam qualquer atitude diante da iminência da derrota final dos romanos - e o que Marte implica não é nem mesmo uma ajuda milagrosa, mas a mera possibilidade de que os romanos possam desfrutar de um espaço no qual enfrentem os gauleses de igual para igual, matando ou morrendo conforme esteja ao alcance o seu valor (vv. 371-374). O discurso tem como objetivo relembrar a Júpiter que este povo em risco de ser aniquilado é aquele ao qual ele mesmo havia prometido o governo do mundo. Na passagem de Ovídio, é o próprio Júpiter, pai dos deuses, quem decidiu - e aparentemente se esqueceu da promessa - que Roma seria a soberana de todo o mundo. Importa confrontar esta narrativa com a de Virgílio: na *Eneida*, o destino de Roma é definido pelos Fados, e Júpiter está igualmente sujeito ao que eles decidam. Esse foi, como vimos acima, o motivo pelo qual, no concílio dos deuses virgiliano, Júpiter foi incapaz de tecer um acordo entre Vênus e Juno. A centralidade do poder de Júpiter na fala de Marte é o principal ponto de contato entre os *Fastos* de Ovídio e Camões, uma vez que manter a fé da palavra dada também é o núcleo do discurso de Marte nos *Lusíadas*. Camões não pode fazer com que os portugueses discutam ou não a existência do divino, mas pode chegar a responsabilizar o deus pelo cumprimento da promessa dos fados. Marte recomenda a Júpiter que deixe até mesmo de ouvir as partes:

E tu, padre de grande fortaleza,
Da determinação que tens tomada
Não tornes por detrás, pois é fraqueza
Desistir-se da cousa começada. (*Lus.*, I, 40, 1-4)

Encerrado entre dois modelos, é notável que não exista unidade naquilo que se pode considerar como a instância superior, responsável os rumos dos navegantes portugueses. Por um lado, ao modo do poema de Virgílio, concorre a força dos fados (é o caso de *Lus.*, I, 28: v. 1-2: “*Prometido lhe está do Fado eterno, / Cuja alta Lei não pode ser quebrada,*” ou de *Lus.*, I, 31: v. 1-2: “*Ouvido tinha aos Fados que viria / Uma gente fortíssima de Espanha*”). Por



outro lado, contudo, o concílio acaba se centrando no poder de Júpiter como aquele que define o rumo dos mortais: o concílio foi reunido para que Júpiter informe aquilo que determinou sobre os portugueses, e a fala das diversas partes é cerceada pelo discurso de Marte, proposto com o fim de restaurar o poder de Júpiter e, no limite, encerrar toda a validade do debate. A estas duas instâncias, Camões ainda adiciona uma terceira, que, mesmo citada de forma vaga e breve, é relevante, o céu. Diz Marte que se deixe de lado o juízo de Baco, pois “*Que nunca tirará alheia inveja / O bem, que outrem merece, e o Céu deseja*” (I, 39, vv. 1-2). Posto de forma isolada na fala de um deus do Olimpo, o que exatamente significa o termo *céu*?

Finalmente, encerramos esta exposição lembrando que, embora tenhamos tentado demonstrar a preponderância do modelo ovidiano em certa parte a obra camoniana, o último termo de comparação que apresentamos - o discurso de Marte nos *Lusíadas* e nos *Fastos* - aponta para uma convergência: não só, como já foi dito acima, Ovídio é um leitor atento de Virgílio, mas os próprios lugares que usa no discurso de Marte emulam a primeira e mais importante interlocução de Vênus na *Eneida* (Livro I, versos 229-253). Ali, muito embora não haja um concílio, mas um diálogo entre a mãe de Eneias e o pai dos deuses, o teor do discurso é basicamente o mesmo: indignada, a deusa informa dos riscos que corria o povo a quem o fado prometera que regeria o mundo.

*tristior et lacrimis oculos suffusa nitentis
adloquitur Venus: 'O qui res hominumque deumque
aeternis regis imperiis, et fulmine terres,*
230

*quid meus Aeneas in te committere tantum,
quid Troes potuere, quibus, tot funera passis,
cunctus ob Italiam terrarum clauditur orbis?
Certe hinc Romanos olim, volventibus annis,
hinc fore ductores, revocato a sanguine Teucri,*
235

*qui mare, qui terras omni dicione tenerent,
pollicitus, quae te, genitor, sententia vertit?
Hoc equidem occasum Troiae tristisque ruinas
solabar, fatis contraria fata rependens;
nunc eadem fortuna viros tot casibus actos
insequitur. Quem das finem, rex magne, laborum?*

240

Vênus, o peito angustiado e de lágrimas cheios os olhos, disse: “Ó tu, que o destino dos homens, dos deuses diriges do alto do teu poderio, e os espantas com raios atroantes:

230
em que te pode ofender meu Eneias, em que meus troianos, para, depois de vencerem trabalhos sem conta, os caminhos de acesso à Itália por mares e terras lhes sejam vedados? Foi muito clara a promessa: volvidos os anos, haviam



de originar-se dos filhos de Teucro os romanos robustos

235

que no mar vasto e na terra o comando teriam das gentes.
Qual a razão, Genitor, de te haveres mudado a esse ponto?
Essa esperança, em verdade, das tristes ruínas de Tróia
me consolava, equilíbrio buscando nos Fados opostos.
Mas a Fortuna até agora aos varões incansável avexa.

240

Quando, Senhor, porás término a seus infindáveis trabalhos?

É escusado dizer, neste ponto, quanto o discurso de Marte, nos *Fastos*, depende da reorganização da narrativa sobre a fundação de Roma empreendida por Virgílio: os romanos Ovídio chegam a escapar dos gauleses e o poeta demonstra a intervenção divina no processo (de mais a mais, o assunto da narrativa ovidiana é a razão de os romanos terem dedicado a Júpiter um templo no monte Capitolino), mas a coerência interna da narrativa não dependia de os romanos estarem predestinados a qualquer coisa mais do que a sobreviver àquela adversidade, ganhando profundidade discursiva ao dialogar com a *Eneida*. O que se vê na relação de Ovídio com Virgílio, e de Camões com ambos é modelar do que a poética clássica chama de emulação: a identificação dos melhores modelos a se imitar e a criação de uma obra que se pretenda superior, e não servil ao modelo eleito.

Referências

- ABREU, Maria Fernanda. Viagem e desterro. De Ovídio a Camões: Filinto, Garrett e Herculano. *Abril*, Niterói, v. 8, nº 16, pp. 103-118, 2016. Disponível em <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/354>. Acessado em 9/6/2017.
- CAIROLI, Fábio Paifer. Tágides minhas e dele: ecos de Marcial na poesia de Camões. *Desassossego*. São Paulo, nº 4, pp. 83-94, 2010. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/47390>. Acessado em 9/6/2017.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto, Porto Editora, 1999.
- _____. *Rimas*. Segunda Parte. Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1616.
- CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em tradução*. 2010, 158 f., (Relatório de Pós-doutoramento), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- HINDS, Stephen. *Allusion and intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- HORÁCIO. *Opera*. Edidit D. R. Shackleton Bailey. Berlim, Walter de Gruyter, 2008.
- _____. *Satyras e Epístolas de Quinto Horácio Flacco*. Traduzidas e anotadas por Antônio Luiz Seabra. Lisboa, Cruz Coutinho, 1846.
- KENNEY, E. J. *The Metamorphoses: A Poet's Poem*. in: KNOX, P. A Companion to Ovid. Oxford, Blackwell, 2009. pp. 140-153.



- MAFFEI, Luis. Gloriosos pois fingidos: o esvaimento dos deuses e o consílio marítimo d'Os Lusíadas. *Letras e Letras*. Uberlândia, vol. 30, nº1, s/p., 2014. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/27403>. Acessado em 10/6/2017.
- MARCIAL. *Epigrams*. Vol. 1. Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey. Cambridge / London, Harvard University Press, 1993.
- OVID, *Fasti*. with an English translation by sir James George Frazer. Second edition revised by G. P. Goold. Cambridge, Harvard University Press, 1989.
- POUND, Ezra. *O abc da literatura*. São Paulo, Cultrix, 2006.
- SILVA, Vitor Aguiar e (Coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Alfragide, Editorial Caminho, 2011.
- THOMAS, Richard F. *Ovid's reception of Virgil*. in: KNOX, P. A Companion to Ovid. Oxford: Blackwell, 2009. pp. 294-307.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo, Editora 34, 2014.

[RECEBIDO 11/03/2018]

[ACEITO 27/08/2018]

Machado de Assis and the Brazilian uses of the Roman World

Machado de Assis e os usos do Mundo Romano no Brasil

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira*

Abstract:

The myths, the characters and the history of Classical Ancient World attend the work of Machado de Assis, the best-known and most universal of Brazilian writers. Although it is very uncertain how effective was the author's knowledge of ancient languages (Greek and Latin), he used to appreciate entering in his short stories and novels an unceasing dialog with the Greek and Roman Literature through quotes, imitations and appropriations of that legacy. In one of his literary columns, the writer signals a little of its rewriting practices to describe a dream in which he mixes the ancient Rome and Rio de Janeiro of his time, for example when the Narrator declares, "I go up Via Appia, and I turn on Rua do Ouvidor" (*Subo a Via Ápia, dobro a Rua do Ouvidor*). It is visible that the past and present mingle on a tame craziness, showing, in the course of this text, that ancient Rome was present with all its signs most prominent, Virgil, Appia, Maecenas and Augustus, among characters and places from the tropical capital. By the analysis of excerpts like this, in this paper I seek to sketch some of the roles of Classical culture in Machado's work, and, at the same time, to propose a reading of Machado on the light of Classical Reception Studies.

Keywords: Classical Reception Studies; Roman World; Machado de Assis.

Resumo:

Os mitos, os personagens e a história do Antiquidade Clássica frequentam a obra de Machado de Assis, o mais amplamente conhecido e universal dos escritores brasileiros. Embora seja muito discutível qual o conhecimento efetivo do autor relativamente às línguas clássicas (Grego e Latim), ele costumeiramente gostava de inserir em seus contos e romances um incessante diálogo com a literatura grega e romana através de citações diretas, imitações e apropriações desse legado. Em uma de suas crônicas, o escritor registra um pouco dessas práticas de reescritura ao inserir um sonho no qual ele mistura a antiga Roma e o Rio de Janeiro de sua época, por exemplo, quando o narrador declara: Subo a Via Ápia, dobro a Rua do Ouvidor. É visível que o passado e o presente se misturam em uma loucura branda, mostrando, no curso deste seu texto, que a antiga Roma estava presente com todos seus mais proeminentes signos, Virgílio, Via Ápia, Mecenas e Augusto, entre personagens e lugares da capital tropical. Através de análises de excertos como este, neste artigo, eu procuro delinear alguns dos papéis da cultura Clássica na obra de Machado e, ao mesmo tempo, propor uma leitura de Machado à luz dos Estudos de Recepção da Literatura Clássica.

Palavras-chave: Estudos de recepção da cultura clássica; Mundo romano; Machado de Assis.

The extraordinary literary life of Machado de Assis (1839–1908), arguably the greatest Brazilian writer, has recently been the subject of a significant study by David Jackson (2015). Despite his fame at home, Machado's novels and short stories were translated into English only in the second half of the twentieth century, and his global reputation continues to suffer from

* Professor Livre-Docente da Universidade Estadual Paulista, Araraquara, São Paulo, Brasil. Email: brvieira@fclar.unesp.br

the cultural isolation of Brazil, the sole Lusophone country in Latin America. This is a neglect which Jackson decries and seeks to remedy (2015, p.xiv).

A passage from the introduction to *Epitaph of a Small Winner*, the title given to the first English translation of Machado's masterpiece *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, conveys the strength and value of this writer:

For all his restraint and good humour, Machado de Assis hurls at his readers a fierce challenge, unrecognized by many, offensive to some, a joy to those who are strong enough to accept it. The challenge lies in Machado's vast iconoclasm, which is likely to involve destruction of the reader's own icons. In his best work, Machado is perhaps the most completely disenchanting writer in occidental literature. Skeptics generally destroy certain illusions in order to cling to others. (Assis, 1952, p.11)

In this paper I present some of the other challenges presented by Machado. My intent is to sketch some of the roles of Classical culture in his work, and, at the same time, to propose a reading of Machado in the light of Classical Reception Studies. The influence of a wide variety of literatures and authors has long been professed in Machadian scholarship (ROCHA, 2005), and the Classical tradition is eminently present in the author's imagination. As the narrator-writer of *Dom Casmurro* himself alludes, allegorically (HANSEN, 1999), in chapter two: "It must have been the taste of the time to put classical flavor and ancient figures into paintings done in America [sc. Brazil]" (ASSIS 1997, p. 5).

There are a small number of studies about Classical themes in Machadian work. Among these, one should single out the articles by Brandão (2001, 2008) and Ramos (2011), which respectively explore the influence of Greek literature and mythology in Machado's works¹². Virtually none of this work has appeared in Anglophone contexts, and this paper aims at turning this incipient discussion into a more extensive dialog. The Ancient legacy is received in a paradoxical manner in Machado's postcolonial context: the author employs ancient *reminiscências*¹³ in his literary creation, but he also criticizes the use of the very same legacy for having at times been a weapon of postcolonial elite oppression, or of persistent "colonial iniquities" as Schwarz prefers (2005, p.2). What might explain this Machadian appropriation is

¹² Since the first draft of this paper, some relevant texts about this subject have been published in Portuguese, like the two papers of MARTINS, 2015 and 2016. I'll approach those new perspectives in outcoming book about Brazilian Nineteenth's Translation and Reception in which I'm working at the moment.

¹³ Machado normally uses the Portuguese word *reminiscências* when he is considering themes and allusions from classical texts, myths and history. This noun derives from the Latin *reminiscentia* (*reminiscor*), meaning "to recall to mind", and its use in Portuguese texts works as a verbatim translation. Though English translators have used "reminiscences" to express this idea, in this paper I prefer to transpose the Portuguese word itself.

the paradoxically poetic and oppressive way in which Classical tradition arrived in the neoclassical palaces and the slums of Rio de Janeiro, as this paper aims to show.

*

Probably any classicist who has read Machado de Assis will recall the declaration made by the protagonist of *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*¹⁴ in chapter XXIV, “Short, but joyful”:

I’m not saying that the university hadn’t taught me some philosophical truths. But I’d only memorized the formulas, the vocabulary, the skeleton. I treated them as I had Latin: I put three lines from Virgil in my pocket, two from Horace, and a dozen moral and political locutions for the needs of conversation. I treated them the way I treated history and jurisprudence. I picked up the phraseology of all things, the shell, the decoration... (ASSIS, 1997a, p. 51–2)¹⁵

Here we have a very critical view on the elites’ use of Latin. This idea of Latin as a piece of decoration or a simulacrum of erudition, like a varnish, can still be found in Brazilian newspapers and heard in political speech today. It is undeniable that Machado himself, the creator of Mr. Brás Cubas, employed these ornaments. However, his own practice transcends the merely contemplative or frankly servile character evident in some of his contemporaries. Machado’s practice, as I intend to show in this paper, is framed by his perspectives on rewriting and parody.

When contemporary classicists work on the reception of antiquity in the New World, a context that has been described as post-colonial, it is usual to point out the diasporic situation of the Classical tradition – since it has left the Old World and migrated to new places, merging with new people and cultures. Thus, the milieu in which Machado wrote is inserted into a post-colonial context – especially when we consider 1822 as the landmark of Brazilian independence, or if we bear in mind the conflict between what is autochthonous and what is universal, which took hold in most Latin American countries at the end of nineteenth century.¹⁶

In an article about the foundation of Brazilian Literature, Haroldo de Campos identifies

¹⁴ This is the great novel by Machado published in 1880. For the second English edition by E. Percy Ellis, the title was translated as *Posthumous reminiscences of Braz Cubas* (ASSIS, 1955).

¹⁵ “Não digo que a Universidade me não tivesse ensinado alguma; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. Tratei-a como tratei o latim: embolsei três versos de Virgílio, dous de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de todas as cousas a fraseologia, a casca, a ornamentação...” (ASSIS, 1960, p.155-6).

¹⁶ I acknowledge Professor Konstantinos P. Nikoloutsos for his improvements to my text on this point.

the real place of Machado in our literary development:

It is Machado de Assis, for his universalist features, for his non-aprioristically typified Brazilian character, i.e., for his selective and critical reading of the universal literary code from within a Brazilian context, but also from an extremely personal standpoint within this very context, who is the most representative of our writers of the past. (CAMPOS, 2005, p. 8)¹⁷

In a certain sense, the way Machado receives and reuses the Greek and Roman *reminiscências* has some of what Lorna Hardwick has called the “paradoxical situation of classical texts in post-colonial contexts” (2007, p. 2). On the one hand, the Brazilian author reuses the Classical tradition in a positive sense of literary enrichment, but, on the other hand, he also criticizes the use of the same legacy, since this tradition sometimes becomes an instrument of oppression by a post-colonial elite, as it is possible to read in Brás Cubas’s declarations above.

Brás Cubas expresses a coherent reflection and also a well-founded criticism of the misleading use of Latin, mocking a certain kind of elite discourse. Nevertheless, Machado’s evident seriousness in making use of good Latin translations – as well as the ones found in his personal library¹⁸ – reveals that this crooked Latin was not the only one presented in his chronicles¹⁹ and in his work in general. Machado takes a stance against misapplication of the Classical legacy, but does not let this exclude his own use of it. It is a fact that, in spite of such misapplication, Machado unceasingly appropriated Latin and Greek quotations and *reminiscências*, seeing in them much more than mere erudition and rhetoricism.

It is helpful here to recall the description of the house on Rua de Matacavalos, quoted above. There, the narrator describes the effigies of Caesar, Augustus, Nero and Massinissa which adorned the living room and which he considered *démodé*. However, through a metaliterary reading of this fragment, it becomes evident that the mention of the celebrated

¹⁷ In his short but fascinating account of Machado, David Jackson pinpoints this “extremely personal standpoint” in a few words: “Machado is an incomparable figure and an exception for his time, whether for being grandson of slaves, for being entirely self-educated, for never having travelled beyond the vicinity of Rio de Janeiro, or for his invention of an original moral, ethical, and philosophical world in his fiction” (JACKSON, 2006, p. 37).

¹⁸ Jean-Michel Massa, a French Machadian scholar, published *La bibliothèque de Machado de Assis* in 1961. Jobim (2001) edited a book about this library which collects papers by some important scholars and includes recent work by Massa himself.

¹⁹ “Chronicle” translates the Portuguese word *crônica*, which refers to a kind of short essay, often a mixture of journalistic facts and ironic narrative, published in newspapers. In the poetic words of Miranda: “The facts themselves are trivial. They are merely the spark that ignites his flow of thoughts, a flow that becomes a whirlpool and almost reaches the point of delirium” (ROCHA, 2006, p. 600).



Romans is an illustration of the new literature of the Americas, meaning that there used to be a place for Ancient material, even though, at first sight, it now seemed unfashionable and in bad taste.

A few paragraphs later the same narrator adopts an invocatory tone – and the *invocatio* of the epic is clearly alluded to – and addresses the same generals:

Yes, Nero, Augustus, Massinissa, and you, great Caesar, urging me on to write my own Commentaries, I'm grateful for the advice, and I'm going to put down on paper the reminiscences that come into my head. (ASSIS, 1997a, p.7)²⁰

Even this interpellation of Caesar sounds ironic, according to the previous comment, since writing memoirs necessarily brings to Dom Casmurro's mind a reference to this ancient author whose authority on the genre is widely recognized. Machado himself knew the commentaries by Caesar, since in a chronicle of 1863 he traces a review of a Portuguese translation of the *Gallic War*, made by another Brazilian, Sotero dos Reis (ASSIS, 2008b, p. 102). Writing memoirs in the tropics "inevitably" requires Caesar. The paintings in the living room are likewise a testament, therefore, to the method of Classical invocation exercised by Machado. The classical past appears for the author mingled *with* and reflected *on* present events, in a way that allusion and remembrance are recurrent.

Another similar declaration about this method appears in a late chronicle of 11th November 1894, which opens with the following thought: "Antiquity surrounds me on all sides. And it does not bruise me. There is a fragrance in it, yet now applied to modern stuff, as if it had replaced its nature" (ASSIS, 2008b, p.1118). After this moving assertion, there comes a jest from someone who seems to want to unsay what had just been said:

The outlaws from today's Greece, for instance, have better taste than the *clavinoteiros*²¹ from Bahia. When we read that some people have been disemboweled in Thessaly or Marathon, we do not know if we're reading a newspaper or Plutarch. The same doesn't happen in Ilhéus.^[22] The thieves from Athens take your money and your watch, but in Homer's name. Truly, these are not thefts, they are classical reminiscences. (ASSIS, 2008b, p.1118)²³

²⁰ "Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo" (ASSIS, 1969, p. 69).

²¹ Outlaws found in the northeast of Brazil, named after their weapon (*clavina*), a kind of carbine.

²² Ilhéus is an important city in Bahia state in the northeast region of Brazil.

²³ All the translations without identification from the Portuguese texts by Machado are mine. "Os bandidos da atual Grécia, por exemplo, têm melhor sabor que os clavinoteiros da Bahia. Quando a gente lê que alguns sujeitos foram

The chronicler, then, illustrating his previous thought with the suggestion that the crimes of Greek muggers are not thefts but allusions to the Ancient World, seems to banalize his earlier poignant remark. This is Machadian irony once again, which desires to laugh about itself with the reader. In what follows, the chronicle delves deeply into the presence of Antiquity in contemporary life: he mentions a translation of *Aeneid* newly released in England; he gives a summary review of *Cenários*, a book of poems by a young man who, in his opinion, shows “a huge influence from Antiquity”; he says that the United States has bought a new-found collection of Greek papyri; and he reports that France has acquired two statues of Apollo found in Delphi. After all this, the chronicler feels an obligation to recapture the thought which opened the chronicle, and he says:

Antiquity is good, but I need to rest a little and breathe modern airs. So I recognized that everything nowadays has been impregnated by Antiquity, and although I seek the living and the modern, the Ancient appears to me from nowhere. (ASSIS, 2008b, p.1119)²⁴

Now close to his sixties, Machado still recognizes the power of antiquity in his time, just as did the young poet who wrote *Versos a Corina* (Lines to Corinna).²⁵ The chronicle itself, moreover, illustrates within the pages of a newspaper what had already been represented fictionally in *Dom Casmurro*, as presented above.

However, this contact with the Ancient does not always happen in a positive way. Although Machado seems to enshrine the literature of the past, he does not esteem the Latin references essayed by his contemporaries. Thence the parody and misrepresentation of Latin texts in his newspaper chronicles.

Machado himself practices this misrepresentation in his chronicle *Bons dias!* (Good Morning!) of 26th January 1889. The fictitious author, who had in a text of 6th June 1888 – in the same series of chronicles – publicly asserted his profound ignorance of the Latin language,

estripados na Tessália ou Maratona, não sabe se lê um jornal ou Plutarco. Não sucede o mesmo com a comarca de Ilhéus. Os gatunos de Atenas levam o dinheiro e o relógio, mas em nome de Homero. Verdadeiramente não são furtos, são reminiscências clássicas”.

²⁴ “A antiguidade é boa, mas é preciso descansar um pouco e respirar ares modernos. Reconheci então que tudo hoje me anda impregnado do antigo, e que, por mais que busque o vivo e o moderno, o antigo é que me cai nas mãos”.

²⁵ “Versos a Corina” (*Lines to Corinna*) is the title of a poem published in *Chrysalidas*, an early book by Machado (1864). The allusion to the muse of Ovid testifies to the Classical accent of young Machado’s writings.



can rarely resist using such lines in his own work, and indeed opens three of his chronicles with Latin quotations. Perhaps because of this “ignorance” – even though not an ignorance on the part of the true author of the piece – the lines are altered. In one of them the attitude is openly parodic. Instead of the line *vanitas vanitatum et omnia vanitas* (*Ecclesiastes* 1:2, “vanity of vanities and everything is vanity”), the chronicler, scared by the prospect of yellow fever, a tropical disease, opens his text with: *sanitas sanitatum et omnia sanitas* (“health of healths and everything is health”). Following this there is an interesting reflection on the use of quotations. Here is the beginning:

Sanitas sanitatum et omnia sanitas. Graceful, isn't it? It is mine; I mean, it is mine in a sense of being someone else's. I found this parody on *Ecclesiastes* in a critic's column from a British paper. You can see that it is not just their cheese which deserves our appreciation; but also the newspapers, and mainly the ones which exhibit taste and grace. My role in this exchange is to find the best sense for the sentence, because there it is simply about a book, and here we describe the whole city. I believe I just wrote a decasyllabic verse, “and here we describe the whole city” [e cá tratamos da cidade inteira]. I do not have time to turn it into prose. I repeat myself, and will add what somebody already said that quoting a text is the same as writing it for the first time. I believe this is nonsense; but protected by this quotation I say first the parody was mine. (ASSIS, 2008a, p.223)²⁶

We notice that Machado uses his chronicler *persona* license to versify about the incorporation of quotes in his text. He declares the paraphrase and then explains it, confessing that in reusing it he will “find the best sense for the sentence”, as if changing a quotation is tantamount to creating it, as the chronicler seems to claim. The curious fact about these parodies is the essential Latin rewriting they demand. Evidently somebody who can replace *vanitas* by *sanitas* – and understand this meaning, even if via the reading of British newspaper – needs to have a reasonable knowledge of Latin language, contrary to what the *persona* of the chronicler declares.

An example of the crooked use of Latin erudition in a similar context comes in a chronicle in the series *Notas semanais* (Weekly Notes), of 1st September 1878. Facing a negative answer from the Chamber of Deputies (akin to the U.S. House of Representatives)

²⁶ “*Sanitas sanitatum et omnia sanitas.* Gracioso, não? É meu; quero dizer, é meu no sentido de ser de outro. Achei esta paródia de *Ecclesiastes* em artigo de crítica de uma folha londrina. Já veem que não são só os queijos daquela naturalidade que merecem os nossos amores; também as folhas, e principalmente as que escrevem com sabor e graça. A parte minha neste negócio é aplicar melhor a frase, porque lá só trata de um livro, e cá tratamos da cidade inteira. Creio que saiu-me um verso decassílabo: “e cá tratamos da cidade inteira”. Não me sobra tempo para transpô-la em prosa. Repito o que disse, e acrescento que já alguém afirmou que citar a propósito um texto alheio equivale a tê-lo inventado. Creio que é tolice; mas, fiado nela, é que ousei dizer no princípio que a paródia era minha”.



regarding a demand by the attorney of the judiciary that dinner should be served when court meetings take too long, Machado is relentless in his criticism:

The government was right, and twice so; the first time because the Law prohibits it, and obedience to the Law is the supreme demand; the second time because in a certain way, dinner is an agent of corruption. I do not want to hear Latin sentences such as *primo vivere, deinde judicare*. I do not want to hear physiological considerations, nor popular proverbs or other similar reasons, which are good only to delude the ignorant or sway the careless, yet lack any value to those who have a proper perspective. The thing here is simply moral; and the presence of a roast beef will not decrease it or change its nature. I do not want to hear about dinners in politics either, because in some cases there is no incompatibility between a vote or a plate of lentils; and, politically speaking, the sausage is a public good. The case of jurors is different. (ASSIS, 2008b, p.468)²⁷

“I do not want to hear Latin sentences” expresses his indignation against the current fashion in public discourse, so often devoid of content. It is as if the Latin lines themselves guarantee the candor of the request. Machado ranks himself next to the educated man who has “a proper perspective” and is not fooled by vain erudition.

Those two excerpts from Machado’s chronicles show the paradox of his legacy, which confirms Lorna Hardwick’s assertion about the Classical reception in a post-colonial context, remarked upon at the beginning of this paper. While Roman culture and literature are brought into his texts as a method, there is a depreciation of the same culture and literature in the use made of it by the elites.

In a poetic chronicle of 7th January 1894, Machado reports a dream in which he identifies himself as Virgil, the great Roman epic poet. But maybe the verb “identify” is insufficient here: the narrator in the dream *incarnates* Virgil. The author starts with the nuisance of the cicadas which prevent him from sleeping. The narrator is in bed, caught between dream and reality:

Who is this cicada that wakes me every day in this devilish Summer. [...] Then a rooster comes. The rooster is a Moslem bummer, right clock, mediocre singer, bad food. The rooster comes and with the cicada makes a concert of voices that wakes me totally. I admonish laziness, collect the pieces of the dream which remain, if I had any,

²⁷ Teve razão a Câmara, e teve-a duas vezes; a primeira, porque a lei o veda, e a obediência à lei é a necessidade máxima; a segunda, porque o jantar é, de certo modo, um agente de corrupção. Não me venham com sentenças latinas: *primo vivere, deinde judicare*. Não me venham com considerações de ordem fisiológica, nem com rifões populares, nem com outras razões da mesma farinha, muito próprias para embair ignorantes ou colher descuidados, mas sem nenhum valor ou alcance para quem olhar as coisas de certa altura. A questão é puramente moral; e a presença do rosbife não lhe diminui nem lhe troca a natureza. Não me venham também com o jantar na política; porque, em certos casos, não há incompatibilidade entre o voto e o prato de lentilhas; e, politicamente falando, o paio é uma necessidade pública. O caso dos jurados é outra coisa.



and I look into the dossal of the bed and the wood on the ceiling. Sometimes I see a backyard in Rome, from where an old rooster wakes the notable Virgil, and I wonder if it is not the same rooster that wakes me, and if I am not myself Virgil. It is a time of calm craziness, which succeeds my sleepiness. So, I walk up Via Apia, turn on Ouvidor street, and I encounter Maecenas, who invites me to have dinner with Augustus and an old acquaintance from the colonial Brazil Company.²⁸ Next is the turn of a bird singing in the garden, and then another one and one more. Birds, rooster, cicada sing a morning symphony, so I get out of the bed and open the window. (ASSIS, 2008b, p.1036)²⁹

The interesting thing about this chronicle is the mixture between Rome and Rio de Janeiro. “I walk up Via Apia, turn on Ouvidor street” is a wonderful juxtaposition. The past and the present blend together in a calm craziness. Ancient Rome is present with all its most outstanding signs, Virgil, Via Apia, Maecenas and Augustus. Rome attends Machado, therefore, because he has always has been a votary of Roman literature, not only because it was a fancy in his time. This evocation of the past as a universal identity among men and cultures seems to preserve itself despite the misuses of that very same past. The strength of a sentence such as “for me, today, everything is impregnated by the Ancient” seems to flow not from shallow varnish, but from the soul of a writer who sometimes felt possessed by an ancient mind like Virgil’s, who was for him a constant companion in his reading of the present.

References

- ASSIS, M. de *Bons Dias!* Introdução e notas de John Gledson, Campinas, Ed. Unicamp, 2008a.
- ASSIS, M. de *Dom Casmurro*, Coleção Machado de Assis, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1969.
- ASSIS, M. de *Dom Casmurro*, Tr. by John Gladson. New York, Oxford University Press, 1997a.
- ASSIS, M. de *Epitaph of a Small Winner*, Tr. by Willian L. Grossman, New York, A Bard Book/Published by Avon Books, 1952.
- ASSIS, M. de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Comissão Machado de Assis, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1960.
- ASSIS, M. de *Obra Completa em Quatro Volumes*, A. Leite Neto, A. L. Cecilio & H. Jahn (eds), 2. ed, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2008b.
- ASSIS, M. de *Posthumous Reminiscences of Braz Cubas*, Tr. by E. Percy Ellis, Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Livro, 1955.

²⁸ The Brazil Company was a colonial Portuguese institution founded in 1649. It was created to take over commerce with Brazil, in such a way that Jewish and New Christian capital would be immune from confiscation by the Inquisition. This kind of Chamber of Commerce was abolished in 1834.

²⁹ "Quem será esta cigarra que me acorda todos os dias neste verão do diabo. [...] Nisto entra um galo. O galo é um maometano vadio, relógio certo, cantor medíocre, ruim vianda. Entra o galo e faz com a cigarra um concerto de vozes, que me acorda inteiramente. Sacudo a preguiça, colijo os trechos de sonho que me ficaram, se algum tive, e fito o dossel da cama ou as tábuas do teto. Às vezes fito um quintal de Roma, de onde algum velho galo acorda o ilustre Virgílio, e pergunto se não será o mesmo galo que me acorda, e se eu não serei o mesmíssimo Virgílio. É o período de loucura mansa, que em mim sucede ao sono. Subo então pela Via Ápia, dobro a Rua do Ouvidor, e esbarro com Mecenas, que me convida a cear com Augusto e um remanescente da Companhia Geral. Segue-se a vez de um passarinho que me canta no jardim, depois outro, mais outro. Pássaros, galo, cigarra, entoam a sinfonia matutina, até que salto da cama e abro a janela."

- ASSIS, M. de *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, Tr. by John Gladson, New York, Oxford University Press, 1997b.
- BRANDÃO, J. L. A Grécia de Machado de Assis, In MENDES, E. A. M.; OLIVEIRA, P. M.; Benn-Iblel, V. *O Novo Milênio, Interfaces Linguísticas e Literárias*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG 2001, p. 351–374.
- BRANDÃO, J. L. Elogio da Polimatia, *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Edição especial, Abril, 2008, 10–13.
- CAMPOS, H. de The Ex-centric's Viewpoint, Tradition, Transcreation, Transculturation, In JACKSON, K. D. (Ed.) *Haroldo de Campos, A Dialogue with the Brazilian Concret Poet*. New York, Oxford University Press, 2005, p. 3-11.
- GRAHAM, R. *Reflections on a Brazilian Master Writer*. Austin, University of Texas Press, 1999.
- HANSEN, J. A. 1999. “Dom Casmurro, Simulacrum and Allegory” In GRAHAM, R. (Ed.) *Reflections on a Brazilian Master Writer*. Austin, University of Texas Press, 1999, p. 23–50.
- HARDWICK, L. & GILLESPIE, C. (Eds.) *Classical in Post-Colonial Worlds*. New York, Oxford University Press, 2007.
- HARDWICK, L. Introduction. In HARDWICK, L. & GILLESPIE, C. (Eds.) *Classical in Post-Colonial Worlds*. New York, Oxford University Press, 2007, 1-11.
- JACKSON, K. D. (Ed.) *Haroldo de Campos, A Dialogue with the Brazilian Concret Poet*. New York, Oxford University Press, 2005.
- JACKSON, K. D. *Machado de Assis: a Literary Life*. New Haven & London, Yale University Press, 2015.
- JACKSON, K. D. (Ed.) *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story*, New York, Oxford University Press, 2006.
- JOBIM, J. L. (Ed.) *A Biblioteca de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2001.
- MARTINS, Edson Ferreira. Afrodite nos trópicos: a reescrita da cultura clássica no romance “A mão e a luva”, de Machado de Assis. In: Revista Rónai. Juiz de Fora, UFJF, v. 3, n. 2, pp. 37-62, 2015.
- MARTINS, Edson Ferreira. Da Helena Grega à Helena Fluminense: Machado de Assis e a tradição clássica. In: O Eixo e a Roda. Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 255-272, 2016.
- RAMOS, M. C. T. As Referências Mitológicas como Transgressão ao Cânone Literário em Memórias Póstumas de Brás Cubas. In VIEIRA, B. V. G.; THAMOS, M. (Eds.). *Permanência Clássica: Visões Contemporâneas da Antiguidade Clássica*. São Paulo, Escrituras, 2011, p. 171–186.
- ROCHA, J. C. C. *The Author as Plagiarist – The Case of Machado de Assis*. Dartmouth, Tagus Press, 2006.
- SCHWARZ, R. The Machadian Turning Point. *Novos Estudos Cebrap* 1, 15-38, 2005.
- VIEIRA, B. V. G.; THAMOS, M. (Eds.). *Permanência Clássica: Visões Contemporâneas da Antiguidade Clássica*. São Paulo, Escrituras, 2011.

[RECEBIDO 30/03/2018]

[ACEITO 03/09/2018]



A ars moriendi de Machado de Assis: a busca por kléos nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

The *ars moriendi* of Machado de Assis: the search for kléos on *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

Pedro Barbieri Antunes^{30*}

Abstract:

I intend to show how Machado de Assis dialogues with his classic influences in *Memórias Póstumas* through one of the main textual motifs that permeates this entire opus, namely, the death of Brás Cubas. To that end, I turn to the topic of glory (*kleos*) in the poetics of authors such as Homer, Pindar and Horace, in order to understand the way by which Machado absorbs these concepts, re-reading their applicability and consequences, all the while re-contextualizing them to a scenario that is no longer epic.

Keywords: Machado de Assis; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; Classical Reception; Death; *Kleos*

Resumo:

Pretendo apresentar de que modo Machado de Assis dialoga com suas influências clássicas em *Memórias Póstumas* a partir de um dos principais móveis que perpassa todo o texto, a saber, a morte de Brás Cubas. Para tanto, recorro à tópica da glória (*kléos*), vigente, por exemplo, na poética de Homero, Píndaro e Horácio, mapeando a maneira pela qual Machado se apropria desses expedientes, fazendo uma releitura de sua aplicabilidade e de suas consequências, ao mesmo tempo em que os recontextualiza para um cenário não mais épico.

Palavras-chave: Machado de Assis; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; Recepção Clássica; Morte; *Kléos*

Introdução

Começo com um aparte necessário. O título deste trabalho faz referência a um tratado que circulou no século XV justamente com o nome *De arte moriendi* (“Sobre a arte de morrer”), o qual trazia instruções e versava de maneira admoestativa acerca dos preparos para uma boa morte³¹. A ideia aqui não é rastrear a tal obra o tratamento dado a esse tema por Machado. Todavia, a felicidade com que o título do antigo tratado cabe à atividade de Brás Cubas e a compatibilidade *en passant* de ambas as obras são marcantes. Mais que isso, porém, pretendo apresentar de que modo o texto machadiano pode ser lido como, *na prática*, a redação de uma *ars moriendi* malograda, o que será feito a partir da identificação entre a escrita memorialística de Brás Cubas e o conceito clássico de *kléos* (glória) que haveria de ser obtido por meio dos

* ³⁰ Mestrando em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil. Email: pedrobarbieri.antunes@gmail.com

³¹ Para uma apresentação desse e outros textos similares, cf. Comper (1917).

cantos poéticos.

Foco-me aqui nos capítulos iniciais de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para então traçar o que entendo ser um dos programas mais gerais da obra ou ao menos um de seus móveis composicionais. Como pretendo mostrar, um dos principais diálogos com os *tópoi* clássicos de que trato aparece logo no começo do texto, quando o narrador versa sobre o desejo de uma glória (*kléos*) perene, o que funcionaria tentativamente enquanto superação da mortalidade³². A memória, portanto, remediaria ou mesmo suplantaria a existência perdida. Entretanto, de forma irônica, é precisamente a busca pela memória eterna que traz a ruína de Brás Cubas, como ele mesmo admite no desfecho do primeiro capítulo: “Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma ideia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade” (cap. 1)³³.

Como que em um laudo médico, Brás tem a intenção de apresentar aos leitores a sua *causa mortis*, buscando o seu antecedente remoto (a “ideia grandiosa e útil”) em vez de se satisfazer com o antecedente imediato (a pneumonia). A sua *causa mortis* coincide diretamente com a proposta de interrupção da vulnerabilidade humana e, em última análise, da própria morte. Logo, o seu projeto conseguinte (a narrativa) corresponde, tal qual o entendo, a uma tentativa de *transferência ontológica* recorrente no período clássico: o indivíduo daria continuidade à sua vida passando-a da realidade empírica para a realidade diegética, a saber, o canto poético ou, na obra machadiana, o relato biográfico. Enquanto o *tópos* permanece o mesmo, ocorre uma transposição da matéria propriamente épica para o registro algo realista machadiano, do que temos os episódios que discorrem acerca do emplasto (caps. 2, 4) e da genealogia de Brás Cubas (cap. 3), cada qual lidando com diferentes aspectos do que vem a ser um mesmo esforço: a busca por *kléos* com a suspensão da morte e a nulificação que ela traz para o indivíduo. Ao apresentar cada um desses casos como diferentes investidas por parte do personagem de obter a sua glória tardia, demonstro também o ganho narratológico que tal leitura oferece, uma vez que ela traz coerência aos quatro capítulos iniciais, alinhavando-os a partir de

³² Para uma introdução desses conceitos, vale a consulta de alguns exemplos aduzidos por Curtius (2013, pp. 597-600) e os comentários de Nagy (2015, pp. 87-9). As referências sobre o tema do *kléos* e da subsequente imortalidade pelo renome no período clássico são vastíssimas. Outros estudos que sugiro, sem qualquer intenção de esgotar o assunto ou de apresentar uma lista exaustiva, são: Floyd (1980), De Jong (2006) e Felson & Parmentier (2015), cada qual indicando rica bibliografia.

³³ Todas as citações do texto de Machado seguem a seguinte edição: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 5ª ed. Apresentação e notas Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012. Para facilitar a consulta dos leitores, que podem dispor de diferentes edições, faço referência às passagens da obra por meio dos capítulos em vez das páginas específicas do meu texto.



um conceito nuclear, o que destoia do entendimento rotineiro de que haveria no começo da obra uma “descontinuidade”, como anota Medina na sua edição da obra de Machado de Assis (2012, p. 271, n. 13).

1. *O kléos* pela proeza: o emplasto (caps. 2, 4)

O primeiro modo narrado por Brás Cubas a partir do qual ele tenta obter glória *em vida* é o episódio do emplasto (cap. 2). O fármaco quimérico, a “ideia grandiosa” do personagem, seria ao mesmo tempo impossível de se realizar e, em sua utopia, a realização de uma impossibilidade. Inscrita em sua meta estaria a anulação da condição humana. Todavia, partem disso duas ironias: a primeira é que a produção de tal remédio com potencial supra-humano se daria por mãos meramente humanas, deficitárias, cuja própria natureza permite tão somente que exerçam produtos congêneres ao seu estatuto ontológico; a segunda ironia se deve ao fato de que Brás Cubas pretende criar, por assim dizer, o seu “ouro alquímico” para usufruir em meio à própria vida precária da imaginada fama de sua conquista. Como o próprio personagem nos conta, havia menos interesse no medicamento em si do que nos louros que ele haveria de colher posteriormente, o que é sintomático de suas estruturas e representações internas:

Essa ideia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade. Na petição de privilégio que então redigi, chamei a atenção do governo para esse resultado, verdadeiramente cristão. Todavia, não neguei aos amigos as vantagens pecuniárias que deviam resultar da distribuição de um produto de tamanhos e tão profundos efeitos. Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influenciou principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. (cap. 2)

A ironia final disso é que o seu desejo pela glória e o efeito do emplasto teriam o mesmo resultado: a superação de um aspecto da condição humana³⁴. Se Brás tivesse conseguido criar o emplasto, esse resultado já lhe teria sido suficiente *caso* a sua preocupação fosse existencialmente autônoma. Pela passagem, porém, fica claro que a preferência pela projeção das “três palavras: Emplasto Brás Cubas” vincula a sua existência ao contexto de memória e legitimação dos seus iguais. A conquista do emplasto não seria suficiente, pois ela dependeria

³⁴ Como a vejo, a hipocondria remonta, em última análise, à antecipação da morte e ao temor com relação às vicissitudes que escapam ao seu controle. Logo, suspender esse estado das coisas significaria anular metaforicamente a própria mortalidade.



da confirmação do mundo. Ela *almejar*a a confirmação do mundo. É o caso de uma imagem exemplar da incapacidade de autossuficiência humana, refém da vontade de reconhecimento. É possível traçar um paralelo desse conceito com a observação de Segal (1983, p. 22) a respeito do papel do *kléos* na épica clássica: “In a shame-culture, like that of the society depicted in Homer, where esteem depends on how one is viewed and talked of by one’s peers, *kleos* is fundamental as a measure of one’s value to others and to oneself”. Vê-se que há semelhanças entre a conjuntura heroica e aquela de Brás Cubas: em ambos os casos, o sujeito se afirmaria por meio da validação das pessoas ao seu redor.

Na continuação Brás deixa claro o que “jornais, mostradores, folhetos, esquinas” apenas sinalizam, que no seu horizonte estava a busca por glória. Disso, ele nos apresenta breve etiologia do papel da glória em sua vida:

Assim, a minha ideia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: — *amor da glória*.

Um tio meu, cônego de prebenda inteira, costumava dizer que o amor da glória temporal era a perdição das almas, que só devem cobiçar a glória eterna. Ao que retorquia outro tio, oficial de um dos antigos terços de infantaria, que o amor da glória era a coisa mais verdadeiramente humana que há no homem, e, conseqüentemente, a sua mais genuína feição. (cap. 2, grifos meus)

Ao comentar de seus dois tios, Brás envereda por uma espécie de merisma, ou seja, da expressão total do programa da glória a partir de suas partes constituintes, no caso, de polos opostos: glória *em vida* e glória *eterna*. Além de ser uma forma de arqueologia do seu *modus cogitandi*, esse excerto sintetiza as duas formas de *kléos* possíveis e às quais Brás Cubas se dedica: i) a glória pela proeza e pela genealogia (caps. 2-4) e ii) a glória pela escrita, um último recurso póstumo (de que trato mais adiante, na seção 3).

1. O *kléos* por associação: a família (cap. 3)

O segundo modo pelo qual Brás discretamente tenta obter alguma forma de *kléos* ainda *em vida* é pela filiação genealógica brevemente apresentada por ele. À diferença do expediente do emplasto, não se trata aqui de um esforço panfletário da sua parte, mas a busca velada de uma legitimidade ao seu nome, o que lhe traria *kléos* por extensão:

O fundador de minha família foi um certo Damião Cubas, que floresceu na primeira



metade do século XVIII. Era tanoeiro de ofício, natural do Rio de Janeiro, onde teria morrido na penúria e na obscuridade, se somente exercesse a tanoaria. Mas não; fez-se lavrador, plantou, colheu, permutou o seu produto por boas e honradas patacas, até que morreu, deixando grosso cabedal a um filho, o licenciado Luís Cubas. Neste rapaz é que verdadeiramente começa a série de meus avós — dos avós que a minha família sempre confessou —, porque o Damião Cubas era afinal de contas um tanoeiro, e talvez mau tanoeiro, ao passo que o Luís Cubas estudou em Coimbra, primou no Estado, e foi um dos amigos particulares do vice-rei conde da Cunha.

Como este apelido de Cubas lhe cheirasse excessivamente a tanoaria, alegava meu pai, bisneto do Damião, que o dito apelido fora dado a um cavaleiro, herói nas jornadas da África, em prêmio da façanha que praticou arrebatando trezentas cubas aos mouros. Meu pai era homem de imaginação; escapou à tanoaria nas asas de um calembur. Era um bom caráter, meu pai, varão digno e leal como poucos. Tinha, é verdade, uns fumos de pacholice; mas quem não é um pouco pachola nesse mundo? Releva notar que ele não recorreu à inventiva senão depois de experimentar a falsificação; *primeiramente, entroncou-se na família daquele meu famoso homônimo, o capitão-mor Brás Cubas, que fundou a vila de São Vicente, onde morreu em 1592, e por esse motivo é que me deu o nome de Brás.* Opôs-se-lhe, porém, a família do capitão-mor, e foi então que ele imaginou as trezentas cubas mouriscas. (cap. 3, grifos meus)

A tentativa é de absorver como que por osmose e — sem qualquer juízo de valor — parasitariamente as honras ora do fundador da família, Damião Cubas, que teria “morrido na penúria e na obscuridade” (o grande receio de Brás) caso não tivesse conseguido, com o seu trabalho, “boas e honradas patacas”, ora de Luís Cubas, que teria estudado em Coimbra e sido “um dos amigos particulares do vice-rei conde da Cunha”. O estratagema maior, porém, fica para o desfecho da passagem, com a menção ao “famoso homônimo” de Brás Cubas. De forma silenciosa, o nome que o acompanha durante toda a obra é prenhe de um prestígio ancestral, uma vez que ele teria sido fundador de São Vicente, o que dá ao próprio Brás moderno uma reputação (debatível) de legítimo autóctone das terras tupiniquins.³⁵ Sendo assim, a genealogia surge no contexto da atribuição de *auctoritas* ao nome de Brás. Uma vez filiado ao passado, encontrando nele o seu suporte, o narrador poderia dar mero *prosseguimento* a um *kléos* já instituído em vez de edificá-lo *ab ovo*, a partir das suas próprias ações. Desse modo, poderia integrar *in hoc tempore* o que já haveria sido estabelecido *in illo tempore*³⁶, apenas pela apropriação, encaixando-se em um *kléos* pré-existente por associação. Apresentando-se como descendente direto de tal linhagem influente, Brás Cubas tenta se aproveitar da mitologia particular de sua família, suturando o que fora a sua vida com o mito familiar.³⁷

³⁵ O *tópos* da autoctonia também era presente no período clássico, como é o caso, por exemplo, na famosa “oração fúnebre” do logógrafo Lísias, ao que recomendo a tradução e comentários de Todd (2007, pp. 149-274); cf. ainda Gordon (1993), Scodel (2006) e Calame (2011).

³⁶ Para um aprofundamento acerca desse tópico, cf. Souza (2002, p. 208).

³⁷ Tal expediente etiológico é recorrente, por exemplo, em autores helenísticos; cf. Harder (2003). Asper comenta a respeito desse recurso nas mãos de Calímaco: “it is the construction of continuities that aetiology aims at, of the feeling that the present is firmly rooted in the past” (2011, p. 171).

Há um último ponto que gostaria de ressaltar nesse trecho. O emplasto se referia a um empenho que partiria especificamente de Brás Cubas, ou seja, uma tentativa de glória e perenidade a partir de um êxito *particular*, sem se circunscrever à tradição de um nome pelo qual ele se perpetuaria, mas à própria empresa. Aqui, porém, o itinerário é outro, e o *kléos* aspirado tem como base o êxito *coletivo*. Tem-se, assim, que (i) pela filiação nominal, i.e. a acomodação de Brás a um legado, e (ii) pela iniciativa própria, i.e. um projeto desenvolvido pelo engenho de Brás a partir do qual ele ganharia renome — por ambas essas instâncias, cada qual com uma diretriz própria³⁸, vê-se a empreitada de Brás ruir ante a contingência à qual ele está sumariamente submetido. Essa contingência é, evidentemente, a condição humana, que trouxe o seu óbito, e isso, por sua vez, tanto liquidou a possibilidade da finalização do emplasto quanto foi provavelmente o resultado da *hybris* embutida na ideia do emplasto, como se a sua investida e aplicação contra o desaparecimento fosse justamente o modo pelo qual ele houvesse de falecer.

2. O *kléos* pela escrita: as memórias

O desfecho de ambos empreendimentos já se anuncia no título mesmo do romance: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Frustradas as suas tentativas *em vida*, Brás escreve seu próprio nome, tenta erigir a sua própria fama *em morte*. A narração se torna um dispositivo de obtenção de *kléos*, o que a princípio causaria estranhamento, uma vez que a épica homérica e os epinícios pindáricos, por exemplo, buscam antes narrar os feitos de outros homens, do que os de seu compositor. Brás Cubas, porém, não canta a glória de um terceiro, seja atleta olímpico ou herói distante, mas a sua própria vida. Todavia, como observam Segal (1983, pp. 24-5) e De Jong (2006), o narrador homérico demonstra autoconsciência e um interesse indireto pela conquista de *kléos*, promovendo-se a partir da celebração da glória dos demais e argumentando a favor da perenidade da própria obra, a saber, o poema. Por esse viés, o narrador machadiano não se desvia tanto do projeto poético clássico.

Contudo, a percepção final do personagem é de que dali nada se efetiva, nada se atualiza; a escrita atende aos pesos das lembranças, interrompendo a narrativa cronológica em

³⁸ Caso se leve em consideração Brás como eixo ou elemento pivotal rumo à obtenção do *kléos*, cada um desses modos de obtenção teria um perfil cronológico próprio: a filiação perfaz um trajeto regressivo (voltado para o passado; *ex tunc*), ao passo que a iniciativa do emplasto perfaz um trajeto progressivo (voltado para o futuro; *ex nunc*).



conformidade com as melancolias e devaneios que tomam de assalto o próprio narrador. A memória redigida *post mortem* lida com os fatos consumados de modo a funcionar somente como um paliativo sem remissão ontológica. A criação de algo novo (a glória) e a mudança de fato se tornam um eterno potencial, um futuro do pretérito³⁹. Brás Cubas parece confirmar isso no último capítulo do romance, que, em um movimento espelhar, retoma a matéria dos capítulos iniciais, emoldurando toda a obra:

Divino emplasto, tu me darias o primeiro lugar entre os homens, acima da ciência e da riqueza, porque eras a genuína e direta inspiração do céu. O acaso determinou o contrário; e aí vós ficais eternamente hipocondríacos.

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de D. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e, conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque, ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: — Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria. (cap. 160, grifos meus)

O tom patético, escamoteado pelo riso e pela ironia⁴⁰, aponta para a adoção tácita do único gênero ao qual um texto sem capacidade de transformação pode se vincular: a elegia, que, se por vezes se faz notar mais graúda em *staccato*⁴¹, ainda assim, na tessitura mesma das memórias aparece como uma constante, sub-reptícia mas tenaz. As memórias não renovam, mas sim revisitam as causalidades, impressões e especulações acerca das vicissitudes e ações humanas tentando formar um grande compósito cuja finalidade seria entender, montar ou ainda ressignificar a empreitada do indivíduo, de acordo com um entendimento sinóptico e já não mais em aberto a respeito de suas vivências (posto que o homem se encerra). O antecedente

³⁹ Antônio Medina Rodrigues esboça algo próximo dessa dinâmica ontológica na introdução para a edição já mencionada das *Memórias* ao dizer que: “Há, portanto, dois planos. Um é o que o Brás Cubas *foi*. Outro é o que Brás Cubas *está sendo*. (...) As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* não apenas mostram o *lembrado*, mas também a *atualidade* em lembrar” (2012, p. 21, grifos do autor). O crítico esforça-se por ver o caráter atual na conduta *post mortem* de Brás, mas deve-se entender que o caráter dessa ação memorialística empreendida pelo “defunto autor” é completamente apartado da ordem da atualização ontológica uma vez que ela não o restitui ou o atualiza no *locus* existencial por ele visado. Convulsivos, os pensamentos e lembranças de Brás revolvem-se sobre si mesmos sem vazão; alheado da experiência humana mas ainda ancorado em seu *modus operandi*, Brás nada pode fazer além de entrever a potencialidade de um passado imutável, um presente ineficaz e um futuro inexistente. A única atualidade de que se pode falar em *Memórias é lato sensu*, no sentido cronológico.

⁴⁰ Algo que Meyer (1986, p. 196) também observa: “Com as diversas máscaras superpostas desse voluptuoso da acrobacia humorística, podemos compor uma cara sombria”.

⁴¹ Como é o caso no capítulo inicial, em que se lê um breve discurso de Brás acerca de sua morte em contraste com a eulogia proferida por ocasião do seu funeral nesse mesmo capítulo; vê-se que, na realidade, é justamente com uma matiz elegíaca que o romance tem o seu início e término.



mais célebre desse imaginário é o episódio narrado por Heródoto, quando Sólon expõe a Creso de que modo é possível determinar se um indivíduo teria sido de fato feliz:

Conheço todo o poder dos deuses, Creso, e seu ânimo vingativo, e o quanto eles gostam de desconcertar-nos. E me interrogas sobre a sorte dos homens! No curso de uma longa vida podemos ver muitas coisas de que não gostamos, e também podemos sofrer muito. Calculo em setenta anos a duração máxima da vida humana; esses setenta anos correspondem a vinte e cinco mil e duzentos dias, sem contarmos os meses intercalares. Se a cada dois anos for acrescentado mais um mês ao ano, de tal forma que as estações e o calendário possam sincronizar-se, então os meses intercalares serão trinta e cinco além dos setenta anos e os dias desses meses serão mil e cinquenta; logo, todos os dias dos setenta anos parecem ser vinte e seis mil e duzentos e cinquenta, e podemos dizer perfeitamente que nenhum desses dias é igual ao outro naquilo que nos traz. Então, Creso, o homem é apenas incerteza. Parece-me muito rico e rei de muitos homens, mas não poderei responder à tua pergunta antes de ouvir dizer que findaste bem a tua vida. Em verdade, o homem muito rico não é mais feliz do que aquele que tem apenas o suficiente para o dia de hoje, a não ser que a boa sorte lhe continue fiel até o fim de sua vida, proporcionando-lhe todas as boas coisas. De fato, o homem muito rico mas, apesar disso, desventurado tem apenas duas vantagens sobre o venturoso com recursos moderados, mas este tem muitas vantagens sobre o rico desventurado: o último dispõe de mais meios para realizar seus desejos e para enfrentar o golpe de uma grande calamidade, mas as vantagens do primeiro são que, embora ele não tenha tantos meios quanto o outro para enfrentar a calamidade e satisfazer os seus desejos, a calamidade e os desejos são mantidos longe dele por sua boa sorte, e ele está livre de deformidades, doenças e todos os males, tem belos filhos e ele mesmo é belo. Ora: *se esse homem, além de tudo isso, ainda termina bem a sua vida, então ele é o homem que procura, e é digno de ser chamado venturoso; mas devemos esperar até que ele esteja morto, e ainda não chamaremos de venturoso, mas apenas de homem de sorte.* Ninguém que seja apenas homem pode ter todas essas coisas juntas, da mesma forma que terra nenhuma é totalmente autossuficiente quanto aos seus produtos; algumas dão uma coisa, mas carecem de outra, e a melhor terra é a que produz mais coisas. De maneira idêntica, pessoa alguma é autossuficiente; algumas têm uma coisa e carecem de outra, mas o homem que se mantém na posse de mais coisas e afinal chega suavemente ao termo de sua vida, tal homem, rei, eu julgo digno desse título. *Devemos olhar para o termo de cada coisa, e ver como ela findará,* pois a muitas pessoas a divindade dá um lampejo de ventura para depois aniquilá-las totalmente (Hdt. 1.32).⁴²

Agora que pode observá-la, tendo morrido, a somatória da vida de Brás Cubas é deficitária. Nesse sentido, o distanciamento que a avaliação *post mortem* traz pode muito bem revelar uma outra faceta muito essencial ao desígnio humano e à representação de Brás, a saber, a ideia de *vanitas*, um *topos* muito recorrente e que entraria aqui em disputa direta com o motivo anterior supracitado de perenidade (*perennitas*) por meio da glória.⁴³ Ora, o que à primeira vista parece ser um impasse antinômico se revela, não obstante, como uma distensão orgânica no texto machadiano: em vez dos conceitos competirem, Brás desenvolve, por meio da sua

⁴² A tradução é de Mário da Gama Kury (1988), com algumas adaptações e grifos meus.

⁴³ Meyer (1986, p. 199) chega à mesma conclusão no final do seu artigo já mencionado ao comentar como o texto machadiano “caí num *omnia vanitas* inesperado”.



tenacidade final de *perennitas* (as memórias), uma leitura de sua vida enquanto *vanitas*. Do esforço positivo desdobra-se o capítulo final, que é “todo de negativas”: a desilusão de futilidade de seus diversos empreendimentos humanos, cuja montante é apenas o seu exíguo exercício elegíaco. Isso fica enunciado emblematicamente com outro expediente retórico clássico, a *enumeratio* em *descrescendo* ao final do primeiro capítulo: “(...) e o corpo fazia-se-me planta, e pedra, e lodo, e coisa nenhuma”. Com a derrocada do corpo, palco único para a experiência existencial, deixam de subsistir também todos os seus projetos, tenham sido eles terminados ou não. Rememorá-los não altera o cessar da vida e, sendo assim, no próprio desempenho memorialístico, Brás descobre uma forma excrescente, uma *coda* de *vanitas*, uma última ilusão humana, como constata Augusto Meyer (1986, p. 198), no próprio “espetáculo de si”⁴⁴ ao reencená-lo ante seus próprios olhos. Com agonia comedida e enfado do próprio projeto, Brás admite o esmorecimento de sua tarefa: “Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho o que fazer; e, realmente, expedir magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade (...)” (cap. 61).⁴⁵

Sendo assim, o recurso da escrita, que antes serviria como uma tenacidade de encontro ou criação da glória, passa a ser entendido por Brás como mero passatempo, desencantado que está do alcance efetivo dessa empreitada. Brás encontra a desilusão não somente nos atos e peripécias enquanto vivo, mas na ocupação mesma de desenvolver uma perenidade por meio da memória. Se Brás escreve e o faz tendo em vista a glória que não atingiu outrora, ao mesmo tempo ele reconhece a possibilidade de que seu novo instrumento (a própria narrativa) seja também ele ilusório ou ao menos *consustancial à ilusão entranhada nos feitos narrados*. Mesmo na morte Brás contracena com o logro, o engodo, pois ele é um morto que ainda pensa como vivo ou um vivo que não soube morrer.

Como o próprio Brás Cubas observa no trecho citado há pouco: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (cap. 160). Ele parece reconhecer que a obtenção de renome depende de uma linhagem para o perpetuar. É esse exato papel de conservador da memória alheia que Brás cumpriu no capítulo 2, quando descreve sua própria

⁴⁴ A expressão é do próprio Meyer (1986, p. 195).

⁴⁵ Conquanto não me interesse aqui a elucubração de Meyer (1986) acerca da possibilidade de se entrever uma faceta do próprio Machado — o que haveria de burlar o anteparo típico da constituição de uma *persona loquens* na narrativa —, é digno de nota como o crítico bem acertadamente traz à tona a passagem citada acima em conformidade com o que ele mesmo menciona um pouco antes: o tema da ilusão. Ora, o que temos aqui não é um vislumbre do autor, mas sim da *recusa pontual do próprio programa* estabelecido implicitamente quando do início da redação das memórias.

ascendência, rememorando os antepassados de forma laudatória. Agora, porém, ele percebe não ter deixado uma geração que pudesse se lembrar dele. Sem tal artifício, Brás se vê desalinhavado da possibilidade de perenidade narrando sua história tão somente enquanto atividade que pode enveredar na sua condição de “defunto autor”. É justamente por esse viés do “espetáculo de si” que é possível discernir um profundo sentimento de incapacidade de realização da glória, o que aparece representado na ideia da escrita de “memórias póstumas”⁴⁶, por meio da qual vemos desenvolverem-se tacitamente todos os delineamentos da vida de Brás Cubas rumo a uma *consumação incompleta*, como fica evidente na *enumeratio* em *descrescendo* já mencionada.

Talvez esse oximoro (*consumação incompleta*, ou ainda *insatisfeita*) seja justamente uma forma interessante de se entender como todas as ações, nós e desenlaces, obtiveram cada qual o seu fechamento em um termo maior, supraestrutural e único, sincretizados no falecimento de Brás, que assoma todos os seus propósitos na conversão própria da morte (o *télos* da tópica clássica, espécie de morte concorde com a finalidade mesma do sujeito). No entanto, não se trata aqui de uma plena efetivação e realização do que fora planejado; trata-se, sim, da morte como cerceamento espontâneo de todas as linhas de atuação possíveis do homem e, além disso, de uma permanente e incontestável irrealização de tudo aquilo que dependia de um impossível tempo vindouro, como é o exemplo paradigmático do emplasto. A condição de espectador de Brás pode ainda ser potencializada se lembrarmos que ele está, com efeito, morto e o seu *locus* atual permite apenas que ele seja um observador do passado, alienado que está da sua própria experiência no *hic et nunc* da redação de suas memórias — é espectador não por escolha ou incompatibilidade com o mundo, como Meyer (1986, pp. 196-7) observa a respeito do Ordinov de Dostoievski, mas devido a uma dissociação ontológica da vida. O seu instrumento de *kléos* se subverte em um catalizador de desconsolo. Resta-lhe tão somente a memória.

Conclusão

⁴⁶ O conceito por si próprio de memória já caminha pelo viés da imutabilidade do passado; nesse sentido, talvez se deva entender o fato de aqui as “memórias” serem “póstumas” como uma *amplificatio* da ideia de passado irre recuperável. Se, no primeiro caso, as simples “memórias”, em sua tentativa de atribuição de glória, podem corromper o seu projeto inicial, desviando-se rumo ao reconhecimento da *vanitas* humana, no segundo caso, das “memórias póstumas”, apesar do adágio de Sólon, nota-se um alargamento do escopo da futilidade da diligência humana. Fala-se de um outro lugar de onde o discurso da lembrança vivida não executa um retorno à vida, operando-se, por meio dessa nostalgia da realidade humana, o revés do intuito laudatório da redação.

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius

(“Erigi um monumento mais perene que o bronze
e mais alto que a estrutura das régias pirâmides”)
Horácio 3.30, 1-2

A mortalidade norteia o anseio por glória, seja ela épica ou moderna. No entanto, o reconhecimento por parte de Brás da sua posição ineficaz para aquisição de *kléos* é um elemento desencadeador do sentimento de *vanitas*, pois é somente então que a personagem encara o descompasso e a profunda incompatibilidade que o seu projeto de *perennitas* encontra na execução das memórias. Como afirma Marcel Detienne (2013, p. 16), ao se reportar a uma passagem do idílio 16 de Teócrito, “a função do poeta [*sc.* no período clássico] é dupla: ‘celebrar os Imortais, celebrar os feitos dos homens valentes’”. Ora, é flagrante o contraste entre a vida comezinha que Brás levou e os “feitos de homens valentes”. A derradeira tenacidade de ampliação do próprio *kléos*, que Brás busca ao celebrar (redigir) a sua vida, espelha-se em um programa epidítico de todo anacrônico, que não se sustentaria diante do cotidiano da vida de uma personagem comum do século XIX. A transposição e apropriação desmesurada de um *tópos* antigo como o da *perennitas* pelo canto, poesia, narração ou celebração, enfim, por todas as artes cujos alicerces na Grécia antiga eram as Musas, filhas da *Memória* — essa apropriação descontextualizada e sem sucesso só poderia resultar na sensação de *vanitas* do defunto autor. A desilusão em que Brás cai não é mais do que a consciência de uma falácia. Ao experimentar sem qualquer fruto a tentativa de *perennitas* horaciana (enunciada como epígrafe para esta seção), o personagem considera testemunhar e desnovelar a leviandade da empreitada humana (os feitos em si) e a futilidade da tentativa de elevação e criação da glória individual (as memórias).

Desse modo, a insularidade e ineficácia de Brás se apresentam como uma consequência esperada. A sua impossibilidade de atuação, que haveria de ser levada a cabo pela descendência que não teve, transforma-se em um *a posteriori* permanente e estável: a observação que é o seu próprio cárcere. Trata-se de uma vivência vicária, na qual o titubear entre a análise e a representação jocosa dos fatos faz as vezes de um íntimo e dolorido arrebatamento da situação de vida. Em *Memórias Póstumas*, tanto a vida (o emplasto, a genealogia) quanto a tentativa de rememorá-la (as memórias) tendo em vista a glória se confundem com a ilusão, posto que compartilham de uma mesma qualidade: a frustração de um projeto de glória perene. Desse modo, a existência humana não teria fito, passando a ser identificada com um mero acúmulo de



contingências, planos e episódios vividos, cuja concreção e somatória remontariam tão somente à sua entropia. E o indivíduo se tornaria a única testemunha da tênue linha de si próprio.

Referências

- ASPER, M. “Dimensions of Power: Callimachean Geopoetics and the Ptolemaic Empire”. In: ACOSTA-HUGHES, B.; LEHNUS, L. STEPHENS, S. (eds.). *Brill’s Companion to Callimachus*. Leiden, Boston: Brill, 2011, pp. 155-77.
- ASSIS, M. DE. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 5ª ed. Apresentação e notas Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- BENNETT, C. E. *Horace. Odes and Epodes*. Cambridge: Harvard University Press, 1960, p. 278.
- CALAME, C. “Myth and Performance on the Athenian Stage: Praxithea, Erechtheus, Their Daughters, and the Etiology of Autochthony”. *Classical Philology*, vol. 106, no. 1, 2011, pp. 1-19.
- COMPER, F. M. (ed.) *The Book of the Craft of Dying and Other Early English Tracts Concerning Death*. London, New York, etc.: Longmans, Green, and Co., 1917.
- CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução Teodoro Cabral (com a colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- DE JONG, I. J. F. “The Homeric Narrator and His Own Kleos”. *Mnemosyne*, vol. 59, fasc. 2, 2006, pp. 188-207.
- DETIENNE, M. *Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Prefácio de Pierre Vidal-Naquet e tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- FELSON, N. & PARMENTIER, R. J. “The ‘Savvy Interpreter’: Performance and Interpretation in Pindar’s Victory Odes”. *Signs and Society*, vol. 3, no. 2, 2015, pp. 261-305.
- GORDON, P. “On ‘Black Athena’: Ancient Critiques of the ‘Ancient Model’ of Greek History”. *The Classical World*, vol. 87, no. 1, 1993, pp. 71-2.
- HARDER, A. “The Invention of Past, Present and Future in Callimachus’ *Aetia*”. *Hermes*, 131. jahrg., h. 3, 2003, pp. 290-306.
- HERÓDOTO. *História*, 2ª ed. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1988.
- FLOYD, E. D. “Kleos Aphthiton: An Indo-European Perspective on Early Greek Poetry”. *Glotta*, 58 bd., 3/4 h., 1980, pp. 133-57.
- NAGY, G. “The Epic Hero”. In: FOLEY, J. M. (ed.). *A Companion to Ancient Epic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, pp. 71-89.
- RODRIGUES, A. M. “Forma e Sentido em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”. In: ASSIS, M. DE. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 5ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- MEYER, A. “O Homem Subterrâneo”. In: *Textos críticos*. Organização de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- SCODEL, R. “Aetiology, Autochthony, and Athenian Identity in *Ajax* and *Oedipus Coloneus*”. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, supplement no. 87, 2006, pp. 65-78.
- SEGAL, C. “Kleos and Its Ironies in the *Odyssey*”. *L’Antiquité Classique*, t. 52, 1983, pp. 22-47.
- SOUZA, E. *Horizonte e Complementaridade. Sempre o Mesmo Acerca do Mesmo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.
- TODD, S. C. *A Commentary on Lysias: Speeches 1-11*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

[RECEBIDO 25/03/2018]

[ACEITO 20/09/2018]



**A poética da dissimulação:
sobre a apropriação da história romana em um episódio de *Dom Casmurro***

***The poetic of dissimulation:
On the appropriation of Roman History in an episode from *Dom Casmurro****

Edson Ferreira Martins*

Abstract:

For a century, *Dom Casmurro* has been challenging literary criticism, provoking new readings, even more so due to the understanding of Machado's works as a space where multiple voices, texts, characters and authors from the Western Canon coexist, and with whom the author converses. In this study, I discuss the interpretation of a famous and controversial passage: the one about the Roman Medallions rebuilt to resemble the ones from the old *Mata-Cavalos*' house. Of the old historical characters mentioned by Machado, I focus my attention on the character of Massinissa. On this analysis, I propose a key reading, in which the biography of the Numidian king, as based on Titus Livius' account, works as a palimpsest, from which the Brazilian novelist appropriates, emulating it.

Keywords: Reception of the Classics; Massinissa; Titus Livius; Machado de Assis; *Dom Casmurro*.

Resumo:

Há um século, *Dom Casmurro* tem desafiado a crítica literária, suscitando novas leituras, sobretudo a partir do entendimento da obra machadiana como um espaço onde convivem múltiplas vozes, textos, personagens e autores do cânone ocidental, com os quais o autor conversa. Neste estudo, discuto a interpretação de uma passagem célebre e controversa: os medalhões romanos reconstruídos em semelhança aos da antiga casa da Rua Mata-Cavalos. Dos quatro personagens históricos antigos citados por Machado, centro minha atenção na figura de Massinissa. Na análise, proponho uma chave de leitura em que a narrativa da biografia do rei númida, a partir do relato de Tito Lívio, funcione como um palimpsesto, do qual se apropria, emulando-o, o romancista brasileiro.

Palavras-chave: Recepção dos clássicos; Massinissa; Tito Lívio; Machado de Assis; *Dom Casmurro*.

*Não gosto que os fatos nem os homens se me imponham por si mesmos. Tenho horror a toda superioridade. Eu é que os hei de enfeitar, com dous ou três adjetivos, uma reminiscência clássica, mais os galões do estilo.*⁴⁷

Dom Casmurro é um romance de ressalvas. De fato, se examinar com uma lupa, o fino leitor perceberá que o livro se abre sintomaticamente com dois capítulos de ressalvas, que visam sutilmente captar a sua confiança, a sua adesão em favor do ponto de vista defendido pelo

* Professor Adjunto de Língua e Literatura Latina na Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, Minas Gerais, Brasil. Email: eferreiramartins@hotmail.com.

⁴⁷ ASSIS, Joaquim Maria M. de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 3, 1986, p. 541.



ardiloso narrador. No primeiro deles, “Do título”, o personagem Dom Casmurro, que já se encontra senil, elegantemente nos esclarece que este apelido lhe foi dado por um jovem poeta, sujeito *per se* um tanto quanto ranzinza, o que não teria em nada abalado o espírito do Dr. Bento Santiago. Pelo contrário. Compreensivo com as misérias humanas, tratou o caso com a leveza de uma anedota, ainda que o apelido tenha pegado. Afinal, o que são alcunhas alheias perto da essência íntima de um *homme d'esprit*? Sua reação vale como a proclamação do “Ao vencedor, as batatas!”, com ares mais de clemência que de ironia, nesse caso. Na sequência vertiginosa dos capítulos curtos que compõem a obra, surge o segundo ato das ressalvas iniciais, intitulado “Do livro”, no qual assim se exprime o autor de suas memórias:

Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão. Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço a espaço. Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens. Quando fomos para a casa de Mata-cavalos, já ela estava assim decorada; vinha do decênio anterior. Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas (ASSIS, 2006, p. 809).

Na sequência desse capítulo, lemos que a monotonia da vida na terceira idade teria levado o narrador casmurro a escrever *um* livro. Estilisticamente, o artigo indeterminado utilizado por Machado é interessante, pois visa dar uma naturalidade contemplativa à segunda ressalva do narrador, que deseja nos convencer de que este projeto, a escrita de alguma obra, seria quase um fruto do acaso, condicionada pelo *otium dignum* sabiamente aproveitado por este aristocrata cordial. Assim, o leitor amigo é convidado a crer que a narrativa autobiográfica seria um gênero ao qual nunca tinha pensado a se dedicar o filho de D. Glória:

Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias. Depois, pensei em fazer uma História dos Subúrbios, menos seca que as memórias do padre Luís Gonçalves dos Santos, relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas, como preliminares, tudo árido e longo. (p. 810)

Imediatamente após essa confissão do pecado capital da preguiça aliada em tese ao puro diletantismo literário, o narrador atribui a ideia de escrever a autobiografia ao conselho de



quatro personagens da história romana, com quem (frisa duas vezes Machado com verbos semanticamente análogos – *falar e dizer*) o narrador patologicamente pensa conversar. Vale destacar, textualmente esta é a primeira de algumas pistas machadianas de momentos em que aflora certo traço de loucura do narrador. Nessa conversa imaginária, participam "medalhões", figuras pintadas nas paredes da sala da casa que o velho Dom Casmurro mandara reconstruir, à semelhança daquela onde crescera o menino Bentinho:

Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras?...

Fiquei tão alegre com esta idéia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo (p. 810-811).

A referência a esta galeria de personagens da Antiguidade Clássica, ligados aos destinos políticos da cidade de Roma nos períodos republicano e imperialista, não passou despercebida à crítica machadiana por meio dos apontamentos de dois historiadores atentos, John Gledson e Nicolau Sevcenko. O primeiro pretende uma leitura histórico-alegórica para os referidos bustos que deva repousar exatamente no período da Regência:

Nesse ponto do romance, se o leitor associar tais figuras aos anos 1830, poderá muito bem se dispor a lhes dar uma interpretação política. Os três imperadores representam a fundação, o apogeu e o abuso ou declínio do Império, ao passo que Massinissa indica os que, potencialmente, poderiam se opor a ele, mas, de fato, tornam-se seus aliados. Em um sentido, então, essas figuras representam o arcanjo político do Império que caracterizamos sob o termo genérico de "Conciliação" — um poder que é completo, que pode ser justificado, e até admirável — ou pode ser abusivo. Certamente esse poder transformou os opositores em aliados, de maneira que (na área fechada de um aposento) não há sinal de rebelião, exceto na pré-história (de Massinissa) (GLEDSON, 1985, p. 135).

O segundo, a seu turno, propondo uma leitura a contrapelo em que o romance *Dom Casmurro* conteria em si a *História dos Subúrbios*, faz a seguinte análise:

Machado publicou "Dom Casmurro" em 1899, no governo de Campos Salles, que consolidou as estruturas política, econômica e financeira da Primeira República. Ele tinha diante de si a obra acabada da nova camada arrivista. Não por acaso Bentinho busca inspiração nas figuras de César, Augusto e Nero, ditadores militares que se beneficiaram do colapso da república romana, estabelecendo o império. Eles eram, acima de tudo, arrivistas. Note-se a presença curiosa de um rei nômada, Massinissa, herói das guerras púnicas, que lutou com Cartago e depois foi decisivo na virada, passando para o lado romano. As prodigiosas riquezas cartaginesas levaram de roldão as últimas virtudes e instituições republicanas (SEVCENCKO, 2007).



Não é meu objetivo confirmar ou refutar tais associações entre literatura e história, que advenham da leitura cruzada dessa passagem do romance com os acontecimentos sociopolíticos do Brasil do Segundo Reinado. Acredito, entretanto, que, redimensionadas numa chave de leitura mais estética, nos termos das relações dialógicas propostas para a potência da palavra literária por Mikhail Bakhtin (2002), e admitida a interpretação da história como um jogo de enxadristas, entre autor e leitor, as reminiscências clássicas postas por Machado sobre a mesa do tabuleiro possam ganhar outra dimensão. Se minha hipótese fizer algum sentido, seria o caso, então, de buscar os palimpsestos em fontes mais antigas, pois não deve escapar ao leitor, um minuto sequer, que ele está diante da poética de um escritor⁴⁸ que conhece como poucos o repertório de textos e de artifícios retóricos e narrativos, acumulados pela tradição ocidental que remonta a gregos e troianos, mas transmitida sobretudo por romanos. Motivos pelos quais, acredito, a obra continua a desafiar a crítica literária contemporânea, interessada em propor novas leituras, bem como desvendar os múltiplos diálogos instaurados pela narrativa machadiana.

Embora estejamos aqui diante de uma referência quádrupla a personagens ligados à história romana, para além do instigante espelhamento sugerido pelo narrador com os *Comentarii de Bello Gallico*, de Júlio César, interessa-me particularmente neste trabalho discutir a importância da incorporação do nome de Massinissa na tessitura da narrativa da obra-prima de Machado. Meu intuito, então, aceitando o movimento enxadrista machadiano, a despeito de na superfície do texto o narrador afirmar que não alcança a razão de tal personagem estar representado naquele espaço íntimo, é buscar formular uma possível leitura sobre por que o Bruxo escolhe, entre o sem-número de suas reminiscências de leitor dos clássicos greco-

⁴⁸ Valendo-me do conceito bakhtiniano de polifonia, acredito que o discurso feito por Brás Cubas no capítulo XXXIV da autobiografia do defunto autor revele, na verdade, a voz do autor Machado de Assis, que nos confessa, de forma lapidar e metaficcional, sua erudição como grande leitor dos clássicos que era, a par de sua forma muito particular de se inserir no contexto efervescente da Literatura Brasileira oitocentista em que o Romantismo passou do apogeu ao declínio: "Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível, que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia, e talvez..., sim, talvez, lá no fundo de si mesma, me chame cínico. Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! Esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma coisa nesse mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemônio, alma sensível, uma barafunda de coisas e pessoas, em que podias ver tudo, desde a rosa de Smirna até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleópatra até o recanto da praia em que o mendigo tiritava o seu sono. Cruzavam-se nele pensamentos de vária casta e feição. Não havia ali a atmosfera somente da águia e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo. Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos, — que isso às vezes é dos óculos, — e acabemos de uma vez com esta flor da moita." (ASSIS, 2006, p. 555).



romanos, o nome do antigo rei númida para figurar nessa seleta galeria decorativa.

Quem foi Massinissa? Se acompanharmos a narrativa que nos foi transmitida pela historiografia romana a partir de Tito Lívio, por exemplo, que Machado possuía em sua biblioteca pessoal em tradução francesa⁴⁹, e reduzindo-a ao mínimo necessário que nos interessa para a discussão da apropriação da história desse personagem pelo autor de *Dom Casmurro*, é interessante destacar que Massinissa é apontado como o primeiro rei da Numídia unificada (mais ou menos o território do norte da atual Argélia). Sua vida político-militar está confinada aos episódios capitais da segunda guerra púnica. Nascido por volta de 239 a.C., filho de Gala, rei da Numídia, na juventude foi educado em Cartago. A lendária cidade, eterna rival de Roma, dada a alta linhagem de Massinissa, via no príncipe um hóspede útil aos interesses cartagineses, mantendo assim sob controle o pai e, por conseguinte, a limítrofe Numídia.

Ocorre que a Numídia da época de Massinissa, antes da unificação, passava por conflitos internos que, grosso modo, fizeram com que existissem duas federações tribais: a dos massesilos, a oeste (liderados provavelmente pelos antepassados de Sifax, que se converterá, no decurso dos anos, no grande rival de Massinissa) e a dos massílios, a leste (liderados pelo rei Gala, pai de Massinissa). De fato, em 218, irrompendo novamente a guerra entre romanos e cartagineses, a Hispânia será o local que selará o destino dos dois antagonistas númidas, após uma jogada arriscada de Massinissa. Como revide aos ataques de Aníbal à Itália, os romanos decidem contra-atacar a Hispânia, tendo por comandante do exército Públio Cornélio Cipião. Após essa campanha, vendo a derrota iminente do lado cartaginês, pelo qual combatia, Massinissa acaba por mudar de lado, ao perceber que Roma venceria inevitavelmente a guerra contra Cartago⁵⁰. Desse modo, no jogo de interesses mútuos, Massinissa se comprometia a apoiar a invasão romana na África, enquanto os romanos, em troca, o ajudariam a vencer Sifax. Segundo o relato de Tito Lívio, após alguns reveses, as bases de Massinissa, em princípio em desvantagem, com o apoio romano, conseguem finalmente em 203 derrotar os exércitos de Sifax e as bases cartaginesas que lhe davam suporte. Ato contínuo, Sifax foge para Cirta, onde, derrotado pelo comandante romano Lélio, secundado pelo valoroso aliado Massinissa, é feito prisioneiro de guerra, junto com sua mulher, Sofonisba. Está, enfim (entre aspas), pacificada a

⁴⁹ Edição em quatro volumes, publicada pela *Librairie Hachette/Garnier*, 1867, com tradução de M. Gaucher, conforme o catálogo feito por Massa (2001).

⁵⁰ Tito Lívio (*Ab. Ub. Cond.*, XXIX, 29-33), ao melhor estilo do discurso histórico narrado pelos vencedores, aponta a admiração de Massinissa pela figura altiva do *dux romanus* Cipião como fator decisivo para a mudança de lado do príncipe numida.



Numídia, tendo os dois reinos sido unidos por este último. A Sífax, coube ser levado para Roma e exibido no triunfo de Cipião como um símbolo de suas conquistas, vindo a morrer em Tibur, após anos de detenção. Quanto a Sofonisba, seu fim será diferente, com desdobramentos que interessavam diretamente ao leitor atento Machado de Assis, conforme explicitaremos mais adiante.

Voltando a *Dom Casmurro*, no que se refere aos diálogos feitos especificamente por meio do processo da citação, para além da cena que já comentamos na abertura do livro, Machado se valerá uma vez mais da referência direta à figura de Massinissa no romance. No jogo de xadrez em que se converte a tessitura dessa obra, que desafia os leitores até hoje⁵¹, é interessante observar que estamos, agora, já no desfecho do romance, pouco depois que o narrador nos conta os detalhes da discussão decisiva e insuperável entre ele e Capitu sobre a sua crença na infidelidade da esposa e na dubiedade quanto à paternidade de Ezequiel. Eis, então, conforme o que é narrado no capítulo CXLV, intitulado, “O Regresso”, que Dom Casmurro recebe uma visita inesperada:

Ora, foi já nesta casa que um dia, estando a vestir-me para almoçar, recebi um cartão com este nome: Ezequiel A. de Santiago — A pessoa está aí? perguntei ao criado. — Sim, senhor; ficou esperando. Não fui logo, logo; fi-lo esperar uns dez ou quinze minutos na sala. Só depois é que me lembrou que cumpria ter certo alvoroço e correr, abraçá-lo, falar-lhe na mãe. A mãe, — creio que ainda não disse que estava morta e enterrada. Estava; lá repousa na velha Suíça. Acabei de vestir-me às pressas. Quando saí do quarto, tomei ares de pai, um pai entre manso e crespo, metade Dom Casmurro. Ao entrar na sala, dei com um rapaz, de costas, mirando o busto de Massinissa, pintado na parede. (p. 941-942)

Ora, uma pergunta interessante a se fazer nesse ponto da construção do romance, e que está diretamente ligada ao propósito do presente trabalho, é a seguinte: por que Ezequiel está observando particularmente o busto de Massinissa, e não o de César, Augusto ou Nero, exatamente no momento em que é surpreendido por esse dissimulado pai naquela sala de “sabor clássico” a que fomos despreziosamente apresentados na abertura do romance? Ao leitor atento, a cena evoca o mesmo olhar subjetivo, julgador, com que o pai vê nos olhos de ressaca de Capitu a confirmação do suposto adultério. Ao ver o filho, uma vez mais lhe chega a mesma certeza psicoticamente haurida, a da traição, conforme os segredos d'alma revelados pelo triste narrador:

⁵¹ Nesse sentido, vale a relembrar a lição de Ítalo Calvino: “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1991, p. 11).



Vim cauteloso, e não fiz rumor. Não obstante, ouviu-me os passos, e voltou-se depressa. Conhece-me pelos retratos e correu para mim. Não me mexi; era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário de São José, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo e, salvo as cores, que eram vivas, o mesmo rosto do meu amigo. Trajava à moderna, naturalmente, e as maneiras eram diferentes, mas o aspecto geral reproduzia a pessoa morta. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai. Vestia de luto pela mãe; eu também estava de preto. (p. 942)

A casualidade da cena em que Ezequiel poderia estar naquele momento fitando o busto de Massinissa e pensando, por exemplo, na sua paixão pela arqueologia, nas memórias de infância, na cidade em que viveu os primeiros anos, naquela casa reconstruída com paredes que poderiam lhe parecer tão familiares, ou mesmo em qualquer outro assunto que fosse completamente alheio às memórias afetivas que poderiam lhe vir à memória naquele reencontro provavelmente desejado pelo filho da *piadosa* Capitu (figura dotada plenamente tanto da *pietas* romana quanto da *piiedade* católica), tudo isso é descartado pelo olhar confuso de pai/marido, mas também de bacharel/juiz do Dr. Bento Santiago, metamorfoseado sutilmente neste narrador-personagem de prosa elegante, Dom Casmurro, que observa Ezequiel, que observa Massinissa. Essa segunda citação do nome do rei núbida me parece, então, minuciosamente arquitetada por Machado, e tem uma configuração cinética que projeta uma leitura em segundo plano, de outra camada textual, cujo palimpsesto, à vista do leitor mais arguto, deva revelar a sua estratégia narrativa de apropriação de uma cena capital da biografia de Massinissa, à qual já aludimos anteriormente: o da sua traição aos cartagineses. Na ambivalência da palavra literária do segundo Machado, que modifica consideravelmente a sua poética a partir da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o que se configura por meio de novos procedimentos narrativos e da revalorização da poética clássica por meio das operações de *imitatio* e *aemulatio*, Massinissa aqui, sobretudo aos olhos do narrador, é alegoricamente Escobar: o traidor de seu dedicadíssimo amigo, como diria José Dias. Na mente perturbada de Bento Santiago, aquele filho espúrio contemplava o busto de um traidor, como o era o verdadeiro pai. Observe-se, entretanto, que Machado não “diz” isso; apenas, melancolicamente, o sugere. Para se compreender a importância dessa mudança de procedimentos narrativos, é necessário recuarmos no tempo e perceber que o primeiro Machado, o autor de obras como *Ressurreição*, *A mão e a luva* e *Helena*, romances publicados ainda na década de 1870, portanto quase três décadas antes da publicação de *Dom Casmurro*, o fizera utilizando uma técnica formal exatamente contrária, deixando tudo claro ao leitor por meio do narrador onisciente⁵².

⁵² Procurei demonstrar isso em três trabalhos anteriores (cf. XXX, 2015, 2016, 2017).

Com bem observa João Cezar Castro Rocha, nos romances da segunda fase “o texto machadiano torna-se progressivamente enigmático, mais difícil de ser reduzido à interpretação sugerida pelo narrador; em casos extremos o narrador nem mesmo a sugere” (ROCHA, 2013, p. 50).

Se o leitor menos acostumado às bruxarias machadianas ou mesmo aquele que não reconhece o vasto repertório de autores e textos com os quais dialoga este antropófago *avant la lettre* do cânone ocidental, se esse leitor hipotético pode ter tido dificuldades em perceber as camadas textuais que aproximam Massinissa e Escobar na passagem supracitada, o processo fica ainda mais complexo quando estamos diante do jogo da alusão, e não da citação, como técnica compositiva. Em *Dom Casmurro*, na sequência dos capítulos CXXXIII e CXXXVIII, Machado revela, uma vez mais, seu gosto pelo suspense em flerte com o trágico, ao nos desnudar como o narrador rememora a ideia do suicídio, seguida do desejo de matar Capitu e Ezequiel. A sequência de ações cria no leitor a expectativa de que Bento Santiago tenha a convicção trágica requerida para consumir o ato. Primeiro, a ideia fixa o leva até uma farmácia onde compra uma substância venenosa, que mete no bolso. Após isso, faz uma visita-despedida à casa da mãe, depois janta fora, vai ao teatro, onde, ao assistir à tragédia *Otelo*, as inquietas sombras voltam a lhe aturdir a mente. Se a arte imita a vida, a peça lhe mostra que, inocente como ele era na suposta traição conjugal de que se vê vítima (era o caso também da inocente Desdêmona na trama de Iago), quem deveria morrer era, de fato, a culpada, Capitu, e não ele, Bentinho. Ao voltar para casa, ensaia o suicídio, mas não põe fim à vida, embora tenha chegado e escrever uma carta à esposa com um propósito determinado: “senti necessidade de lhe dizer uma palavra em que lhe ficasse o remorso da minha morte” (p. 935). Na sequência da narrativa, o texto machadiano cria uma cena que, uma vez mais, resvalará na história de Massinissa. Vejamos, primeiro, o que se narra em *Dom Casmurro* (embora o capítulo seja um pouco grande, transcrevo-o na íntegra para não prejudicar a compreensão da construção do sentido do texto machadiano e da análise que viso empreender):

O meu plano foi esperar o café, dissolver nele a droga e ingeri-la. Até lá, não tendo esquecido de todo a minha história romana, lembrou-me que Catão, antes de se matar, leu e releu um livro de Platão. Não tinha Platão comigo; mas um tomo truncado de Plutarco, em que era narrada a vida do célebre romano, bastou-me a ocupar aquele pouco tempo, e, para em tudo imitá-lo, estirei-me no canapé. Nem era só imitá-lo nisso; tinha necessidade de inculcar em mim a coragem dele, assim como ele precisara dos sentimentos do filósofo, para intrepidamente morrer. Um dos males da ignorância é não ter este remédio à última hora. Há muita gente que se mata sem ele, e nobremente expira; mas estou que muita mais gente poria termo aos seus dias, se pudesse achar essa espécie de cocaína moral dos bons livros. Entretanto, querendo fugir a qualquer suspeita de imitação, lembra-me bem que, para não ser encontrado ao pé de mim o livro de Plutarco, nem ser dada a notícia nas gazetas com a da cor das calças que eu

então vestia, assentei de pô-la novamente no seu lugar, antes de beber o veneno. O copeiro trouxe o café. Ergui-me, guardei o livro, e fui para a mesa onde ficara a xícara. Já a casa estava em rumores; era tempo de acabar comigo. A mão tremeu-me ao abrir o papel em que trazia a droga embrulhada. Ainda assim tive ânimo de despejar a substância na xícara, e comecei a mexer o café, os olhos vagos, a memória em Desdêmona inocente; o espetáculo da véspera vinha intrrometer-se na realidade da manhã. Mas a fotografia de Escobar deu-me o ânimo que me ia faltando; lá estava ele, com a mão nas costas da cadeira, a olhar ao longe... "Acabemos com isto", pensei. Quando ia a beber, cogitei se não seria melhor esperar que Capitu e o filho saíssem para a missa; beberia depois; era melhor. Assim disposto, entrei a passear no gabinete. Ouvi a voz de Ezequiel no corredor, vi-o entrar e correr a mim bradando:
— Papai! papai! Leitor, houve aqui um gesto que eu não descrevo por havê-lo inteiramente esquecido, mas crê que foi belo e trágico. Efetivamente, a figura do pequeno fez-me recuar até dar de costas na estante. Ezequiel abraçou-me os joelhos, esticou-se na ponta dos pés, como querendo subir e dar-me o beijo do costume; e repetia, puxando-me: — Papai! Papai! (p. 935-936).

A antinomia tragicômica resultante do contraste da *virtus* de Catão com a tibieza de espírito do narrador é desnudada cruelmente por Machado, revelando-nos o tipo fraco de homem que representa Bentinho. E articula-se, sem deixar o leitor respirar, com o capítulo imediatamente seguinte, intitulado “Segundo Impulso”, no qual aflora novamente o processo de apropriação que Machado fará de um episódio trágico da segunda guerra púnica. Vejamos o seu teor:

Se eu não olhasse para Ezequiel, é provável que não estivesse aqui escrevendo este livro, porque o meu primeiro ímpeto foi correr ao café e bebê-lo. Cheguei a pegar na xícara, mas o pequeno beijava-me a mão, como de costume, e a vista dele, como o gesto, deu-me outro impulso que me custa dizer aqui; mas vá lá, diga-se tudo. Chamem-me embora assassino; não serei eu que os desdiga ou contradiga; o meu segundo impulso foi criminoso. Inclinei-me e perguntei a Ezequiel se já tomara café.
— Já, papai; vou à missa com mamãe. — Toma outra xícara, meia xícara só. — E papai? — Eu mando vir mais; anda, bebe! Ezequiel abriu a boca. Cheguei-lhe a xícara, tão trêmulo que quase a entornei, mas disposto a fazê-la cair pela goela abaixo, caso o sabor lhe repugnasse, ou a temperatura, porque o café estava frio... Mas não sei que senti que me fez recuar. Pus a xícara em cima da mesa, e dei por mim a beijar doidamente a cabeça do menino. — Papai! papai! exclamava Ezequiel. — Não, não, eu não sou teu pai! (p. 936)

Onde a alusão aos aspectos biográficos que permitem a comparação entre os triângulos Bentinho-Capitu-Escobar e Massinissa-Sononisba-Sífax? Recorramos, novamente, a Tito Lívio. Conforme narra o historiador, Sífax havia se casado com Sofonisba, filha do cartaginês Asdrúbal Giscão, que interessava com este matrimônio ter com Sífax

não apenas tratamento de hospitalidade [...], mas também acenando com um parentesco. Como viu Sífax aceso pelo desejo (e mais que todos os outros bárbaros os numidas são inclinados a Vênus), fez vir a virgem de Cartago e apressou os esponsais; e entre os outros argumentos de alegria, e para unir ao vínculo privado um vínculo público, se estabeleceu por juramento uma aliança entre o rei e o povo de Cartago,



com a promessa mútua de haverem em comum amigos e inimigos.⁵³

Mais adiante, com a derrota de Sifax, Tito Lívio narra em cores trágicas o desenlace da história de Sofonisba, que pede, jogando-se reverencialmente aos joelhos de Massinissa, que o vencedor númida não deixe que ela, sua prisioneira, caia nas mãos do cruel vencedor romano. Após apresentar o discurso de Sofonisba, Tito Lívio retoma sua análise e assim se expressa, condenando o comportamento feminino (reminiscência clássica que permite a comparação entre os dois narradores, se pensarmos na condenação ora mais, ora menos velada que Bento faz de Capitu, ao longo de todo o romance):

Era de rara beleza e na flor da idade; assim, enquanto lhe tocava ora os joelhos, ora a destra, pedia a sua proteção para isto apenas: que não fosse entregue a nenhum romano, e tanto mais cândura que prece tinham as suas palavras que não apenas pela piedade foi tragado o espírito do vencedor, mas, como a raça dos numidas é impetuosa na libido, pelo amor o vencedor foi vencido por sua prisioneira.⁵⁴

Desse modo, continua o autor da *Ab Urbe Condita*, comovido e apaixonado, Massinissa se casa imediatamente com Sofonisba. Chegado ao acampamento, e sabedor da decisão irrefletida do númida, Cipião, temendo a repetição da história de Sifax, vai ter imediatamente com Massinissa e condena-lhe o gesto, em um tom de pai entre o severo e o zeloso. O "amigo de Roma", a seu turno, atendendo ao último pedido daquela mulher, que já não pode conservar diante de si como sua, manda-lhe por meio de um escravo fiel uma taça de veneno, que ela heroicamente bebe, pondo fim à própria vida.

Se a leitura crítica empreendida até aqui faz algum sentido, proponho que o drama burguês encenado por Machado nesta cena íntima da alma perturbada de Bento Santiago tangencia, por meio da alusão, o fatídico episódio de Sofonisba que morre pelas mãos de Massinissa. Desse modo, o multiperspectivismo do narrador machadiano permite associar a referência à figura de Massinissa não mais com Escobar, mas com o próprio Bento Santiago,

⁵³ "erat Hasdrubali Gisgonis filio non hospitium modo cum rege [...], sed mentio quoque incohata adfinitatis ut rex duceret filiam Hasdrubalis. ad eam rem consummandam tempusque nuptiis statuendum — iam enim et nubilis erat uirgo — profectus Hasdrubal ut accensum cupiditate — et sunt ante omnes barbaros Numidae effusi in uenerem—sensit, uirginem a Carthagine arcessit maturatque nuptias; et inter aliam gratulationem ut publicum quoque foedus priuato adiceretur societas inter populum Carthaginiensem regemque, data ultro citroque fide eosdem amicos inimicosque habituros, iure iurando adfirmatur" (LÍVIO, *Ab Urb. Cond.*, XXIX, 23, tradução minha para esta e demais citações da mesma obra).

⁵⁴ "forma erat insignis et florentissima aetas. itaque cum modo <genua modo> dextram amplectens in id ne cui Romano traderetur fidem exposceret propiusque blanditias iam oratio esset quam preces, non in misericordiam modo prolapsus est animus uictoris, sed, ut est genus Numidarum in uenerem praeceps, amore captiuae uictor captus" (LÍVIO, *Ab Urb. Cond.*, XXX, 12).



desejoso, talvez pela maldição das "inquieta sombras", de assassinar não verdadeiramente a ele, ou a Ezequiel, como sugere a superfície do texto, mas sobretudo a memória de Capitu, a quem ele odeia e ama, para evocarmos a expressão do célebre dístico catuliano. O veneno real, dissolvido na xícara, em que ao fim e ao cabo não beberam nem ele, tampouco o filho ou a esposa, funciona como uma alegoria machadiana, numa página bela e tragicamente tecida, para o veneno letal do ciúme, que naquele exato instante acabava de destruir definitivamente o casamento, sem chances de reparos posteriores, após ditas as palavras fatais. Como sabemos, dali em diante, a separação é inevitável. A partir daquela conversa, triste e dura, só restaram defuntos, que, embora vivos na aparência, foram tragados ao mesmo destino que já havia consumido Escobar. A “pessoa morta”, a quem se refere o narrador defunto enquanto observa às escondidas o "filho de seu pai", já morrera há muito, e não fora na Suíça...

Concluindo a análise observo que, em *Dom Casmurro*, as estratégias narrativas de reescrita dos fragmentos de cultura clássica, tal como os que envolvem a história do núcleo núbida-cartaginês-romano que analisamos neste trabalho, configuram o amadurecimento de procedimentos narrativos por parte do Machado por meio da forma de apropriação dos discursos alheios, da revisitação dos temas, autores e textos clássicos, antigos e modernos, dos quais ele se serve como repertório, deslocando-os de seu contexto original de produção e transplantando-os para o efervescente terreno da literatura brasileira oitocentista por meio de uma poética que bebe na tradição luciânica⁵⁵. Nessa perspectiva, os clássicos antigos, para Machado, e *Dom Casmurro* é exemplo disto, funcionam como um ponto de referência para a construção de um *novo clássico*, ideia fixa que não mata, e que, para nosso prazer e sorte, foi sem dúvida o ideário de vida desse escritor, que dedicou cinco décadas e milhares de páginas de atividades ininterruptas e bem-sucedidas em prol da modernização do romance brasileiro e de devoção a um amor incondicional: a arte literária.

Referências

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. v. 3. Poesia, Crônica, Crítica, Miscelânea e Epistolário. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- _____. *Obra completa*. v. 1. Romances. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso em Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro. Forense universitária, 2002, p. 157-238.
- BRANDÃO, J. L. A Grécia de Machado de Assis. In: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça; OLIVEIRA, Paulo Motta; BENN-IBLER, Veronika. *O novo milênio: interfaces linguísticas e literárias*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001. p. 351-374.

⁵⁵ Sobre a relação de Machado com a obra de Luciano, veja-se os trabalhos de Rego (1989) e Brandão (2001).



- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- MARTINS, E. F. Afrodite nos trópicos: a reescrita da cultura clássica no romance “A mão e a luva”, de Machado de Assis. In: *Revista Rónai*. Juiz de Fora, UFJF, v.3, n. 2, pp. 37-62, 2015.
- _____. Da Helena Grega à Helena Fluminense: Machado de Assis e a tradição clássica. In: *O Eixo e a Roda*. Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 255-272, 2016.
- _____. e OLIVEIRA, F. T. Félix ou o anti-Aquiles: diálogos entre Homero e Machado de Assis. In: *Revista Rónai*. Juiz de Fora, UFJF, v.4, n. 1, 2017. (no prelo)
- MASSA, Jean-Michel. A biblioteca de Machado de Assis. In: _____. JOBIM, José Luís (org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001, p. 21-97.
- REGO, Enylton de Sá. *Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SEVCENCKO, Nicolau. *Troca de elite*. Folha de S. Paulo, 30 de setembro de 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3009200701.htm> Acesso em: 10 out. 2017.
- TITO LÍVIO. *Titi Liui ab urbe condita libri*. Loeb Edition. Tranlated by B. O. Foster. Cambrigde, 1929.

[RECEBIDO 16/03/2018]

[ACEITO 16/09/2018]



Odorico Mendes and the poetic translation of Virgil

Odorico Mendes e a tradução poética de Virgílio

Paulo Sérgio de Vasconcellos*

Abstract:

The paper focuses on Manuel Odorico Mendes' translations of Greek and Latin poetry, with an emphasis on some key passages from his translations of Virgil. The paper highlights the Brazilian translator's efforts to preserve the semantic specificities of the original language and to recreate in Portuguese certain effects of sound and rhythm, thereby challenging the widely-held belief that poetry is untranslatable in poetic form.

Keywords: Virgil; Poetic translation; Odorico Mendes

Resumo:

O artigo enfoca as traduções de poesia grega e latina de Manuel Odorico Mendes, com ênfase em algumas passagens especialmente significativas de suas traduções de Virgílio. O artigo sublinha os esforços do tradutor brasileiro em preservar as especificidades semânticas da língua original e em recriar em português certos efeitos de som e ritmo, desafiando assim a crença amplamente difundida de que a poesia é intraduzível em forma poética.

Palavras-chave: Virgílio; Tradução poética; Odorico Mendes

This paper⁵⁶ aims to introduce Anglophone classicists to Manuel Odorico Mendes (1799-1864), a seminal Brazilian translator of Greco-Roman literature, who is relatively unknown outside of national borders. In the nineteenth century, Odorico Mendes translated all of Virgil and Homer,⁵⁷ challenging the often-alleged impossibility of translating a poetic text in poetic form.

Besides being a prominent literary figure, Manuel Odorico Mendes was also an important politician when Brazil was ruled by the Emperors Dom Pedro I (1822-1831) and

* Professor do Departamento de Linguística e do Programa de Pós-Graduação em Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem – IEL da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: odoricano@gmail.com.

⁵⁶ I would like to thank Linda El-Dashy for translating my paper into English, Ben Young for his help with the final version, and, especially, Konstantinos Nikoloutsos and Anastasia Bakogianni for improving the text in several ways. Needless to say, all remaining mistakes are entirely my own. Finally, I also wish to thank Rodrigo Gonçalves who has been an enthusiastic and tireless supporter of the whole project of presenting papers on Brazilian reception of the Classics at the APA meeting and subsequently getting them published.

⁵⁷ M. O. Mendes, *Eneida brasileira*, Paris: Rignoux, 1854; *Vergilio brasileiro*, Paris: W. Remquet, 1874; *Iliada de Homero*, Rio de Janeiro: Typographia Guttemberg, 1928; *Odyssea de Homero*, Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro.

Dom Pedro II (1831-1889). However, in 1847 he abandoned politics and moved to France with the intention of dedicating his time and energy exclusively to translating classical literature into Portuguese. While in Europe, he published *Eneida Brasileira* [Brazilian Aeneid] (1854) and *Vergílio Brasileiro* [Brazilian Vergil] (1858). The latter publication contained Virgil's entire literary output. It featured the original Latin text along with a Portuguese poetic translation, as well as copious notes on some finer points of the translation and on philological aspects of the work. Odorico Mendes died in 1864 from a heart attack in London and his translations of the Homeric epics were published posthumously. His death occurred while he was paying a final visit to the British capital before his planned return to his native country.

Odorico Mendes' works had, until recently, given rise to controversy; his translations, especially his verse renditions of the *Iliad* and *Odyssey*, had frequently been the target of harsh criticism. By contrast, the reception of his translations of Virgil has, on the whole, been more positive, although they, too, have been the subject of criticism. Silvio Romero (1851-1914), for instance, an influential scholar of Brazilian literature, wrote: 'As for the translations of Virgil and Homer attempted by the poet, the harshest criticism of them is insufficient. Everything is false, artificial, extravagant, impossible. They are true monstrosities' ('Quanto às traduções de Virgílio e Homero tentadas pelo poeta, a maior severidade seria pouca ainda para condená-las. Ali tudo é falso, contrafeito, extravagante, impossível. São verdadeiras monstruosidades', 1949, p. 35).⁵⁸ In the same vein, Antonio Candido, a major Brazilian literary critic who died recently (in May 2017), wrote in 1975 that Odorico Mendes' translations of the epics of Homer were 'a height of idiocy' ('um ápice de tolice', p. 74). Nowadays, however, the reception of his works has changed, and they are recognized as one of the most intriguing translations ever produced by a Brazilian author.⁵⁹

There is a longstanding *topos* regarding translations of poetic texts, which is often reproduced in academic discourse. This *topos* is chiefly demonstrated in translators' declarations, which serve to clarify that, in translating a poetic text into the language of the receiving culture, every effort is made to remain faithful to the *sense* of the original rather than to its poetic aspects. However, it is hardly plausible to maintain that, in translating poetry, no attempt should ever be made to reproduce certain sound effects and rhythms present in the original, since sound and rhythm are vital signifiers, inseparable parts of the meaning of a

⁵⁸ All translations from Portuguese into English are my own.

⁵⁹ Among modern influential Odorico's defenders in Brazil we can cite the critic and translator Haroldo de Campos and the classicists Antonio Medina and Francisco Achezar.

poem.⁶⁰ Frequently, in attempting to convey meaning within these self-imposed limitations, the translator fails to preserve the most singular semantic aspects of expression in the original, thus eliminating everything that might appear strange to the original readers. The opposition between ‘domesticating’ and ‘foreignizing’ translations mounts at least to Schleiermacher (1768-1834), whose ideas Venuti (2008, p. 15) synthetizes with his usual clarity: ‘Admitting (with qualifications like ‘as much as possible’) that translation can never be completely adequate to the foreign text, Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating practice, an ethnocentric reduction of the foreign text to receiving cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing practice, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural differences of the foreign text, sending the reader abroad.’ My impression is that, in the field of Classics, the practice of *explaining* texts has resulted in the tendency of translating a text via a choice of words and expressions that serve to simplify and make it clear to the modern reader, even when the original includes words or concepts that are difficult to ascertain, terms or concepts that are enigmatic, imprecise, or even vague.

In this type of translation, the main goal is to smooth over rough edges in the original text, offering the reader something fluent and simple, something that can be understood immediately without an extensive cognitive process. In principle, I have nothing against such an approach – which could be called ‘didactic’ – as long as one does not claim it is more legitimate because it is loyal to the meaning of the source text. First of all, since the priority is not to reproduce literary aspects of the original, ‘fidelity’ is precisely what this type of translation lacks. By following such eclectic practices, one cannot reproduce the full meaning of the text for two main reasons. First, as we know, an essentialist, singular meaning does not exist. Every text (and this is obviously true, too, about the *Aeneid* and the Homeric epics) contains within itself the possibility of many meanings; hence it is impossible to come up with a translation that does justice to the source texts’ full spectrum of meanings (a complex question into which I cannot delve here). Second, in a poetic text, sound and rhythm also connote meaning; how to proclaim fidelity to the meaning when the translator subordinates them to the literal sense of the words? Finally, this kind of ‘fidelity’ may betray even the literal meaning, if the reader is presented with a banal rendition of what in the original was a more singular

⁶⁰ Cf. ‘First it [literary translation] must semiotize forms and sounds like the original, although in a different system...’ (Michael Riffaterre, ‘Transposing Presuppositions on the Semiotics of Literary Translation’, in: Rainer Schulte; John Biguenet, p. 204).



expression.

Odorico Mendes, in turn, tended to re-create the enigmatic and singular phrases of the original in his Portuguese renderings. Here is a succinct example from his translation of the *Georgics*:

Vmida solstitia atque hiemes orate serenas (I, 100)

In Odorico Mendes' version:

'Rogai solstício aguado e inverno claro'... (101)
[Pray for a wet solstice and clear winter.]

In his notes on the translation, Odorico Mendes explains that in this particular context 'solstice' means 'summer', thus sparing the reader from trying to reach this conclusion by him-/herself. At the same time, this note casts light on the way in which the translator approaches the original text. The Latin *solstitia* means solstices, both summer and winter, as is the case in Portuguese; but when employed on its own, it refers specifically to the summer solstice. The synecdoche becomes a synonym for summer (as can be seen in the *Oxford Latin Dictionary*: 'the period of the summer solstice'). Odorico Mendes, thus, molds the Portuguese language to match Virgil's Latin. In Portuguese dictionaries we do not find 'solstício' as a synecdoche for summer, but even without Odorico Mendes' note, the reader can understand the meaning in this context since 'solstício' is juxtaposed with 'inverno' (winter). This a brief yet illuminating example of the work of a translator who did not try to explain the original and facilitate its reading by producing a banal and trivial translation. Rather, he preferred to tailor his mother tongue to create a synecdoche in Portuguese similar to that found in the Latin text. The influence of the language of the source text upon the language of the translated text is pervasive in Odorico Mendes' translations.

Let us analyze briefly another example from the *Georgics*. Virgilian didactic poem begins with the words *Quid faciat laetas segetes*: 'what renders happy the plantations'. *Laetas* is a poetic and metaphorical use of the adjective *laetus* ('happy', i.e. 'flourishing'). Odorico Mendes translates literally ('O que alegre as searas'), thereby maintaining the singularity of the expression that personifies nature, one of the fundamental aspects of the language of the *Georgics*. These are examples of semantic singularities that are preserved in Odorico Mendes' translations. I could also mention syntactic constructions that are Latinisms: for instance, reproductions of the ablative absolute and the accusative of respect in the Portuguese text. Here is an example of reproduction of the peculiarities of the Latin syntax. In *Eclogue 2*, Virgil



writes:

*Pallas quas condidit arces
Ipsa colat (61-62)*

Literally: ‘Pallas herself, which citadels she founded, may she inhabit’. It is a singular construction; more commonly we would have *Pallas ipsa arces colat, quas condidit*: ‘May Pallas herself inhabit the citadels she founded’. Odorico reproduces the singular construction, giving as an equivalent a very unusual word order in Portuguese:

No que alçou castelos
Minerva habite.

This literally means: ‘In those castles she founded, Minerva inhabits.’ The Brazilian reader is presented with a difficult sentence, whose structure is based on the Latin syntax that influences the Portuguese rendition.

In defense of this kind of translation Ortega y Gasset point out:

The decisive point continues to be that, when translating, one attempts to move from one’s own language to encounter that of the others, rather than the contrary, as is generally done.⁶¹

Translations that purport to remain true to the original meaning often prune away all the singular and unusual features of the source text, thus offering a clarifying interpretation instead of re-creating, for instance, a similarly imprecise, obscure, and challenging equivalent. Obviously, there are risks involved in opting for the latter: the new text becomes more difficult and therefore risks being called opaque, or even criticized as unreadable, as did indeed happen with Odorico Mendes’ translations.⁶²

In scholarship produced within the field of classical studies, it is not rare to find a condemnation of any failure to reproduce the literal meaning found in the source text, especially when the translator re-contextualizes and situates the text within another culture and/or in

⁶¹ ‘The Misery and Splendor of Translation’, in: Rainer Schulte; John Biguenet (eds.), *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992, p. 112. On the influence of the source language on the target language, see Walter Benjamin’s seminal essay *Die Aufgabe des Übersetzers*.

⁶² See, for instance, Frederico José Correa (1878, p. 49), who states that, reading the *Virgílio Brasileiro*, he was compelled to check out the Latin text many times in order to understand the Portuguese version. Carlos de Laet (1847-1927) said it was easier to read the originals than the translations of Odorico Mendes (*apud* Moreno, org., 2006, p. 176).



another era.⁶³ Personally, I prefer translations that retain the references to the source text's material culture and the signs of a certain ideology, and preserve the marks of 'alterity' of another epoch. But translators should not pretend that this approach brings them closer to the essence of the ancient text, to its one and only unchanging Meaning, to a fossil that 'archaeologists' of meaning will somehow bring to light in all its glory once the dust of history that has accumulated on the text has been cleared away. Some translations make it clear that there is no transparency in the process of translating, just as there is none in the process of interpreting; others have pretensions of re-creating the original in the mode of Pierre Ménard,⁶⁴ as if history could be eluded. What I do object to is that the academy rejects translations that poetically re-create the original on the grounds that some passages are not faithful to the literal meaning taken as *the* Meaning of the source text – a position that betrays its roots in positivism.

Poetic translations that sometimes stray from the literal meaning so as not to weaken the poetic aspect of the original text are the most effective means of enabling literary works from antiquity to resonate with modern readers. In my opinion, they can have an impact upon contemporary cultural life that is far greater than that which is possible via an erudite academic translation, full of footnotes but bereft of the aesthetic play on language typical of poetry. This is not to suggest two mutually exclusive approaches, but rather about different approaches to ancient texts that keep them alive, relevant, and influential, each in its own way, and each drawing on its own concepts and methods.

Another commonplace popular with translators is that 'poetry is untranslatable'.⁶⁵ Odorico Mendes seems to challenge this belief. The subtitle of his translation of the *Aeneid* illustrates that it is a 'poetic translation', a phrase which encapsulates his whole approach to the practice of translation. The Brazilian poet and translator Haroldo de Campos (1929-2003), one

⁶³ Classicists can easily, I think, remember examples of this attitude; I prefer to mention the 'sin', and not the 'sinners', imitating Gian Biagio Conte in his recent *Dell'imitazione* (2014, p. 95), when he criticizes what he thinks are mistakes in the use of the intertextual methods he advocated.

⁶⁴ Studies on translation, as those about intertextuality, frequently mention Borges' fascinating tale. Scholars interested in intertextuality use the Ménard paradigm to illustrate that even a literal verbal echo of another text will assume different meaning in the new one; rewriting the *Quijote* line-by-line will not result in a reproduction of the book, because the same lines would have different meanings in a new social and literary context. For theorists of translation, the tale can illustrate the chimera of the exact reproduction of meaning.

⁶⁵ If one looks more deeply, all language can seem in fact untranslatable, as indeed is frequently admitted; for instance: 'it is utopique to believe that two words belonging to different languages, and which the dictionary gives us as translations of each other, refer to exactly the same objects. Since languages are formed in different landscapes, through different experiences, their incongruity is natural' (Ortega y Gasset, p. 96); 'The answer to the question, 'Can one translate a poem?' is of course no. The translator meets too many contradictions that he cannot eliminate; he must make too many sacrifices' (Yves Bonnefoy, 'Translating Poetry', in: Rainer Schulte; John Biguenet, 1992, p. 186).



of the greatest theorist of translation in Brazil, has labelled this kind of creative translation a ‘trans-creation’ of the original.⁶⁶ He considered Odorico Mendes a pioneer, the first to present such a poetic ‘trans-creation’ in Brazil and the first to propose a more systematic discussion about the translation of literary texts in his country.⁶⁷ Odorico Mendes frequently explains his methods in the notes to the translations, pointing out his effort to be precise and to recreate poetic effects that he found in the source texts, as if he felt compelled to defend his translations in advance. Here are some examples:

‘O *praeruptus aquae mons* acaba em monossílabo, como para mostrar o cimo da montanha d’água. O nosso *monte* é dissílabo, e terminando nele o verso português não tinha a mesma graça: terminei-o no pronome *se*, e obtive assim a vantagem do latino. Os que sentem a beleza da versificação, devem gostar do exdrúxulo, que, tendo mais uma sílaba, parece aumentar a altura da vaga’ (*Eneida Brasileira*, p. 51).

‘The *praeruptus aquae mons* ends with a monosyllable, so as to point out the summit of the mountain of water. Our *monte* [mountain] is a disyllable, and if the Portuguese line, if it ends with it, would not have the same grace: I ended it with the pronoun *se*, and I attained by this way the quality of the Latin line. Those who feel the beauty of the versification should like the polysyllable, which, having one more syllable, seems to augment the height of the wave’.

‘Conservei a audácia do original... Não me exprimo com mais atrevimento que Ferreira’... (*ibidem*, p. 55)

‘I conserved the audacity of the original... I am not more audacious than Ferreira [a Portuguese poet]’.

What could be more untranslatable in a language like Portuguese than the quantitative rhythm of Latin or Greek? Yet when Odorico Mendes identified an expressive effect engendered by rhythm in classical languages, he set out to create something analogous. Ancient

⁶⁶ See Campos’s concept of ‘transcriação’ (trans-creation): ‘Once we admit, in principle, the thesis of the impossibility of translating ‘creative’ texts, it seems that we may also admit, in principle, the corollary of this thesis, the possibility of re-creating the texts. The texts may exist... in two languages and as two bodies of autonomous aesthetic information, which, we should like to add, will be linked to each other through an isomorphic relation: they will be different in language, but like isomorphic bodies, they will crystallize within the same system’ (H. de Campos, ‘Translation as Creation and Criticism’, in: *Novas. Selected Writings*, ed. A. S. Bessa and O. Cisneros, Illinois: Northwestern University Press, 2007, p. 315). The same text in another translation is found in Mona Baker (ed.). *Translation Studies*. Vol. I. London and New York, Routledge, 2008, p. 130-145. Cf. ‘Literary translation, in the final analysis, participates in both creation and imitation. [...] a translator is definitely an originator, for the only way he could come up with a translation at all is by going beyond and above the source text, by breaking free from its wording, and by giving full scope to his own imagination. The translator’s need to break free from the constraints imposed by the original work accounts for what can be seen as the creative dimension of translation’ (Xu Chonsxin, ‘Literary Translation. Some Theoretical Issues Investigated’, in: BAKER, *ibidem*, p. 116).

⁶⁷ In his notes Odorico Mendes often discusses (sometimes in detail) aspects of his translations, so that we have a kind of *ars tradutoria* scattered throughout them. And he also judges other translations of the lines he is translating, occasions in which we can perceive his ideas about the theme.



authors have handed down texts that demonstrate that their contemporary readers could feel a sense of solemnity or get the impression of slowness from a strong spondaic rhythm, as well as a sense of speed and agility in a rhythm full of short syllables.⁶⁸ Recreating such rhythmic effects in a language like Portuguese is a challenge that might be regarded as irrelevant, or even impossible. However, Odorico Mendes always tried to render analogous effects in Portuguese, drawing on equivalences and similarities rather than seeking an exact (utopian!) reproduction of this aspect of the original.

In Book IV of the *Aeneid* we find an interesting example. The text describes a moment during the hunting trip taken by Aeneas and Dido (the parentheses mark the elisions):

*Pōstqu(am) āltōs uēnt(um) īn mōntēs ātqu(e) īnuia lustra,
Ēccē fērae, saxi deiectae uertice, caprae
Decurrere iugis...* (151-153)

In Sarah Ruden's translation (2006, p. 74):

They came into the hills and trackless woods.
Wild goats they started from a stony summit
Ran down the slope.

The first line is well stocked with long syllables. The second begins with a jumpy dactylic hexameter. The translation provided by Odorico creates the impression of speed in true imitative harmony:

*Chega-se a alpestres montes e ínvias furnas,
Eis, de íngreme rochedo, despenhando-se,
Bravias cabras pelos picos pulam.* (162-63)

One arrives at mountainous summits and impervious caves,
where, from the steep rocks, hurling themselves,
savage goats from the peaks leap.⁶⁹

The long 'despenhando-se' at the end of the second line in Odorico Mendes' translation stands out against the succession of disyllabic words in the next line (with the exception of 'bravias', each word is a disyllabic), in which only paroxitones are used, thereby creating an agile, leaping rhythm that relies on sonorous alliteration to produce an effect of vivid, imitative harmony:

braVIas CABras PElos PICos PULam. (stressed syllables marked)

⁶⁸ For instance: Cicero, *Orator* LXIV, 216; LVII, 191; LXXIII, 212; Quintilian, *Institutio Oratoria* IX, 4, 83, 91.

⁶⁹ My literal translation.

Odorico thus not only found a means to reproduce the original text's rhythmic effect but actually heightened it in his re-working, creating a very agile passage in the style of other Virgilian ones, which manage to suggest, in terms of sound and rhythm, elements of nature.

Another passage I wish to highlight is found in Book II of the same epic. This one refers to the last night in Troy, at the moment immediately prior to the Greek invasion. Vergil describes that particular nightfall as follows:

*Vertitur interea caelum et ruit Oceano nox
Īnuōluēns ūmbrā māgnā tērrāmq̄ue polumque* (v. 250-251)

The heavens swung round, night leaped from the ocean
To wrap the earth and sky [...] ⁷⁰

Odorico's version:

Vira o céu, no Oceano a noite cai,
E embuça em basta sombra a terra e o polo...

The sky swings, into the ocean the night falls
and veils in vast shadow the land and the pole... ⁷¹

Apart from maintaining the monosyllable at the end of the first line, very rare in Virgilian verses, ⁷² we observe a completely iambic second line, that is to say an exact progression of atonic (or unstressed) and tonic (or stressed) syllables. Even though it is not possible to reproduce a quantitative rhythm in a language that does not possess such a system, the translator does at least create an analogous poetic effect with an entirely regular rhythmic succession, which gives the line a special style, an effect heightened by the marked labial alliteration:

(e) emBUç(a) em BASTa SOMbr(a) a TERr(a e) o Polo () = elision

Odorico Mendes thus defied the claim that poetry is untranslatable; and his work, written in difficult (sometimes even challenging) Portuguese, was met with incomprehension. Today, however, we find ourselves at a point in history at which it is propitious to reevaluate his creative output and his achievement.

How did in the reception of Odorico Mendes' translations change from being mostly

⁷⁰ Sarah Ruden, p. 31.

⁷¹ My literal translation.

⁷² Cf. Nougaret (1948, p. 44): 'Vigile n'emploie le monosyllabe final que rarement et à bon scient'.

negative in the past to mostly positive today? Scholars like the aforementioned Haroldo de Campos and Antonio Medina, professor of Greek Literature, who discussed Odorico Mendes' translations (the first, in essays; the later in his Master and PHD, in 1977 and 1980, respectively) played a crucial part in this change. They pointed out the qualities of Odorico Mendes' translations, without denying its controversial aspects, such as the occasional tortuous syntax. The so-called 'movement of the concrete poetry' (of which Haroldo was a leader, and Medina a sympathizer) discussed and practiced the poetic recreation of poems, and the example of Odorico was not rarely mentioned. In 1992 Medina published an annotated edition of Odorico Mendes' *Odyssey*; Luiz Alberto Machado Cabral an edition of the *Aeneid* (from the version of 1854) in 2005; I myself coordinate a group of professors and graduates that work on annotated editions of Mendes' translations of Virgil. The group published the *Aeneid* (from the version of 1858), and the *Eclogues* (2008); the edition of the *Georgics* is in print. Another significant sign of the present interest in Odorico Mendes' translation: a group of Brazilian actors presents public recitations of all the books of the *Iliad* in his translation (information about can be found on: <https://iliadahomero.wordpress.com/sobre-nos>); the oral performance highlights the musical and rhythmic qualities of the translation. A sign of the new times in Odorico's reception: two recent editions of his *Eneida Brasileira* (2005 and 2008) were sold out.

Philologists today, in their vast majority, are aware that, without sacrificing the rigor with which they go about their work, they can and should be open to other ways of appropriating ancient texts, ways that can live alongside the more common (and entirely legitimate) approach to translation in some classical philology. In the field of classical reception many scholars are open to creative translations that combine philological precision and poetic elaboration.⁷³

Odorico Mendes combined philological rigor and poetic creativity in his craft. His translations can stand on their own merits as literary texts and they continue to seduce and provoke us, as is shown by the new editions of his Virgil and Homer translations, now accompanied by explanatory notes and commentaries on a difficult but always fascinating text. It is a good sign that the merits of perhaps the greatest Brazilian Classicist have finally been recognized; this recognition coincides with the impressive vitality of Brazilian Classical Studies nowadays, and maybe it is by itself an indication of this vitality.

⁷³ See, for instance, PARKER, J. and MATTHEWS, T. (eds.). *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern*. Oxford, Oxford University Press, 2011.



References

- BAKER, M. (ed.). *Translation studies*. Vol. I. London and New York, Routledge, 2008.
- BASNETT, S.; LEFEVERE, A. *Constructing cultures. Essays on literary translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
- BENJAMIN, W. Die Aufgabe des Übersetzers. In: Heidermann, W. (ed.) *Clássicos da teoria da tradução*. Vol. I, Florianópolis, UFSC, p. 202-231, 2010.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- DE CAMPOS, H. Translation as Creation and Criticism. In: _____. *Novas. Selected writings*. Edited by A. S. Bessa and O. Cisneros. Illinois, Northwestern University Press, p. 312-26, 2007.
- LANDERS, C. E. *Literary translation. A practical guide*. Clevedon, Multilingual Matters, 2001.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. Vol. 2. São Paulo, Itatiaia-Edusp, 1975.
- CONTE, G. B. *Dell'imitazione. Furto e originalità*. Pisa, Edizioni della Normale, 2014.
- CORREA, F. J. *Um livro de crítica*. Maranhão, Typ. do Frias, 1878.
- MENDES, M. O. *Eneida brasileira*. Paris, Rignoux, 1854.
- _____. *Vergílio brasileiro*. Paris, W. Remquet, 1858.
- _____. *Iliada de Homero*. Rio de Janeiro, Typographia Guttemberg, 1874.
- _____. *Odysseia de Homero*. Rio de Janeiro, Livraria Leite Ribeiro, 1928.
- MORENO, M. Q. (org.). *Humanismo e ciência para Francisco de Assis Magalhães Gomes*. Belo Horizonte, UFMG, 2006.
- NOUGARET, L. *Traité de métrique latine*. Paris, Klincksieck, 1948.
- ROMERO, S. *História da literatura brasileira*. Vol. 3, 4. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1949.
- PARKER, J.; MATTHEWS, T. (ed.). *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern*. Oxford, UP, 2011.
- SCHULTE, R.; BIGUENET, J. (ed.). *Theories of translation. An anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992.
- STEINER, G. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. 3. ed., Oxford, UP, 1998.
- VANUTI, L. *The Translator's Invisibility: a history of translation*. 2. ed. Oxon, Routledge, 2008.
- VERGIL. *The Aeneid*. Translated by Sarah Ruden. New Have & London, Yale University Press, 2008.
- VIEIRA, B. V. G. Recepção de Odorico Mendes: (a)casos de crítica de tradução no séc. XIX. *PhaoS*, vol. 10: p. 139-54, 2010.

[RECEBIDO 24/03/2018]

[ACEITO 27/09/2018]

A tradução parafrástica dos *Amores*, de Ovídio, por António Feliciano de Castilho (1858)

The paraphrastic translation of Ovid's Amores by António Feliciano de Castilho (1858)

Giovani Silveira Duarte*

Resumo:

Em nossa pesquisa, objetiva-se analisar, a partir do cotejo de concepções clássicas e modernas acerca de gêneros como a lírica e a elegia, de que modo a tradução parafrástica da obra *Amores*, de Ovídio, elaborada por António Feliciano de Castilho em 1858, privilegia a língua de chegada, o Português, e despreza os critérios tradicionais que pautavam, na Antiguidade, o gênero elegíaco, visto que o tradutor lança mão de variações diversas referentes sobretudo à métrica ao longo da obra. O trabalho não se pretende meramente comparativo, ou seja, cotejar ingenuamente o original e seu correspondente em língua vernácula, com vistas a demonstrar as diferenças entre um texto e outro, mas, sim, quer sob a luz dos critérios tradutológicos explicitados no prefácio da obra pelo erudito português, quer mediante noções antigas dessas formas poéticas, perceber a relação agonística e emulativa travada entre o poema ovidiano e a nova fatura portuguesa.

Palavras-chave: Tradução parafrástica; *Amores*; Ovídio; António Feliciano de Castilho; Elegia.

Abstract:

This paper aims to analyze how the paraphrastic translation of Ovid's *Amores*, by António Feliciano de Castilho in 1859, favors the target language – Portuguese – over the traditional criteria which guided Elegy in Ancient times, since the translator resorts to several variations related to meter throughout the work. The analysis method is a collation of both classical and modern notions on genres such as Lyric and Elegy. However, comparing the source text and its translation into the vernacular merely looking for differences is not the aim. The main purpose here is to understand the agonistic and emulative relationship between Ovid's poem and its new Portuguese version, whether in the light of the translation criteria explained in the translator's preface or through Lyric's and Elegy's ancient notions.

Keywords: Paraphrastic Translation; *Amores*; Ovid; António Feliciano de Castilho; Elegy.

Introdução

O ano de 1858 foi bastante fecundo no que concerne à literatura na Europa. Uma vez que esse período reproduziu resquícios do Classicismo ocorrido em Portugal, é possível ver, nessa data e nesse lugar, um grande vigor da tradição clássica, representado sobretudo pela publicação do *Virgílio Brasileiro*, de Odorico Mendes, e da tradução parafrástica dos *Amores*, de Ovídio, feita por António Feliciano de Castilho, poeta e tradutor português bastante influente em sua época. Essa última obra, objeto deste artigo, escrita originalmente por Ovídio entre 23

* Graduado em Licenciatura em Língua Inglesa pela Universidade Federal de Ouro Preto e mestrando em Letras: Estudos da Linguagem pela mesma universidade. E-mail: giovani.lettrasufop@hotmail.com.



e 14 a.C., é composta por um conjunto de elegias amorosas, distribuídas em três livros, que giram em torno de Corina, a *persona amatória* de Ovídio. Nos poemas, há a representação de situações e de temáticas diversas, que vão desde o jogo amoroso e o cortejo entre os amantes em um banquete até os lamentos do eu-elegíaco por, diante de seu ciúme descontrolado, ter agredido sua amada.

1. Castilho e sua tradução parafrástica

Logo no *Preâmbulo do Commentador* da tradução parafrástica d’*Os Amores* de Ovídio, José Feliciano de Castilho, irmão do tradutor e autor da obra anexa – *A Grinalda Ovidiana, appendice á paraphrase DOS AMORES* –, que se constitui espécie de segundo tomo da paráfrase de António Feliciano de Castilho, observa que

oprime-nos ter que usar da palavra, quando tais vultos como Ovídio e Castilho António vão arrebatam atenções. Sabemos que mal nos era lícito, depois que eles emudecessem, erguer a voz, entre a turba obscura dos admiradores, como comentador e anotador humilde; mas, tornando-se indispensáveis algumas observações prévias, imploramos respeitosa vênua, e poucas frases arriscaremos aqui (OVÍDIO, 1858, vol. I, p. 9)⁷⁴.

A despeito do tom epidítico, profundamente encomiástico, do próêmio de Castilho José, que em parte nos faz compreender o nome jocoso com que Antero de Quental denominara os partidários dos irmãos Castilho durante a Questão Coimbrã, em 1865 (“Escola do Elogio Mútuo”), é possível vislumbrar o cerne do projeto tradutológico do poeta português, em que, no lugar de mero personagem mediador entre um idioma e outro e entre o texto fonte e o texto de chegada, o tradutor se avulta, efetivamente, na posição de autor, granjeando o desejado estatuto de poeta que, embora se sirva da fonte alheia, o poema ovidiano, se imbui também de voz própria. Não é à toa, pois, que no preâmbulo Castilho José nos apresenta Ovídio e o irmão no mesmo patamar; não há hierarquia entre eles: não é só o escritor latino o vulto, mas os dois, o poeta e o poeta-tradutor. Assim, todas as referências ao vate romano e ao português estão no plural, pois no projeto tradutológico de Castilho Ovídio não está sozinho na ribalta: o irmão, quando afetadamente se coloca como “comentador e anotador humilde” (referindo-se à *Grinalda*), só toma a cena no momento em que “emudecem” o poeta latino e o seu êmulo português.

A tradução dos *Amores* de Castilho é, segundo o próprio tradutor, “inderessada

⁷⁴ Manteve-se neste artigo a grafia original em todas as citações dos *Amores* traduzidas por Castilho.



exclusivamente aos homens feitos e estudiosos das letras clássicas” (OVÍDIO, 1858, v. I, p. 32). Nessa obra, ele, que até então havia preferido ser extremamente fiel aos originais em suas traduções, optou por ser parafrasta, adequando não o Português ao Latim, mas o Latim ao Português. Eis as linhas sobre isso escritas em seu “Prologo do Traductor”:

pelo que respeita ao metro, não só empreguei todos os possíveis, desde os microscopicos dissyllabos até aos magestosos (e nunca assaz recomendados) alexandrinos, sinão que procurei combinál-os e intertecêl-os, para dar ás strophes a maxima variedade. [...] Menos me-importou o como Ovídio tinha concebido e expresso os seus amores, do que o como os-expressaria, si a nossa fôra a sua lingua, e os usos e gôsto litterario de então, os mesmos que são hoje (OVÍDIO, 1858, v. I, p. 33).

É sabido que o metro usado em elegias na Antiguidade era o dístico elegíaco: o primeiro verso era um hexâmetro datílico; e o segundo, um pentâmetro datílico, conforme se segue:

– u u / – u u / – u u / – u u / – u u / – u u

(Hexâmetro datílico)

u u / – u u / – || – u u / – u u / –

(pentâmetro datílico)

Por outro lado, do mesmo modo que a épica, a “lírica”⁷⁵ grega não fazia uso da rima, e o seu metro era baseado em uma sequência padronizada de sílabas longas e breves, o que conferia sonoridade ao discurso. No que concerne às espécies métricas utilizadas pelos poetas “líricos” das épocas gregas arcaica e clássica, percebe-se que eram pautadas em estruturas-base bastante variáveis, o que tornava esse tipo de poesia polímetro. Assim, o que Castilho se propõe a fazer, ao desprezar os critérios métricos antigos – e portanto coevos à época da composição das elegias – diferenciadores desses dois gêneros, pois que, como demonstra o excerto acima, ele elabora uma tradução dos *Amores* em que faz uso da variação métrica, é inserir essa obra em uma tradição lírica:

a índole d’esta obra stava pedindo, na nossa língua, a forma lírica, a metrificação multicolor e scintillante, mimos e graças do dizer, a que o grave e heroico decassyllabo se recusa. Pradarias smaltadas de flores, e matizes de arco-iris não se-debuxam com traços de lápis; exigem palheta bem provida (OVÍDIO, 1858, vol. I, p. 32).

Em 1851, Castilho havia escrito seu *Tratado de Metrificação Portuguesa*, que ensejou

⁷⁵ O motivo do uso das aspas será mais claramente elucidado nas páginas abaixo e diz respeito à forma como, na tradição, tem-se referido ao que hoje chamamos de lírica.

um novo método para a contagem de sílabas na tradição de Portugal. Desse modo, o que ele fez foi usar os *Amores* como exercício e exemplo de sua nova proposta de versificação (VIEIRA, 2009). Repare-se então que, para vazar o material erótico-amoroso contido nas elegias, o decassílabo heroico é deliberadamente deixado de lado pelo poeta português, que prefere ser diverso em sua tradução. Como prova disso, é possível, já no primeiro poema da tradução dos *Amores*, notar uma grande variedade quanto à forma e aos metros. No excerto reproduzido abaixo, usa-se essa variação – o decassílabo heroico, a partir do sétimo verso, é substituído por hexassílabos e eneassílabos – para representar a mudança de estado da *persona* poética, que, ao ser dissuadida por Cupido de querer se rivalizar a Homero, deixa de cantar na extensão e na severidade próprias da épica e passa a ser vassala de Vênus e a cantar seus amores, além de se ver obrigada a compor no estilo elegíaco, caracterizado pela leveza e pelo queixume amoroso. Na estrofe seguinte, a *persona* poética lamenta a perda, reclama ao deus, mas a voz já não lhe é a mesma, já que se torna incapaz de, com o eneassílabo, alcançar as escalas próprias do canto épico:

Ser de Homero rival lembrou-me um dia;
Cantar guerras heroes; e em nobres voos
Á grandeza do assumpto alçar meos versos.
Já na dextra o clarim, na frente os louros,
Na mente a gloria, me-insaiava aos cantos.
Riu-se Cupido... e rindo-se furtou-me

O laurel, o instrumento;
De rosas e de murtas
C'roou-me n'um momento;
Pôz-me nas mãos a lyra
Tão cara á mãe de Amor.

Quem te-deu esse jus em poesia,
Vão menino, cruel invasor?
Tem as musas em nós sob'rania;
Não são vates vassalos de Amor (OVÍDIO, 1858, vol. I, p. 41)

Perceba-se que o roubo do laurel e do clarim do vate épico é figurado duplamente, tanto pela alteração brusca do andamento, a partir do sétimo verso, em que, como mencionado anteriormente, o típico decassílabo heroico é substituído pelo hexassílabo lírico, quanto pelo *enjambement* – ou seja, pelo encavalgamento – que o introduz e reforça metricamente essa mudança quando o poeta é roubado por Cupido. A própria presença do verso hexassilábico remete ao furto, pois que, do mesmo modo que são arrebatados do poeta o laurel e o clarim, o vate perde, num piscar de olhos, um hemistíquio inteiro: é como se o filho de Vênus roubasse dele metade do verso!



Além do metro, outros critérios fundamentais que provam que lírica e elegia eram dois gêneros autônomos entre si, ainda que compartilhassem de características comuns, estão relacionados: i) aos termos utilizados entre os antigos para se referirem a cada uma dessas formas poéticas;; ii) aos seus contextos de performance e iii) aos seus conteúdos. Veja-se mais detalhadamente, então, cada um desses critérios.

Conforme Budellman (2009), um dos primeiros obstáculos ao se lidar com a lírica grega se refere à ambiguidade do vocábulo: classicistas usam *lírica* tanto em um sentido mais restrito quanto em um mais abrangente. O primeiro caso exclui dois gêneros maiores: a elegia e o iambo; já o segundo os inclui. Essa variação é recorrente nas obras que tratam do assunto, e essa divergência hoje é consequência da inconstante história do termo *lírica* e da herança deixada a nós pelos românticos.

A palavra *λυρικός*, *lírica*, significa “relativo à lira” e aparece pela primeira vez no século 2 a.C. Deve-se ter em mente que o Helenismo foi um período de intenso trabalho erudito em relação aos poetas do passado; assim, *lírica* surgiu naquele contexto como um termo para se referir a um tipo particular de categoria de poetas e de poesia e como frequente menção à lira nos próprios poemas líricos. Antes de *λυρικός* ser cunhado, a terminologia era mais flexível, e o termo mais importante era *μέλος* (música, melodia), usado por vários poetas para se referir às suas composições. Sabe-se que *μέλος* continuou em uso mesmo quando *λυρικός* passou a circular, e o adjetivo *μελικός*, “relativo a *μέλος*” e frequentemente traduzido por “mélíco”, é proveniente do século 1 a. C. A partir daí, *λυρικός* e *μέλος* / *μελικός* coexistiram.

Para além disso, *lírica* é um vocábulo que teve seu significado mudado ao longo dos tempos. Na Antiguidade greco-romana, tanto *lírica* quanto *mélíca* eram empregados apenas no sentido restrito, distintos de elegia e iambo. Desse modo, estudiosos da área têm proposto cânones distintos para os poetas iâmbicos, os elegíacos e os líricos, e, nos raros casos em que a palavra *μέλος* aparece em um poema elegíaco ou iâmbico (ao invés de um mélico), geralmente faz referência a uma outra canção.

O sentido mais restrito de *lírica* permaneceu como a norma também na Renascença, mas gradualmente começou a ocupar um lugar junto ao sistema genérico do qual faziam parte a épica e o drama, sendo, portanto, ampliado. Esse escopo mais abrangente se tornou referência a partir do final do século 18 e início do 19, quando Goethe criou a noção de “formas naturais de poesia”, cuja tríade – a saber: a épica, o drama e a lírica – acabou sendo incorporada à área das Letras Clássicas, bem como o conceito mais abrangente de *lírica*. Apesar disso, o conceito antigo do termo nunca foi completamente esquecido; então, ficamos com o sentido ambíguo do



vocábulo. Uma alternativa para se lidar com esse problema e evitar colocar sob o mesmo cunho formas poéticas que os antigos claramente consideravam e classificavam como diferentes é deixar *lírica* de lado e usar apenas *melos* e *mélico*, mantendo assim seu significado com pouca ambiguidade: elegia e iambo raramente eram chamados de poesia mélica (BUDELMANN, 2009).

Por sua vez, a elegia, como poema e como gênero, tem sido caracterizada, em diferentes épocas e formas, por três termos: ὁ ἔλεγος, τὸ ἐλεγειον, ἢ ἐλεγεία. Conforme West (1974, p. 6), o primeiro vocábulo, e mais problemático, aparece no não-elegíaco epigrama de Equembroto, citado por Pausânias, em celebração à vitória desse primeiro nos jogos píticos, mais especificamente na disputa aulódica de 586 a. C.: “Equembroto, árcade, / dedicou a Hércules / esta imagem após vencer / nas composições de Antifictions, / cantando aos helenos *mélea* e *elégous*”⁷⁶. Nessa e em grande parte das ocorrências posteriores, ἔλεγος apareceu significando lamento cantado, sem necessariamente implicações métricas. É o termo ἐλεγειον, “díptico elegíaco”, que tem sido usado desde o século 5 para se referir à métrica pela qual são vazadas as elegias, sem alusão ao conteúdo ou ao meio de transmissão. Por fim, o terceiro desses termos, ἐλεγεία, é aquele que melhor corresponde à nossa elegia, tanto no sentido de poema como de gênero, enquanto seu plural, ἐλεγειαί, faz referência a uma obra escrita em versos elegíacos (WEST, 1974).

No que diz respeito ao contexto de performance, a poesia mélica das épocas arcaica e clássica se dividia em duas modalidades – a saber, solo (monódica) e coral – e era desempenhada em diversos espaços. No caso desse primeiro tipo, ele se destinava principalmente a contextos mais próximos da comunicação face a face, os quais exigiam certo grau maior de imediatismo. Destaca-se dentre eles o simpósio (protagonista também para o desempenho de outros gêneros, como a elegia e o iambo), no qual, após o banquete, os convivas – entre os quais poderia haver poetas – se reuniam para cantar, recitar e ouvir o que lhes aprouvesse. Já no caso do segundo caso, ou seja, a mélica coral, a ocasião de performance central era o festival cívico-religioso, a que se juntavam outras ocasiões, como funerais, casamentos etc. O poeta desse tipo de modalidade poética era responsável também pelo coro, que por sua vez tinha um líder e dançava, com o acompanhamento da lira, juntamente a outros

⁷⁶ Tradução de Alexandre Agnolon para:
Ἐχέμβροτος Ἄρκας θῆκε τῷ Ἡρακλεῖ
νικήσας τὸδ' ἄγαλμ' Ἀμφικτυόνων ἐν ἄεθλοισι,
Ἴλλησι δ' αἰείδων μέλεα καὶ ἐλέγους.

instrumentos (RAGUSA, 2013).

Por seu turno, do mesmo modo que a lírica, a elegia das épocas arcaica e clássica era performatizada em várias ocasiões, dentre as quais se destacam as seguintes: haverá uma batalha, e os lutadores são exortados para serem bravos e conseguirem vencer; um cenário militar menos formal, no qual o poeta é um soldado em guarda com seus companheiros, e não há necessidade de sentimentos heroicos: sentimentos menos elevados são mais reconfortantes; o simpósio civil comum, reunião que ocorria geralmente após o banquete, era composta basicamente por aristocratas e dava lugar à performatização de canções de gênero diversificado; funerais; e competições aulódicas em festivais (WEST, 1974).

O conteúdo dos textos mélicos monódicos que nos chegaram indica temas relacionados sobretudo ao cotidiano da vida da *pólis*, a eventos de um passo recente e a situações próprias da experiência humana, geralmente colocados na 1ª pessoa do singular, que se endereça a um “tu” ou um “vós”. A mélica coral, por outro lado, ao que tudo indica, era menos variada em seus temas e tratamentos: nela se sobressaem o tom da celebração, o extenso uso da narrativa mítica e a autorreferencialidade à performance (RAGUSA, 2013).

Em relação ao conteúdo dos textos elegíacos que restaram das épocas em questão, também encontra-se um grande escopo de temas: os poemas podiam conter temas predominantemente lamuriosos e que mostravam receio de futuro, servindo de advertência para o ouvinte; podiam servir como reação a acontecimentos públicos que se transforma em conselho e exortação para agir; podiam propor discussões filosóficas quanto à subserviência humana em relação aos deuses para que tivessem prosperidade; podiam apresentar conselhos sobre o direcionamento do próprio simpósio, com ênfase na moderação e na disciplina. Às vezes o assunto podia ter também um tom mais pessoal: lamentos no exílio, confissões, recriminações, consolações, histórias divertidas ou obscenas sobre uma pessoa conhecida, mas já morta, entre uma infinidade de outros temas. Segundo West:

a poesia elegíaca, então, possui um amplo escopo de temas. No entanto, ele não é ilimitado: ela não era usada, até onde podemos dizer, para narrar diretamente mitos e lendas, para a poesia didática de um tipo factual ou técnico, para narrativas e fantasias sexuais. Por outro lado, mais ou menos qualquer tema que pode ser tratado em poesia pode ser tratado em versos elegíacos, do mesmo modo que não há nenhum tema que seja restrito somente a eles [...] ⁷⁷. (WEST, 1974, p. 23).

⁷⁷ Minha tradução para: “Elegiac poetry, then, has a wide range. Not an unlimited one: it was not used, so far as we can tell, for the straightforward telling of myths and legends, for physical philosophy, for didactic poetry of a factual or technical kind, for sexual narratives; but otherwise more or less any theme that can be treated in poetry at all can be treated in elegiacs. On the other hand there is scarcely any theme that is restricted to elegiacs”.



Desse modo, vê-se que, ainda que comunguem de elementos comuns, lírica e elegia eram claramente formas poéticas diversas entre os antigos. Assim, a consequência de desprezar esses critérios fundamentais de diferenciação entre esses dois gêneros poéticos e optar por usar a forma lírica para vazar os versos ovidianos é que Castilho se vê impelido em sua proposta tradutória a suprimir referências ao gênero elegíaco que estão contidas no texto fonte. Para que isso seja possível, além de usar recursos próprios da prática tradutória, como a omissão⁷⁸, o poeta se vê obrigado a inserir⁷⁹ em sua tradução dos *Amores* versos que não estavam no original. Para que o leitor tenha uma melhor compreensão desse processo, vejamos dois exemplos dessa estratégia tradutória, ambos presentes na primeira elegia do terceiro livro, trecho no qual a *persona* elegíaca anda por um bosque, procurando inspiração para compor seus poemas, quando se depara com duas deidades. Contemple-se primeiramente o original, em Latim, que será seguido imediatamente da tradução portuguesa⁸⁰:

Stat vetus, et multos incaedua silva per annos.
Credibile est illi numen inesse loco.
Fons sacer in medio, speluncaque pumice pendens;
Et latere ex omni dulce queruntur aves.
Hic ego dum spatior tectus nemoralibus umbris,
Quod mea, quaerebam Musa, moveret opus.
Venit odoratos Elegeia nexa capillos:
Et puto pes illi longior alter erat.
Forma decens vestis tenuissima cultus amantis:
In pedibus vitium causa decoris erat.

Existe annoso bosque, immune a ferro,
Logar onde parece haver deidade;
Pomicea gruta ao meio, e sacra fonte
O-animam; de redor, por toda parte,
Confiando lhe-vão queixumes ternos
D'entre a folhagem musicos plumosos

⁷⁸ A omissão, segundo Heloísa Barbosa (2004), consiste em omitir elementos da língua original que, ao serem traduzidos, são desnecessários.

⁷⁹ A explicitação, por sua vez, ainda segundo Heloísa Barbosa (2004), diz respeito ao processo de inserção de termos no texto alvo que não estavam no texto fonte.

⁸⁰ Decidiu-se arrolar aqui a tradução de João Angelo Oliva Neto, de forma a garantir que o leitor não proficiente em latim também perceba a grande diferença entre o original e a versão elaborada por Castilho. Ei-la:

“Uma floresta ergue-se antiga há muitos anos não cortada.

É de crer que um deus habita esse lugar.

Há no meio uma fonte sagrada e uma caverna de que pendem pedras,

e de todo lado pássaros queixam-se com doçura.

Aqui, enquanto eu vagava, oculto pelas sombras do bosque,

(pois buscava um gênero que a Musa inspirasse),

eis que chega a Elegia, com cabelos cheirosos e trançados

e, creio, tinha um pé mais longo do que o outro.

A bela forma era decente; a vestimenta, muitíssimo tênue; o rosto, de amante:

E o defeito nos pés era causa do decoro.”

Tradução por João Angelo Oliva Neto. *Os Amores de Ovídio e suas recusas*. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73794/77460>>. Acesso em: 04 jul. 2017 (grifo do autor).



N'estas sombras selvaticas um dia
Eu vagava sozinho, excogitando
Em que objecto empregar poemas novos...
Eis que vem a Musa Lyrica! Madeixas
Atadas lhe-rescendem; leves passos
Rege, quasi dansando; em finas roupas
Involve o corpo esbelto; o alinhado, o esmero
De quem vive de amar no traje indica. (OVÍDIO, 1858, vol. III p.7)⁸¹

O interessante aqui é perceber que, conforme se viu, no original, Ovídio personifica a Elegia, e não a Lírica, mas Castilho, para garantir que a essência de sua proposta tradutória seja mantida, se afasta dos versos ovidianos e elabora a sua própria éfrase da “Musa Lírica”, cuja beleza e vivacidade nada devem àquela feita por Ovídio. Veja-se também que a alegoria da Musa Elegíaca é representada manca pelo poeta latino, uma referência clara ao dístico elegíaco, que também é chamado de hexâmetro manco ou cataléptico, pois é constituído de dois pés e meio no final do primeiro e do segundo hemistíquios.

No excerto do segundo exemplo, as duas deidades discutem. O motivo do imbróglio se deve ao fato de a Musa Trágica querer que o eu-elegíaco pare de sofrer por amores, pois se tornou motivo de chacota na cidade, e passe a escrever poesia de matéria mais grandiosa, ou seja, tragédias ou epopeias. Em resposta, a Musa Elegíaca (e, no caso de Castilho, a “Musa Lyrica”) interpela sua rival e lhe pergunta:

‘Quid gravibus verbis, animosa Tragoedia’, dixit,
‘me premis? an numquam non gravis esse potes?
inparibus tamen es numeris dignata moveri;
in me pugnasti versibus usa meis.
non ego contulerim sublimia carmina nostris;
obruit exiguas regia vestra fores.’

Musa tragica (diz) terrível musa
Tão agras expressões, em que as-mereço?
Não te-heide vêr jamais desenfadada?
Eu não pertendo a minha oppôr
A’ tua força soberana,
Aos teus os versos meos, meo estro ao teo furor.
(OVÍDIO, 1858, vol. III, p. 9)⁸²

Note-se que o jogo irônico contido no original é deliberadamente perdido na tradução

⁸¹ Grifo meu.

⁸² Conforme a tradução de Carlos Ascenso André (2011, p. 174):

“E disse: por que é que lanças sobre mim, ó impetuosa Tragédia, o peso das tuas palavras? Porventura não podes nunca deixar de ter um ar pesado?”

E, contudo, foi com versos desiguais que te julgaste digna de falar; quiseste afrontar-me, usando os meus versos.

Não ousaria eu comparar teus versos sublimes aos meus;

A tua mansão régia esmaga a humildade da minha.” (Grifo meu).



portuguesa. Ao contrário da poesia trágica, que é séria e extensa, a poesia elegíaca é leve e breve e se vale, como visto, do dístico elegíaco para dar conta desse tipo de conteúdo. Na cena latina descrita originalmente por Ovídio, a Musa Trágica acusa a Musa Elegíaca de não ser adequada ao poeta; no entanto, para fazer isso, ela, a despeito de ser grandiosa e sublime, se apropria de versos desiguais, ou seja, da variação típica da elocução elegíaca, fato que não passa despercebido à Musa alvo das críticas. Chama-se a atenção para o fato de que Castilho, mais uma vez, para assegurar que seu intento de fazer uma tradução lírica seja levado a cabo, além de fazer falar a personificação por ele criada da “Musa Lírica”, ainda omite o trecho que faz alusão direta à elegia e, mais especificamente, ao metro por meio do qual se escrevia essa forma poética.

2. Original versus tradução: uma relação conflituosa

Essa relação muitas vezes nada harmoniosa estabelecida entre o original e o seu correspondente em língua estrangeira vem sendo há tempos bastante discutida por figuras que se dedicaram à tradução. Em sua obra *De Optimo Genere Oratorum*, na qual busca estabelecer qual o tipo de orador perfeito, Cícero, já em seu tempo, o século 1 a. C., ao colocar em mesmo plano a atividade do tradutor e a do orador, também se refere a uma maneira de traduzir que desprezava o método *word by word* e se preocupava fundamentalmente com a essência, o poético, o que se aproxima bastante do *modus operandi* tradutório de Castilho na tradução dos *Amores*:

conuerti enim ex Atticis duorum eloquentissimorum nobilissimas orationes inter seque contrarias, Aeschini et Demostheni; nec conuerti ut interpres, sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, uerbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non uerbum pro uerbo necesse habui reddere, sed genus omne uerborum uimque seruauit.

traduzi, então, dos áticos dois discursos notáveis e contrários entre si, um de Ésquino, outro de Demóstenes, autores dos mais eloquentes. E não os traduzi como um tradutor, mas como um orador, usando os mesmos argumentos, tanto na sua forma quanto nas suas figuras de linguagem, em termos adequados à nossa cultura. Para tanto, não considerei necessário verter palavra por palavra, mas mantive inteiro o gênero das palavras e sua força expressiva (*Opt. Gen.* 14, 2011, p. 11)

Sabe-se que, principalmente em função do emprego do verso em dísticos elegíacos, que, conforme se viu, se constituía espécie de traço distintivo do gênero, Castilho conhecia os parâmetros que separavam a elegia da lírica na Antiguidade. Além disso, é possível afirmar, com certeza, que o tradutor-poeta português também tinha consciência da importância de



Ovídio para o Ocidente no século 19. Assim, não ingenuamente, mas, como se viu nos excertos supracitados, deliberadamente, numa tentativa de acomodar a poesia do poeta latino ao gosto português-romântico de sua época, ele opta por “se esquecer” desses parâmetros. Por outro lado, fazer falarem os antigos romanos na língua de Camões parece revelar o lugar paradoxal da composição de poesia entre os românticos, pois, ainda que, contemporaneamente, ela fosse submetida ao crivo das noções de *criação* e de *originalidade*, não deixava de remeter irremediavelmente – e a tradução de Castilho é sintoma disso – ao binômio antigo imitação/emulação.

Assim atesta Dionísio de Halicarnasso, em seu *Tratado da Imitação*:

a imitação [*μίμησις*] é uma atividade que, segundo determinados princípios teóricos, refunde um modelo. A emulação [*ζήλος*], por sua vez, é uma atividade do espírito que o move no sentido da admiração daquilo que lhe parece ser belo. [...] Por isso, importa que compusemos não apenas para a matéria do argumento, mas também para o desejo de superar as particularidades dessas obras. (D.H., *Περὶ μιμήσεως*⁸³ 28-31; 1986, p. 49-50)

Como se vê, o processo de emulação enseja certa relação conflituosa – proveniente dos sentimentos ambivalentes de admiração por aquele que se imita e de vontade de superá-lo – entre aquele que é emulado e o emulador. Castilho, então, movido justamente pela vontade de superar a obra ovidiana, considera-a paradigma de sofisticação e de qualidade e toma para si a tarefa de não apenas traduzir os *Amores*, mas, sobretudo, de aprimorar a obra do poeta latino na *sua própria* língua, adequando a produção ovidiana ao gosto português de *sua* época. No entanto, é possível perceber que ele, de certo modo, ainda que busque domar a tradição clássica, expressando-a a seu modo, de acordo com a demanda de seu tempo, acaba incorporando, em pleno Romantismo, paradoxalmente, um modelo de tradução de pelo menos 18 séculos antes, se se tiver em vista o método tradutório proposto por Cícero.

Embora seja possivelmente a noção transcrita acima de paráfrase proposta por Cícero que Castilho escolhe como paradigma para sua tradução dos *Amores*, algumas figuras posteriores ao poeta português também se destacaram por considerar a tradução como uma prática que não se preocupava simplesmente com a transposição literal de termos de uma língua para a outra, o que torna, nesse sentido, Castilho bastante moderno. Walter Benjamin (2011), por exemplo, em seu célebre ensaio *A Tarefa do Tradutor*, propõe que na tradução “a vida do

⁸³ *Dionysii Halicarnasei quae exstant*, vol. VI. L. Radermacher and H. Usener, Leipzig, Teubner, 1929 (Stuttgart, 1965).



original alcança, de maneira constantemente renovada, o seu mais tardio e mais abrangente desdobramento” (BENJAMIM, 2011, p. 105). Depois de afirmar que, tal qual a filosofia, a tradução não tem Musa, Benjamim alega que a prática tradutória pressupõe um engenho filosófico em que o mais íntimo desejo está associado à saudade da língua anunciada quando da tradução. Acredita ele ser de responsabilidade do tradutor resgatar do cativo do idioma original essa língua – a qual chama de “língua pura”, ou “língua suprema” – que admitiria que a verdade fosse estampada, permitindo então que a semelhança entre as línguas fosse evidenciada. Por outro lado, Benjamim assera que aquilo de mais essencial, misterioso e inapreensível em uma produção literária – o “poético”, segundo ele – só pode ser traduzido se o tradutor se tornar ele mesmo também um poeta. Caso ele não obedeça a esse princípio, estará transmitindo inexatamente ao leitor algo de inessencial.

Haroldo de Campos (2013), talvez a figura que mais se dedicou aos estudos de tradução no Brasil, mostrou-se bastante consciente dos limites e das dificuldades do processo tradutório, sobretudo no que diz respeito à tradução de textos poéticos. Recorrentemente, conforme seus relatos, ele se viu frente à “questão aporética (do ‘caminho sem saída’) suscitada pela concepção tradicional da ‘impossibilidade de se traduzir poesia’” (CAMPOS, 2013, p. 84). Assim, partindo de noções – e em contrapartida a elas – como a de intraduzibilidade da sentença absoluta, proposta por Albrecht Fabri, e a de impossibilidade de tradução da informação estética, sugerida por Max Bense, Haroldo defende que a tradução de poesia deve ser feita por meio da recriação, já que um tradutor que lida com textos nos quais predomina a função poética da linguagem tem que se preocupar, sobretudo, com os processos estéticos e estruturais da obra, que são, na maior parte das vezes, muito mais importantes que o mero aspecto semântico dos vocábulos. Assim, o teórico atribui a esse processo o *status* não de cópia ou de reprodução do mesmo, mas de produção simultânea da diferença. O procedimento recriador ou transcriador⁸⁴, portanto, desprezaria o sentido pontual de uma palavra isolada, a fim de remobilizar o texto como um todo, levando em consideração o sentido no efeito de um conjunto. Para dar conta da nova forma que a informação estética tomaria no seu correspondente em língua estrangeira, o teórico introduziu o conceito de “isomorfismo”: original e tradução, autônomos na condição de informação estética, estariam ligados entre si por uma relação de isomorfia, isto é, seriam diferentes na condição de linguagem, mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-iam dentro de um novo sistema. Haroldo ainda chegou a propor, contrariamente à máxima corrente em seu

⁸⁴ “Recriação”, “transfuncionalização”, “transcrição”, “reimaginação”, todos esses são termos propostos por Haroldo para conceituar sua proposta transgressora de tradução.



tempo, que quanto mais difícil e elaborado o texto poético mais sedutor ele se tornaria para a possibilidade da recriação. Essa noção proposta por ele se mostra um tanto quanto transgressora, uma vez que despreza qualquer subserviência da fatura traduzida ao texto fonte e permite a deliciosa possibilidade de se considerar que por um momento o texto transcrito pode chegar a ocupar o *status* de original.

3. Considerações Finais

Como exposto, tanto a elegia quanto a lírica/mélica eram vistas pelos poetas antigos como gêneros distintos, com características muito bem delimitadas entre si. Sabe-se que Castilho tinha bastante consciência desses parâmetros – sobretudo devido à sua formação ainda fortemente pautada em bases da tradição greco-romana, como a Retórica, que permaneceu presente como coluna vertebral ao longo de todo o Medievo, e à sua frutífera tradução de poetas clássicos. Portanto, traduzir Ovídio parafrasticamente, como pretendeu o tradutor-poeta português, não só deixa entrever o vigor dos clássicos gregos e latinos em pleno moderno século 19, mas também que a tradução dos *Amores* se constituía em meio de Castilho oferecer conscientemente uma resposta em Português à cultura clássica, domando-a, servindo-se do passado clássico pela conversão de Ovídio em poeta lírico.

Além disso, apresentar Ovídio com as vestimentas do século 19, como se o poeta compusesse os seus amores em Língua Portuguesa, foi, no limite, o critério fundamental da tradução de Castilho, já salientado no próprio título: *traducção paraphrastica*, o que dá a entender que lhe importavam sobretudo a interpretação e a apropriação dos temas e motivos versados pelo poeta romano. A infidelidade, então, circunscreve um território de ação para o tradutor português, que, desmedido, busca alçar-se na posição do original, de certo modo lhe tomando o lugar. E, para isso, como já se disse, é mister misturar à reverência, quase cultual, pelo texto original – já que o esforço de traduzir é movido, amiúde, pelo amor que se nutre pelo autor traduzido – a vontade de emular, tomar para si o texto, digeri-lo, afinal, noutra voz. Ora, como viu-se, as opções de Castilho buscavam, conscientemente, resgatar certos princípios teóricos coetâneos à época de Ovídio, mas também põem em cena certo caráter agônico da empreitada do poeta português – e talvez também de todo tradutor –, que parece não só se distanciar de Ovídio, mas também, sobretudo, pervertê-lo, lhe ser, portanto, “infiel”.



Referências

- BARBOSA, Heloísa. Gonçalves. *Procedimentos Técnicos da Tradução: Uma Nova Proposta*. 2. ed. São Paulo, Editora Pontes, 2004.
- BUDELMANN, Felix. Introducing Greek Lyric. In: _____. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 1-18.
- CAMPOS, Haroldo de. Transcrição / organização Marcelo Tápia, Thelma Médicio Nóbrega. Ed. São Paulo, Perspectiva, 2013.
- CÍCERO, Marco Túlio. De Optimo Genere Oratorum. *Scientia Traductionis*. Florianópolis, n. 10, p. 4-15, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n10p4/19983>>. Acesso em: 20 jul. 2017.
- FARNELL, George Stanley. *Greek Lyric Poetry*. Nova Iorque, Longmans, Green & Co, 1891.
- HALICARNASSO, Dionísio de. *De Imitatione Fragmenta*. Lisboa: INIC/Centro de Estudos Clássicos da Univ. Lisboa, 1986, p. 49-50.
- NETO, João Angelo de Oliva. Os Amores de Ovídio e suas Recusas. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 4, p. 347-352, 2000. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73794/77460>>. Acesso em: 12 nov. 2017.
- OVÍDIO. *Os Amores de P. Ovídio Nasão*. Tradução paraphrastica por António Feliciano de Castilho, seguido pela Grinalda Ovidiana, de José Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro, Publicada em casa do editor – Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1858.
- _____. *Amores e Arte de Amar*. Trad., introd. e notas Carlos Ascenso André. São Paulo, Penguin Classics, Cia. das Letras, 2011.
- RAGUSA, Giuliana. *Lira Grega: Antologia de Poesia Arcaica*. São Paulo, Hedra, 2013.
- VIEIRA, Brunno Vinicius Gonçalves. Recepção da poesia erótica latina no séc. XIX: José Feliciano de Castilho e sua edição dos Amores, de Ovídio. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, n. 2, 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/2056>. Acesso em: 12 nov. 2017.
- WEST, Martin Litchfield. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlim, 1974.

[RECEBIDO 15/03/2018]

[ACEITO 20/08/2018]

Da tragédia ao romance: *Os Maias* (1888) de Eça de Queirós e a descrição do espaço como alegoria trágica

About the tragic in the novel: *The Maias* (1888) by Eça de Queirós and the description as a tragic allegory

Alexandre Agnolon*

Resumo:

O presente artigo tem como objetivo principal discutir, a partir da ékphrasis do casarão da família Maia, presente no início do romance *Os Maias* (1888) de Eça de Queirós, elementos que, estruturantes, convertem o espaço em alegoria que não somente é capaz de mimetizar o caráter das personagens, mas sobretudo, oráculo que é, figurar seu destino, especialmente dos protagonistas do romance português. É nosso intento demonstrar, pois, particularmente na descrição do espaço, a sobrevivência de elementos típicos da tragédia antiga no romance de Eça de Queirós, entendidos como fundamentais para sua carga significativa.

Palavras-chave: *Os Maias*; Tragédia Antiga; Romance; Ékphrasis; Alegoria

Abstract:

The main goal of this article is to discuss, taking as a starting point the ekphrasis of the family Maia's house, present at the beginning of the novel *The Maias* (1888) by Eça de Queirós, elements that structurally transform the space into allegory that is not only capable of to represent the characters, but especially, because it is an oracle, to figure the fate of these same characters, protagonists of the Portuguese novel. It is our intention to demonstrate, therefore, particularly in the description of space, the survival of typical elements of the ancient tragedy in the novel of Eça de Queirós, understood as a fundamental component for its semantic load.

Keywords: *The Maias*; Ancient Tragedy; Novel; Ékphrasis; Allegory

1. Párodo

A tragédia está morta. É o que proclamam trabalhos como o de George Steiner (2006, p. 324) e, ainda que por via oblíqua e paradoxal, Murray Krieger, para quem a extinção dessa dramaturgia é causa da enorme e ampla visão, porque inapreensível, do trágico na realidade contemporânea. Ora, para o autor, “carecemos de uma arte trágica porque a perspectiva trágica lá fora é grande demais, e não pequena demais” (KRIEGER, 1960 apud EAGLETON, 2013, p. 35). A observação de Krieger, nesse sentido, recupera de certo modo concepções hegelianas que estabeleciam a impossibilidade de o espírito, sempre infinito e absoluto em si mesmo,

* Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Adjunto de Estudos Clássicos do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: agnolon@gmail.com.



encontrar guarida na exteriorização sensível, em oposição à forma clássica, em que não parecia haver, segundo o filósofo alemão, contradição entre alma e exterioridade (HEGEL, 1972, p. 168-9):

Algo, no entanto, existe de mais elevado do que a bela representação do espírito numa forma sensível, directa, criada até pelo espírito como sua adequação. É que aquela união, realizada no elemento exterior e que imprime à realidade sensível uma existência conforme e adequada, não deixa de estar em oposição com o verdadeiro conceito do espírito. Mostram-se precários o repouso e a tranquilidade que o espírito julgava ter encontrado na exteriorização corporal, e ele sente-se cada vez mais impelido a fechar-se em si mesmo, a procurar o repouso num acordo consigo mesmo.

Para Steiner, porém – um dos “obituaristas” da tragédia, a expressão, no mínimo jocosa, é de Terry Eagleton (2013, p. 29) –, somente a existência de uma visão de mundo trágica é capaz de sustentar de forma legítima obras dessa natureza, já que o marxismo e o cristianismo, as duas filosofias fundamentais da época moderna, seriam, relativamente aos motivos do grande teatro ático, hostis à sua compreensão (STEINER, 2006, p. 324).

No entanto, a despeito dos obituaristas de plantão, a época moderna não deixou de produzir obras de tonalidades profundamente trágicas, sobretudo romances trágicos, como foi o caso do *Werther* (1774) de Goethe, *Clarissa* (1748) de Richardson, *O Vermelho e o Negro* (1830) de Stendhal, sem falar no “ciclo” balzaquiano, em especial o que chamarei de “perda da inocência” de Rastignac no *Pai Goriot* (1835), ou mesmo a “semana fatal” de Lucien de Rubempré n’*As Ilusões Perdidas* (1837); acrescente-se, ainda, o suicídio de Esther, bem como o desfecho que, redentor, culmina com a morte do herói d’*Os Esplendores e Misérias das Cortesãs* (1838), muito embora o foco dominante dessas obras já não fossem exatamente os estratos elevados da sociedade cuja elevação social e alto nascimento eram analogamente proporcionais à sublimidade e à grandiosidade das ações que perpetrassem, ainda que terríveis (Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1448a).

Pelo contrário, o trágico e o romance parecem, a partir da ascensão burguesa, reclamar porção mais ampla da realidade, determinando, por seu turno, pelo menos nos países centrais do capitalismo, alteração radical do centro de gravidade do argumento trágico em um espaço relativamente curto de tempo, proporcionando, em relação à cultura ilustrada do século anterior, o que Arnold Hauser denomina “a mais extraordinária ruptura em toda a história da arte” (1998, p. 727). Ora, ainda que se tome talvez como exagerada a afirmação do autor, sobretudo porque tais transformações, por onde quer que tenha soprado os ventos do liberalismo, nunca foram imediatas, muito menos homogêneas, não se pode negar, com efeito, a rapidez com que,

particularmente ao longo do século XIX, o romance entroniza-se como o principal meio, na arte literária, de representação da realidade, tomando, pois, de assalto o lugar que antes fora ocupado pela epopeia e a tragédia: os círculos de convivência da burguesia triunfante, cuja ascensão se dá no alvorecer da época moderna, em que, paralelamente, corre o desenvolvimento das formas do romance⁸⁵, como a atmosfera familiar e profissional, e não mais a ambiência aristocrática e heroica, materializada no espaço da corte, passam a ocupar o primeiro plano da cena, e os destinos das nações e “os feitos dos reis e chefes” (HORÁCIO, *Arte Poética*, v. 73: *res gestae regumque ducumque*) rendem-se, enfim, aos brocados delicados do cotidiano (EAGLETON, 2013, p. 249)⁸⁶, mais ou menos como deixam entrever as ideias de Auerbach, no inescapável *Mimesis*, de 1946, cuja tragicidade da realidade converte-se em consciência histórica, amalgamando o conjunto das mudanças sociais que se refletia no espelho do romance (AUERBACH, 2001, p. 409):

[...] a história grande e real atacou Stendhal [...]. Nisto estão implícitas, ao mesmo tempo, as circunstâncias que fizeram despertar, neste instante e num homem desta época, o realismo moderno, trágico e historicamente fundamentado: era o primeiro dos grandes movimentos dos tempos modernos, do qual participavam conscientemente as grandes massas humanas, a Revolução Francesa, com todas as agitações que se espalharam pela Europa inteira e que foram suas consequências.

Assim sendo, o presente trabalho deter-se-á na análise de um pequeno episódio d’*Os Maias* – trata-se da descrição do *Ramalhete*, a residência da família Maia em Lisboa. Meu objetivo principal será o de discutir, tendo como foco a descrição do casarão, a presença imanente do trágico no romance, não somente no que tange a seus temas, mas também relativamente a seus ingredientes estruturantes, demonstrando, pois, tanto a longevidade das formas trágicas – sobretudo em territórios periféricos, Portugal é exemplo (ORR, 1981, p. xvii) – como, em certo sentido, porque subsumidas na forma romanesca, a sobrevivência, já quase às portas do século XX, de critérios compositivos próximos daqueles propugnados pelos

⁸⁵ Cf. Costa Lima (2009, p. 219): “A proximidade entre o romance e os tempos modernos se estabelece porque, estando em processo de feitura, ambos não detinham uma fisionomia própria. A experimentação do novo será feita de maneira diversificada porque a marca comum do controle institucional atuará em combinação com traços localmente diversificados. Dessa afinidade, Bakhtin extrai os traços do gênero, entre os quais destacamos seu caráter poliglóstico, isto é, a copresença de várias linguagens, não só diversas, mas desviantes entre si, e ter o presente, a realidade contemporânea, como sua ‘zona de máximo contato’. A propósito do segundo traço, não resistimos a deixar de relacioná-lo com uma observação independente de Hans Blumenberg. Para o pensador alemão, o romance retoma a ideiação dos *Frühromantiker* ao enfatizar o papel desempenhado pela ironia”. Sobre as relações do romance com o moderno, ver também Watt (2010).

⁸⁶ Cf. também Hansen (2008, p. 17): “Desde a segunda metade do século XVIII, a universalização do princípio da livre-concorrência burguesa que impôs a mais-valia objetiva a todos e contra todos foi mortal também para ela [*ou seja, a epopeia, o que, em parte, valeria também para a tragédia e seus subprodutos*], pois o heroísmo é improvável e inverossímil quando o dinheiro é o equivalente universal de todos os valores.”



antigos, pautados no binômio imitação/emulação. Minha hipótese é que, além das referências clássicas evidentes, a *ékphrasis* (descrição) da residência aristocrática constitui-se verdadeira alegoria, haja vista que ela não somente sintetiza a caracterização do lugar – espécie de espaço de memória⁸⁷ –, e os traços distintivos dos protagonistas, mas sobretudo é alegoria que acomoda e concentra a narrativa inteira, antecipando simbólica e oracularmente – como espécie de prolepse das ações – o desfecho propriamente trágico a que se destina os homens da família. Vamos à descrição, que, inclusive, serve de prólogo ao romance de Eça.

2. Primeiro estásimo: a arquitetura de Cassandra ou quando as paredes vaticinam...

A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no outono de 1875, era conhecida na vizinhança da rua de S. Francisco de Paula, e em todo o bairro das Janelas Verdes, pela casa do Ramalhete ou simplesmente o Ramalhete. Apesar deste fresco nome de vivenda campestre, o Ramalhete, sombrio casarão de paredes severas, com um renque de estreitas varandas de ferro no primeiro andar, e por cima uma tímida fila de janelinhas abrigadas à beira do telhado, tinha o aspecto tristonho de Residência Eclesiástica que competia a uma edificação do reinado da senhora D. Maria I: com uma sineta e com uma cruz no topo assemelhar-se-ia a um Colégio de Jesuítas. O nome de Ramalhete provinha de certo de um revestimento quadrado de azulejos fazendo painel no lugar heráldico do escudo de armas, que nunca chegara a ser colocado, e representando um grande ramo de girassóis atado por uma fita onde se distinguiam letras e números de uma data. (Capítulo I, p. 15).

A descrição do palacete não é mero ornato retórico que se destina a impressionar o olhar dos leitores, ainda que por certo cumpra essa função, em virtude da beleza plástica da prosa queirosiana. A descrição é, na verdade, expediente discursivo fundamental que, como já o indiquei, possui alto poder de síntese. Nesse sentido, em virtude do movimento descritivo que conduz o olhar do leitor ao longo da cena, a descrição aproxima-se da noção antiga de *ékphrasis*, categoria retórica que, inicialmente entendida como *uirtus elocutionis*, converte-se em prova, pois em razão do caráter evidenciador de seu discurso, é argumento poderoso para a causa, já que emprega estratégias visualizantes, fazendo, portanto, a audiência, mais do que ouvir as palavras proferidas pelo orador, seja capaz de contemplar, com olhos espirituais, as cenas pintadas com as palavras⁸⁸. Ora, a descrição do edifício, desde sua arquitetura exterior até, como

⁸⁷ Cf. Assmann (2011, p. 317): “Quem fala da “memória dos locais” serve-se de uma formulação que é tão confortável quanto sugestiva. A expressão é confortável porque deixa em aberto tratar-se ou de um *genetiuis objectiuus*, uma memória que se recorda dos locais, ou de um *genetiuis subjectiuus*, isto é, uma memória que está por si só situada nos locais. E a expressão é sugestiva porque aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos”.

⁸⁸ Cf. *Retórica a Herênio*, 4, 51 – o autor anônimo associa “a exposição clara e perspicua” ao desvelamento das ações (*rerum consequentium [...] perspicuam et dilucidam [...] expositionem*). Os diversos autores gregos de

veremos, os aposentados, que, recém reformados, abrigarão Afonso e Carlos Eduardo, bem como dos jardins, em cujo centro reina, imponente, Vênus Citereia, mimetiza, à guisa de alegoria, a narrativa como um todo e espelha, nos índices da figuração, o caráter das personagens, estabelecendo, pois, a palheta trágica que servirá, a meu ver, de ingrediente estruturante do romance. O *leitmotiv* da descrição parece-me ser a preponderância da ambivalência que é inerente às imagens forjadas por Eça de Queirós.

Essas ambivalências operam uma espécie de jogo de tensões. Se é verdade que remetem às tensões e ambiguidades características do gênero trágico desde tempo antigo⁸⁹, não é menos verdadeiro que situam o agenciamento dos protagonistas do romance em meio a estas mesmas tensões, sendo a mais fundamental delas o dilema vivido pela família Maia ao longo de três gerações – tendo Afonso como elemento centrípeto, pois que é espectador privilegiado do destino do filho e do neto –, ou seja, a aporia entre os ditames da razão (que se relaciona ao respeito às convenções e aos brios familiares, de ordem aristocrática) e os imperativos da paixão. O Ramalhete, em que pese, segundo o narrador, seu “fresco nome de vivenda campestre”, deixa entrever pela severidade e aspecto sombrio de suas paredes e do renque de janelas de ferro do primeiro andar toda a robustez e sobriedade de uma construção eclesiástica: o estilo *Ancien Régime* do Ramalhete, austero e imponente, como “competia a uma edificação do reinado da senhora D. Maria I”, estabelece certo paradoxo com seu fresco nome, sintetizado mais notavelmente no topo, já que, no lugar heráldico do escudo de armas, jazia a imagem de um ramalhete de girassóis atados por uma fita, no interior de um quadrado de azulejos. Essa oposição, essa espécie de curto-circuito entre imponência aristocrática e delicadeza, entre razão e emoção, entre masculino e feminino, que o ramo de ramalhetes sintetiza muito bem, é recorrente em toda a descrição, como se percebe pelo interior da casa:

Ao fundo do corredor ficava o escritório de Afonso, revestido de damascos vermelhos como uma velha câmara de prelado. A maciça mesa de pau preto, as estantes baixas de carvalho lavrado, o solene luxo das encadernações, tudo tinha ali uma feição austera de paz estudiosa – realçada ainda por um quadro atribuído a Rubens, antiga relíquia da casa, um Cristo na Cruz, destacando a sua nudez de atleta sobre um céu de

Progymnasmata (Aftônio, Hermógenes, Teão) compreendem a *ékphrasis* como discurso periegético (*lógos periegematikós*). Ver também Hansen (2006), Agnolon (2010), Martins (2017), Webb (2009).

⁸⁹ Cf. Vernant (1999, p. 8): “[...] o universo espiritual da religião está plenamente presente nos ritos, nos mitos, nas representações figuradas do divino; quando se edifica o direito no mundo grego, ele toma sucessivamente o aspecto de instituições sociais, de comportamentos humanos e de categorias mentais que definem o espírito jurídico, por oposição a outras formas de pensamento, em particular às religiosas. Assim, também com a cidade, desenvolve-se um sistema e instituições e de comportamentos, um pensamento propriamente político. Ainda aí é nítido o contraste com as antigas formas míticas de poder e de ação social que a *pólis* substituiu juntamente com as práticas e a mentalidade que lhes eram solidárias. Não é diferente o que se dá com a tragédia.”



poente revoltado e rubro. Ao lado do fogão Carlos arranjara um canto para o avô com um biombo japonês bordado a ouro, uma pele de urso branco, e uma venerável cadeira de braços, cuja tapeçaria mostrava ainda as armas dos Maias no desmaio da trama de seda. No corredor do segundo andar, guarnecido com retratos de família, estavam os quartos de Afonso. Carlos despusera os seus, num ângulo da casa, com uma entrada particular, e janelas sobre o jardim: eram três gabinetes a seguir, sem portas, unidos pelo mesmo tapete: e os recostos acolchoados, a seda que forrava as paredes, faziam dizer ao Vilaça que aquilo não eram aposentos de médico – mas de dançarina!” (cap. I, p. 18).

O narrador, logo após fazer notar as circunstâncias por que o Ramallete fora reformado, passa a descrever o interior da casa. Novamente, evidencia-se a sobriedade aristocrática dos aposentos de Afonso, marcado pelo mobiliário sólido, sóbrio e austero, de “paz estudiosa”, segundo o narrador; em oposição ao excesso de luxo do amplo quarto de Carlos, a tal ponto acolchoado e dominado pela seda e tapeçarias, que o administrador da família, o Vilaça, acredita tratar-se do quarto de uma dançarina.

Com efeito, o luxo de Carlos, índice de sua sofisticação e de seu *chic*, do homem acostumado a respirar Paris – aspecto notado tantas vezes no romance pelo desprezível Dâmaso –, é também dado fundamental que lembra à mãe, Maria Monforte, também ela entusiasta ardente da vida elegante da capital francesa. Lembremo-nos, por exemplo, de sua lua de mel com Pedro. A Itália a entendera, “aquela velha Itália clássica enfastiava-a já: tantos mármore eternos, tantas *madonnas* começavam (como ela dizia pendurada languidamente do pescoço de Pedro) a dar tonturas à sua pobre cabeça! Suspirava por uma boa loja de modas, sob as chamas do gás, ao rumor do *boulevard...*” (Cap. II, p. 23), bem como da vida galante que levava em Paris, quando da morte do pai e do príncipe italiano com quem fugira – que é morto em duelo. Em que pese a vida decadente que leva, que já prefigura seu destino pouco favorável, é notável, em Maria Monforte – que adota o nome galante de *Mme de l’Estorade* –, o requinte de sua pessoa na cortesã em que se transformara, espécie de Marguerite Gautier queirosiana:

Afonso recebia uma carta do administrador, trazendo-lhe com a *adresse* da Monforte, uma revelação imprevista. Tinha voltado a casa do Alencar; e o poeta, recordando outros incidentes da sua visita a Mme de l’Estorade, contara-lhe que no *boudoir* dela havia um adorável retrato de criança, de olhos negros, cabelos de azeviche, e uma palidez de nácar. Esta pintura ferira-o, não só por ser dum grande pintor inglês, mas por ter, pendente sob o caixilho como um voto funerário, uma linda coroa de flores de cera brancas e roxas. Não havia outro quadro no *boudoir* e ele perguntara à Monforte se era retrato ou uma fantasia. Ela respondera que era o retrato da filha que lhe morrera em Londres. [...] Afonso, todavia, escreveu a André de Noronha. A resposta tardou. Quando o primo André procurara Mme de l’Estorade, havia semanas que ela partira para Alemanha, depois de vender mobília e cavalos. E no Club Imperial, a que ele pertencia, um amigo que conhecia bem Mme de l’Estorade e a vida galante de Paris, contara-lhe que a doida fugira com um certo Catanni, acrobata do Circo de Inverno



nos Campos Elísios, homem de formas magníficas, um Apolo de feira, que todas as *cocottes* disputavam e que a Monforte empolgara (cap. III, p. 57).

Ademais, o gosto requintado de Carlos não é o único elemento que lhe aproxima da mãe. É Carlos parecido também com ela, como faz notar Maria Eduarda em certo momento do romance:

Depois reparou no retrato de Pedro da Maia: e interessou-se, ficou a contemplar aquela face descorada, que o tempo fizera lívida, e onde pareciam mais tristes os grandes olhos de árabe, negros e lânguidos.

- Quem é? – perguntou.

- É meu pai.

Ela examinou-o mais de perto, erguendo uma vela. Não achava que Carlos se parecesse com ele. E voltando-se muito séria, enquanto Carlos desarrolhava com veneração uma garrafa de velho Chambertin:

- Sabes tu com quem te pareces às vezes? É extraordinário, mas é verdade. Pareces-te com minha mãe!

Carlos riu, encantado de uma parecença que os aproximava mais, e que o lisonjeava.

Os ingredientes que se ligam à Vênus, em particular ao feminino e ao amor, na descrição de Eça, literalmente tomam de assalto o Ramalhete. Ora, Carlos de certo modo é Maria Monforte, quer pelo luxo inerente às personagens, quer pela similaridade física. É notável que o escritório de Afonso, pleno de uma sobriedade quase monástica, é tomado do luxo do neto que, para agradar ao avô – ou talvez ao aparato do próprio gosto –, inclui um biombo japonês, uma pele de urso branca e uma cadeira “em cuja tapeçaria mostrava ainda as armas dos Maias no desmaio da trama de seda”. A imagem é muito importante aqui como signo, já que nos mostra a delicadeza da seda, índice feminino, a sorver na trama do tecido o escudo de armas da família, o que se relaciona, simbolicamente, ao destino do filho e do neto de Afonso, ambos tragados pela paixão – não é à toa que “episódios da vida romântica” é o subtítulo do romance –, tragados por Eros, entendido como espécie de princípio desestabilizador, capaz de pôr por terra as crenças de Afonso por duas vezes. Em certo sentido, qual Édipo, os esforços de Afonso em fugir ao destino mostram-se vãos: quanto mais a personagem busca evitá-lo, sobretudo em relação ao neto, forjando-o sob os auspícios da ciência e do pensamento racional, mais ele vai, inexoravelmente, de encontro a seu destino, mais este é-lhe inescapável. O verdadeiro cenário trágico, que é o escritório de Afonso, se completa em conjunção sintática com a tela de Rubens: de um lado, pela tensão entre a beleza apolínea do Cristo na Cruz e o Sol de poente e rubro (e, por isso, dionisíaco); de outro, pela figuração do próprio Cristo que, bode expiatório, é a imagem tragicamente fundante do cristianismo. Vamos agora ao Jardim:

3. Segundo estásimo: a Vênus em despenhadeiro bucólico

Não era decerto o jardim de Santa Olávia; mas tinha o ar simpático, com os seus girassóis perfilados ao pé dos degraus do terraço, o cipreste e o cedro envelhecendo juntos como dois amigos tristes, e a Vênus Citeréia parecendo agora, no seu tom claro de estátua de parque, ter chegado de Versalhes, do fundo do grande século... E desde que a água abundava, a cascatazinha era deliciosa, dentro do nicho de conchas, com os seus três pedregulhos arranjados em despenhadeiro bucólico, melancolizando aquele fundo de quintal soalheiro com um pranto de náiade doméstica, esfiado gota a gota na bacia de mármore. (cap. I, p. 19).

A parte externa, em particular os jardins do Ramalhete, assemelha-se, como se vê, a uma tela de Fragonard em que Vênus Citereia domina a cena pastoril, secundada pelo colorido dos girassóis que lhe servem de pano de fundo. O Ramalhete não é mero espaço, mas um conjunto de signos que concentra, cripticamente, os elementos mais importantes da narrativa e do desfecho do romance, como pudemos notar até aqui. Além da tensão a que já nos referimos, a deusa, fazendo as vezes de espécie de gênio tutelar do casarão, pressagia o poder que exerce sobre os habitantes da casa. A ruína de Pedro se relaciona ao amor malfadado por Maria Monforte; Carlos, mesmo educado sob a égide da ciência e da razão, entrega-se, porém, ao amor por Maria Eduarda – em que o trágico, o tabu do incesto, é a consequência da *hybris* do pai que, contra a vontade paterna e os brios familiares, se casa, transmitindo, portanto, às gerações subsequentes dos Maias a mácula da “negreira”. E Afonso, resistente às paixões, como um velho Hipólito, virtuoso e casto, se vê no fim da vida, a despeito de seus esforços, esmagado pelo destino, que o vence duas vezes: na maturidade, com a ruína do filho e na velhice, com a desgraça do neto.

A presença de Vênus no jardim, na representação canônica de seu nascimento, se, de um lado, remete, como se sabe, a Botticelli e, retroativamente, a Hesíodo; de outro lado, reforça a ideia do amor como elemento desestabilizador cujas paixões que amiúde inspira são por vezes fatais, caso paradigmático, na tradição clássica, é o *Hipólito* de Eurípides, de quem a desgraça fora consequência dos desígnios da deusa, ainda que não tenha a personagem sido tomada pelo amor. Nesse sentido, a Vênus Citereia, “em seu tom claro de estátua de parque”, chegada de “Versalhes, do fundo do grande século”, é figurada, simbolicamente, na “carneação de mármore” das mulheres do romance, em particular Maria Monforte e Maria Eduarda, em cuja aparência evidente não reside somente o parentesco, mas a imagem da própria deusa, embutida nessas mulheres como signo do amor avassalador que é capaz de inspirar, antecipando, pois, qual presságio, o poder, funesto a propósito, que há de exercer, respectivamente, sobre Pedro e Carlos Eduardo. É de notar, ainda, que a descrição de Eça toma por modelo a estatuária clássica



e o cânone figurativo de representação de Vênus, reforçando, portanto, a evidente analogia entre as mulheres e a divindade antiga:

Pedro da Maia amava! Era um amor à Romeu, vindo de repente numa troca de olhares fatal e deslumbradora, uma dessas paixões que assaltam uma existência, a assolam como um furacão, arrancando a vontade, a razão, os respeitos humanos e empurrando-os de roldão aos abismos. [...] Sob as rosinhas que ornavam o seu chapéu preto os cabelos louros, dum ouro fulvo, ondeavam de leve sobre a testa curta e clássica: os olhos maravilhosos iluminavam-na toda; a friagem fazia-lhe mais pálida a carnação de mármore: e com o seu perfil grave de estátua, o modelado nobre dos ombros e dos braços que o xale cingia – pareceu a Pedro nesse instante alguma coisa de imortal e superior à terra. [...] Tinham alugado a Arroios um primeiro andar no palacete dos Vargas; e a rapariga principiou a aparecer a S. Carlos, fazendo uma impressão – uma impressão de causar aneurismas, dizia Alencar! Quando ela atravessava o salão os ombros vergavam-se no deslumbramento de auréola que vinha daquela magnífica criatura, arrastando com um passo de Deusa a sua cauda de corte, sempre decotada como em noites de gala, e apesar de solteira resplandecente em joias. (Cap. I, p. 16-17)

Um esplêndido preto, já grisalho, de casaca de calção, correu logo à portinhola; de dentro um rapaz muito magro, de barba muito negra, passou-lhe para os braços uma deliciosa cadelinha escocesa, de pelos esguedelhados, finos como seda e cor de prata; depois apeando-se, indolente e *poseur*, ofereceu a mão a uma senhora alta, loira, com um meio véu muito apertado e muito escuro que realçava o esplendor da sua carnação ebúrnea. Craft e Carlos afastaram-se, ela passou diante deles, com um passo soberano de deusa, maravilhosamente bem feita, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de ouro, e um aroma no ar. Trazia um casaco colante de veludo branco de Gênova, e um momento sobre as lajes do peristilo brilhou o verniz de suas botinas. O rapaz ao lado, esticado num fato de xadrezinho inglês, abria negligentemente um telegrama; o preto seguia com a cadelinha nos braços. E no silêncio a voz de Craft murmurou: *Très chic*. (Cap. VI, p. 130).

A descrição do Ramalhete, bem como a descrição das mulheres do romance, em sua relação com Vênus, faz do espaço não como mero espaço – nem, no caso das mulheres, meras mulheres. O procedimento discursivo é, no caso do espaço e das mulheres, verdadeiro oráculo que encerra cripticamente, na leitura das imagens sucessivas, o destino das personagens, submetidas pelos imperativos do Amor que, desestabilizador da ordem social, é figurado por imagens e símbolos associados à Vênus e, por extensão, ao Eros “incontrolado”⁹⁰. A descrição do casarão, tanto da parte interna, como da externa, revela figurativamente, no mistério da alegoria, a verdade fatal das personagens, verdade esta que só pode ser compreendida, como compete à lógica oracular do discurso trágico, prospectivamente. Nesse sentido, a descrição do

⁹⁰ Cf. Marcuse (1981, p. 33): Se os homens tivessem liberdade de perseguir seus objetivos naturais, os instintos básicos do homem seriam incompatíveis com toda a associação e preservação duradoura: destruiriam até aquilo a que se unem ou em que se conjugam. O Eros incontrolado é tão funesto quanto a sua réplica fatal, o instinto de morte. Sua força destrutiva deriva do fato deles lutarem por uma gratificação que a cultura não pode consentir: a gratificação como tal e como um fim em si mesma, a qualquer momento. Portanto, os instintos têm de ser desviados de seus objetivos, inibidos em seus anseios. A civilização começa quando o objetivo primário – isto é, a satisfação integral das necessidades – é abandonado”.



casarão se é verdade que subjaz, em sua potência imaginativa, o movimento quase cinematográfico da *ékphrasis* discutida amplamente por rétores antigos, não é menos verdadeiro que, na tendência alegórica de suas imagens, se nota claramente o plectro trágico da representação que, mimética, converte a alegoria em oráculo, fazendo, pois, aquela assemelhar-se com a “alegoria dos teólogos” que, diferentemente do caráter desviante da “alegoria dos poetas”, é sempre figural e exemplar, sendo, assim,

uma ‘semântica’ de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras. Por isso, frente a um texto que se supõe alegórico [*como o é a descrição do espaço n’Os Maias*], o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria. (HANSEN, 2006, p. 9).

Ademais, a partir de nossa leitura, bem como do cotejo com passagens diversas do romance de Eça, penso que tenha sido capaz de, pelo menos, apontar as diversas tensões divisadas na descrição do casarão, aspecto sintomático, senão típico, do gênero da tragédia, que são, aliás, emulados pelo romancista português. O Ramalhete, portanto, é simultaneamente espaço de memória e prenúncio do futuro, já que em si subjaz, ao converter-se em signo e discurso cifrado, tanto as marcas do passado, como do porvir – que nada mais é do que o passado que se repete como eterno retorno.

Essa zona fronteira, que é o tempo da tragédia, ponto de intersecção a cujo turbilhão se imbricam o “tempo humano, opaco, feito de presentes sucessivos e limitados” e o “tempo divino, onipotente, que abrange a cada instante a totalidade dos acontecimentos”, é próprio dos exemplares do gênero que nos legou a Antiguidade⁹¹, em que o espaço operava efeito análogo, já que, como o Ramalhete, não deixavam de ser também oraculares, a congregar a memória do passado e, paradoxalmente, do futuro, num tempo humano registrável e simultaneamente da totalidade dos deuses, sempre igual em si e divino, em espécie de apagamento das fronteiras entre passado e futuro. Essa fusão de temporalidades, por assim dizer, codificada no conjunto de significantes em que se converte, alegoricamente, o espaço do cenário da tragédia, é perceptível, por exemplo, no palácio e na ágora em Tebas, lugares que, representantes de

⁹¹ Cf. Vernant (1999, p. 20): “[...] o que talvez defina [*a tragédia*] no que é essencial é que o drama levado em cena se desenrola simultaneamente ao nível da existência quotidiana, num tempo humano, opaco, feito de presentes sucessivos e limitados e num além da vida terrena, num tempo divino, onipotente, que abrange a cada instante a totalidade dos acontecimentos, ora para ocultá-los, ora para descobri-los, mas sem que nada escape a ele, nem se perca no esquecimento.”



poderes e tempos opostos, delimitavam, em termos imagéticos, não só a elevação do gênero aristotelicamente entendido, mas escancaravam a tensão subjacente à trama edípiana, que ultrapassava a própria temática do incesto (presente, inclusive, n' *Os Maias*), trama esta situada na “terceira margem do rio” entre o passado da cidade – do tempo do mito e dos reis – e o presente, o tempo da democracia e do exercício do discurso, do *lógos* agora preeminente como instituição de poder⁹² e como meio de construção de realidades, um pouco na esteira da tradição sofisticada do quinto século. Em outras palavras, o cenário da trama no *Édipo Rei* – palácio vs ágora – põe em cena, quase em chave semiótica, o paradoxo de que se constitui a condição do herói: Édipo é rei-cidadão⁹³, é tebano e, ao mesmo tempo, estrangeiro, é marido e filho de Jocasta; e pai e irmão dos próprios filhos.

Mesmo o cenário selvático de *Filoctetes*, este deserto humano, é capaz de figurar o destino do herói. As matas de Lemnos, que serviram de exílio ao inflexível Filoctetes e de cenário do drama, constituem nessa tragédia, verdadeiramente *sui generis* de Sófocles, predição insuspeita acerca do exílio *de facto* do herói, que não será em Lemnos, mas, sim, quando do retorno à Grécia, junto de seus antigos companheiros de armas, os mesmos que o abandonaram, uma vez que o vazio humano representado pela ilha pode simbolizar o vazio de que Filoctetes padecerá por todo o sempre, de maneira que deixar a ilha, cumprindo, assim, os desígnios de Herácles, torna-se um pálido consolo por sua piedade guerreira: Lemnos nunca deixará o herói, pois sua solidude provém da consciência de que os valores tradicionais que cultuava, todos eles, morreram com Aquiles em Troia, e tudo que resta é dolo e engano, materializados na sagacidade perversa de Odisseu.

4. Epílogo

A leitura d' *Os Maias*, bem como de outros romances da tradição Ocidental, como o *Werther*, já aqui referido, ou mesmo de nossa tradição mais imediata, digo, brasileira, como o *Dom Casmurro* (1899) ou o *Grande Sertão: Veredas* (1956), põe em evidência o diapasão

⁹² Cf. Vernant (2002, p. 53): “O que implica o sistema da *polis* é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos de poder. Torna-se o instrumento político por excelência, a chave de toda autoridade no Estado, o meio de comando e de domínio sobre outrem.”

⁹³ Cf. Vernant (1999, p. 13): “no íntimo de cada protagonista, encontra-se a tensão que notamos entre o passado e o presente, o universo do mito e o da cidade. A mesma personagem trágica aparece ora projetada num longínquo passado mítico, herói de uma outra época, carregado de um poder religioso terrível, encarnando todo o descomedimento dos antigos reis da lenda – ora falando, pensando, vivendo na própria época da cidade, como um “burguês” de Atenas no meio de seus concidadãos”.

trágico com que foram compostos, em estreito diálogo, talvez como emulação, com a tradição grega da arte da tragédia que, se já não é mais fecunda como espécie autônoma, não mais produz genuínos exemplares do gênero, decerto sobrevive imiscuída na forma romanesca, ainda que o trágico, em tempo antigo, já fosse absorvido por outros gêneros, como a história e a epopeia⁹⁴. Seja como for, espero que o breve trabalho tenha sido suficiente para demonstrar a longevidade da tragédia e o quanto ela ainda pode nos dizer sobre o humano, sobre nossa condição, inexoravelmente contingente. Com efeito, a imagem da mansão dos Maias não funciona simplesmente como mero aparato estético de apreensão da realidade pelas lentes do realismo do século XIX, mas, trágica que é, sintetiza o caráter das personagens e, prospectiva, o destino que deveriam cumprir. Nas paredes do Ramalhete já se inscreviam inexoráveis os destinos de seus habitantes. Ora, o Palácio de Argos, sob cujo teto Atreu servira a Tiestes as carnes dos sobrinhos, impiamente transgredindo todas as sagradas leis da hospitalidade antiga, era ainda o mesmo de quando Clitemnestra e Egisto assassinaram Agamênon, príndigo de suas vitórias e dos excessos que cometera na cidade de Príamo. O palácio fora a testemunha silenciosa das crônicas terríveis da família, mas também era, por causa da mácula atávica que os cobria qual mancha de sangue, presságio do destino lúgubre dos atridas⁹⁵. Assim também, como o palácio de Agamênon, foram – *mutatis mutandis* – as paredes do casarão: segundo Vilaça, o procurador do velho patriarca, “eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete” (Cap. I, 16). D. Afonso, rindo de agouros e lendas, respondera que se “bastaria abrir de par em par as janelas e deixar entrar o sol”. Abriram-se as janelas, fez-se a luz, mas a Tragédia não respeita Voltaire e muito menos Guizot: eis que as paredes venceram... e fatais foram.

Referências

- AGNOLON, A. *O Catálogo das Mulheres*. São Paulo, Humanitas, 2010.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- ASSMANN, A. *Espaços da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural*. Campinas-SP, Editora da Unicamp, 2011.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

⁹⁴ Ver, por exemplo, Heródoto, *Histórias*, IV; Virgílio, *Eneida*, IV.

⁹⁵ Cf. Vieira (2007, p. 7): “Diferentemente de Sófocles, cujos personagens e particularmente os coros manifestam introspecção solene, reflexão serena sobre os dissabores do destino e sobre a precariedade da experiência, Ésquilo tende ao conflito patético e contundente. Sua linguagem não traz a marca do distanciamento abstrato, mas da tensão. Por esta palavra entendo a apresentação direta, agônica e urgente do que causará a ruína dos personagens. Neles não há a consciência, de certo modo, apaziguadora do limite humano. É bastante conhecido o combustível que aciona a engrenagem do teatro esquiliano: a hereditariedade da culpa, ou, mais precisamente, da responsabilidade jurídica. Se o pai de Agamênon, Atreu, praticou um crime terrível contra o irmão Tieste, esta falta transformar-se-á em herança maldita, que explicará, em parte, o futuro assassinato do herói.”



- EAGLETON, T. *Doce Violência: A Ideia do Trágico*. São Paulo, Unesp, 2013.
- ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Tradução, Introdução e Notas de Trajano Vieira. São Paulo, Perspectiva, 2007.
- EURÍPIDES. *Hipólito*. Tradução, Posfácio e Notas de Trajano Vieira. São Paulo, Editora 34, 2015.
- HANSEN, J. A. “Notas sobre o Gênero Épico” In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Multiclássicos Épicos: Prosopopéia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I-Juca-Pirama*. São Paulo, Edusp, Imprensa Oficial, 2008.
- _____. *Alegoria*. São Paulo, Hedra, 2006.
- _____. “Categorias Epidíticas do Retrato”. *Revista USP*. São Paulo, n. 71. Setembro/Novembro 2006, p. 85-105.
- HAUSER, A. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- HEGEL, G. W. F. *Estética. Arte Clássica e Arte Romântica*. Vol. IV. Lisboa, Guimarães Editores, 1972.
- KRIEGER, M. *The Tragic Vision*. Chicago, Londres, [s.n.], 1960.
- LIMA, Luiz Costa. *O Controle do Imaginário & a Afirmação do Romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- MARCUSE, H. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
- MARTINS, P. “Ekphrasis, Digression and Elegy: The Propertius’ Second Book”. *Classica*. Vol. 30, n. 1, 2017, p. 175-192.
- ORR, J. *Tragic Drama and Modern Society*. Londres, Macmillan, 1981.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias – Episódios da Vida Romântica*. Cotia/SP, Ateliê Editorial, 2003.
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo, Editora 34, 2009.
- _____. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- STEINER, G. *A Morte da Tragédia*. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- TEÓN, HERMÓGENEES, AFTÓNIO. *Ejercicios de Retórica*. Introducción, Traducción y Notas de Ma. Dolores Reche Martínez. Madrid, Editorial Gredos, 1991.
- VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- VERNANT, J-P. *As Origens do Pensamento Grego*. Rio de Janeiro, Difel, 2002.
- WATT, I. *A Ascensão do Romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

[RECEBIDO 14/04/2018]

[ACEITO 16/09/2018]

On Plautinisms and Suassunisms in *The Saint and the Sow*⁹⁶

Sobre Plautinismos e Suassunismos em O Santo e a Porca

Isabella Tardin Cardoso*
Sônia Aparecida dos Santos**

Abstract:

Pointing out some of the commonalities between the comedy *O Santo e a Porca* and its Plautine model, the *Aulularia*, this paper intends to call attention to particular effects resulting from the blending of Brazilian and Roman motifs. More specifically, our goal is to explore whether certain textual and performative features that contemporary scholarship on the Roman playwright has pointed out are also present in the Brazilian play. This intertextual investigation casts light on Suassuna's own blend of erudite and folk arts, which characterizes his "Northeastern" poetics in the *Saint and the Sow*.

Keywords: Plautus; Ariano Suassuna; *The Saint and the Sow*; Dramatic illusion

Resumo:

Apontando algumas das semelhanças entre a comédia *O Santo e a Porca* e seu modelo plautino, a *Aulularia*, este artigo pretende chamar a atenção para efeitos particulares resultantes da mescla de temas brasileiros e romanos. Mais especificamente, nosso objetivo é observar se certas características textuais e performáticas apontadas por estudiosos contemporâneos do dramaturgo romano também estão presentes na peça brasileira. Essa investigação intertextual lança luz sobre a mescla de artes eruditas e folclóricas de Suassuna, a qual caracteriza sua poética "nordestina" n' *O Santo e a Porca*.

Palavras-chave: Plauto; Ariano Suassuna; *O Santo e a Porca*; Ilusão Dramática

Written in 1957 by Ariano Vilar Suassuna, the comedy *O Santo e a Porca* (literally "The Saint and the Sow") proclaims the influence of Plautine comedy already in its subtitle: "uma *Imitação Nordestina de Plauto*" ("A Northeastern Imitation of Plautus"). This text was not intended as a translation, but as a creative reworking designed specifically for the Brazilian stage. Over half a century

* Professora do Departamento de Linguística e do Programa de Pós-Graduação em Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem – IEL da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: icardoso@unicamp.br.

** Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem – IEL da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: soninhacps@gmail.com.

⁹⁶ This text retains the content and general format of the oral presentations in the APA in Seattle (January 2013), University of São Paulo (August 2013) and University of Minas Gerais (December 2013); an extended version, which explores cultural and socio-economic aspects of the context of the Brazilian play, is in preparation. For help with the various English versions of this text, the authors would like to thank Linda El-Dash, José Luis Burghi Filho, Tom Zancker, Carlos Magno Gonzaga Cardoso, Rita de Cássia D. Tardin and Ben Young. For helpful discussions we are obliged to the audiences of the aforementioned events and especially to Konstantinos Nikoloutsos and Rodrigo Gonçalves, as well as Anastasia Bakogianni for her comments and suggestions. In the meantime, a Portuguese version of the text has been published in a Brazilian journal (CARDOSO; dos SANTOS, 2016).

later, this rewriting — whether in its theatrical, literary or, more recently, televisual form⁹⁷ — is widely known throughout the country and its acclaim extends way beyond the approximately 18% of the Brazilian territory covered by the Northeast region.

This paper seeks to read Suassuna's comedy through a Plautine lens.⁹⁸ Our intention is not to point out all the commonalities between *O Santo e a Porca* and its Plautine model, the *Aulularia*,⁹⁹ but to discuss some of the most important ones and thus call attention to particular theatrical effects resulting from the blending of Brazilian and Roman motifs. More specifically, our goal is to explore whether certain textual and performative features that contemporary scholarship on the Roman playwright has pointed out are also present in the Brazilian play and if so, to what effect. Our hope is that this intertextual investigation, which takes into account how Suassuna underlines or masks his Plautine inspiration, can cast light on his own “Northeastern” poetics.¹⁰⁰

1. Introduction

Ariano Suassuna (1927-2014), who was born and spent his life in the Northeast, is nowadays considered one of Brazil's greatest playwrights. He was the cofounder of several important cultural movements, namely the “Teatro do Estudante de Pernambuco” (founded in 1946), the “Teatro Popular do Nordeste” (1959), and the “Movimento Armorial” (1970). All these initiatives sought to educate the public and bridge the gap between popular/low and elite/high forms of art, ultimately aiming to legitimize the former.¹⁰¹ When *O Santo e a Porca* was written, Suassuna was already a well-known playwright. At least ten of his plays had been staged by that time, and some had received awards

⁹⁷ Directed by Maurício Faria, the TV series *O santo e a porca* was adapted in 2000 by Adriana Falcão from the original theatrical play by Ariano Suassuna for the leading Brazilian television network Rede Globo.

⁹⁸ More specifically, the authors recognize that here we adopt the point of view of a public that is (considering a broader scale than the average spectators of Suassuna) familiar with the specific texts: not only those transmitted as having been written by a certain Titus Maccius/Maccus Plautus between the third and second centuries B.C.E (GRATWICK 1983, p. 1-6), but also the scholarly literature on the subject. Dramatic readings of Portuguese translations of Plautus (XXXX 2006, COSTA 2013, ROCHA 2013) made by actors at the Instituto Capobianco in São Paulo in 2013 and of Suassuna's play by students in Brazilian schools in 2014 have also contributed to our perception of the dramatic qualities of the respective texts by contemporary spectators.

⁹⁹ Commonalities between Suassuna's play and its classical model, and also with Molière's *L'Avare* (not considered here), have been addressed in previous studies, albeit not exhaustively (among the Classicists, see BOLDRINI 1985, POCINA LOPÉZ 1996, TREVIZAM 2013).

¹⁰⁰ A future paper, also taking *O Santo e a Porca* as a case study, shall further explore the relationship between Suassuna's poetics and its contemporary Brazilian cultural politics, as well as other questions pertaining to some of the current debates in the performance and reception of the classics in Latin America.

¹⁰¹ The dilettante or semi-professional theatrical groups that comprised the aforementioned Northeast cultural movements in the 1940s and 50s were (like their forerunners in the Southeast capitals of Rio de Janeiro and São Paulo) indebted to artists of the “Semana de Arte Moderna de 1922”, whose experimentalism (based on their critique of conventional and colonialist theater; see LEVIN 2012) was not immediately adopted by the professional theater of the time (see FERNANDES 2012). On the state of Brazilian theatre in this period in general, see also other important contributions in the second volume of the *História do Teatro Brasileiro* recently edited by Faria (2012).

(SANTOS 2009, p. 328). Particularly after winning a national award for the play *Auto da Compadecida* (1955, translated as “The Rogue’s Trial” in 1963), his work was staged by famous theatrical groups in the Southeastern capitals in addition to the Northeastern ones, and indeed translated and performed in other countries.¹⁰²

Thus, it is not a surprise that, when in 1958 *O Santo e a Porca* made its debut in Rio de Janeiro, the then capital of the country, the comedy was performed by a very prestigious theatrical group, the “Teatro Cacilda Becker” (SUASSUNA 2013, p. 19). The group included certain prominent names in the history of the dramatic arts in Brazil, such as the Polish director Zbigniew Marian Ziembinsky (1908-1978). Among the spectators and critics were important Brazilian journalists and poets, such as Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), to whom the play was dedicated (SUASSUNA 2013, p. 19), and Manuel Bandeira (1886-1968). The play itself achieved great success with the theatre-going public and received the critics’ highest award (Medalha de ouro da Associação Paulista de Críticos Teatrais; SANTOS 2009, p. 328).¹⁰³

Suassuna’s theatrical activities tend to be considered as a seminal phase in the evolution of the highly influential “Movimento Armorial” (SANTOS 2009, p. 221-268), a project which strongly supported the production of art drawing on Northeastern folk culture, be it music, visual arts or literature. This cultural movement helps explain the setting of Suassuna’s Plautine “imitation.” *O Santo e a Porca* is set not in ancient Athens or Rome, but, as the subtitle indicates, in the Northeast region, a place that the author repeatedly depicts in his work. More specifically, the setting is Suassuna’s admittedly mythicized vision of the largely dry and dusty semi-arid region of Brazil called *sertão* (backcountry, backland) (SUASSUNA 2013, p. 27; cf. IBGE 2009; SANTOS 2009, p. 63-71). For a long time, hard climatic and economic conditions kept the region in (economic, administrative, and cultural) isolation, which, in the end, contributed to the preservation of artistic traditions inherited from Brazil’s colonial era. Such traditions — sometimes described as having, generally speaking, a “medieval” flavour (VASSALO 1993; but see SANTOS 2009, p. 74-75) — were defended by Suassuna as the most genuine type of Brazilian culture.

The reference to the Northeast in the subtitle of the play may evoke both the singular cultural richness of the region (including its inhabitants’ allegedly famous sense of humor) and, simultaneously, its humble background, resulting from the socio-economic problems which continue to afflict a large part of its population even in the 21st century. Thus, *mutatis mutandis*, the adjective “Northeastern” may

¹⁰² According to Santos (2009, p. 27) the play *O Auto da Compadecida* was translated and performed in France, Germany, Spain and Polony. Translations of this play were published in several languages: in Polish (SUASSUNA 1959), German (SUASSUNA 1962), Spanish (SUASSUNA 1965), Dutsch (SUASSUNA 1966b), French (SUASSUNA 1970), Italian (SUASSUNA 1992) and Breton (SUASSUNA 1996). On translations of other Suassuna’s works, see his homepage at the site of the “Academia Brasileira de Letras”: <http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/bibliografia>.

¹⁰³ *O Santo e a Porca* can be read in Spanish as *El Santo y la Chancha* (SUASSUNA 1966a).

be perceived as the equivalent to the self-ironic label that the Roman playwright used to qualify his own adaptation of Greek plays, while he transferred them into a “barbarian” language and culture (e.g. *uortit barbare*, *Trinummus* 19; PETRONE 1993, p. 33-37; MOORE 1998, p. 54-55; XXXX 2010, p. 102-108).¹⁰⁴ For the modern public familiar with Plautus, the metapoetic expression certainly serves as an *antecipatio*, namely as a prelude to the skillful and witty spectacle that is to come.

2. *Vestigia plautina*

O Santo e a Porca is based on *Aulularia* (lit. “the comedy of the pot”). Both comedies are about a greedy old man who keeps his wealth concealed. Yet in the Brazilian play his coffer is not a pot (the *aula* of *Aulularia*) but a big sow made of wood. Instead of the Roman god Lar, the old man trusts Saint Anthony (“Santo Antônio”) to protect the cash-filled sow. Apart from the old man, there are four people living in his house: his marriageable daughter, his maid, whom he mistreats, his sister, and an ugly employee (who is in fact a young man in disguise who is in love with his daughter). Instead of having a divine prologue, the play opens *in medias res*, with a letter that announces the arrival of a rich farmer. In fact, the prosperous visitor is both the ex-fiancée of the miser’s older sister and the father of the young man in love. Unaware of the current romantic situation (absent as such in *Aulularia*), he is coming to ask for the hand of his son’s beloved.

It is clear that *O Santo e a Porca* makes sense and provokes laughter. This happens even if the public cannot recognize the *auarus Euclio* as the source of the greedy widower “Euricão Engole Cobra” (literally, “Big Eurico, the Snake-Swallower”).¹⁰⁵ However, although Suassuna did not write exclusively for an audience that knew Plautus, the circumstances of the production and performance of *O Santo e a Porca* allowed the Brazilian author to rely on some information about the Roman author and *Aulularia* being known at least by a part of his public. This expectation was confirmed at the time by national and international reviews that mentioned the Plautine model.¹⁰⁶

In fact, although a precise investigation of the frequency of the staging of *Aulularia* in Brazil has yet to be undertaken, in terms of translation this comedy seems to be one of the few Plautine plays

¹⁰⁴ Plautus’ Latin text is quoted from Lindsay’s edition (1955 and 1956).

¹⁰⁵ As with many of Suassuna’s additions designed to appeal to a broader public, the nickname itself has a Northeastern flavour: it refers to Euricão’s previous activities as a so-called “homem da cobra” (snake’s man), i.e. an itinerant seller of folk remedies, who typically uses snakes as a marketing strategy in fairs.

¹⁰⁶ Among the reviews partially reproduced in earlier editions of the play (see SUASSUNA 1964b, p. 15-25), Manuel Bandeira’s brief comments to the *Jornal do Brasil* provide the finest appreciation of Suassuna’s reception of the Plautine comedy. Besides recognizing Plautus’s Euclio as the “classic” model for the greedy character, Bandeira also points out the amplification in the plot and morality as meaningful elements added in the Brazilian play. This, in his opinion, became a classic itself. Aldo Calveti (*Última hora*) also comments on the moral and religious issues, contrasting the final part of both comedies. Other critics, namely Valdemar Cavalcanti (*O Jornal*), Eneida de Moraes (*Diário de Notícias*) and Homero Zirolo (*La Tribuna Popular*, Montevideo) as well as an “Uruguayan critic” (*El Bien Publico*, Montevideo), also mention the *Aulularia* and/or Plautus as a “source” for Suassuna’s comedy.

to have received considerable attention in the country.¹⁰⁷ It seems that the first Brazilian poetic version of this play into Portuguese was made by a noble (the Barão de Paranapiacaba) and published in 1888. The prose translation of Agostinho da Silva published in 1952 is probably the one on which Suassuna's adaptation is based.¹⁰⁸ Since then, at least two other versions of the comedy have been published: a translation by Aída Costa (1967) and a version "based on Plautus" by José Dejalma Dezotti (1996). In 2005 *Ai, Caçarola*, a "free recreation" (*recriação livre*) of *Aulularia*, written and directed by Atilio Bari, was staged in Teatro Ruth Escobar (in the city of São Paulo).

2.1. Beyond the title: Comic techniques

In our comedy, Suassuna underlines the equivalence of his characters to those of the model by retaining correspondences in some of the proper names used in his play (see BOLDRINI 1985, p. 253; POCIÑA LÓPEZ 1996, p. 295; TREVIZAM 2013, p. 146-149). The aural similarities are illustrated in the table below, which follows the order in which the characters appear in the Brazilian play:

<i>O Santo e a Porca</i>	<i>Aulularia (A comédia da panela)</i>
Caroba	<i>Staphyla</i> (Estáfila)
Euricão Árabe	Euclio (Euclião)
Pinhão	<i>Strobilus</i> (Estróbilo)
Margarida	<i>Phaedra</i> (Fedra)
Dodó	<i>Lyconides</i> (Licônides)
Benona	Eunomia (Eunômia)
Eudoro Vicente	Megadorus (Megadoro)
[Santo Antônio]	<i>Lar</i>

There is something definitely Plautine in this naming process, which recalls how in the comedy *Bacchides* some proper names of Menander's *Double-deceiver* are retained (e.g. *Lydos* and *Lydus*) or changed (*Syrus* to *Chrysalus*), while the text alludes to the Greek model (see e.g. the puns in *Bacchides* 170-177, 240; BARSBY 1986, p. 111, 119). In *O Santo e a Porca* as well, it seems that the attribution of names also refers to the respective model. Thus, both plays humorously call attention to the *modus imitandi* of the new text, whether it is "barbarian" or Northeastern. Moreover, verbal and non-verbal comic techniques found in Plautus are present in the three acts of our comedy. For instance, it is amusing to perceive, in the midst of fresh confusions, that some verses of *Aulularia* are translated *uerbatim* in

¹⁰⁷ Understanding the reasons for the preference for *Aulularia* in Brazil would require a wider investigation, including a look at the ways in which Plautine texts have been disseminated in the country and in Portugal. Yet perhaps considering what Suassuna retains in his adaptation of that comedy can already cast light on some of the aspects of the play itself that have been appealing to the Brazilian public.

¹⁰⁸ A comparison between the text of *O Santo e a Porca* and Silva's translation of *Aulularia* leads to this conclusion (VASSALO 1993, p. 100). In the editions of *O Santo e a Porca* we consulted there was no information about the Latin edition or the Portuguese translation of the *Aulularia* that Suassuna used.

Suassuna's prose (see e.g. BOLDRINI 1985, p. 254-263) and are even amplified.

The following sketches exemplify the kind of humor Suassuna develops in his play: the suspicious Euricão desperately examines the servant Pinhão, asking him to show one hand, then another, and then the *third* one (SUASSUNA 2013, p. 104-105). Here Suassuna imitates *ipsis litteris* a scene from *Aulularia* (640-647) (BOLDRINI 1985, p. 256-257; POCIÑA LÓPEZ 1996, p. 297-298). Yet there is an infallibly humorous device at work here. A few scenes earlier, Euricão had inspected the hands and pockets of the maid Caroba and, in a slightly piquant departure from the model, asked her if something is concealed... under her skirt! She reacts strongly... (SUASSUNA 2013, p. 48; without precise parallels in *Aulularia*).

Certain significant jokes of the *Aulularia* are also retained, especially those based on verbal ambiguities involving key words. As with the term *aula* (pot) in the Latin text (*Aulularia* 390-397; KONSTAN 1983, p. 36-37), the word *porca* (sow) is mentioned in the context of a dinner, again alarming the miser (SUASSUNA 2013, p. 85-88). In the Brazilian play, “treasure” often refers to his sweet daughter, though of course understood by her father as a dangerous reference to his money (e.g. SUASSUNA 2013, p. 40). The last double meaning, which is crucial to the development of *Aulularia* (KONSTAN 1983, p. 38-39), is also explored in another passage translated very closely: the moment when Dodó, the young man in love, confesses his responsibility for the violation of Euricão's “patrimony” (SUASSUNA 2013, p. 138; cf. *Aulularia* 731-763; BOLDRINI 1985; TREVIZAM 2013, p. 145).

The examples above are only part of Suassuna's *uortere*, which includes repetition, amplification and dislocation of some of the comic techniques and themes presented in *O Santo e a Porca*. By increasing the ambiguities and misunderstandings already exaggerated in the ancient model, Suassuna's comedy imitates relevant elements of the original plot and comic style. Moreover, while doing so, the play employs important adaptation techniques that, as the comparison between *Bacchides* and *The double-deceiver* (since HANDLEY 1968) illustrates, can be seen as Plautine preferences, or as “Plautinisms” (cf. FRAENKEL 1960, p. 423-424).

3. Differences in the plot

Let us summarize some significant differences in Suassuna's version of the Plautine plot. First, there is an elimination of both the rape (and pregnancy) of Euclio's daughter¹⁰⁹ and of the misogynous

¹⁰⁹ The topos of the rape, so typical of Greek and Roman New Comedy (on which see ROSINVACH 1998), is replaced with another plot and staging device: the very entrance of a man into a virgin's room already carries with it the responsibility for restoring her honour, preferably by marrying her or dying. Such a topos recurs in Suassuna's dramaturgy (e.g. the tragedy *Uma mulher vestida de sol*, written in 1947), emphasizing the religious and morally conservative atmosphere, which makes sense within the logic of his “sertão”.

discourse (e.g. *Aulularia* 120-141; 162-170; 475-535). Moreover, female participation is enhanced (BOLDRINI 1985, p. 253) to the point that the maid turns into a trickster character. Finally, and in a departure from another apparently Plautine tendency,¹¹⁰ there is a gradual humanization of the greedy old man.

The fact that Suassuna strategically alternates Euricão's more caricatural behavior with a presentation of his underlying motivations contributes to the humanization of the character's greed. For instance, we are told about the arduous origin of his wealth and of the previous betrayal of his wife (SUASSUNA 2013, p. 109), which transformed the abandoned husband into a miser who is concerned about nothing but his own safety. Euclio's "paranoid anxiety for his gold" (KONSTAN 1983, p. 35) often leads him to give "stage directions" (*Regieanweisung*, STOCKERT 1983, p. 47, on *Aulularia* 55) to the other characters, abruptly ordering them to enter the stage or to come back, always according to his sudden fears concerning the safety of his gold. The same happens with Euricão in the Brazilian play (see e.g. SUASSUNA 2013, p. 40, 70, 87, 150). Furthermore, also in *O Santo e a Porca*, the greedy character, motivated by this anxiety, successively changes the hiding-place where his treasure is concealed. We can see the parallels with *Aulularia*:

- *Aulularia*: Lar - Fides - grove of Silvanus

- *O Santo e a Porca*: Santo Antonio - basement - Santo Antonio - cemetery

It has been argued that, by such movement, Euclio both progressively exempts himself "from the bonds of community" (KONSTAN 1983, p. 37) and, as the play *Aulularia* unfolds, he loses the initial contact with the audience (MOORE 1998, p. 43-47). However, in *O Santo e a Porca* Euricão's loss of this interaction happens before he loses his sow: the "metatheatrical voice" is stolen by Caroba, the maid who, we may note, is given the first lines in Suassuna's comedy.

3.1. Caroba, between *serua callida* and "amarelinho" or "quengo"

Just like the domestic slave Staphyla of Euclio, the domestic servant Caroba, although exploited and abused by her boss, retains her complicity with his daughter (cf. *Aulularia* 67-78; e.g. SUASSUNA 2013, p. 79). But her role is enhanced, as the public becomes more familiar with her linguistic skills, which are used in quick, *impromptu* deductions and opportune answers that culminate in improvised plans involving simulation, disguise, and the deception of victims and spectators. With her plays-within-the-play, Caroba recalls the Plautine cunning slave, the *seruus callidus*, a female version of which is

¹¹⁰ Again, for this we rely on general inferences drawn from the more direct comparison of *Bacchides* versus *Dis Exapaton* that has been possible since HANDLEY (1968); see e.g. ANDERSON (1993, p. 11-13).

most notable in the Roman comedy *Casina* (cf. PETRONE 1983, p. 11-12; WILLIAMS 1993; ROCHA 2013, p. 76). As classicists, our first thought is that this Brazilian version of *Aulularia* is, therefore, “contaminated”, mixed by Suassuna with other plays written by the Roman playwright.¹¹¹

Surprisingly, instead of Plautine sources, Suassuna suggests another tradition as the origin of his Caroba: the kind of character that in Northeastern popular literature is called “amarelinho” or “quengo” (a regional term for “smart”). As the author himself recalls,¹¹² João Grilo (in *Auto da Compadecida*, 1955), Cancão (in *O Casamento Suspeitoso*, 1957), Benedito (*A Pena e a Lei*, 1960), and our Caroba are characters of such a type that, in other plays, Suassuna adapts from the so-called “String Literature” (“Literatura de Cordel”). These texts, based on the oral literature produced in the region, are published in the form of booklets or pamphlets, which are traditionally displayed hanging from strings (*cordas*) so that they can be sold in fairs or by street vendors (SANTOS 2009, p. 236-41). Moreover, in the pairing of Caroba and the servant Pinhão, her (apparently) naïve boyfriend, Suassuna utilizes a conventional device of popular culture. According to the author himself, the duo is based on a traditional feature of folk spectacles, found, for instance, in the typical characters “Mateus and Bastião” that take part in the Brazilian folk theatrical festivity “Bumba-Meu-Boi” (SANTOS 2009, p. 246-250).

Nevertheless, despite the allusions already mentioned, largely disclosed by the author in his prefaces, Northeastern popular traditions are more strongly represented in other plays in Suassuna’s repertoire. For instance, no less a figure than a popular poet is the protagonist of *The Farce of Good Laziness* (*A Farsa da Boa Preguiça*). In *Penalty and the Law* (*A Pena e a Lei*), the author explicitly instructs the actors to “perform in the first act as if it were a presentation of ‘mamulengos’” (a type of popular puppet performance) (*A Pena e a Lei* 1971, p. 29; SANTOS 2009: 246). At a certain point in the same play, a “puppet”-character, by asking: “Isn’t god the owner of the ‘mamulengo’?” (*A Pena e a Lei*, 1971, p. 143), equates life with a puppet show.

In *O Santo e a Porca* there is neither a precise identification with a specific folk art nor an identification of this kind of play with dramatic illusion. The use of the topos of *theatrum mundi* is notable in many Plautine plays (see DUCKWORTH 1952, p. 133-134; XXXX 2010, p. 108-115 and 2011, p. 66-70), but not so evident in *Aulularia*. Similarly, the play-within-the-play and the presence of Northeastern spectacles are more diffused in Suassuna’s play as a whole, preserving, almost until the end, the boundaries of the world of Euricão.

4. Conclusion: Deceit and illusion in Suassuna

The comedy of the pot provides a dramatic structure — in terms of basic plot and of verbal and

¹¹¹ On the concept of (Plautine and modern) *contaminatio* see Maurice (2013).

¹¹² Cf. Suassuna’s preface to *O casamento suspeito* (1964, p. 86-87).

nonverbal comic devices — that works as a source of inspiration from which Suassuna cleverly develops his own play. In this sense, Plautus' presence contributes positively to the quality of the text and the performance of *O Santo e a Porca*. Through this, the Plautine play inevitably affects even those in the audience who have never heard about *Aulularia* or New Comedy. Yet it is precisely the autonomy of the resulting Northeastern comedy which makes it possible that the Plautine presence (now playing the part of a learned, erudite text) contributes to the legitimization of the folk culture, which Suassuna's work aimed to represent on stage.

Almost until the finale of the last act of *O Santo e a Porca*, any reader of Roman comedy can follow the Plautine traces displayed humorously in Suassuna's comedy. Even though they are hidden beneath the Northeastern costumes and *mores*, and despite the differences to the plot as considered above. It is impressive how the Brazilian playwright, as if playing not only with his model but also in a way similar to how the Roman poet plays with his Greek models, emulates Plautus as imitator (on which see VOGT-SPIRA 1998; GONÇALVES 2009). At the end of the Brazilian comedy, however, we lose sight of the Plautine world.

The prologue of *Aulularia* (25-27), a fragment by the grammarian Nonius (98, 20) and an acrostic argument that precedes the surviving play, lead us to believe that Euclio's gold was, after all, recovered and employed as his daughter's dowry (cf. KONSTAN 1983, p. 40-41 and STOCKERT 1983, p. 6-8). Supplementary verses (after *Aulularia* 832) written in the Renaissance and included in some modern editions of the comedy¹¹³ are in agreement with this interpretation. When compared with this reconstruction of the lost final scenes of *Aulularia*, there is a surprising divergence in the final moments of the *O Santo e a Porca*. When Euricão discovers that his adored money has not survived the country's monetary reforms (SUASSUNA 2013, p. 151), the loss comes as a crack in the rigid boundaries of his own mythical universe, allowing time to enter and corrupt his hopes of a safe future. In the Brazilian play the loss of material goods is not compensated by the richness of human relationships: Euricão does not accept the invitation to take part in the sphere of social relations. Instead, he describes all the happy couples on the stage as "slaves" (SUASSUNA 2013, p. 152) and chooses to devote the rest of his days to Saint Anthony.

Contrary to Lar in the prologue of the Plautine text, and to the talkative deities in other of Suassuna's plays (like the character of the Virgin Mary in *Auto da Compadecida* and of Jesus Christ in *A Pena e a Lei*), Saint Anthony, although very important on the stage (BOLDRINI 1985, p. 263-279), does not utter a word throughout the whole comedy. Therefore, the spectator may wonder whether the old man (maybe suffering a divine punishment?) has gone totally

¹¹³ For example, the translation of *Aulularia* into Portuguese by Aída Costa presents the hypothetical ending reconstructed by Codrus Verceus (1967, p. 125 sq.).

insane, or whether he has received a luminous revelation about the illusion of ephemeral human lives.

Yet in the preface to the published version, Suassuna himself discloses what is, in his opinion, the main subject of *The Saint and the Sow*: deception, not created by a comedic character this time (the Plautine slaves, for example, or the Northeastern “quengos”), but simply by life (SUASSUNA 2013, p. 23). Even if we do not exactly believe in the happy ending proposed by the modern editors, this kind of play with illusion is very different from what happens in all the transmitted works of Plautus. Facing this contrast, instead of a conclusion added *ex machina*, the public may acknowledge in Euricão’s dichotomous (and deeply Christianized) world vision (*Weltanschauung*, POCINA LÓPEZ 1996, p. 295; TREVIZAM 2013, p. 151) an important Suassunism towards which the play has been leading up to.

* * *

At the time when this paper was written and presented, Ariano Suassuna remained one of the most renowned living playwrights in our country. It was with great sadness that we learnt of his death in July 2014. The authors hope that this text will serve as a modest tribute to this amazing Brazilian author, cultural politician, and man.

References

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Ariano Suassuna: Bibliografia*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/bibliografia>>. Acesso em: 20 dez. 2016.
- ANDERSON, W. S. *Barbarian play: Plautus’ Roman comedy*. Toronto, University of Toronto Press, 1993.
- BOLDRINI, S. Il santo e la scrofa: un’imitazione di Plauto nel Nordest brasiliano. *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*, Pisa, v. 14, p. 251-270, 1985.
- CARDOSO, I. T. Ilusão e engano em Plauto. In: CARDOSO, Z. A.; DUARTE, A. S. (Org.). *Estudos sobre o Teatro Antigo*. São Paulo, Alameda, 2010, p. 95-126.
- _____. *Trompe l’oeil: Philologie und Illusion*. Göttingen, Vienna University Press BEI V&R UNIPRESS, 2011.
- _____.; SANTOS, S. A. Plautinismos e Suassuanismos em *O Santo e a Porca*, Belo Horizonte (MG), *Nuntius Antiquus* 12, n. 2, vol. 16, p. 159-177, 2016.
- DUCKWORTH, G. E. *The nature of Roman comedy*. Princeton, N.J., University Press, 1952.
- FARIA J. R. (Org.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2012 (v. 2).
- FERNANDES, N. Os grupos amadores. In: FARIA J. R. *História do teatro brasileiro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2012. v. 2, p. 57-80.
- FRAENKEL, E. [rev. 1922]. *Elementi plautini in Plauto*. Firenze, La Nuova Italia, 1960.
- GONÇALVES, R. T. Comédia latina: a tradução como reescrita do gênero. *PhaoS*, Campinas, v. 9, p. 117-142, 2009.
- HANDLEY, E. W. *Menander and Plautus: a study in comparison*. An inaugural lecture delivered at



- University College. London, 5 February 1968.
- IBGE. *Atlas das representações literárias do Brasil: os sertões brasileiros*. Rio de Janeiro, IBGE, 2009. v. 2.
- KONSTAN, D. *Roman comedy*. Ithaca/London, Cornell University Press, 1983.
- LINS, O.; SUASSUNA, A. *Lisbela y el prisionero; El santo y la chancha*. Trad. Ana María Merlino de Piacentino e Montserrat Mira. Buenos Aires, Losange, 1966.
- LEVIN, O. M. O teatro dos escritores modernistas. In: FARIA, J. R. (Org.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2012. v. 2, p. 43-56.
- MAURICE, L. *Contaminatio* and adaptation: the modern reception of ancient drama as an aid to understanding Roman comedy. In: BAKOGIANNI, A. (Org.). *Dialogues with the past: Classical Reception theory & practice*. London, Institute of Classical Studies, 2013, v. 2, p. 445-465.
- MOORE, T. J. *The theater of Plautus: playing to the audience*. Austin, Univ. of Texas Press, 1998.
- PETRONE, G. *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*. Palermo, Palumbo, 1983.
- PLAUTI, *Titi Macci. Comoediae*. Edited by W. M. Lindsay. Oxford, Clarendon Press, 1955-1956. v. 1-2.
- PLAUTO. *A comédia da panela ("Aulularia")*: comédia em cinco atos. Trad., adaptação e introdução [com base em Plauto] de J. D. Dezotti. Araraquara, UNESP, 1996.
- _____. TERÊNCIO. *A comédia latina (Anfitrião, Aululária, Os cativos, O gorgulho); (Os adelfos, O eunuco)*. Trad. Agostinho da Silva. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo, Editora Globo, 1952.
- _____. *Anfitrião*. Trad. e introdução de L. N. Costa. Campinas, Mercado de Letras, 2013a.
- _____. *Aulularia ("A marmita")*. Trad. Barão de Paranapiacaba. Rio de Janeiro, Typographia Chrysalida, 1888.
- _____. *Aulularia (A comédia da panelinha)*. Trad. A. Costa. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1967.
- _____. *Cásina*. Introdução e trad. C. M. Rocha. Campinas, Mercado de Letras, 2013b.
- _____. *Estico de Plauto*. Trad., introdução e notas de I. T. XXXX. Campinas, Editora da Unicamp, 2006.
- PLAUTUS. *Aulularia*. Edited by W. Stockert. Stuttgart: Teubner, 1983.
- _____. *Bacchides*. Edited with trans. and commentary by J. Barsby. Warminster, Aris & Phillips, 1986.
- PLAUTUS, T. M. *Menaechmi*. Edited by A. S. Gratwick. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- POCIÑA LÓPEZ, A. J. Pervivência de Plauto en la literatura brasileña: la comédia O santo e a porca de Ariano Suassuna. *Florentia Iliberritana: Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, Granada, v. 7, p. 291-298, 1996.
- ROSIVACH, V. J. *When a young man falls in love: the sexual exploitation of women in new comedy*. London, Routledge, 1998.
- dos SANTOS, I. M. F. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2a. ed. rev. Campinas, Editora da Unicamp, 2009.
- SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro, Livraria Agir, 1957.
- _____. *Historia o milosiernej czyli testament psa ("Auto da Compadecida")*. Trad. Witold Wojciechowski e Danuta Zmij. *Dialog: miesie|cznik poświę|cony dramaturgii współczesnej teatralnej, lmowej, radiowej, telewizyjnej*. Varsóvia, ano IV, n. 10 (42), p. 24-64, outubro de 1959.
- _____. *Das Testament de Hundes oder das Spiel von Unserer Lieben Frau der Mitleidvollen ("Auto da Compadecida")*. Trans. Willy Keller. Berlin, Kiepenheuer, 1962.
- _____. *The rogue's trial ("O auto da compadecida")*. Trans. Dillwyn F. Ratcliff. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1963.
- _____. *Uma mulher vestida de sol*. Recife, Imprensa Universitária, 1964a.
- _____. *O santo e a porca: imitação nordestina de Plauto*. Recife, Imprensa Universitária, 1964b.
- _____. *Auto de la Compadecida*. Adapted and trans. by José María Pemán. Madrid, Ediciones Al I, 1965.
- _____. *Het testament van den hond ("Auto da Compadecida")*. Trans. Joseph Jacobus van

- den Besselaar. Nederlandse, Ons Leekenspel, Bussum, 1966.
- _____. *Le jeu de la Miséricordieuse ou Le testament du chien* (“*Auto da Compadecida*”). Trad. Michel Simon. Paris, Gallimard, 1970.
- _____. *A pena e a lei*. Rio de Janeiro: Agir, 1971. SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. Trans. L. Lotti. Forlì, Nuova Compagnia, 1992.
- _____. *Testamant ar hi lakaet* (“*Auto da Compadecida*”). Trans. Remi Derrien. Brest, Emgleo Breiz, 1999.
- _____. *A Farsa da boa preguiça*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2003.
- _____. *O santo e a porca; O casamento suspeito*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2013.
- TREVIZAM, M. Elementos plautinos em “O santo e a porca”, de Ariano Suassuna. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 137-154, jan.-abril de 2014.
- V ASSALO, L. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993.
- VOGT-SPIRA, G. Plauto fra teatro grego e superamento della farsa italica – proposta di un modelo triadico. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Pisa, v. 58, n. 1, p. 111-135, 1998.
- WILLIAMS, B. Games people play: metatheatre as performance criticism in Plautus’ “Casina”. *Ramus: Critical Studies in Greek and Roman Literature*, Victoria (Australia), v. 22, n. 1, p. 33-59, 1993.

[RECEBIDO 21/02/2018]

[ACEITO 03/08/2018]



Reflexões sobre a construção do paradoxo na literatura antiga e moderna: aproximações entre *Filoctetes* e *Grande Sertão: Veredas*

Reflections about the construction of paradox in ancient and modern literature: proximities between *Philoctetes* and *Grande Sertão: Veredas*.

Marcos Vieira de Queiroz*

Resumo:

Este ensaio tece algumas proximidades entre Odisseu, conforme representado por Sófocles na tragédia *Filoctetes*, e Riobaldo, narrador-personagem de *Grande Sertão-Veredas*, romance de Guimarães Rosa. As semelhanças encontradas entre as duas personagens vão desde a genealogia ao compartimento discursivo (ambos manifestam paradoxos em seus discursos). Esses paradoxos expressam-se a partir de situações conflituosas, e, embora seus significados sejam distintos nas duas obras, é possível traçarmos uma linha de comparações que nos permita pensar que as tensões enfrentadas no contexto da *polis* grega no século V a.C. apresentam proximidades significativas em relação às tensões enfrentadas no contexto do *sertão* brasileiro entre o fim do século XIX e início do XX d.C. Uma dessas tensões surge da dicotomia *doxa* e *aletheia*, fundadora e mantenedora da discussão entre sofistas e filósofos (retórica/dialética) no século V a.C., e representada na modernidade pela disputa entre retórica e lógica. E é justamente a relação entre essa tensão e a configuração dos paradoxos que este artigo visa alcançar.

Palavras-chave: Tragédia; Romance; *Doxa*; *Aletheia*; Retórica.

Abstract:

This essay weaves some proximity between Odysseus, as represented by Sophocles' tragedy *Philoctetes*, and Riobaldo, narrator and character of *Grande Sertão: Veredas*. Similarities found between the two characters range from genealogy to discursive behaviour (both manifest paradoxes in their discourses). These paradoxes are pictured in conflicting situations, and although the meanings of these manifestations were different in each book, it is possible to draw a line of comparisons between them. This line allows us thinking about tensions faced in Greek polis context of the fifth century B.C. as significantly similar to the ones faced in Brazilian's *Sertão* context of the late nineteenth and beginning of twentieth centuries A.D. One of these tensions arises from *doxa* and *aletheia* dichotomy, which was the founder and maintainer of the struggles between sophists and philosophers (rhetoric/dialectic) in the fifth century B.C., and which was represented by the dispute between rhetoric and logic in Modernity. The relation between this tension and the construction of paradoxes is precisely what this article aims to achieve.

Keywords: Tragedy; Novel; *Doxa*; *Aletheia*; Rhetoric.

Em não apenas isto, mas tudo: a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual ainda não existem palavras. (G. Rosa, in: *Diálogo com Guimarães Rosa*, entrevista realizada por Gunter Lorenz, 1965, p. 68).

* É Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: mvqueiroz7@gmail.com.



Pretende-se com este breve texto refletir sobre as proximidades entre Odisseu, conforme representado por Sófocles na tragédia *Filoctetes*, e Riobaldo, narrador personagem de *Grande Sertão-Veredas*, romance de Guimarães Rosa. As semelhanças encontradas entre ambas as personagens vão desde a genealogia (serem bastardos, por exemplo) ao compartimento discursivo (manifestarem paradoxos como um recurso explicativo). Esses paradoxos, nos dois contextos, expressam-se a partir de situações conflituosas, e, embora seu significado seja distinto nas duas obras, é possível traçarmos uma linha de comparações que nos permita pensar que as tensões enfrentadas no contexto da *polis* grega no século V a.C. apresentam proximidades significativas em relação às tensões enfrentadas no contexto do *sertão* brasileiro entre o fim do século XIX e início do XX d.C. Uma dessas tensões surge da dicotomia *doxa* e *aletheia*, fundadora e mantenedora da discussão entre sofistas e filósofos (retórica/dialética) no século V a.C, e representada na modernidade pela disputa entre retórica e lógica¹¹⁴.

Essa tensão pode ser entendida, para além do debate histórico entre seus respectivos defensores, como parte constituinte da vida humana: a dúvida entre a verdade e a opinião acerca dos fatos é como que o fardo humano por excelência, sua condição irrevogável. Enquanto partes constitutivas do ser humano, *doxa* e *aletheia* serão entendidas como estados de consciência, estados de percepção da realidade, sendo o homem esse ser que caminha na dúvida entre a certeza absoluta dos fatos e a relatividade inevitável dos mesmos. Essas tensões são muito bem exploradas nas tragédias e nas comédias clássicas e encontram reverberações na literatura moderna, não porque os problemas (as motivações) sejam exatamente os mesmos, mas por estarmos aproximados por uma condição: somos humanos, seres de medida, contingentes.

Assim como a discussão entre estas noções (*doxa* e *aletheia*) na antiguidade grega se transpõe à modernidade, a figura do paradoxo aparece em ambas as obras como forma de expressão de tensões geradas por essa dicotomia. E isso justamente por ser o paradoxo capaz de sugerir a falsidade de seu próprio conteúdo e capaz de legitimar a incoerência¹¹⁵. Todavia,

¹¹⁴ As considerações acerca das noções de *doxa* e *aletheia*, neste texto, têm como ponto de partida as reflexões de Perelman & Oldbrechts-Tyteca (2004, p. 65), que veem na lógica e na teoria da argumentação modernas disciplinas que abordam problemas correlatos aos da filosofia e da retórica antigas, principalmente em Aristóteles. Outra referência que aborda essa transposição de noções da antiguidade para a modernidade, embora numa perspectiva distinta dos tratadistas belgas, é a de Plebe & Emanuele (1992). Nesses termos, a exploração que se faz neste texto parte de indagações dos estudos sobre retórica e busca na literatura a materialização da tensão entre *doxa* (a possibilidade do real como verossímil produzido através da linguagem) e *altheia* (a possibilidade do real como verdade constatada pela linguagem).

¹¹⁵ Tanto para esta definição de paradoxo quanto para a de quiasmo (na 3ª parte do texto) foi utilizada a *Gramática Houaiss*, de José Carlos de Azeredo, 2010.



digamos que essa incoerência legitimada pelo paradoxo tem características e finalidades diferentes em Odisseu e Riobaldo. Para este os paradoxos são o resultado de um conjunto de experiências vividas que, quando jungidas num todo narrado, acabam por expressar incoerências que se legitimam pela trama dos fatos. Para aquele os paradoxos são um meio de persuadir o interlocutor, um expediente sofisticado, resultado das circunstâncias propícias que os fazem surgir em sua fala. Entretanto, mais que afirmações gerais, vale analisar cada obra traçando as semelhanças e as diferenças entre os dois heróis, e qual o papel do paradoxo em sua construção.

Da cultura da palavra ao paradoxo de Odisseu

A tragédia, enquanto imitação de ações elevadas de pessoas elevadas na hierarquia social, é definida em contraposição à comédia, que é imitação de ações baixas de pessoas baixas na hierarquia social. Essas são definições de Aristóteles em sua *Poética*, que tem a peça Édipo Rei de Sófocles como grande exemplo do gênero tragédia¹¹⁶. Esta, por sua vez, deve ser vista como um evento organizado pela *polis* grega, como um evento da cidade: um evento cívico e religioso. Evento cívico, porque era organizado pela cidade estado, com grandes festivais onde eram representadas as peças, que eram premiadas: Sófocles venceu vários concursos de tragédias. Evento religioso, pois a tragédia descende das tradições poéticas e religiosas da antiguidade grega – os cultos dionisíacos (Vidal-Naquet, 1999).

Aristóteles, em sua análise da tragédia, entende o espetáculo como algo externo ao poético, do que podemos depreender que o estagirita fosse um “leitor” de tragédias, gênero que existiu durante o séc. V a.C – anterior à existência de Aristóteles. No período deste, as tragédias já circulariam em forma de textos devido ao fim dos festivais, ocorrido em decorrência da implosão da *polis* como evento cultural. Todavia, é importante destacar que o distanciamento de Aristóteles não o impede de pensar a *catarse*, efeito gerado no público em decorrência do esclarecimento da situação trágica revelada ao herói trágico. Aristóteles pensa a presença do auditório e nos efeitos gerados pela montagem da peça nele. Se pensarmos em termos retóricos, entenderemos o auditório como capaz de compreender as premissas do orador e de decidir sobre sua validade – no caso da encenação trágica, tais premissas se resumem no compartilhamento

¹¹⁶ As reflexões de Aristóteles sobre o gênero trágico são bastante sumárias e não esgotam o assunto. Neste ensaio elas foram utilizadas como maneira de explanar sobre algumas características formais da tragédia fundamentais para o desenvolvimento do objetivo aqui proposto: traçar proximidades entre as personagens Odisseu e Riobaldo com a finalidade de refletir sobre a presença do paradoxo em seus discursos.

de determinados valores expressos pelas personagens. Nesses termos, e de maneira resumida, ao mostrar como as tensões existentes entre *doxa* e *aletheia* são expressas nas ações (verbais) de personagens trágicos, pretendo dizer – ou ao menos pensar na possibilidade – de que o auditório das tragédias tinha em presença essas tensões e as compreendia como existentes¹¹⁷.

Atenas é como que a escola da Grécia durante o chamado século de Péricles. Pertencente, por parte de pai e mãe, a famílias aristocráticas, Péricles teve formação exímia – fora educado por Zenão de Eléia e Anáxagoras – e governou Atenas por 30 anos (461 a.C - 429 a.C.). O século V, designado como século de Péricles (Mossé, 1982, p. 35), é o século de apogeu da *polis* grega, principalmente de Atenas. As pessoas que convivem na cidade, que engloba não apenas a classe dos cidadãos livres, mas também dos estrangeiros e comerciantes, são como que sensíveis à magia da palavra, e mais habituadas a presença dos oradores. Essa cultura da palavra foi reforçada por Péricles, que incentivava a atividade dos sofistas na cidade. A revolução sofisticada desencadeada neste século (Mossé, 1975) pode ser vista então como propagadora dessa cultura da palavra, que alimentava o debate político e judiciário na *ágora*. O verossímil é pensar que a democracia como era exercida em Atenas neste período só poderia ser mantida com base nos ensinamentos sofisticados, que preparavam os cidadãos para o debate, para o *ágon*.

Paralelamente ao apogeu da cultura grega em Atenas, designada como escola da Grécia neste período (Mossé, 1982, p. 42), ocorrem as guerras (Médica no início do século e a do Peloponeso mais ao final) que acabam por causar a implosão de Atenas e a subsequente propagação da cultura grega pelo “mundo”, isso após a entrada dos Macedônios e das expedições de Alexandre. A tragédia como evento da *polis* também deixará de existir, e podemos imaginar o clima de tensão acerca do destino da cidade no fim do V séc. Em 409 a.C, já ao final da Guerra do Peloponeso (431 - 404), é encenada a tragédia *Filoctetes*, de Sófocles, personagem que viveu praticamente todo o séc. V a.C. (497 - 406). Imersa nesse momento de reviravolta da cultura grega em Atenas, essa peça pode ser entendida como uma tragédia da cidade estado, uma espécie de anúncio da implosão da *polis* grega, que é aproximada de um ambiente selvagem, não civilizado; enquanto este ambiente selvagem (local de habitação de

¹¹⁷ Claude Mossé trata da possibilidade de podermos imaginar que o auditório dessas tragédias, que se constituía basicamente das pessoas da cidade, mais habituadas a ouvir os oradores do que as pessoas do campo, que esse auditório que “acotovelava-se no teatro, com seus farnéis a tiracolo” captasse as “ilusões políticas” representadas nas peças. Trata-se assim de um auditório reflexivo, afirma a historiadora: “Quando refletimos no fato de que foram os atenienses reunidos no teatro, por ocasião das Lêneas, os que coroaram Ésquilo, Sófocles e, mais tarde, Eurípedes, ao invés de obscuros comparsas, não podemos deixar de admirar a solidez de julgamento desse povo e de duvidar dos malefícios da ‘teatrocracia’ denunciada por Platão.” (MOSSÉ, 1982, p. 43).

Filoctetes) é aproximado dos jardins da cidade, que eram tidos como locais de discussão, locais civilizados. Essa contradição de noções, expressa ao final da tragédia Filoctetes, e que pode ser entendida como uma “ilusão política” (Mossé, 1982, p. 43), é exemplo de outras noções que são contraditas (tensionadas) na tragédia, tais como *doxa* e *aletheia*, *nomos* e *phisis*, civilização e barbárie, o bem e o mal.

O mito de Filoctetes é referido na *Íliada*, na *Pequena Íliada* e nos *Cantos Cíprios*, e fora também representado em tragédias perdidas de Ésquilo e Eurípides. Filoctetes fora presenteado por Hércules (um semideus) com o arco e a flecha e também com a habilidade de dispara-lo, sua pontaria torna-se infalível. O dom o fora legado por Hércules, pois Filoctetes teria acendido sua pira fúnebre, depois que o filho daquele se recusara a fazer. O arqueiro luta ao lado dos gregos em Tróia – pensemos na Guerra de Tróia em Sófocles como alegoria da Guerra do Peloponeso, que ocorria naquele momento, espécie de correlato do mito. Durante uma viagem que faziam, aportam na ilha de Crisa para oferecerem sacrifício à deusa local. Ao entrar no templo, Filoctetes é picado no pé pela serpente guardiã do recinto. A chaga lhe rende um cheiro fétido e gritos de dor. Incomodados com a lamúria do enfermo, Odisseu, Agamêmnon e Menelau abandonam Filoctetes na ilha de Lemnos. As únicas companhias do herói são o arco e as flechas de Hércules, que permitem a Filoctetes sobreviver com o fruto de sua caça. Após dez anos de guerra, os gregos tomam ciência de um mito que diz que apenas Filoctetes e seu arco poderiam acabar com a guerra e trazer a vitória aos gregos. A peça de Sófocles inicia no momento em que Odisseu, incumbido de resgatar Filoctetes, orienta Neoptólemo – filho de Aquiles, já morto nessa altura da trama – sobre o modo como deverá persuadir Filoctetes a fim de levá-lo a Tróia. Orienta Odisseu:

Deve ignorar que vim; caso contrário,
não frutificará todo sofisma
com que pretendo capturá-lo em breve.
(Sófocles, 12-14)

O discurso de Odisseu soa como que preceptor para as ações de Neoptólemo, ele soa como as palavras de um professor que busca convencer seu discípulo acerca do correto, do adequado – que na trama em questão se resume em “enredar” Filoctetes. É ao filho de Aquiles que compete a missão de convencer Filoctetes, e esta escolha por parte do Laertiada (Odisseu) já demonstra uma característica desse herói, a de domínio dos conhecimentos que naquele momento podem ser designados com a *paideia* grega. Dentre esses conhecimentos, destaco a orientação *sofística* como característica principal do herói Odisseu, que, salvo as semelhanças



da astúcia e ousadia com o rei de Ítaca na *Odisseia* de Homero, deve ser entendido como herói de caracteres um pouco diferentes: se para o herói de Homero o que constava eram a façanha individual, o combate singular, a superioridade pessoal, a audácia que o permitia desempenhar ações brilhantes; para o herói de Sófocles, mais aproximado de um soldado-cidadão (um *hoplita*), recusa a proeza individual em detrimento do grupo, seu modo de batalha é o braço a braço, foi treinado para manter sua posição e para avançar em passos iguais para cima do inimigo¹¹⁸. A virtude guerreira do *hoplita* (soldado-cidadão) é feita de uma *sophrosyne*, um controle completo de si que visa uma disciplina comum ao grupo. Nesses termos, as orientações de Odisseu ao jovem Neóptolemo devem ser vistas como ações que visam a uma disciplina de grupo: Lemnos é uma extensão do campo de batalha, de Tróia, todavia o duelo que se trava na Ilha é verbal, e suas armas são as técnicas sofisticadas de produção discursiva. Postula Odisseu o valor dessas armas:

Quando era rapazote, eu também tinha
a mão ativa e a língua preguiçosa.
Mais calejado, vejo que é a língua,
e não a ação, o que se impõe aos homens.
(Sófocles, 96-99)

A dissociação entre língua (discurso) e ação, e a caracterização da língua como algo que se impõe (o que pressupõe uma ação/força), demonstram o conhecimento (teórico?) de Odisseu dos dispositivos sofisticados, e não apenas prático – Odisseu ensina a Neoptólemo a *peithó*. O Laertiada convence Neoptólemo a enredar Filoctetes numa trama: “Nada receies, pois já concordei.” (121) diz o jovem, de modo que poderemos pensar que, ao ser persuadido por Odisseu, Neoptólemo concorda (entra em acordo) com aquele sobre o valor que a palavra tem em relação a ação – uma ação aquém da linguagem, e sobre a dimensão persuasiva (*peitho*) da palavra – uma ação além da linguagem. O filho de Aquiles é orientado por Odisseu, que o ensina sobre o discurso e seu poder de ação sobre os outros, assim como se ensinaria os golpes

¹¹⁸ Essa dissociação é proposta por Vernant (2009): “Na *polis*, o estado de soldado coincide com o de cidadão: quem tem seu lugar na formação militar da cidade também o tem na organização política. Ora, desde o meio do século VII, as modificações no armamento e uma revolução da técnica do combate transformam o personagem do guerreiro, renovam seu estatuto social e seu estado psicológico.” (p. 66). A análise empreendida por Vidal-Naquet (1999) visa justamente explorar o ritual da *efebia*, rito de passagem do ‘jovem’ (*efebo*) para o soldado-cidadão (*hoplita*). Esse tema é complexo, e apresenta contradições no *Filoctetes* de Sófocles segundo Naquet (1999). De todo modo, o diálogo entre Filoctetes com Neoptólemo é visto como espécie de representação do ritual de passagem do jovem filho de Aquiles para o estatuto de soldado-cidadão. Não me atarei a esse trecho da tragédia, mas ao diálogo entre Odisseu e Neoptólemo, logo no início da peça, que vejo como momento da iniciação sofisticada de Neoptólemo.



mais certos ou a maneira mais adequada de se manusear um arco e flecha¹¹⁹. E esse ensinamento deve ser exercido a qualquer custo, mesmo que a mentira venha ao auxílio da persuasão: “O importante/ é envolvê-lo na trama do argumento” (56-57) diz Odisseu que, ao forjar as razões pelas quais Neoptólemo deve mentir a Filoctetes, orienta:

É como deves sofismar, ladrão
futuro do armamento inderrotável!
[...]

Cede à impostura por um dia único,
doa-te a mim, pois há tempo de sobra
para escutares: “Eis um jovem probo.”
(Sófocles, 77-85)

O que está colocado por Odisseu é o caráter circunstancial do discurso – o *kairós*. No diálogo em questão, parece adequado a Odisseu sugerir que Neoptólemo minta para Filoctetes com o fito de retornar a Tróia com este, pois o que está em jogo é o destino da *polis* (personagem trágica no *Filoctetes* de Sófocles). O discurso de Odisseu faz valer os valores do grupo, da falange, e sua representação como um sofista se aproxima da propagada pela filosofia de Platão: o sofista como um oportunista que só visa a ação e o lucro. “Quando vislumbro o lucro, nunca hesito.” (111) são palavras de Odisseu, que chega a elencar as razões pelas quais é o filho de Aquiles quem deve falar com Filoctetes, e não ele (69-77).

No entanto, Neoptólemo, que recebe esses ensinamentos de seu preceptor, hesita em concordar acerca do rumo das ações engendradas pelo Laertiada. O jovem se compara ao pai, e diz não ter nascido para levandades e temer a pecha de traidor. “Por que enganá-lo em vez de persuadi-lo?” (102) questiona o jovem ao mestre acerca da farsa do golpe que Odisseu pretende deferir sobre Filoctetes. “Não, se dela (da farsa) resulta a salvação.” diz Odisseu, que vê na salvação o lucro de suas ações. Essa fala, espécie de oráculo da tragédia, expressa a tensão latente entre o verdadeiro e o verossímil: tensão que é ocasionada pela própria linguagem, em seu uso: a salvação carrega o falso e o falso carrega a salvação, eis o paradoxo expresso na fala de Odisseu, que pode ser traduzido (aproximada) como “o bem é o mal e o mal é o bem”.

Esse episódio, primeiro diálogo da peça de Sófocles, é representativo da tragédia como

¹¹⁹ Vernant (2009) fala sobre a preeminência da palavra (oral e escrita) sobre todas as outras formas de poder no contexto da *polis*: A palavra “[t]orna-se o instrumento político por excelência, a chave de toda autoridade no Estado, o meio de comando e de domínio sobre outrem. esse poder da palavra – de que os gregos farão uma divindade: *Peithó*, a força de persuasão – lembra a eficácia das palavras e das fórmulas em certos rituais religiosos, ou o valor atribuído aos ‘ditos’ do rei quando pronuncia soberanamente a *themis*; entretanto, trata-se de realidade de coisa bem diferente. A palavra não é mais o termo ritual, a fórmula justa, mas o debate contraditório, a discussão, a argumentação.” (p. 54)



um gênero que explora as tensões existentes no homem. A dúvida constante de Neoptólemo entre o modelo de conduta de Odisseu, característico do soldado-cidadão grego, e o modelo de conduta de Filoctetes, mais aproximado do de um guerreiro arcaico – entretanto Filoctetes é um soldado-cidadão jogado ao ostracismo – cujas qualidades individuais são exaltadas, é a representação da situação trágica vivida pelo jovem, que por sua vez é a representação da tragédia anunciada da *polis*, desse sistema social que se implodirá em breve. O momento da deserção de Neoptólemo, convencido por Filoctetes a abandonar a guerra, seria a ápice do trágico não fosse a intervenção de Hércules, esse *deus ex machina*, que se manifesta com o fito de adequar as ações dos heróis para o prudente, para o pensamento de grupo, para a guerra¹²⁰.

Heurística, quiasmo e paradoxos de Riobaldo

Há em *Grande Sertão: Veredas*, desde seu título, um quiasmo, ou seja, uma construção bimembrada (de dois membros) na qual ocorre uma inversão da ordem nas partes simétricas dos seguimentos envolvidos. Assim, no título, o quiasmo aponta a impossibilidade de uma definição total acerca do que é o sertão: este é as veredas e estas são o sertão. Estão como que jungidos um ao outro, e só podem ser separados – e aqui arrisco dizer – por um procedimento *heurístico*¹²¹. E é justamente essa a habilidade de Riobaldo, esse jagunço letrado/sofismado: “Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no Curralinho, decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio. Em folha grandes de papel, com capricho tracei grandes mapas” (GSV, p.14). Riobaldo relata como um observador participante, ao mesmo tempo em que narra, as guerras vividas no sertão e nas veredas (Bolle, 2004), um observador participante munido de um sistema retórico sofisticado, que lhe permite criar a história que narra ao mesmo tempo em que relativiza a sua condição como participante dessa história:

¹²⁰ Segundo Naquet (1999), o anúncio de Hércules para que Filoctetes vá à Tróia anuncia a passagem do Filoctetes arqueiro para o Filoctetes hoplita, uma vez que este deverá entregar aquilo que proveio do arco de Hércules à fogueira deste semideus. Da parte de Neoptólomo, sua situação irá também mudar, ele é agora um guerreiro. Naquet destaca algo interessante, que da união de um homem e um arco (referindo-se à situação de Filoctetes em Lemnos) passou-se à união de dois homens combatentes (referindo-se à situação dos heróis, que são conclamados por Hércules a lutarem juntos).

¹²¹ A discussão sobre a função heurística da retórica é muito bem apresentada por Plebe & Emanuele: “Surge aqui uma primeira tarefa da retórica: a especificação de temas conceituais de que valha a pena se ocupar. Sua primeira prova agonística é, pois, uma *heurística*, ou seja, a arte de descobrir temas e conceitos (1992, p. 12). Para esses autores, cuja perspectiva sobre a retórica é crítica em relação à nova retórica de Perelman & Oldbrechts-Tyteca, a técnica da invenção, como concebida por estes autores, é “executiva, não criativa, o que transforma a relação da retórica com a filosofia numa relação de subalternidade” (1992, p. 3). Para os críticos da nova retórica, pode-se dizer que há tanto um estilo retórico quanto um estilo filosófico.



“De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para que? Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço. Narrei miúdo, desse dia, dessa noite, que dela nunca posso achar o esquecimento. O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser. Deus esteja!”
(GSV, p. 216).

O quiasmo do título reflete-se, ou é reflexo, na estrutura da narrativa contada por Riobaldo e estabelece um contraponto com esta. Composta por duas partes, a narrativa divide-se exatamente ao meio da obra: “E foi assim que a gente principiou a tristonha história de tantas caminhadas e vagos combates, e sofrimentos, que já relatei ao senhor, se não me engano até o ponto em que Zé Bebelo voltou” (GSV p. 308). Neste ponto Riobaldo passa a narrar as andanças que fizeram sob o mando de Zé Bebelo, depois de este ter voltado do exílio para a vingança de Joca Ramiro, morto por traição pelo bando dos Hermógenes. Essa narrativa é feita de maneira linear, de maneira mais extensa e seguida, de modo que podemos compará-la a um Grande Sertão, ou como disse Manuel C. Proença – com uma demasiada certeza sobre toda a obra – que se trata de uma epopeia (Proença, 1991, p. 310), uma narrativa de grandes feitos. No outro lado, antes da virada narrativa, o que prevalece é uma estrutura de relatos esparsos, uns mais longos que outros, não agrupados de maneira linear, mas que de certo modo resumem a história toda: “meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe de tudo – que tudo lhe fiei. Aqui eu podia pôr um ponto.” (GSV, p. 308) diz Riobaldo algumas linhas depois de juntar as pontas da história que pretende continuar a contar. Colocados em paralelo o título da obra e a estrutura dupla da narrativa, o quiasmo se revela de maneira perfeita: o *Grande Sertão* são as veredas relatadas na primeira parte: e as *Veredas* são o grande sertão narrado na segunda parte. Entretanto, e para retomar o ponto deste texto, estas questões – o que chamei procedimento *heurístico* e as tensões expressas no quiasmo revelado por este – são questões de Riobaldo: “Sertão: é dentro da gente.” (GSV, p. 309).

Essa heurística produzida por Riobaldo, a organização das informações em seu relato, o modo como elas se apresentam, o quiasmo como impossibilidade de saturação de um conceito, ocorrem no plano da elocução, da performance, e é isto que *Grande sertão: Veredas* é em certo sentido: a performance enunciativa de Riobaldo Tatarana (ou Urutu-Branco?). A análise de Willi Bolle sobre os níveis narrativos da obra contribui para explicar esse plano da elocução. Bolle define a seguinte estrutura para a representação desse sistema jagunço efetuada por Riobaldo: num primeiro nível, o letrado comenta criticamente os discursos sobre a jagunçagem,



as falas dos chefes, e isso a partir de sua visão de iniciante e raso combatente; num segundo nível, depois de ter se tornado chefe e empresário, passa a ser um dos porta-vozes do sistema jagunço, sendo essa condição a que se projeta no presente da narração. Para Bolle, tal estrutura narrativa coloca para o leitor a necessidade de examinar criticamente o discurso do narrador (Bolle, 2004, p. 124). Esse presente narrativo revela de certo modo a condição do narrador, que, ao “recontar” a história das batalhas que correu pelo sertão, vê-se na impossibilidade de reconhecer a verdade, ou mesmo a aparência, de alguns fatos acontecidos nessa travessia, sendo o principal deles a dúvida acerca do pacto que talvez tivera feito um dia com o diabo. Esse fato é retomado durante todo o romance e não há meios de tirarmos uma prova real sobre sua veracidade ou não. Procurar caçar provas para o acontecido, agindo como um leitor “atento”, é como fazer a defesa ou a acusação de Capitu com base na narração de Bentinho. É a tragédia do leitor que se esquece de avaliar as circunstâncias que envolvem aquele que nos conta sobre os fatos.

Como um Odisseu do sertão, Riobaldo deixa entrever em sua fala as tensões geradas pela impossibilidade de definirmos os limites do verdadeiro e do falso – o verdadeiro carrega o falso e o falso carrega o verdadeiro: “A gente só sabe bem aquilo que não entende.” (GSV, p. 378). Só saber aquilo que não se entende é, ao mesmo tempo, reconhecer a impossibilidade de saber o exato dos fatos (fora da dúvida) e reconhecer a única exatidão acerca dos fatos (a dúvida). Essas tensões expressas no discurso de Riobaldo refletem os limites insaturáveis da *doxa* e da *aletheia*, de modo que esta se apresenta como uma possibilidade daquela, ou seja, a verdade estável dos fatos resulta do conjunto de opiniões existentes e possíveis de engendrar tais fatos verdadeiros. *O diabo na rua, no meio do redemunho...* é a expressão da própria condição circular de Riobaldo, que, envolvido nessa roda da fortuna: “Deus ou o Demo? [...] Deus e o Demo” (GSV, p. 421), vê-se impossibilitado de resolver a dúvida que persegue: “Então, não sei se vendi? Digo ao senhor: meu medo é esse. Todos não vendem? Digo ao senhor: o diabo não existe, não há, e a ele eu vendi minha alma...” (GSV, p. 485).

Entretanto, outra assimilação pode contribuir para explicar a razão das tensões exploradas, além de aproximar ainda mais Odisseu e Riobaldo. Se em *Filoctetes* temos uma tragédia da *polis* grega, uma anunciação de seu fim, em *Grande Sertão: Veredas* temos a tragédia do sistema jagunço, sua implosão, a qual está expressa na situação presente enunciativo de Riobaldo. Willi Bolle não fala em tragédia de Riobaldo, mas reflete acerca do carácter subjetivo do narrador e de sua ligação com o sistema vigente. Para o crítico, Guimarães é também um teórico do sistema jagunço, e sua interpretação se destaca justamente por não

retratar um poder paralelo (o Estado), mas o próprio poder (a *peithó* gerada pelo Estado no universo subjetivo do sujeito) (Bolle, 2004, p. 125). As estruturas de poder estão como que camufladas pelo discurso de Riobaldo: “Vieram emprestar minhas armas, cedi.” (GSV, p. 7), diz logo nas primeiras linhas da conversa com o doutor que parece entrevista-lo. O relato narrado por Riobaldo é como que a tentativa de reconstrução da jagunçagem, que, no presente da narração¹²², já se encontra transformada em outras estruturas de poder. Por fim, assim como Odisseu, Riobaldo é um sujeito instruído na técnica do discurso, é um jagunço letrado, posição que conquistou devido às condições sociais de seu padrinho (e pai), grande fazendeiro, de quem Riobaldo herda parte das terras, para as quais vai depois de suas andanças – não é por motivos diferentes que podemos dizer que Odisseu recebe instrução sofisticada. Além desse traço em comum, Odisseu e Riobaldo são também bastardos. A mãe de Odisseu, Anticleia, teria engravidado de Sísifo quando se casou com o pai de Odisseu, Laertes. Riobaldo é filho de Selorico Mendes, com quem vai viver e quem lhe permite receber instrução escolar, isso depois da morte de sua mãe.

São vários os pontos de contato entre o *Filoctetes* e *Grande sertão: Veredas*, entretanto o que ficou dito serve agora para amarrar um ponto e caminhar para o fim. Pensar que *doxa* e *aletheia* são tensões presentes no homem, parte de sua “natureza”, tem como consequência pensar essas noções como estados de percepção humana da realidade. Riobaldo experiencia a *aletheia* ao constatar a não existência do de muitos nomes em decorrência da não aparição do mesmo: “Tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas idéias, e de tantas coisas passadas diversas eu inventava lembrança, de fatos esquecidos em muito remoto, neles eu topava outra razão” (GSV, p. 424), reflete Riobaldo sobre o acontecido na noite do pacto. Todavia, a dúvida prevalece no relato narrativo do jagunço, pois diz logo em seguida “sem nem que fossem por minha própria vontade.” (GSV, p. 424). O letrado como que reconhece a mudança desencadeada em seu ser após o não-acontecido no não-lugar que são as Veredas-Mortas, reconhece desde as primeiras linhas de seu relato: “Por meu acerto. Todo dia faço isso, gosto; desde mal em minha mocidade” (GSV, p. 7), diz ao justificar a razão dos tiros ouvidos pelo doutor: “Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja.” (GSV, p. 7).

¹²² Não sei se é possível estabelecermos uma data exata para o relato, entretanto podemos pensar no contexto histórico de instauração do Estado Novo (as três primeiras décadas do século XX) como este presente enunciativo. Luiz Roncari trata da presença de Antônio Conselheiro e de Getúlio Vargas no romance de Rosa, e traça aproximações entre este o senhor Ornelas, “fazendeiro, sesmeiro de linhagem e tradição”, e que patrocinará os negócios de Riobaldo após a morte de seu tio e o recebimento da herança deste: “o final da metamorfose da lagarta Tatarana em fazendeiro domesticado, [...] sob o patrocínio de seo Ornelas/Getúlio Vargas.” (RONCARI, 2007, 111).

A dúvida que permanece acerca da verdade ou aparência do pacto está entranhada em Riobaldo, assim como está entranhada no humano. Impossibilitado de resolver o dilema, e isso por ser o dilema a condição irrevogável imposta pela linguagem e pelo esquecimento, Riobaldo justifica suas incoerências por meio de expressões paradoxais que se mostram mesmo verdadeiras, sempre de acordo com o presente enunciativo em que se inserem. Por várias vezes, Riobaldo parece mesmo falar de dentro de um redemoinho de ideias “quiasmáticas”, como quem vê um horizonte de expectativas sempre inacabado, incerto, com realidades indefinidas, por vezes paradoxais. Estes são como que a assinatura de Riobaldo e expressam de maneira bastante latente (e por que não sofisticada?) a tensão entre o verdadeiro e o verossímil: “Tudo é e não é...” (GSV, p. 11).

Referências

- ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica*: Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 2014.
- AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. 3ª Edição – São Paulo: Publifolha, 2010.
- BOLLE, Willi. O sistema jagunço. In: *grandesertão.br*: O romance de formação do Brasil. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 91-139.
- CÂNDIDO, Antônio. O homem nos avessos. In: COUTINHO, Eduardo C. *Guimarães Rosa*: Seleção de textos. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991. p. 294-309.
- GALVÃO, Walnice. O certo no incerto: o Pactário. In: COUTINHO, Eduardo C. *Guimarães Rosa*: Seleção de textos. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991. p. 408-421.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fauto*: uma tragédia. Primeira parte. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2011.
- MONTAIGNE, Michel. *Da incoerência de nossas ações*, in; Ensaio, Livro II, cap. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MOSSÉ, Claude. *Atenas*: a história de uma democracia. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.
- MOSSÉ, Claude. *Histoire des doctrines politiques en Grèce*. France: Pesses Universitaire de France, 1975.
- PERELMAN, C; OLDBRECHTS-TYTECA, L. Lógica e retórica. In: *Retóricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1950], pp. 57-91.
- PLEBE, Armando; EMANUELE, Pietro. *Manual de Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- PROENÇA, Manuel C. De Riobaldo do Urucaia, Cavaleiro dos Campos Gerais. In: COUTINHO, Eduardo C. *Guimarães Rosa*: Seleção de textos. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991. p. 310-320.
- RONCARI, Luiz. Antônio Conselheiro e Getúlio Vargas no *Grande Sertão: Veredas*?: AS fontes do autor e os caprichos da representação. In: *O cão do sertão*: Literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- ROSA, Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa, entrevista realizada por Gunter Lorens em 1965. In: COUTINHO, Eduardo C. *Guimarães Rosa*: Seleção de textos. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.
- ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução do grego por Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2009.
- VERNANT, Pierre-Jean. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

VIDAL-NAQUET, P. *O Filoctetes de Sófocles e a Efebia*, In: Mito e Tragédia na Grécia Antiga. São Paulo: Perspectiva, 1999.

[RECEBIDO 03/04/2018]

[ACEITO 06/09/2018]



*Omnia uincit Florentia: o triângulo poético de Vergilius Maro, Giovanni Del Virgilio e Dante Alighieri**

Omnia uincit Florentia: the poetic triangle of Vergilius Maro, Giovanni Del Virgilio and Dante Alighieri

Charlene Martins Miotti**

João Victor Leite Melo***

Resumo:

Tomando por mote questões de intertextualidade, recepção e neohistoricismo, este artigo se dedica ao exame de excertos das églogas latinas que Giovanni Del Virgilio (poeta, gramático e mestre de retórica bolonhês) e Dante Alighieri teriam trocado entre 1319 e 1321. A nosso ver, as églogas representam um tipo específico de “supertextualidade” por contemplarem, simultaneamente, as cinco categorias de transtextualidades propostas por Genette (1982).

Palavras-chave: Éclogas; Intertextualidade; Renascimento italiano

Abstract:

Based on questions regarding intertextuality, reception and neohistoricism, this article is dedicated to the examination of excerpts from the Latin eclogues that Giovanni Del Virgilio (poet, grammarian and master of rhetoric from Bologna) and Dante Alighieri would have exchanged between 1319 and 1321. In our view, those eclogues represent a specific type of “supertextuality”, given that they contemplate simultaneously the five categories of transtextualities proposed by Genette (1982).

Keywords: Eclogues; Intertextuality; Italian Renaissance

Se a literatura latina tem recebido, recentemente, a atenção de numerosos e talentosos tradutores brasileiros, a vasta maioria das obras latinas da Renascença ainda aguarda seu

* Versões preliminares deste texto foram apresentadas no XV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) de 19 a 23 de setembro de 2016, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e no IX Encontro Nacional do Programa de Estudos em Representações da Antiguidade (PROAERA), de 5 a 7 de julho de 2017, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Registro o agradecimento a Alexandre Agnolon, Ana Thereza Basílio Vieira, Leni Ribeiro Leite e Camilla Ferreira Paulino da Silva pelas sugestões metodológicas e bibliográficas.

** Doutora em Linguística (área de Estudos Clássicos) pela Unicamp. Professora Adjunta da área de Literaturas Clássicas da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: charlenemiotti@gmail.com.

*** Mestrando da UFJF



*momentum*¹²³. A única tradução para o português das *Éclogas* de Giovanni Del Virgilio¹²⁴ e Dante Alighieri (1265-1321) remonta à década de cinquenta (Editora das Américas), em versão prosaica do Padre Vicente Pedroso, sem notas ou comentários. As *Eclogae* são compostas por quatro missivas, duas assinadas pelo mestre de retórica Del Virgilio e duas por Dante, escritas em latim provavelmente entre 1319 e 1321, pouco antes da morte deste último. O gênero pastoril, que remonta aos *Idílios* de Teócrito e às *Éclogas* de Virgílio, lhes serve de cenário para tratar das mais variadas questões de seu tempo: de crítica literária (como a recepção da recém-publicada *Commedia*) e linguística (*avant la lettre*, como a discussão sobre intenção e uso do idioma vernáculo) à política (como a disputa entre guelfos, partidários do papado, e gibelinos, partidários do império romano-germânico, pela sucessão do *sacrum imperium Romanum* após a morte de Henrique V). Tanto os versos de Del Virgilio como os de Dante abrigam mensagens cifradas, por vezes incompreensíveis aos leitores não iniciados, em que alusões a personagens e eventos contemporâneos se misturam às musas, às vozes dos célebres pastores Títilo e Melibeu, e a cenas bucólicas imitadas da Antiguidade clássica.

Admitindo-se que o poema de Virgílio já acene a uma leitura dupla, isto é, uma ficcional e outra conjuntural, remetendo a eventos exteriores ao texto¹²⁵ (malgrado toda a crítica a uma leitura “histórica” das éclogas virgilianas), o poema de Del Virgilio e Dante tornará irrecusável a interface com o triângulo da cultura na península itálica do século XIV: Florença (palco das referidas disputas políticas), Bolonha (de onde escreve Del Virgilio, e sede da mais antiga universidade do mundo ocidental, fundada em 1088) e Ravena (onde Dante recebe asilo de Guido Novello da Polenta até sua morte). Neste sentido, é nosso interesse abordar alguns exemplos de alegoria poética empregados por ambos os enunciadores das *Eclogae*, recuperando seu modelo virgiliano e considerando que sua correspondência poética dá início ao renascimento do gênero bucólico no contexto do Humanismo itálico, reiterado pelas obras de Francesco Petrarca (1304-1374) e Giovanni Boccaccio (1313-1375), cada um com seu *Bucolicum carmen*, respectivamente em 12 e 16 éclogas latinas, e Iacobo Sanazzaro (1457-

¹²³ Para Lorna Hardwick (2003, p. 2), “a noção de uma grande cadeia de influência que ligou as grandes obras dos gregos e dos romanos às suas paralelas no Renascimento, no Iluminismo, na era Vitoriana e na moderna ‘alta cultura’ saiu de moda. Isto é, em parte, algo a se lamentar, uma vez que estudos de transmissão de textos, bem como formulação e adaptação do cânone são complementos valiosos para outros aspectos dos estudos clássicos e ajudam a explicar como e por quê os textos clássicos foram interpretados em momentos e contextos específicos”. Todas as traduções deste artigo, salvo indicação contrária, são de nossa responsabilidade.

¹²⁴ Giovanni Del Virgilio nasceu em Bolonha, certamente antes do ano 1300 (MARTELOTI, 1970). O epíteto “Del Virgilio” parece ser uma alcunha que ele conquistou como comentador e admirador do poeta latino (*vocalis verna Maronis*, como ele mesmo se apresenta na missiva a Dante; cf. *Ecl.* 1.36).

¹²⁵ É este o caso das éclogas 1 e 9, em que o tema da desapropriação de terras se impõe ao diálogo pastoril.



*Et si non varient, cum sint idioma mille.
Praeterea nullus, quos inter es agmine sextus,
Nec quem consequeris caelo, sermone forensi
Descripsit. Quare censor, liberrime vatum,
Fabor, si fandi paulum concedis habenas. 20
Nec margaritas profliga prodigus apris
Nec preme Castalias indigna veste sorores;
At, precor, ora cie quae te distinguere possint
Carmine vatisono, sorti communis utrique.
(v. 1-24)*

Dizes que não a esses, mas aos doutos falas.
A elite enjeita o canto em língua vulgar
posto que existem dialetos aos milhares¹³⁵.
Além disso ninguém, na fila em que és o sexto¹³⁶,
nem aquele que segues com destino ao céu¹³⁷,
escreveu em linguagem vã de praça pública.
Por isso falarei, ó mais livre de todos
os poetas, um pouco, caso me permites,
como crítico. Não dês pérolas aos porcos,
nem oprimas, ó pródigo, as irmãs Castálias¹³⁸
com vestimenta indigna, mas conjura as vozes
que possam distinguir-te, num belo poema
vatíssonos e comum a uma e outra casta¹³⁹.

Observe-se, no verso 15, a justaposição de dois termos latinos tipicamente medievais: o adjetivo *laicus* e o substantivo *clerus*. No poema, os termos parecem contrapor aqueles que preferem ler em vernáculo e os que preferem fazê-lo em latim. Nas palavras de Giorgio Squarotti (1983, p. 555), os iletrados, rudes, e os literatos, doutos. O argumento classista de Giovanni Del Virgilio, a nosso ver, começa a se desenhar logo na primeira palavra, com a referência às Piérides, que entoam novos cantos. Segundo o mito, as Piérides foram nove donzelas que quiseram rivalizar com as Musas. Subiram por isso ao Hélicon para desafiá-las num concurso de canto, do qual saem derrotadas. Como punição pela presunção, as Piérides foram transformadas em pássaros (GRIMAL, 2005, p. 373). Ora, os “novos cantos” certamente aludem aos cantos do *Inferno* e do *Purgatório*, publicados nos primeiros anos do século XIV, e chama a atenção que sejam as derrotadas Piérides a entoá-los. Embora de “voz fecunda” (*alma vox*) – com potencial futuro para muito produzir –, as rivais das Musas desperdiçam os temas sérios da alta poesia na linguagem do povo, condenando os versos de Dante a um destino semelhante ao das nove donzelas que ousaram desafiar a tradição.

A causa dos doutos parece ganhar força também por meio do léxico erudito de Giovanni Del Virgilio, que distribui ao longo desses 24 versos pelo menos seis neologismos compostos por afixos gregos e latinos: *letifluum* (v. 2), *astripetis* (v. 5), *epiphobia* (v. 5), *exsphaerata* (v. 11), *comicomus* (v. 13), *vatisono* (v. 24). Del Virgilio reforça sua posição através do registro culto, reconhecível para a sagrada casta dos instruídos (não por acaso os denomina *clerus*), os

¹³⁵ Dante, no *De vulgari eloquentia* (1. 10), falando da língua vulgar italiana, reconhece ao menos 14 dialetos. O milhar de Giovanni Del Virgilio é claramente uma hipérbole.

¹³⁶ Cf. *Inferno* (4. 82-105): Dante, acompanhado de Virgílio, encontra no limbo Homero, Horácio, Ovídio, Lucano, e o próprio Virgílio, que o convidam a integrar seu grupo.

¹³⁷ Referência ao poeta Estácio, companhia de Dante na subida ao monte do Purgatório (*Purgatório*, 21).

¹³⁸ As Musas, assim denominadas por causa da fonte Castália no monte Parnaso.

¹³⁹ Seguimos as lições de Albini & Pighi (1965, p. 84) e Cecchini (1979, p. 657): comum a uma e à outra casta, ou seja, aos doutos e ao vulgo.



quais reclamam a prerrogativa que sentem perder devido à ampla circulação da *Commedia*. O rétor parece defender o nicho dos leitores especializados pelo pretexto do decoro: não convém “veste indigna” aos temas sérios, às irmãs Castálias, à magnífica poesia de Dante – o rétor reconhece o valor da obra, sem dúvida. Outro motivo para a rejeição do vernáculo, de acordo com o seguimento dos versos, é a variação dialetal, condizente com a situação geopolítica de uma Europa eminentemente feudal.

Incomoda à voz poética que os versos de Dante estejam na “boca do povo”, repetidos cotidianamente, (supostamente) sem reflexão, pelas ruas e praças públicas, acessíveis a quem não seria capaz de atinar para sua complexidade, como se infere a partir das menções a Davo e à Esfinge. Por fim, o rétor demanda ao sumo poeta que honre seu lugar na continuidade da tradição grega e latina, mobilizando as principais influências clássicas de ambos, claramente nomeadas (como Platão), ou aludidas pela chave intertextual (como Terêncio, Homero, Virgílio, Horácio, Ovídio, Lucano e Estácio).

Para os poemas em latim que Del Virgilio exorta Dante a compor, sugere quatro temas de história contemporânea com alusões mais ou menos alegóricas e sobre as quais pairam, até hoje, discordâncias interpretativas. As sugestões de Del Virgilio implicam que Dante deveria se encaixar, portanto, em uma tradição épico-histórica, a qual remonta à Antiguidade grega e latina, refloresceu na Idade Média e estava representada na figura de Albertino Mussato (1261-1329), político paduano entusiasta do uso do latim literário.

Os quatro temas propostos por Del Virgilio estão enumerados entre os versos 26 e 29 da primeira égloga, cujo texto também traduzimos para evidenciar o tipo de alegoria usada pelos autores:

*Et iam multa tuis lucem narratibus orant.
Dic age quo petiit Iovis armiger astra volatu,
Dic age quos flores, quae lilia fregit arator,
Dic Phrygios damas laceratos dente molosso,
Dic Ligurum montes et classes Parthenopeas
Carmine quo possis Alcidae tangere Gades
Et quo te refluus relegens mirabitur Hister,
Et Pharos et quondam regnum te noscet Elissae.*
(v. 25-32)

Muitos assuntos pedem a luz do teu narrar.
Conta lá, que de Jove a águia ganhou céus;
Conta lá, quem ceifou quais flores e quais lírios;
Conta dos cervos frígios em dente molosso;
Conta dos montes Lígures e armas de Nápoles
em poema que Cádiz Hercúlea comova,
pelo qual, refluindo o Danúbio enlevado,
conhecer-te-á Faros e o reino de Elisa.

1. “Conta, vai, com que voo o escudeiro de Júpiter alcançou os astros”¹⁴⁰: o epíteto *Iovis armiger* costuma ser aplicado à águia que levava as armas do deus (cf. Ovídio, *Met.* 15. 386 e Virgílio, *En.* 5. 255 e 9. 564). A águia, por sua vez, é considerada por Molini (1841, p. 97),

¹⁴⁰ Para efeitos de clareza, manteremos neste e nos próximos comentários a tradução prosaica, mais literal.



Scolari (1845, p. 43), Wicksteed e Gardner (1902, p. 215) e Squarotti *et al.* (1983, p. 556) uma referência inequívoca à figura de Henrique VII do Sacro Império Romano-Germânico¹⁴¹ (cujo brasão traz, efetivamente, uma águia), conhecido também por Arrigo VII de Luxemburgo, morto em 24 de agosto de 1313, aos 38 anos, por doença, enquanto estava em campanha militar contra Roberto I de Nápoles. A sua morte teria representado o último suspiro da causa imperial na Itália, já enfraquecida pelo embate dos partidos guelfos e gibelinos. Para Albini e Pighi (1965, p. 84), no entanto, a referência seria a Cangrande I della Scala (vigário imperial a partir de 1311), enquanto para Brugnoli e Scarcia (1980, p. 16) a alusão não teria um alvo pessoal tão específico, mas indicaria o império em sentido lato, e o verso constituiria um apelo para que Dante se dedicasse em seus poemas a questões políticas em geral.

2. “Conta, vai, que flores, que lírios o lavrador devastou”: todos os comentadores mencionados concordam que as flores se referem à cidade de Florença e os lírios ao brasão da monarquia francesa (e, por extensão, à casa real de Roberto I de Anjou em Nápoles, ao partido guelfo e à própria Florença, que adotam os lírios como emblema), aludindo à vitória de Ugucione della Faggiuola, *podestà* (líder magistrado) do partido gibelino, sobre os florentinos na batalha de Montecatini, em 29 de agosto de 1315 (apesar de ser uma das cidades mais ricas da Europa naquele tempo, *non omnia uicit Florentia*). Segundo Pézard (comentador francês das *Éclogas*, *apud* Squarotti *et al.*, 1983, p. 557), o termo *arator* – ademais, anotado no códice *Laurenziano* como “ugucio” – esconderia uma referência a Carlos de Valois (1270-1325), que em 1302 expulsou os guelfos de Florença. Para Wicksteed e Gardner (1902, p. 216), a escolha da palavra *arator* parece derivar simplesmente da ação de devastar (*frangere*) flores e lírios, sem que haja qualquer relação com o nome ou a personalidade de Ugucione, ainda que – na *Epístola* 5. 15 – a alcunha que Dante dê ao imperador seja, precisamente, *nouus agricola Romanorum*, o novo (agri)cultor dos romanos. Somos da opinião que, sendo Ugucione natural de Casteldelci (uma microcomuna italiana, que até hoje não chega a 1.000 habitantes) e líder das pequenas cidades toscanas (Pisa e Lucca, por exemplo) que se opunham à magna Florença, a escolha do termo *arator* talvez não tenha sido totalmente desvinculada da figura pública de Ugucione.

¹⁴¹ Sobre a admiração de Dante por Henrique VII, a ponto de considerá-lo o provável salvador da Itália, *cf.* *Epístolas* 5, 6, 7 e, sobretudo, *Paraíso*, 30, 133-138: “Na grã cadeira a que atento te vejo / pela coroa que vês nela já posta, / inda antes da tua volta a este festejo, / a alma de Henrique que, proposta / a endireitar a Itália, será eleita / a tanto, antes de estar-lhe ela disposta” (tradução de Italo Eugenio Mauro, 1998, p. 213).



3. “Conta os cervos frígios dilacerados por dente canino”¹⁴²: o verso alude à vitória de Cangrande I della Scala, capitão geral da liga gibelina a partir de 1318, sobre os paduanos (chamados “frígios” em memória da lendária fundação de Pádua pelo troiano Antenor), na cidade de Vicenza, em setembro de 1314 ou maio de 1317.

4. “Conta os montes dos Lígures e as armadas Napolitanas”: a última sugestão de tema épico-histórico faz referência ao chamado “cerco de Gênova” (julho de 1318 a fevereiro de 1319), no qual as frotas do rei Roberto I de Nápoles (onde se encontra o túmulo da sereia *Parthenope*¹⁴³) ficaram presas sob o jugo dos gibelinos liderados por Marco Visconti. Os versos 30-32 representam um circunlóquio poético para os quatro limites do mundo conhecido à época: Cádiz (na costa sul da atual Espanha, à oeste), o rio Danúbio (ao norte), Faros (metonímia para o Egito, a sudeste) e Cartago, o reino de Dido ou Elisa (ao sul). Del Virgilio busca convencer Dante de que seu futuro poema superará todas as fronteiras e se tornará célebre por todo o orbe terrestre.

Os quatro eventos históricos são listados em ordem cronológica e, segundo a *Enciclopedia Dantesca* (MARTELOTI, 1970, s.v. *Ecloghe*) “ao menos os três primeiros se prestam a uma celebração de tendência gibelina. O último, o cerco de Gênova, que terminou favoravelmente para o partido guelfo, possivelmente não tinha sido concluído quando a carta foi escrita”. As conjecturas históricas propostas pela *Enciclopedia Dantesca* nos conduzem a uma questão inadiável que Georg Lukács já formulou a respeito do teatro moderno (LUKÁCS, 1961, p. 262): afinal, aceito o elemento histórico-social como significativo para a estrutura da obra, devemos considerá-lo, no caso das *Éclogas* (virgilianas e dantescas), uma possibilidade de realização do valor estético ou um fator determinante para a leitura da obra?

2. Neohistoricismo ou Pedra de Roseta

Uma obra literária renascentista, como as *Éclogas* de Giovanni Del Virgilio e Dante, segue de perto o modelo de composição da Antiguidade, no sentido de que se dispõe como

¹⁴² Wicksteed e Gardner (1983, p. 218) lembram que o temo *molossus* não ocorre em qualquer outro lugar como adjetivo (só como substantivo – cf. Virgílio *G.* 3, 405 e Lucrécio 5, 1063 – indicando a raça descendente de Pirro, Rei do Épiro, e Andrômaca, associada a cães famosos pela força, cf. Ovídio *Met.* 1, 226). Ao avaliar as incongruências entre as edições críticas neste verso, Wicksteed e Gardner defendem a permanência do termo *molossus*, justificando-a pelo argumento de que “Del Virgilio was not much of a Latinist” (cf. v. 45 e 48).

¹⁴³ Partenope, segundo a tradição mitológica grega, se atirou ao mar com as irmãs, ao perceber que suas canções não encantaram Ulisses. As ondas atiraram o seu corpo para a margem de Nápoles, onde lhe foi erigido um monumento (GRIMAL, 2005, p. 357).



“consequência de determinantes históricas que orientam a leitura dos textos cujos modelos são transmitidos e autorizados pela tradição, preceituados e inteligíveis pela audiência douta do poeta, ela mesma retoricamente educada” (AGNOLON, 2010, p. 101-102). O acesso à mensagem enquadrada no gênero bucólico mobiliza, portanto, todo um arcabouço de discursos e práticas que orbitam no universo sociocultural dos autores, fundado sobre uma educação classicista que compreende a interdependência das artes poética e retórica como pressuposto. Neste contexto, há que se considerar também a questão da dialética epistolográfica: Giovanni Del Virgilio e Dante trocam correspondências cujo teor se pretendia publicamente reconhecível para seus contemporâneos ou intervém na cifra poética a relação de amizade, reforçada por linguagem e pressupostos compartilhados exclusivamente entre eles?

Em suma, seria possível interpretar alternativamente um trecho como os supracitados versos 25-32, sem recorrer aos dados histórico-sociais que os justifiquem e elucidem frente ao leitor moderno? Quando a voz poética de Giovanni Del Virgilio pede a Dante que conte “com que voo o escudeiro de Júpiter alcançou os astros; [...] que flores, que lírios o lavrador devastou; [...] os montes dos Lígures e as armadas Napolitanas”, poderíamos ler em seu apelo a enumeração de gêneros poéticos (respectivamente: a poesia épica, a didática e a tragédia) através dos quais o sumo poeta poderia narrar as questões de seu tempo?

Harold Veeseer, na introdução de *The new historicism* (1989, p. xi), estabelece princípios básicos que norteiam os trabalhos filiados a essa vertente de análise e crítica literária, proposta que pode nos servir para pensar tanto a produção literária antiga como a renascentista:

Um principiante no neohistoricismo pode sentir-se confiante de que, apesar de toda sua heterogeneidade, pressupostos-chave continuamente reaparecem, vinculando seus adeptos declarados e, até mesmo, alguns de seus críticos. Esses pressupostos são os seguintes: 1. Que todo ato expressivo está inserido em uma rede de práticas materiais; 2. Que cada ato de desmascaramento, crítica e oposição usa as ferramentas que condena e corre o risco de cair na prática que expõe; 3. Que os “textos” literários e não literários circulam inseparavelmente; 4. Que nenhum discurso, imaginativo ou arquivístico, dá acesso a verdades imutáveis nem expressa a inalterável natureza humana; [...] Os neohistoricistas combatem o formalismo vazio ao colocar as considerações históricas no centro da análise literária.

Os tópicos um e três de Veeseer contemplam perfeitamente a noção de literatura como entendida no âmbito dos Estudos Clássicos: o “texto”, em si, não é soberano, posto que se trata de um objeto histórico e social, sobre o qual incidem processos específicos (estabelecimento de texto, suporte material da escrita, transmissão ao longo da tradição, práticas de composição e financiamento artístico etc.). Também nesta vertente, ainda que diretamente interessado na literatura brasileira, Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (1965), se posiciona contra o



estabelecimento de uma dicotomia entre análise sociológica e literária, uma vez que a obra não se dissocia de determinados traços da sociedade, mesmo quando não direcionada ao engajamento político. Segundo o crítico, a narrativa, tendo sua origem numa dada cultura, traz em si um discurso cujos limites remetem às possibilidades de produção de sentidos daquele contexto cultural que a abrigou, sendo, assim, inescapavelmente constituída a partir de seu viés histórico: “O externo importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2006, p. 13). No caso das *Éclogas*, não importará o “externo” como significado?

Se, para Candido, a análise estética é primordial para o objeto artístico, o meio é uma das chaves pelas quais a interpretamos. Nesse sentido, embora o engajamento social e político não seja uma exigência para a arte, há obras que só podem ser plenamente compreendidas se considerados texto e contexto: a configuração social importa como elemento que desempenha certo papel na estrutura, não necessariamente como causa motivadora, mas como um elemento da própria construção artística:

De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão. (CANDIDO, 2006, p. 13)

Dessa forma, Antonio Candido estaria, contemporaneamente, dando voz a um retorno mais equilibrado ao historicismo que o início do século XX rejeitou, “compreendendo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (*ibidem*). Se momentos de abalo na estrutura de poder propiciam um cenário de represamento (não obstante fértil) da produção artística, tendo em conta o caso específico das *Éclogas*, quão improdutivo será dissociar a literatura da sociedade que a ela deu azo? Como assinala Michel Foucault, um dos teóricos mais importantes do neohistoricismo, a literatura não “se fez por si própria” (FOUCAULT, 2008, p. 45), ela é produto de um contexto, cultural, histórico e econômico, ou seja, uma criação social.

Welleck e Warren (2003), por sua vez, consideram como “abordagem extrínseca do estudo da literatura”, o tipo de análise baseada em elementos histórico-biográficos (na qual se incluem também dados sobre a sociedade, ideias e posicionamentos político-ideológicos marcantes em determinada obra e a relação da literatura com as demais artes). Sob esta



perspectiva, como a leitura das *Éclogas* se daria? Para nós, urge responder a uma questão mais primordial para este trabalho: como Dante responde à exortação de Giovanni Del Virgilio para compor um poema épico-histórico?

3. Triângulo poético

Dante lhe responde com um poema bucólico, contrapondo o tom elevado da *épica* ao tom humilde da poesia pastoril. Neste sentido, o poeta enseja uma falsa *recusatio*, rejeitando, a princípio, não apenas o gênero épico, mas também as disputas políticas aventadas pelo amigo. Falsa, porque Dante aceita o jogo poético-alegórico em hexâmetros latinos e, na segunda réplica, fará alusões inequívocas à sua condição de refugiado em Ravena.

A primeira réplica é composta em 68 hexâmetros dialogados, nos quais Dante assume a persona de Títyro, atribuindo as máscaras de Mopso e Melibeu a Giovanni Del Virgilio e Dino Parini (conforme o códice *Laurenziano* 29. 8), respectivamente, sendo este último seu amigo florentino, também exilado em Ravena. Títyro então deixa a própria indignação falar (*sic dedit indignatio vocem*, v. 38), ao responder a Melibeu (emulando o mesmo cenário da primeira *écloga* de Virgílio):

*“Quantos balatus colles et prata sonabunt,
Si viridante coma fidibus paeana ciebo!
Sed timeam saltus et rura ignara deorum.
Nonne triumphales melius pexare capillos
Et patrio, redeam si quando, abscondere canos
Fronde sub inserta solitum flavescere Sarno¹⁴⁴?
Ille: “Quis hoc dubitet? propter quod respice tempus,
Tityre, quam velox; nam iam senuere capellae,
Quas concepturis dedimus nos matribus hircos”.
(v. 39-47)*

“Soarão montes e prados tantos balidos,
se eu tanger liras sob a laureada coma!
Mas temo a selva e os campos néscios dos deuses.
Não será melhor para as honras pentear-me
e, caso torne a estar um dia em pátrio Arno,
com a fronte ornamentada, enlourecer as cãs?”
Ele: “Ninguém duvida, ó Títyro! Por isso,
vê só como é veloz o tempo; já estão velhas
pra conceber cabritas às quais demos bodes”.

A crítica diverge consideravelmente nesta passagem, mas, em linhas gerais, o eu lírico, talvez ironicamente, faz referência à expectativa de ser reconhecido e louvado como poeta, ostentando a cabeleira virente, ornada com os louros, promessa com a qual Del Virgilio lhe

¹⁴⁴ Segundo Squarotti *et al.* (1983, p. 567), “Dante vuole qui indicare l’Arno e non il fiume campano (cfr. anche l’uso dantesco del termine in *De vulgari eloquentia*, I, 6, 3 e in *Epistole*, III, 13; VII, 23-31), basandosi su un’erronea interpretazione di un verso virgiliano (“... *et quae rigat aequora Sarnus*”, *Aeneis*, 8, 738), in cui Sarnus indica invece, a differenza di quanto crede Dante, proprio il fiume della Campania e non l’Arno (cf. BRUGNOLI, s.v. *Sarno*, in *Enciclopedia dantesca*, 5, 1974)”. Wicksteed e Gardner (1902, p. 155) não fazem a substituição de *Sarno* por *Arno* em sua tradução para o inglês. Molini (1841, p. 108) e Scolari (1845, p. 71) seguem a mesma orientação de Squarotti.



acena na primeira carta. Tí tiro declara, então, seu medo de se aproximar de Bolonha, reduto dos guelfos, cidade que lhe era selvaticamente hostil e que não reconhecia a autoridade imperial (*ignara deorum*). Em seguida, outra expectativa se revela: ele deseja voltar à cidade natal (ao pátrio Arno, rio que corta Florença) com a frente ornamentada, isto é, com as glórias de poeta consagrado, ainda que só na velhice. Profeticamente, no entanto, Melibeu (Dino Parini) lhe responde: *respice tempus, Tytire, quam velox...*

Tí tiro termina a réplica contando sobre uma ovelha de estimação, a qual Mopso conhece e que mal pode carregar os úberes, tão cheios estão de leite. A ovelha não está presa a rebanho algum, nem é habituada aos apriscos e, além de voltar espontaneamente, nunca se faz ordenhar à força. Com o seu leite, diz Tí tiro, ele encherá dez vasilhas para mandar a Mopso (v. 58 a 64). Também nesta passagem há muita discordância entre os críticos, como resume Martellotti (1970, *s.v. Ecloghe*):

A explicação dada pelo códice *Laurenziano* 29, 8, segundo a qual a *ovis gratissima* seria a poesia bucólica, teve entre os modernos poucos mas válidos apoiadores (Novati, Marigo, Parodi, Zabughin e, por último, em diferente perspectiva, A. Rossi), divididos, no entanto, sobre o valor a ser atribuído às *decem vascula* (promessa de escrever efetivamente dez élogos; vaga referência às dez élogos virgilianas e às *mala decem* (dez maçãs) de Virgílio (*Ecl.* 3, 71), tomadas como símbolo do gênero bucólico). Em apoio a tal interpretação está o fato de Giovanni Del Virgilio, na écloga de resposta (III, 94-95), se propor a retribuir com o mesmo número de tigelas de leite (porque a troca de presentes é uma obrigação entre os cantores bucólicos). Mais amplo crédito teve a hipótese de que Dante teria intenção de enviar a Giovanni a cópia dos dez cantos do *Paraíso*, como uma amostra da obra através da qual ele esperava receber o esperado reconhecimento.

A última interpretação reforça a tese de que os cantos do *Paraíso* teriam sido divulgados paulatinamente, mas trata-se de uma suposição que a tradição manuscrita ainda não pôde confirmar ou refutar inteiramente.

Na tréplica enviada ao poeta, composta por 97 hexâmetros, Del Virgilio aceita o jogo bucólico e reforça o convite para que venha a Bolonha e se instale em sua casa, onde pode lhe garantir conforto e segurança (v. 72). O apelo é baseado quase inteiramente na segunda écloga de Virgílio, já que a proposta de Mopso a Tí tiro (v. 45-74) é análoga à que o enamorado Córídon faz ao jovem Aléxis (v. 45-55) e, em ambos os *carmina*, se torna explícita a partir do verso 45. Del Virgilio elenca uma miríade de nomes bucólicos – Córídon¹⁴⁵, Aléxis, Téstiles, Nisa, Fílis,

¹⁴⁵ O nome “Córídon”, já presente em Teócrito (*Idílio* 4, para uma tradução completa, *cf.* NOGUEIRA, 2012), é invocado aqui com o potencial do que Laurent Jenny chamará de uma “super-palavra”: “Seja quais forem os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é assim comparável ao duma super-palavra, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais. A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie



Melibeu e Iolas (todos personagens virgilianos, ainda que os quatro últimos não sejam mencionados especificamente na segunda écloga) – enquanto tenta convencer Tí tiro a aceitar seu convite. Entre as amenidades prometidas, destacamos algumas: “ambos cantaremos juntos, eu, com uma flauta leve e tu, mais hábil, com a seriedade dos mestres, conduzindo” (v. 49-51); “uma fonte úmida banha o interior das grutas, que as pedras encobrem e os ramos tenros agitam, perto rescende o orégano e também a planta da papoula que produz sono e que causa, como dizem, um agradável torpor” (v. 52-56, convite para fumar ópio!); “Aléxis espalhará tomilho em teu leito” (v. 56); “Nisa, fornida ela mesma, lavar-te-á os pés e, com boa vontade, lhe preparará a ceia, enquanto Téstiles temperará cogumelos com pimenta em pó, e muitos alhos misturados [...]” (v. 57-60); “os sussurros das abelhas lembrarão que comas o mel. Colherás frutas, e iguais às faces de Nisa também as morderás e muitas outras manterás protegidas por causa de sua extrema beleza” (v. 62-64); “nenhum prazer há de te faltar” (v. 66); “aqui virão todos os que desejam ardentemente ver-te” (v. 67); “Eles te hão de trazer cabritas silvestres, peles pintalgadas de lince, como gostava o teu Melibeu” (v. 70-71).

Trata-se de um convite, como se vê, mais longo e mais atraente, incluindo itens mais sofisticados (como ópio, cogumelos e especiarias) do que as ofertas naturais de Córidon a Aléxis, na segunda écloga virgiliana: flores (lírio, violeta, **papoula**, narciso, aneto, cravo, jacinto), ervas, frutos, castanha e noz.

*Huc ades, o formose puer, tibi lilia plenis
ecce ferunt Nymphae calathis; tibi candida Nais,
pallentis violas et summa **papavera** carpens,
narcissum et florem iungit bene olentis anethi;
tum casia atque aliis intexens suavibus herbis
mollia luteola pingit vaccinia caltha.
ipse ego cana legam tenera lanugine mala
castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat;
addam cerea pruna – honos erit huic quoque pomo –
et vos, o lauri, carpam et te, proxime myrte,
sic positae quoniam suavis miscetis odores.*
(v. 45-55)

Vem, formoso rapaz: para ti Ninfas trazem muito lírio em buquês, para ti branca Náíade, pálida violeta e alta **papoula** alçando, junta o narciso e a flor do aneto bem olente: e traçando o alecrim e outras ervas suaves, orna de cravo flavo o macio jacinto. Frutos alvos terás, de lanugem bem tenra, castanha e noz, que a minha Amaryllis amava. Ameixas juntarei, das pretas, em destaque, mas também a vós, mirto e louro, colherei, pois, dispostos assim, tereis odor suave.¹⁴⁶

Del Virgílio conclui sua missiva com a ameaça, também análoga ao último verso da segunda écloga virgiliana, de que, se desprezado, “matará a sede junto ao frígio Musão” (v. 88), em referência ao também poeta Albertino Mussato, paduano, já referido anteriormente.

de separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um poder infinitamente superior ao do discurso monológico corrente. Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o sentido, sem que seja necessário enunciá-lo” (JENNY, 1979, p. 21-22).

¹⁴⁶ Tradução de Raimundo Carvalho, 2005, p. 23.



Dante lhe responde, por fim, com outros exatos 97 hexâmetros, em cujos versos expressa sua preocupação a respeito dos perigos de Bolonha na persona de Alfesibeu, que se admira pelo fato de a Mopso agradarem as rochas áridas dos Ciclopes (v. 27), em referência clara à cidade de Giovanni Del Virgilio. Tí tiro replica que Mopso, unido a ele pelo amor às Musas (v. 65-66), o convoca a território inimigo por não conhecer a tranquilidade dos pastos nos quais ele se encontra (Ravena; v. 70-72), mas o principal motivo de sua recusa seria o medo de um “Polifemo” (figura mitológica que remete à epopeia grega mais altissonante: a *Odisseia* de Homero). Para Wicksteed e Gardner (1902, p. 241), Polifemo seria o código pastoral para a figura do Rei Roberto I de Nápoles¹⁴⁷, cujo vigário tinha sentenciado Dante e seus filhos à morte e que ainda tinha muita influência em Bolonha. Há, no entanto, variadas interpretações sobre o personagem que estaria representado na figura mitológica de Polifemo, como nos lembra Squarotti *et al.* (1983, p. 586-587): para Mazzoni, Battisti, Cecchini e Reggio, seria Fulcieri da Calboli, capitão do povo em Bologna no ano de 1312, acusado de atroz ações contra os apoiadores dos gibelinos exilados; para Colini Baldeschi e Filippini, seria Bertrand du Pouget (bispo francês, legado do papa João XXII na Toscana); para Lidonnici seria a própria cidade de Bolonha; já para Carducci e Albini, nenhuma figura histórica estaria particularmente associada a Polifemo, sendo sua menção um destaque natural da alegoria dos Ciclopes.

4. Conclusão

A correspondência bucólica entre Giovanni Del Virgilio e Dante Alighieri interrompe-se aí, talvez com a morte do sumo poeta. Esperamos ter apresentado um panorama da obra e de suas sofisticadas alegorias, que até hoje dividem especialistas, enquanto intrigam e fascinam os leitores dos mais diferentes perfis. As *Éclogas* se apresentam como uma chave de leitura de um mundo completamente intangível, desafiando o leitor moderno a decifrar um código através do qual possa espreitar o século XIV. As razões que levaram ambos os enunciadores poéticos a criar estes enigmas estão irremediavelmente perdidas para nós: seria um mero exercício poético (pela graça no jogo de adivinhação tão simplesmente) ou um mecanismo de proteção contra possíveis retaliações políticas? Não nos cabe dizer.

Já nas *éclogas* 1 e 9 de Virgílio, vemos que a poesia pastoral se vale do tom humilde,

¹⁴⁷ Dante, na *Epístola* VII, 8, o chama de Golias. Wicksteed e Gardner (*ibidem*) apontam, ainda, que Ricci (um dos comentadores das *Éclogas*), a partir do testemunho de Benvenuto da Imola, vê em Polifemo a referência a um membro da família Caccianemici que buscava vingança por determinada passagem do canto 18 do *Inferno*.

dos cenários bucólicos e dos elementos da natureza para abordar temas políticos delicados, como a expropriação de terras em compensação aos soldados romanos que atuaram nas guerras civis entre Otaviano e Antônio após a batalha de Filipos em 42 a.e.c.¹⁴⁸, e que teria afetado pessoalmente o poeta mantuano. Para Paulo Vasconcellos (2008, p. 12), “a Arcádia, onde se teria inventado a flauta de Pã, símbolo da poesia pastoril, torna-se, em Virgílio um espaço vago, não localizável em uma só parte do mundo, um universo próprio que tenta se resguardar das duras realidades do exterior”. Este pode ter sido o caso de Dante no período de escritura destas *Éclogas*.

Com Anastasia Bakogianni (2016, p. 121), não acreditamos “em tentar espremer um estudo de caso na camisa de força de uma teoria; em vez disso, a teoria e a metodologia devem surgir de considerações práticas que enfrentamos no estudo de um caso particular de recepção”. Assim, consideramos o *corpus* da correspondência poética pastoril entre Del Virgilio e Dante como um exemplo emblemático do que propomos chamar (ainda que provisoriamente) de “supertextualidade”, como assinalado no resumo deste artigo, dado que as *éclogas* contemplam simultaneamente, como se pôde observar, as cinco categorias de transtextualidades propostas por Gérard Genette no influente *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982). Em primeiro lugar, há que se considerar o processo intertextual, que ele entende, em sentido amplo, “como uma relação de copresença entre dois ou vários textos” (p. 13). Nos 24 versos iniciais da primeira missiva, além do óbvio modelo épico implicado pelo verso hexâmetro que se inicia com uma invocação às Musas (ainda que a partir do sétimo verso a interlocução com Dante se revele abertamente), é inegável a copresença da *Commedia* dantesca, inclusive como chave obrigatória de entendimento para as abundantes referências de Del Virgilio. As muitas alusões mitológicas, em quase todos os versos, também configuram relações intertextuais, mas pode-se objetar que, numa cultura como a Renascentista, certas histórias da Antiguidade se tornaram tão clássicas que “se mimetizam como inconsciente coletivo” (CALVINO, 2007, p. 10), quer dizer, passam a ocupar um lugar quase folclórico, que prescinde dos textos que primeiro as contaram. Este, claramente, não é o caso da alusão ao Timeu de Platão, mas pode muito bem ser o caso das menções a Davo e à Esfinge.

A segunda categoria apontada por Genette é a paratextual (p. 14), constituída

pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios,

¹⁴⁸ Preferimos adotar a marcação “antes da era comum”, em substituição ao tradicional “antes de Cristo”.

advertências, prólogos, etc.

Se o título da obra¹⁴⁹, *Éclogas*, como se consolidou na tradição literária depois de pronta, direciona para certo tipo de recepção (no sentido de que esperamos um cenário pastoril e uma linguagem alegórica, no mínimo), há ainda que se considerar as muitas glosas (quase) contemporâneas de Giovanni Boccaccio (TRAVERSARI, 1905) para os versos trocados por Del Virgílio e Dante, até hoje uma das principais fontes para os caminhos interpretativos aventados pelos comentadores modernos.

A terceira categoria de Genette é a metatextual, que designa “a relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo”. É a relação crítica por excelência, a transtextualidade mais visível nos versos iniciais das *Éclogas*, em que Del Virgílio louva a proeza poética da *Commedia*, ao mesmo tempo em que censura o fato de ter sido escrita em língua vulgar, para supostamente alcançar uma casta de leitores nunca incluída na ebúrnea torre da erudição itálica.

O quinto tipo, seguindo a ordem de Genette (ele deliberadamente adia o quarto), seria o arquitextual. Ele admite que “o gênero não passa de um aspecto do arquitexto” (p. 16) para sublinhar, em seguida, o fato de que “a percepção do gênero em larga medida orienta e determina o ‘horizonte de expectativa’ do leitor e, portanto, da leitura da obra” (*ibidem*). Então, se o metro, as alegorias, os personagens e a linguagem das *Éclogas* conduzem a uma filiação genérica específica (a da poesia pastoril), a obra, tomada em sua integralidade, apresenta um claro aspecto arquitextual, mesmo que ele se configure completamente apenas depois da primeira réplica de Dante.

Por fim, o quarto tipo de transcendência, o hipertextual, é definido a princípio como “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (p. 17). Se, para Genette, “a *Eneida* e *Ulisses* [de Joyce] são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois hipertextos de um mesmo hipotexto: a *Odisseia*” (*ibidem*), deduz-se que Dante e Del Virgílio se inscrevem claramente na tradição virgiliana, cujo hipotexto, por sua vez, remonta aos *Idílios* de Teócrito de Siracusa. Estamos conscientes de que as tipologias de Genette são, muitas vezes, fluidas e há casos em que resulta pouco tentar

¹⁴⁹ “Há, portanto, no título, uma parte, muito variável evidentemente, de alusão intertextual, que é um esboço de ‘contrato’ genérico” (GENETTE, 1982, p. 50).

distinguir objetivamente uma da outra. A discussão proposta neste artigo, evidentemente, não é exaustiva (talvez “fora de moda”, como sugere Hardwick), e presta-se mais ao resgate desse texto do *duocento* italiano que foi relegado pela tradição às páginas obscuras de “obras menores” de Dante.

Em 1321, o sumo poeta morre em Ravena, sem ter voltado para as margens do sonhado Arno. Bernardo Canaccio, seu amigo, preparou-lhe o epitáfio que orna até hoje seu túmulo, junto à Basílica de São Francisco, no centro de Ravena, e cujas linhas finais transcrevemos aqui: “aqui me recolho, Dante, exilado da terra pátria, a quem Florença gerou, mãe de pequeno amor”¹⁵⁰.

Referências

- AGNOLON, Alexandre. *O Catálogo das Mulheres: os epigramas misóginos de Marcial*. São Paulo: Humanitas, 2010.
- ALIGHIERI, Dante. *Églogas latinas*. Tradução de Pe. Vicente Pedroso. In: *Obras Completas de Dante Alighieri*, vol. VIII. São Paulo: Editora das Américas, 1957.
- _____. *A Divina Comédia*. 3 v. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ALBINI, Giuseppe; PIGHI, Giovanni Battista. *La corrispondenza poetica di Dante e Giovanni Del Virgilio e l'egloga di Giovanni al Mussato* (Testo, versione, commento a cura di Giuseppe Albin; nuova edizione a cura di Giovanni Battista Pighi). Bologna: Zanichelli, 1965.
- ANASTÁCIO, Vanda. “Enigmas pastoris e disfarces amenos. Reflexões sobre a poesia bucólica portuguesa do século XVI”. *Revista Lumen*, São Paulo, UNIFAI, v. 8, n. 19, setembro/dezembro de 2002, p. 143-153.
- BAKOGIANNI, Anastasia. “O que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras”. *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2016, p. 114-131.
- BRUGNOLI, Giorgio; SCARCIA, Riccardo. *Le egloghe*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1980.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos?* Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARVALHO, Raimundo. *Bucólicas de Virgílio* (edição bilíngue). Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
- ENCICLOPEDIA DANTESCA, cf. MARTELOTTI.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos – arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. v. 2.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HARDWICK, Lorna. “Reception Studies”. *Greece & Rome: New surveys in the Classics*, n. 33. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In: POÉTIQUE revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.

¹⁵⁰ [...] *hic claudor Dantes patriis extorris ab oris / quem genuit parvi Florentia mater amoris*.

- LUKÁCS, Georg. “Zur Soziologie des modernen Dramas”. In: LUKÁCS, Georg. *Schriften zur Literatursoziologie*. Neuwied: Herman Luchterhand Verlag, 1961.
- MARTELOTTI, Guido. “Egloghe”. In: BOSCO, Umberto (Org.). *Enciclopedia Dantesca*. Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana Treccani, 1970.
- MOLINI, Giuseppe. *Le opere minori di Dante Alighieri: le egloghe latine, i trattati del volgar eloquio e della monarchia, e le epistole*. Vol. VI. Firenze: Tipografia Fraticelli, 1841.
- NOGUEIRA, Érico. *Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito*. São Paulo: Humanitas, 2012.
- PETRARCA, Francesco. *Le familiari*. Org. Ugo Dotti. v. 2. Urbino: Argalía, 1974.
- SCOLARI, Filippo. *I versi latini di Giovanni Del Virgilio e di Dante Alighieri (recati in versi italiani ed illustrati; com texto a fronte e con note)*. Venezia: Agenzia Libreria di Firenze, 1845.
- SQUAROTTI, Giorgio Bárberi; CECCHIN, Sergio; JACOMUZZI, Angelo; STASSI, Maria Gabriela. *Opere minori di Dante Alighieri* (volume primo: *Vita nuova, De vulgari eloquentia, Rime, Ecloghe*). Torino: Unione Tipografio-Editrice Torinese (U.T.E.T.), 1983.
- TRAVERSARI, Guido. *Le lettere autografe di Giovanni Boccaccio del Codice Laurenziano XXIX, 8*. Castelfiorentino: Società Storica della Valdelsa, 1905.
- VANCONCELLOS, Paulo Sérgio (Org.). *Bucólicas de Virgílio*. Tradução de Manuel Odorico Mendes; Edição anotada e comentada pelo grupo de trabalho Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.
- VEESER, Harold Aram (Ed.). *The new historicism*. New York: Routledge, 1989.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução de Luiz Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- WICKSTEED, Philip H.; GARDNER, Edmund G. *Dante and Giovanni Del Virgilio*. Westminster: Archibald Constable & Company, 1902.

[RECEBIDO 29/03/2018]

[ACEITO 03/09/2018]



Hécate, deusa da magia: representação em *Macbeth*

Hecate, goddess of magic: representation in Macbeth

Thais Rocha Carvalho*

Resumo:

Hécate é uma deusa de múltiplas representações na Antiguidade, porém a mais predominante no imaginário contemporâneo é a da terrível deusa da magia. Isso se deve, principalmente, à figuração da deusa na peça *Macbeth*, de Shakespeare, que, por sua vez, herdou essa imagem da representação da deusa em Roma. O objetivo deste artigo, portanto, é mostrar como Hécate é representada na Antiguidade Clássica e na peça de Shakespeare, de forma a estabelecer um paralelo comparativo entre essas representações.

Palavras-chave: Hécate; Figuras divinas femininas gregas; Magia no mundo antigo; *Macbeth*; Shakespeare.

Abstract:

Hecate is a goddess of multiple representations throughout Antiquity, however the most prominent one in contemporary times is that of the terrible goddess of magic. This is due, mostly, to her representation in the play *Macbeth*, by Shakespeare, which inherited it from ancient Rome. The aim of this paper, therefore, was to show how Hecate is represented in the Classic Antiquity and in Shakespeare's play, in order to establish a comparative parallel between these representations.

Keywords: Hecate; Greek female divine figures; Magic in the ancient world; *Macbeth*; Shakespeare.

1 Introdução

Caracterizar figuras divinas gregas não é uma tarefa fácil nem mesmo quando nos voltamos apenas para a Grécia Antiga. Cada um de seus três períodos históricos¹⁵¹ possui características próprias, e mesmo se estivermos considerando apenas cada um deles separadamente, não podemos esperar uma unidade representativa de divindades, já que cada *pólis* tinha cultos específicos, que podiam ou não coincidir com as tradições consideradas pan-helênicas. Como nos lembra Sourvinou-Inwood (1978, p. 102), “nenhum aspecto de uma divindade tem qualquer significado se separado de seu contexto orgânico”.

Nesse contexto, o caso de Hécate é especialmente peculiar. Por toda a Antiguidade, ela foi uma deusa de grande diversidade, originalmente multifacetada, mas cujas atribuições sombrias ganham força e acabam por prevalecer em representações posteriores (GRIFFITHS,

* Mestranda do Programa de Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Bolsista CAPES. E-mail: thais.carvalho@usp.br

¹⁵¹ Períodos arcaico (VIII-V a.C.), clássico (V-IV a.C.) e helenístico (IV-I a.C.)

2006, p. 54; JOHNSTON, 1990, p. 2).

O primeiro dado a notar é que Hécate não é uma deusa originariamente grega. Embora sua origem exata seja incerta, a teoria mais aceita a posiciona ao oeste da Ásia Menor, mais especificamente na Cária (JOHNSTON, 1990; 1999). Evidências arqueológicas de seu templo em Lagina (no sudoeste da Turquia), datado do período helenístico, “sugerem que ela desempenhava os mesmos papéis na Cária que Cibele desempenhava na Frígia: deusa da cidade, deusa mãe e benfeitora global” (JOHNSTON, 1999, p. 206).

No entanto, ao pensarmos em Hécate no século XXI, essas não são as atribuições que nos veem à mente. A imagem da Hécate mais sombria, deusa terrível, associada às feiticeiras e aos trabalhos mágicos, nos é particularmente familiar graças à sua imortalização na peça shakespeariana *Macbeth*, na qual a deusa figura não apenas mencionada, mas aparecendo em cena de forma a guiar as ações das três bruxas.

Este artigo se insere na vertente de estudos denominada “Recepção dos Clássicos”¹⁵², cuja origem remonta à década de 1970 (HEXTER, 2006, p. 23), mas que vem ganhando força desde a década de 1990 na Europa e nos Estados Unidos (MARTINDALE, 2006, p. 1) e mais recentemente no Brasil.

Há diversas formas e abordagens diferentes para se entender e fazer estudos de recepção (BATSTONE, 2006, p. 14), mas enfocando sempre a subjetividade do leitor ao interpretar os clássicos (idem). Nas palavras de Hardwick e Stray (2008, p. 1): “[recepções são] formas em que materiais gregos e romanos foram transmitidos, traduzidos, citados, interpretados, reescritos, reimaginados e representados”.

“Antiguidade e modernidade, presente e passado, estão sempre implicados um com o outro, sempre em diálogo – para entender um precisamos pensar no outro” (MARTINDALE, 2006, pp. 5-6). Nesse sentido, minha intenção foi analisar como a tragédia *Macbeth* leu e reinterpretou o papel da deusa Hécate enquanto deusa da magia, levando em consideração essas funções da deusa na Antiguidade Clássica.

Para entendermos com mais clareza o papel de Hécate na peça de Shakespeare, tema principal deste artigo, portanto, é necessário primeiro compreender o caminho da representação da deusa na Antiguidade Clássica. Assim, o artigo se dividirá em duas partes: na primeira, traço um breve panorama da representação da deusa Hécate nos períodos arcaico, clássico e helenístico; na segunda, veremos como é caracterizada a Hécate shakespeariana e seu papel

¹⁵² “Clássicos” aqui entendidos como a cultura e a literatura da Grécia e Roma Antigas.



como personagem de *Macbeth*.

2 Hécate na Grécia e Roma Antigas

2.1 Período Arcaico

As menções mais importantes à Hécate na poesia do período arcaico estão na *Teogonia*, de Hesíodo (c. 750-650 a.C.), e no *Hino Homérico a Deméter* (c. século VI a.C.)¹⁵³.

O *Hino* narra a história do rapto de Perséfone por Hades e a busca desesperada de Deméter pela filha. Em seu sofrimento, Deméter acaba por lançar um inverno rigoroso nunca antes experimentado pela humanidade. A narrativa é bem conhecida por sua função etiológica de explicar a origem das estações. O *Hino*, no entanto, possui algumas divergências da narrativa tradicional, principalmente o fato de que, desde seus versos iniciais, Deméter já é caracterizada como *aglaódore*, ou seja, “concedente das estações”.

Hécate figura brevemente duas vezes na narrativa. Inicialmente, sua participação é central para que Deméter descubra que Perséfone foi de fato raptada (versos 22-27 e 51-87), já que Hécate é uma das únicas testemunhas do rapto (além do deus Hélio, que tudo vê), embora alegue ter apenas ouvido e não de fato visto o que ocorreu. Mais ao final da narrativa (versos 438-440), após Perséfone retornar do submundo e ser determinada a divisão de seu ano (um terço com o marido Hades no submundo, dois terços ao lado da mãe Deméter), Hécate reaparece para saudar a nova rainha do submundo e receber um novo papel, de auxiliar Perséfone em seu movimento de subida e de descida (versos 438-440).

Hécate, portanto, recebe uma nova honra – *timé*, para utilizar o termo grego. No início do poema não está claro quais eram suas atribuições como deusa, mas ao final ela recebe uma nova honra: mediar o caminho de Perséfone (CLAY, 2006, p. 257).

Já na *Teogonia*, Hesíodo dedica à deusa os versos 404 a 452, em uma seção do poema que ficou conhecida como “Hino a Hécate”, conferindo-lhe influência sobre todas as esferas da vida humana e podendo beneficiar os homens em suas mais variadas funções – essa seção, inclusive, é uma de apenas duas seções da *Teogonia* a mencionar os mortais.

Enquanto no *Hino Homérico a Deméter* Hécate era, inicialmente, uma deusa sem

¹⁵³ Os *Hinos Homéricos* são uma coletânea de 33 poemas de diversos tamanhos dedicados a 22 divindades do panteão grego, contando com quatro hinos marcadamente maiores: a Afrodite, a Apolo, a Deméter e a Hermes. De autoria desconhecida, esse conjunto de hinos é denominado “homérico” devido às grandes semelhanças de forma – metro, sintaxe, linguagem, fórmulas – que exibem em relação aos dois grandes poemas épicos atribuídos a Homero.

atribuições próprias, para Hesíodo ela é uma deusa de influência universal, a qual Zeus honra (e não o contrário) justamente por reconhecer sua importância – a única deusa da antiga ordem dos Titãs a manter suas atribuições no novo regime divino comandado por Zeus. Na *Teogonia*, portanto, Hécate é responsável por mediar as relações entre antigos e novos deuses, e também entre deuses e mortais.

2.2 Período Clássico

Dando um salto para o período clássico, porém, a relação de Hécate com as almas dos mortos que retornam ao mundo dos vivos já estava bem estabelecida. De acordo com Johnston, “sua função como líder dessas almas estava suficientemente bem estabelecida no século V a.C. para que os tragediógrafos aludissem a ela sem maiores explicações” (1999, p. 203). Como exemplo, a autora cita a *Helena*, de Eurípidés (datada de 412 a.C.), especificamente o verso 569, no qual Menelau clama à deusa para que lhe envie aparições.

Temos uma grande lacuna aqui, no que concerne às fontes literárias, sobre a representação de Hécate. Como ela foi de companheira de Perséfone ou deusa benevolente universal a uma deusa tão especificamente ligada aos fantasmas? Infelizmente, essa é uma pergunta para a qual não temos uma resposta.

O que parece certo, contudo, é que essa conexão com os fantasmas é o que permite que Hécate comece a ser representada também como deusa da magia e, conseqüentemente, protetora das feiticeiras, já que “a essência da magia da Grécia antiga envolvia a comunicação com os mortos” (JOHNSTON, 2008, p. 14). Sobre a associação de Hécate aos fantasmas, Johnston elabora (*ibid.*, p. 16):

Libações nos túmulos para apaziguar fantasmas podiam às vezes ser suplementadas com ofertas mensais de “ceias” (δειπνα), depositadas em noites de lua nova fora das cidades, em locais onde três estradas se cruzassem (τρίοδοι). Essas ceias eram consagradas não apenas aos fantasmas cujas iras precisavam ser apaziguadas, mas também a sua senhora, a deusa Hécate, já que os vivos esperavam que ela ajudasse a conter esses fantasmas. A relação estreita que Hécate tinha com os fantasmas foi a principal razão para ela ter se tornado a divindade mais importante aos γόητες¹⁵⁴ e outros praticantes de magia na antiguidade (...).

2.3 Período Helenístico

Seguindo para o período helenístico, a representação de Hécate como deusa da magia já estava bem solidificada. Popularizou-se na literatura do período a imagem de Hécate liderando hordas de fantasmas e abrindo as portas do submundo para libertá-los (JOHNSTON, 1990, p.

¹⁵⁴ Especialistas em se comunicar, apaziguar e invocar os espíritos dos mortos (JOHNSTON, 2008, pp.14-6).

146).

O *Idílio 2* de Teócrito (c. 310-250 a.C.), poeta helenístico, é muito poderoso para ilustrar o papel de Hécate como deusa patrona das feiticeiras. A *persona loquens* feminina do poema invoca a deusa para que testemunhe e auxilie-a em seus feitiços para trazer seu amado de volta, em um ritual de encantamento que se estende por 47 versos do poema.

É importante ressaltar aqui a noção antiga para magia. De acordo com Griffiths (2006, p. 42), “no mundo grego, a magia podia ser atribuída tanto a habilidades sobre-humanas intrínsecas, quanto ao conhecimento de ferramentas especiais”. Não há, portanto, um juízo de valor sobre ser algo “bom” ou “ruim”. Feiticeiras eram aquelas que dominavam conhecimentos e ferramentas especiais, e esse conhecimento em si não pode ser julgado como bom ou ruim. São as ações que podem ser vistas como benéficas ou maléficas, e sempre levando em conta para quem são direcionadas.

A mais famosa feiticeira grega associada à Hécate é, sem dúvida, Medeia, que, por sua vez, é notória por seus trabalhos mágicos, tidos como os principais responsáveis pelo sucesso da expedição de Jasão na busca pelo velocino de ouro. Medeia é filha do rei da Cólquida, Eetes, o qual trai, para auxiliar Jasão a alcançar seu objetivo, fugindo com ele para a Grécia. Essa história é narrada em um poema épico do período helenístico: as *Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes (século III a.C.).

Nas *Argonáuticas*, Medeia é estritamente associada à Hécate antes mesmo de aparecer diretamente no poema. Argo, um dos companheiros de viagem de Jasão, descreve Medeia como conhecedora das drogas (*pharmácos*) graças aos ensinamentos de Hécate, reiterando sua associação com a deusa (III, versos 475-481 e 528-533).

Mais à frente no poema, Jasão também invoca o nome de Hécate (III, verso 985), apelando à deusa que é mais cara a Medeia em sua tentativa de seduzi-la e convencê-la a ajudá-lo em suas provas. Jasão chega, inclusive, a invocar a deusa, porém, será tomado de medo por sua aparição (III, versos 1209-1223). A descrição da epifania da deusa conta com diversos elementos que frisam quão terrível e poderosa ela é: o fogo que fica mais brilhante, os latidos dos cães, o grito das ninfas. Nas palavras de Diniz (2011, p. 54), “o medo e a fuga de Jasão para junto de seus companheiros, bem como a descrição da figura horrenda da deusa Hécate, são uma demonstração clara do tamanho do poder de Medeia e do quanto ela é assustadora”. Medeia, estando sob a proteção de Hécate, compartilha de seu poder e assombro.

Por fim, é importante notar que Hécate é uma das deusas cujo nome é mais invocado



nos *Papiros mágicos*¹⁵⁵. Ao misturar rituais e tradições gregas, egípcias e até mesmo judaicas, esses papiros retratam, praticamente, uma nova religião, em cujas práticas os deuses e as deusas do submundo assumem papel proeminente – o que não era novidade para a religião egípcia –, mas “é uma característica do sincretismo helenístico dos papiros mágicos gregos” (BETZ, 1996, p. xlv). Hécate não só é muito invocada, mas sua imagem também acaba por misturar-se às de outras deusas, como Perséfone, Selene, Ártemis e até a babilônica Ereshkigal¹⁵⁶.

Não é só nos *Papiros mágicos* que a imagem de Hécate se associa à de outras deusas. Como nos diz Sarian (1998, p. 145), “um dos mais curiosos aspectos da imagística de Hécate é o fenômeno de empréstimos iconográficos que implicam às vezes num verdadeiro sincretismo, outras vezes em uma simples assimilação ou diversas associações”.

2.4 Roma

Por fim, chegamos aos latinos, Ovídio e Sêneca (século I a.C.).

Nas *Metamorfoses* (Livro 7, verso 234) de Ovídio, Medeia, no contexto de um encantamento para auxiliar Jasão e seu pai, que estava prestes a morrer, reza à Hécate, e outras divindades, para que libere os espíritos dos mortos, auxiliando-a no feitiço para aumentar a vida do pai de Jasão e, assim, evitar sua morte (GRIFFITHS, 2006, p. 54).

Já na tragédia *Medeia*, de Sêneca, Medeia menciona Hécate quatro vezes, deixando bem clara sua associação à deusa, diferente da Medeia de Eurípides. A primeira menção se dá logo nos versos de abertura (versos 6-7), em que Medeia reza para várias divindades ctônicas, incluindo Hécate entre elas, para que a auxiliem em sua vingança. As outras três vezes em que Medeia chama por Hécate (versos 576-578 e 833-842), invoca-a especificamente em meio a preparativos de um feitiço, pedindo para que a deusa a ajude a ser bem-sucedida.

O papel de Hécate no poema ovidiano e na tragédia de Sêneca, portanto, pouco se diferencia da Hécate que encontramos nas *Argonáuticas*: ela é a deusa patrona de Medeia, que a invoca todo o tempo, pedindo ajuda para executar seus trabalhos mágicos com precisão e de forma a obter bons resultados.

2.5 Conclusão

Em suma, como pudemos constatar, Hécate é uma deusa de diversas atribuições, das

¹⁵⁵ Nome dado pelos estudiosos a um corpo de papiros do Egito greco-romano com feitiços, fórmulas, hinos e rituais mágicos, datados do século II a.C. a V d.C. (BETZ, 1996, p. xli).

¹⁵⁶ Rainha dos mortos (LARSON, 2016).



quais podemos destacar: 1) guardiã da cidade; 2) companheira de Perséfone; 3) beneficiadora de mortais e elo entre eles e os deuses; 4) líder de fantasmas; e 5) deusa da magia. Em todas essas funções, por mais diversas que sejam, parece-me que se destaca o papel de Hécate como essencialmente mediadora – entre mortais e imortais, vivos e mortos, habitantes do mundo superior e inferior.

A Hécate que conhecemos, a que nos é apresentada em Shakespeare, segue essa representação mais posterior, estabelecida principalmente no período helenístico, e, portanto, a imagem da deusa que os romanos conheceram melhor. Não é nenhum segredo que Shakespeare muito se inspirava em Roma, como podem nos atestar as peças *Júlio César* e *Antônio e Cleópatra*, portanto, não seria de se estranhar que também para Hécate ele tenha um exemplo romano, herdado, por sua vez, da tradição helenística. Afinal, conhecer os clássicos era uma prova de *status* desde o período do Renascimento (HAYNES, 2006, p. 44).

Passemos agora, então, na próxima seção, a essa Hécate shakespeariana.

3 Hécate em *Macbeth*

Macbeth é uma peça cujo caráter sombrio e presença do sobrenatural são essenciais para o andamento da ação. Nas palavras de Bradley (2009, pp. 256-257):

A escuridão, podemos dizer mesmo o negrume, paira sobre toda a tragédia. É notável que quase todas as cenas que mais prontamente vêm à memória aconteçam seja à noite, seja nalgum local sombrio. A visão do punhal, o assassinato de Duncan, o assassinato de Banquo, o sonambulismo de Lady Macbeth, tudo isso acontece em cenas noturnas. As bruxas dançam no ar carregado da tempestade, ou “feiticeiras negras de meia-noite” recebem Macbeth numa caverna. O breu da noite é, para o herói, motivo de medo, até mesmo de horror; e o que ele sente se torna o espírito da peça.

Bradley ressalta ainda que as bruxas não são, de forma alguma, seres sobrenaturais, mas sim apenas mulheres (*ibid.*, p. 262). No entanto, principalmente quando consideramos a visão grega do que eram “bruxas”, isso parece bastante óbvio e irrelevante. Bruxas não são, nem precisam ser, criaturas sobrenaturais ou deusas, elas são mulheres que, de uma forma ou de outra, aprendem a usar certas ferramentas cujo resultado é magia. Na antiguidade, isso envolveria, principalmente, o auxílio divino. E aqui, se considerarmos a presença de Hécate na cena em que a deusa auxilia as três bruxas, isso parece também ter sua parcela de verdade.

Hécate é mencionada pela primeira vez pelo próprio Macbeth (ato II, cena I), associando-a a trabalhos mágicos sendo realizados e, conseqüentemente, às três bruxas com as quais encontra logo no início da peça. Ele a menciona momentos antes de assassinar Duncan (e



mais tarde a mencionará de novo logo após ordenar o assassinato de Banquo), como se ligando a influência mágica a seus atos vis.

	A natureza é como morta
<i>Nature seems dead, and wicked dreams abuse</i>	Em metade do mundo. Hora em que os sonhos
<i>The curtained sleep; witchcraft celebrates</i>	Maus se insinua sob os cortinados;
<i>Pale Hecate's off'rings, and withered</i>	Em que celebra a bruxaria os ritos
<i>murder,</i> ¹⁵⁷	De Hécate pálida; e descarnado
	Assassínio,

A profecia das bruxas de fato guia toda a ação de Macbeth, no entanto, não me parece que ela o faz como “maldição”, e sim como resultado direto da própria ambição do personagem. Desde que as ouve chamando-o de rei, Macbeth passa a desejar o título para si, o suficiente para planejar a morte não só do rei atual, como também de qualquer um que seja uma ameaça a seu reinado (como é o caso de Banquo e seus filhos).

Noto aqui uma fala de lady Macbeth, na cena seguinte (ato II, cena II), em que ela menciona ter colocado drogas nas bebidas dos guardas para que eles não atrapalhassem os planos:

<i>That which hath made them drunk; hath made me bold;</i>	O que a eles embriagou, a mim deu-me audácia. Escutemos... Silêncio! Foi o mocho
<i>What hath quenched them, hath given me fire. – Hark, peace;</i>	Que piou, esse tétrico vigia Que dá o boa-noite mais sinistro. As portas
<i>It was the owl that shrieked, the fatal bellman Which gives the stern'st good night. He is about it,</i>	Estão abertas. Neste instante o golpe Vai ser vibrado. Os camareiros, bêbedos,
<i>The doors are open, and the surfeited grooms Do mock their charge with snores. I have drugged their possets,</i>	Roncam, como a zombar de seus deveres. Deitei-lhes na poção droga tão forte, Que natureza e morte altercam sobre
<i>That death and nature do contend about them Whether they live or die.</i>	Se estão vivos ou mortos.

Tal qual Medeia, lady Macbeth sabe utilizar drogas para vencer seus inimigos. Se saber magia é saber utilizar as ferramentas mágicas, então também lady Macbeth poderia ser definida como “bruxa” – embora isso não esteja colocado, de forma alguma, na peça. No entanto,

¹⁵⁷ Os textos originais foram retirados da edição de Nicholas Brooke (2008). Todas as traduções de *Macbeth* são de Manuel Bandeira (1993).



olhando-a como estamos, por uma perspectiva da tradição antiga, há muitas semelhanças entre lady Macbeth e Medeia. O uso de drogas e a tomada de decisões difíceis e controversas que seus parceiros homens não conseguiram são apenas duas delas. Sendo Medeia uma bruxa, não o seria também lady Macbeth?

A segunda menção à Hécate se dá no ato III, cena II, mais uma vez na boca de Macbeth, que invoca novamente o nome da deusa ao antecipar um assassinato.

There's comfort yet, they are assailable;

Then be thou jocund – ere the bat hath flown

His cloistered flight, ere to black Hecate's summons

The sharn-born beetle with drowsy hums

Hath rung night's yawning peal, there shall be done

A deed of dreadful note.

São vulneráveis: há conforto nisto.

Portanto, alegre-te. Antes que o morcego

Bata o vôo claustal, e que aos apelos

De Hécate tenebrosa o estercorário

Escaravelho com os seus sonolentos

Zumbidos faça ouvirem-se os bocejos

Da noite, um ato será perpetrado

De sinistra memória.

Hécate aparece de fato em cena no ato III, cena V – embora sua presença seja muito controversa devido à suspeita de que há interpolações em *Macbeth*, e que a cena de Hécate teria sido inserida posteriormente, por outras mãos que não as do próprio Shakespeare (BROOKE, 2008, p. 53; BRADLEY, 2009, p. 395-396)¹⁵⁸.

Sua fala, no entanto, a consolida como senhora das três bruxas, repreendendo-as por terem dado a profecia a Macbeth e incitado sua ambição. Ao final, ela também anuncia o destino de Macbeth, de forma semelhante aos prólogos de algumas peças do tragediógrafo grego Eurípides, nos quais os deuses aparecem antes da peça se iniciar para anunciar, desde o início, o que se sucederá com os personagens principais. É o que ocorre, por exemplo, na tragédia *Hipólito*, na qual Afrodite aparece para anunciar o destino do jovem antes mesmo de ele aparecer em cena.

E com razão! Pois não ousais,

Torpes bruxas antipáticas,

Entrar em comércio e práticas

¹⁵⁸ Curiosamente, a parte dedicada à Hécate no poema de Hesíodo também sofre de mesma suspeita, já que muitos estudiosos desconfiam da prominência e “universalidade” dada à deusa. Nas palavras de Clay (1984, p. 27): “Graças a seu tamanho e aparente falta de integração com o contexto, mas acima de tudo graças aos termos peculiares de elogio reservados à deusa, o chamado ‘Hino a Hécate’ foi frequentemente taxado como uma intrusão no texto hesiódico”.



*Have I not reason, beldams as you are?
Saucy, and overbold, how did you dare
To trade and traffic with Macbeth
In riddles, and affairs of death,
And I the mistress of your charms,
The close contriver of all harms,
Was never called to bear my part
Or show the glory of our art?
And which is worse, all you have done
Hath been but for a wayward son.
Spiteful and wrathful who, as others do,
Loves for his own ends, not for you,
But make amends now: get you gone,
And at the pit of Acheron
Meet me i' th morning; thither he
Will come, to know his destiny.
Your vessels, and your spells, provide,
Your charms, and everything beside –
I am for th' air: this night I'll spend
Unto a dismal, and fatal end;
Great business must be wrought ere noon
Upon the corner of the moon
There hangs a vap'rous drop, profound,
I'll catch it ere it come to ground;
And that distilled by magic sleights
Shall raise such artificial sprites,
As by the strength of their illusion
Shall draw him on to his confusion.
He shall spurn fate, scorn death, and bear
His hopes 'bove wisdom, grace, and fear:
And you all know, security
Is mortals' chiefest enemy.*

De mortes e malefícios
Com Macbeth? E eu, que em fictícios
Prodígios sou mestra, em nada
Sou ouvida nem cheirada?!
E o que é pior, procedestes
De tal modo por um destes
Homens ingratos, odientos,
De malvados sentimentos,
Que no bem que lhes é feito
Só pensam no seu proveito,
Não no prestado serviço.
Pedi desculpas por isso!
Ide e me esperai as três
Na caverna que sabeis
Amanhã de manhãzinha.
Levai lá vossa cozinha,
Vossos vasos de bruxedo,
De malfeitos. Em segredo
Ali irá ter o assassino
A inquirir do seu destino.
Transportar-me-ei pelos ares,
Sobre os montes, sobre os mares,
Por cumprir coisa importante:
Pende da lua minguante
Espesso floco de névoa;
Vou eu mesma colhê-la; levo-a
Onde sei, e ali fabrico
Um sortilégio tão rico
De artificiosa ilusão,
Que o afundará em confusão!
Dará com o pé à própria sorte,
Desprezará a mesma morte,
E acima haverá de pôr
Da virtude e do temor
E da prudência – a esperança!



Ora, sabeis, a confiança
Em si, quando por demais,
É a perdição dos mortais.

Hécate anuncia os eventos que ocorrerão com Macbeth ao procurar novamente as bruxas: o envio das aparições, e como a ganância e a falsa segurança o levarão a ruína.

Na tragédia grega, os prólogos que mencionei anteriormente serviam também para anunciar à audiência, já familiarizadas com as histórias e os personagens que veriam, de qual versão do mito a peça trataria, e também se haveria alguma novidade em relação à condução da trama (o que era bem comum no caso de Eurípedes, que traz muitas inovações aos mitos tradicionais).

Bradley (*ibid.*, p. 395) argumenta que essa passagem pode ser excluída da peça sem deixar qualquer vestígio dessa excisão, mas será que não perderíamos, com isso, esse anúncio do destino de Macbeth? Na Atenas clássicas, a audiência sabia de que personagens se tratava a peça que assistiriam, mas e a audiência da Inglaterra elisabetana? Eles estavam cientes do destino de Macbeth? A fala de Hécate, portanto, não aumentaria ainda mais a tragicidade desse destino?

Por fim, Hécate aparece pela última vez no ato IV, cena I, com duas falas distintas, exortando as bruxas em seu ritual antes da chegada de Macbeth à caverna.

*O well done: I commend your pains
And everyone shall share i'th' gains –
And now about the cauldron sing
Like elves and fairies in a ring,
Enchanting all that you put in.*

*Ay sir, all this is so. But why
Stands Macbeth thus amazedly?
Come sisters, cheer we up his sprites,
And show the best of our delights.
I'll charm the air to give a sound,
While you perform your antic round:
That this great King may kindly say,*

Bravo! Mestras que sois no ofício,
Partilhareis do benefício.
E agora, como elfos e fadas
Em ronda, cantai, de mãos dadas,
Ao redor da mixórdia ardente,
Embruxando cada ingrediente.

Sim, será! Mas por que motivo
Está o grande rei apreensivo?
Vinde, vinde, irmãs, alegrá-lo.
Dai-lhe o nosso melhor regalo,
Bailando ao som de doces árias
Nossas rondas vivas e várias.
E assim em nós ele possa ver



Our duties did his welcome pay.

A delícia de o receber!

As bruxas invocam aparições para Macbeth, guiadas por Hécate. Invocar fantasmas, como vimos na seção anterior, era uma de suas principais atribuições nos períodos clássico e romano, portanto faz sentido que as bruxas se reportem a ela para isso.

A peça segue sem novas aparições tanto de Hécate quanto das bruxas, e nos é dado saber que todo o reino está “doente” por estar sendo guiado por um rei imoral como Macbeth. Até a própria rainha sofre com sonambulismo, admitindo em seus sonhos a culpa que não pode revelar quando acordada.

Essa ideia de que todo um povo sofre por atos injustos e imorais está presente desde a Antiguidade, desde Hesíodo, para ser mais exata. Conforme diz o poeta em seu poema *Trabalhos e Dias* (versos 238-251)¹⁵⁹:

οἷς δ' ὕβρις τε μέμηλε κακὴ καὶ σχέτλια ἔργα,
τοῖς δὲ δίκην Κρονίδης τεκμαίρεται εὐρύοπα Ζεὺς,
πολλάκι καὶ ξύμπασα πόλεις κακοῦ ἄνδρὸς ἀπήγυρα,
ὅς κεν ἀλιτραίνῃ καὶ ἀτάσθαλα μηχανάσται.
τοῖσιν δ' οὐρανόθεν μέγ' ἐπήγαγε πῆμα Κρονίων
λιμὸν ὁμοῦ καὶ λοιμὸν: ἀποφθινύθουσι δὲ λαοί.
οὐδὲ γυναῖκες τίκτουσιν, μινύθουσι δὲ οἴκοι
Ζητὸς φραδμοσύνησιν Ὀλυμπίου: ἄλλοτε δ' αὖτε
ἢ τῶν γε στρατὸν εὐρὸν ἀπόλεσεν ἢ ὅ γε τεῖχος
ἢ νέας ἐν πόντῳ Κρονίδης ἀποαίνυται αὐτῶν.
ὦ βασιλῆς, ὑμεῖς δὲ καταφράζεσθε καὶ αὐτοὶ
τήνδε δίκην: ἐγγὺς γὰρ ἐν ἀνθρώποισιν ἐόντες
ἀθάνατοι φράζονται, ὅσοι σκολιῆσι δίκην
ἀλλήλους τρίβουσι θεῶν ὅπιν οὐκ ἀλέγοντες.

A quem importa nociva violência e feitos terríveis,
A eles justiça destina o Cronida, Zeus ampla-visão.
Amiúde até urbe inteira perde com um mau varão,
Um que ofensa comete e arma iniquidades.
Sobre eles, do céu o Cronida envia grande desgraça,
Fome e peste, e as gentes perecem;
As mulheres não param e as fazendas fenecem
Pelo plano de Zeus Olímpico. E outra vez
Destrói seu amplo exército ou sua muralha
Ou de suas naus o Cronida se vinga no mar.
Oh reis, também vós mesmos ponderai a fundo
Esse juízo: estando perto entre os homens,
Os imortais ponderam quem com tortos juízos
Ralam-se uns aos outros ignorando o olhar dos deuses.

Na lógica religiosa grega, a injustiça, principalmente a dos reis, pode levar à decadência toda uma comunidade, pois a justiça é divina (sendo muitas vezes representada ela própria como uma deusa) e vem dos deuses (principalmente Zeus) e deve ser respeitada.

Sob o reinado de Macbeth, enlouquecido por sua fome de poder a ponto de assassinar e mandar assassinar, toda a Escócia sofre – sofrimento este que só terminará quando ele for

¹⁵⁹ Texto grego estabelecido por Hugh G. Evelyn-White (1914). Tradução de Christian Werner (2013b).

deposto do trono, momento em que a peça chega a seu fim.

4 Conclusão

Minha intenção com este artigo foi fazer um passeio quanto às representações da deusa Hécate e como elas estão presentes mesmo tanto tempo depois do declínio da Antiguidade Clássica, em uma peça de Shakespeare – se Hécate é uma inserção de outras mãos que não as do próprio Shakespeare, isso não muda a análise que aqui apresento.

O que importa é: após séculos, mesmo depois da perseguição à bruxaria e aos símbolos pagãos de todo tipo na Idade Média, não se perdeu essa representação. Apesar desse longo hiato cronológico, ainda é possível ver Hécate como ela era representada na Antiguidade.

Deusa da magia, patrona de feiticeiras e líder de fantasmas – essa é a Hécate mais proeminente na Grécia e em Roma, e também a que nos é apresentada na tragédia do período elisabetano.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida para o meu mestrado, ainda em andamento. À Prof.^a Dr.^a Giuliana Ragusa, pela orientação dedicada de minha trajetória acadêmica.

Referências

- BANDEIRA, M. (trad.). *Macbeth*, Shakespeare. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- BATSTONE, W. W. “Provocation. The point of reception theory”. In: MARTINDALE, C.; THOMAS, R.F. (eds.). *Classics and the uses of reception*. Oxford: Blackwell Publishings, 2006. pp. 14-20.
- BETZ, H. D. *The Greek magical papyri in translation, including the Demotic spells*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- BRADLEY, A. C. *A tragédia Shakespeariana*. Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- BROOKE, N. (ed.; intro.) *William Shakespeare. The tragedy of Macbeth*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- BUDELMANN, F.; HANBOLD, J. “Reception and tradition”. In: HARDWICK, L.; STRAY, C. (eds.). *A companion to classical receptions*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008. pp. 13-25.
- BURKERT, W. *Greek religion*. Trad. J. Raffan. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- CLAY, J. S. “The Hecate of the Theogony”. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 25, n. 1, 1984. pp. 27-38.
- _____. *Hesiod’s cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- _____. “Hymn to Demeter”. In: _____. *The Politics of Olympus*. London: Bristol Classical Press, 2006. pp. 202-265.
- CREPALDI, C. L. *Helena de Eurípides: estudo e tradução*. São Paulo: FFLCH/USP, 2015. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <http://spap.fflch.usp.br/node/65>. Acesso em: 27/09/2017.

- DINIZ, F. G. M. “Medeia na Argonáutica: um plano trágico de Argo”. *Codex*, Rio de Janeiro, v.3, n. 11, 2011, pp. 50-68.
- EVELYN-WHITE, H. G. (ed., trad.). *Hesiod. The Homeric Hymns and Homeric*. Cambridge: Harvard University Press, 1914.
- GRIFFITHS, E. *Medea*. Oxford: Routledge, 2006.
- HARDWICK, L.; STRAY, C. “Introduction: Making connections”. In: ____ (eds.). *A companion to classical receptions*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008. pp. 1-9.
- HAYNES, K. “Text, theory, and reception”. In: MARTINDALE, C.; THOMAS, R.F. (eds.). *Classics and the uses of reception*. Oxford: Blackwell Publishings, 2006. pp. 44-54.
- HEXTER, R. “Literary history as provocation to reception studies”. In: MARTINDALE, C.; THOMAS, R.F. (eds.). *Classics and the uses of reception*. Oxford: Blackwell Publishings, 2006. pp. 23-31.
- JOHNSTON, S. I. *Hekate Soteira. A study of Hekate’s roles in the Chaldean Oracles and related literature*. Atlanta: Scholars Press, 1990.
- _____. *Restless Dead. Encounters between the living and the dead in Ancient Greece*. Berkeley: California University Press, 1999.
- _____. “Magic and the dead in Classical Greece”. In: PETROPOULOS, J. C. B. *Greek Magic: Ancient, Medieval and Modern*. Londres: Routledge, 2008, pp. 14-20.
- LARSON, J. *Understanding Greek Religion*. Londres: Routledge, 2016.
- MABILLARD, A. *Hecate. Shakespeare Online*. 10 Aug. 2010. Disponível em: <http://www.shakespeare-online.com/faq/macbethfaq/hecate.html>. Acesso em: 02/10/2017.
- MARTINDALE, C. “Introduction: Thinking through reception”. In: ____; THOMAS, R.F. (eds.). *Classics and the uses of reception*. Oxford: Blackwell Publishings, 2006. pp. 1-13.
- SARIAN, H. “Ártemis e Hécate em Delos: apontamentos de iconografia religiosa”. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n. 8, 1998, pp. 145-153.
- SILVA, C. R. C. da. *Magia erótica e arte poética no Idílio 2 de Teócrito*. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/7538>. Acesso em: 27/09/2017.
- SOURVINOU-INWOOD, C. “Persephone and Aphrodite at Locri: a model for personality definitions in Greek religion”. *JHS* 98, 1978, pp. 101-21.
- RIBEIRO, W. A. Jr. (ed., org.). *Hinos homéricos. Tradução, notas e estudo*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.
- RICHARDSON, N. J. (ed., coment.). *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford: Oxford University Press, 1974.
- RODRIGUES Jr., F. *Epopeia e Poesia Alexandrina: Estudo e Tradução do Canto III dos Argonáuticas de Apolônio de Rodes*. 191 fls. Dissertação de Mestrado. Programa de Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2005.
- TORRANO, J. (trad. e estudo). *Teogonia, a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- VON RUDLOFF, I. R. *Hekate in Ancient Greek Religion*. Victoria: Horned Owl Publishing, 1999.
- WALCOT, P. “Hesiod’s Hymns to the Muses, Aphrodite, Styx and Hecate”, *Symbolae Osloenses*, 34:1, 1958, pp. 5-14.
- WERNER, C. (org., trad.). *Teogonia*. São Paulo: Editora Hedra, 2013a.
- _____. (org., trad.). *Trabalhos e dias*. São Paulo: Editora Hedra, 2013b.
- WOODARD, R. D. “Hesiod and Greek myth”. In: ____ (ed.). *The Cambridge Companion to Greek mythology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 83-165.

[RECEBIDO 15/03/2018]

[ACEITO 27/09/2018]

A Poética chega à Espanha: a recepção de Aristóteles no Siglo de Oro

Aristotle's Poetics arrives in Spain: the reception of Aristotle in the Siglo de Oro

Wagner Monteiro Pereira*

Resumo:

No século XVI, a *Poética* de Aristóteles se transformou em um texto obrigatório entre os eruditos espanhóis. Após as primeiras traduções, logo o texto ganhou diversos comentários e serviu, em seguida, de base para as primeiras artes poéticas escritas no Cinquecento. No entanto, refletiremos, neste artigo, como o texto de Aristóteles suscitou diferentes interpretações e, ao mesmo tempo, se misturou com a teoria de Platão, o que gerou uma teoria que não se preocupava em interpretar de fato a *Poética*, antes pretendia usá-la como base para uma teorização engessada e castradora. Para tal, lançaremos mão de teóricos como Javier Huerta Calvo (1994) e David Viñas Piquer (2007)

Palavras-chave: *Poética*; Renascimento espanhol; teoria poética espanhola

Resumen:

En el siglo XVI, la *Poética* de Aristóteles se ha convertido en un texto fundamental entre los eruditos españoles. Tras las primeras traducciones, rápidamente el texto tuvo diversos comentarios y sirvió, enseguida, como base para las primeras artes poéticas escritas en el Cinquecento. Sin embargo, reflexionaremos, en este artículo, cómo el texto de Aristóteles suscitó diferentes interpretaciones y, a la vez, se mezcló con la teoría platónica, lo que generó una teoría que no se preocupaba con interpretar de hecho la *Poética*, antes pretendía usarla como base para una teorización castradora. Se utilizarán como base teóricos como Javier Huerta Calvo (1994) y David Viñas Piquer (2007)

Palabras-clave: *Poética*; Renacimiento español; teoría poética española

Introdução

Nos Séculos XVI e XVII, a Antiguidade e a Modernidade pareciam confrontar-se, se usamos a nomenclatura de Marc Fumarolli (2001). A literatura greco-romana voltava a ganhar força entre os intelectuais, mas seu sentido de renovação e de maior liberdade artística, começado por Petrarca e encerrado por Enrique Stéfano dava lugar a um ideal de imitação servil e recriação da própria Antiguidade. Se era preciso imitar e transpor essa época para o XVI e o XVII, também se fazia necessário uma regulamentação, papel ocupado pelas novas artes poéticas que surgiam. Para Russell Sebold (1970), as artes poéticas tiveram nesses séculos o papel que as análises do processo criativo ocuparam principalmente no século XIX, embora

* Doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Universidade de Salamanca (USAL). E-mail: wagner.hispanista@gmail.com.



como afirma o hispanista norte-americano, os românticos tenham predicado a ideia de uma poesia pautada apenas na inspiração, na contramão da ideia horaciana de *natureza* e *arte*, em outras palavras, inspiração e razão.

Na Espanha, foram várias as Poéticas que teorizaram sobre diversos gêneros literários. Para as poéticas de Alonso López Pinciano, Francisco Cascales ou Luis Alfonso Carvallo, a evolução do gosto estético tinha de seguir os critérios de uma normatização anacrônica, que não dava conta da produção coetânea. Se em um primeiro momento elas estavam centradas na poesia lírica, logo começaram a abarcar outros gêneros, como o drama, a novela – que engatinhava – e a poesia épica. Com influência primordialmente classicista, esses textos tiveram um caráter prescritivo, que acarretaram em uma crise, segundo Foucault, também com o pensamento romântico e a literatura produzida ali: [a literatura] “elle rompt avec toute définition de “genres” comme formes ajustées à un ordre de représentations, et devient pure et simple manifestation d’un langage qui n’a pour loi que d’affirmer – contre tous les autres discours – son existence escarpée.”¹⁶⁰¹⁶¹ (FOUCAULT, 1967, p. 314)

Como afirma Stephen Miller (1994), a teoria de Aristóteles sobre os gêneros tinha como objetivo descrever, não preconizar. Em outras palavras, a *Poética* demonstra o que os gêneros poderiam ser, não o que deveriam: “The rightful function of the theoretician is, as it was for Aristotle in his *Poetics*, to describe the literary genres, not to dictate to writers an inventory of approved forms through which to express their ideas and images.”¹⁶² (MILLER, 1994, p. 297). Na mesma linha de Miller, Jean-Marie Schaeffer também vê como há um contrassenso naquilo que ele denomina literatura pré-romântica e que compreende os séculos XVI e XVII, pois os textos idealizados pelos autores greco-romanos pensando na literatura que estava por vir eram usados na Idade Moderna a partir de uma concepção descritivo-normativista e pensados, portanto, para dar um juízo de valor a obras coetâneas ou anteriores:

Dans une telle conception descriptive-normative, la question de la conformité ou de l’écart d’un texte donné par rapport à un ensemble de règles prend le dessus sur le problème des rapports entre les textes et le(s) genre(s). Un genre donné, par exemple la tragédie, est en réalité une définition fonctionnant comme mètre-étalon selon lequel on mesure et valorisera les œuvres individuelles. [...] De ce fait, et contrairement à une idée reçue, les théories classiques, même lorsqu’elles admettent la valeur

¹⁶⁰ Todas as traduções presentes nesta tese são de minha autoria.

¹⁶¹ Ela rompe com toda definição de “gêneros” como formas ajustadas a uma ordem de representações, e torna-se pura e simples manifestação que deve agir para fazer valer – contra todos os outros discursos – sua existência escarpada.

¹⁶² A função legítima do teórico é, assim como era para Aristóteles em sua *Poética*, descrever os gêneros literários, não prescrever aos escritores um inventário de formas aprovadas através das quais deveriam expressar suas ideias e imagens.



paradigmatique des Anciens, sont toujours tournées vers l'avenir : ce qui leur importe, c'est la valeur des modèles génériques pour l'activité littéraire ultérieure.¹⁶³ (SCHAEFFER, 1989, p. 32)

As leituras nos séculos XVI e XVII das poéticas antigas, em especial da de Aristóteles e Horácio, criaram uma preceptiva rígida e dogmatizaram, pois, os gêneros literários. Segundo Javier Huerta Calvo:

Desde esta concepción normativista los géneros fueron entendidos como instituciones fijas y cerradas, regidas por leyes inamovibles, en virtud de las cuales la obra era valorada tanto en lo que hacía a su calidad artística como en lo que se refería a su conveniencia o licitud éticas.¹⁶⁴ (HUERTA CALVO, 1994, p. 117)

Se as artes poéticas mantinham um claro ideal de ordenação, elas acabaram por reduzir textos mais ousados e singulares a padrões de alcance universal de cada gênero. Desviar do caminho canônico não era bem avaliado e escritores que o faziam sofriam a sanção de preceptores como Alonso López Pinciano, Francisco Cascales e de outros eruditos que pertenciam às Academias literárias da época.

Como afirma Luiz Costa Lima, em *História. Ficção. Literatura* (2011, p. 210), o legado da Antiguidade clássica nos estudos literários sempre foi grande – e continua sendo até a atualidade –, e influenciou toda o pensamento teórico da Idade Moderna. No entanto, segundo Costa Lima, converter a mimese aristotélica em uma doutrina, uma regra de como os autores deveriam proceder, teve péssimas consequências na interpretação literária. Para o autor, no entanto, essa postura está conforme com a ideologia cristã, que crê em um Deus onipotente, que acredita que a “poiesis humana só poderia repetir o que já fora feito pelo divino. Em sua acepção clássica, a Retórica, sistematizada por um Quintiliano (...) seria aceitável ao olhar do teólogo, pois a inventio de que tratava se restringia ao plano da expressão verbal” (LIMA, 2011, p. 211).

Para Mike Abrams, a teoria literária passou por diversas fases, sendo a primeira delas a fase mimética, através do legado, como expusemos acima, da Antiguidade clássica. De acordo com Abrams (1975, p. 125), essa fase concede um lugar fundamental à relação da obra de arte

¹⁶³ Nesta concepção descritivo-normativa, a questão da conformidade ou desvio de um determinado texto em relação a um conjunto de regras supera o problema da relação entre os textos e o(s) gênero(s). Um determinado gênero, por exemplo a tragédia, é na realidade uma definição que funciona como uma unidade de medida segundo à qual se medirão e valorarão as obras individuais. [...] Dessa forma, e contrariamente a um senso comum, as teorias clássicas, mesmo quando elas admitem o valor paradigmático dos Antigos, são sempre voltadas para o futuro: o que importa aqui é o valor dos modelos genéricos para a atividade literária ulterior.

¹⁶⁴ A partir desta concepção normativista, os gêneros foram entendidos como instituições fixas e fechadas, regidas por leis inamovíveis, em virtude das quais a obra recebia um valor tanto no que dizia respeito a sua qualidade artística, como no que se referia a sua conveniência ou licitude éticas.



com a realidade – ou o universo em suas palavras e só foi interrompida a partir do Romantismo e do surgimento de teorias de caráter pragmático – focada estritamente na reação do público a uma obra; expressivo – que enfatiza o papel do artista como criador da obra; e objetivo – que dá maior importância a obra em si e não foca nas referências exteriores a ela. Na mesma linha, o teórico José Checa Beltrán afirma que “Hablar de las relaciones que pueden (y deben) existir entre el arte y la realidad, es hablar, al menos hasta el siglo XVIII, del concepto de imitación, requisito clave en la definición de poesía hasta ese siglo.”¹⁶⁵ (CHECA BELTRÁN, 1998, p. 79)

Com as prescrições e sua influência clássica, veio ao mesmo tempo a necessidade de teorizar sobre os gêneros literários produzidos no Século de Ouro. A poesia lírica, a comédia e a tragédia receberam mais atenção dos autores à época principalmente pelo fato de terem uma produção grande.

O renascimento das ideias de Aristóteles

Desde o século VIII até o século XII, a leitura de Aristóteles pertenceu, como destaca o professor Otfried Höffe (2008), ao cânone de formação árabe. A partir do século XIII, a *Poética* e a *Política* são traduzidas, com comentários a essa última feitos por Alberto Magno, Tomás de Aquino e Nicolau de Oresme e a Universidade de Paris recomenda a leitura de textos aristotélicos em 1255:

Em meados do século XIII, Aristóteles é a autoridade intelectual dominante do Ocidente: o “mestre de todos os sábios”, tal como o enaltece o grande filósofo leigo, Dante na *Divina Comédia*. Na Síria, o bispo jacobita e erudito Bar-Hebreu publica uma enciclopédia da filosofia aristotélica, com o título *Butyrum Sapientiae* (A nata da sabedoria) (HÖFFE, 2008, p. 249 *apud* LIMA, 2003, p. 220)

Ainda no século XIV, o aristotelismo ganha força nas universidades de Viena, Colônia e Heidelberg. No entanto, os tratados teórico-críticos europeus muitas vezes não apresentavam pontos de vista sólidos por dependerem da teologia e, ao mesmo tempo, por inserirem a esse componente a retórica e a filosofia. O componente estético, ponto fulcral da *Poética* não era levado em conta pelos eruditos medievais, o que fez com que houvesse um hiato no tempo até o Renascimento italiano e a recuperação das ideias de Aristóteles:

¹⁶⁵ Falar da relação que podem (e devem) existir entre a arte e a realidade, é falar, ao menos até o século XVIII, do conceito de imitação, requisito chave na definição de poesia até esse século.



O modelo aristotélico não terá nenhuma incidência sobre o teatro latino ou medieval. Os gramáticos e filósofos, que são praticamente os únicos leitores de Aristóteles, não mostraram na época nenhum interesse por seu pensamento estético. Portanto, é só depois do Renascimento italiano que a *Poética* será verdadeiramente redescoberta no grande movimento de reavaliação e exumação da herança antiga que caracteriza esse período. Ela é traduzida em latim em 1498 e publicada em grego em 1503. Sua leitura terá grande repercussão entre o público culto. [...] porém esses “poéticos” não se interessam pela prática do teatro nem mesmo pela elaboração de uma forma trágica. Visam apenas ajudar o poeta a pensar sua própria criação ou, muito simplesmente, a lhe prodigalizar conselhos e receitas. (ROUBINE, 2000, p. 20)

Bobes (1998) destaca que a partir do XVI, no entanto, as artes poéticas começam a proliferar por toda a Europa – sobretudo na Itália – e começam a apresentar um ponto de vista diferente em relação à literatura, “una actitud más autónoma en la que la reflexión sobre la misma se va desligando del resto de las artes educativas y complementando o complementándose con la retórica y la filosofía.”¹⁶⁶ (BOBES *et all*, 1998, 330). Com a recuperação da *Poética*, rapidamente surgem edições comentadas do texto de Aristóteles a princípio na Itália, com as edições fundamentais de Robortello (1548) e de Magi (1550). Como destaca Roubine (2000, p. 21), “o aristotelismo se torna, mais ainda que uma teoria, uma ortodoxia em relação à qual cada poeta poderá se situar.” Vinte anos mais tarde, em 1570, é a vez de Castelvetro propor um novo comentário da *Poética* que visa sobretudo deixar o texto mais palatável e complementar a teoria aristotélica com pontos que Aristóteles não havia tocado.

Foram muitas as Artes Poéticas produzidas ao longo do Século de Ouro. A partir do Século XVI a *Poética* de Aristóteles se popularizou entre os eruditos espanhóis, que viram nas preceptivas do filósofo grego uma espécie de texto que poderia organizar e, principalmente, evitar que a literatura saísse dos trilhos através de inovações que, na visão desses intelectuais, macularia a literatura espanhola.¹⁶⁷ Dessa forma, o primeiro que se viu foi uma leitura da obra em latim e em um segundo momento a tentativa de tradução da própria *Poética* para o castelhano, feita por dois escritores: Alonso Ordóñez e Vicente Mariner, ambas de 1626. A de Mariner não chegou a ser impressa, mas é considerada mais bem realizada que a de Ordóñez (SÁNCHEZ LAÍLLA, 2000, p. 15).

¹⁶⁶ Uma atitude mais autônoma na qual a reflexão sobre a mesma vai desligando-se do resto das artes educativas e complementando ou complementando-se com a retórica e a filosofia.

¹⁶⁷ Viñas Piquer (2007) destaca que antes do século XVI, houve traduções da *Poética* para o árabe que circularam escassamente pela Espanha. No entanto, o interesse era baixo principalmente pelo fato de se tratar de uma época em que o mais importante era a doutrina religiosa, não havendo espaço para um tratado formalista como o é a *Poética*.



Junto com a popularização da *Poética*, outros textos clássicos também ganharam notoriedade à época entre os eruditos. Para o catedrático catalão, David Viñas Piquer, pode-se dizer que houve a leitura de quatro grandes frentes: Platão, Aristóteles, Horácio e dos tratados de Retórica:

La confluencia de estas tradiciones – la platónica, la aristotélica, la horaciana y la retórica – en la crítica literaria del siglo XVI da como resultado un efecto estético único y nuevo y, en definitiva, remite a una base teórica muy compleja. De estas corrientes, sin duda la aristotélica adquiere una especial relevancia, pues el descubrimiento de la *Poética* – que solo a mediados del siglo XVI empieza a ser bien conocida – supondrá uno de los acontecimientos más importantes de la tradición crítica del Renacimiento y desencadenará un amplio movimiento de exégesis en Italia.¹⁶⁸ (VIÑAS PIQUER, 2007, p. 137)

Ao longo do século XVI, começam a aparecer na Espanha comentários de obras poéticas latinas com a consequente penetração do aristotelismo, mas imbuídos de uma mescla muitas vezes contraditória de textos horacianos e de Platão, cuja teoria de uma forma geral se mostra incompatível com o pensamento aristotélico. De forma mais contundente, Bernard Weinberg afirma que essa miscelânea de textos e ideologias, de uma forma geral, não foi bem interpretada pelos eruditos europeus, gerando leitores “pseudo-aristotélicos”, tanto com as primeiras leituras no século XVI, até com leituras posteriores feitas pelos classicistas franceses no século XVIII:

El primero, que llegan al texto de Aristóteles con las costumbres de la interpretación textual, costumbres de fragmentariedad y de anarquía metodológica, que hicieron imposible que entendieran este documento tan cuidadosamente construido y tan rígidamente argumentado. El segundo, que leen la *Poética* a la luz de una tradición retórica que reduce todos los aspectos de los documentos literarios a consideraciones relativas al público. El tercero, que no son capaces de disociar de su pensamiento sobre las cuestiones poéticas los numerosos detalles de la *Ars poética* de Horacio, que conocían en profundidad.¹⁶⁹ (WEINBERG, 2003, p. 232)

Outro ponto bastante questionável da teoria de Aristóteles e também ignorado pelos

¹⁶⁸ A confluência destas tradições – a platônica, a aristotélica, a horaciana e a retórica – na crítica literária do século XVI dá como resultado um efeito estético único e novo e, definitivamente, remete a uma base teórica muito complexa. Destas correntes, sem dúvida a aristotélica adquire uma especial relevância, pois o descobrimento da *Poética* – que só a meados do século XVI começa a ser bem conhecida – suporá um dos acontecimentos mais importantes da tradição crítica do Renascimento e desencadeará um amplo movimento de exegese na Itália.

¹⁶⁹ O primeiro, que chegam ao texto de Aristóteles com os costumes da interpretação textual, costumes de fragmentação e de anarquia metodológica, que fizeram impossível que entendessem este documento tão cuidadosamente construído e tão rigidamente argumentado. O segundo, que leem a *Poética* à luz de uma tradição retórica que reduz todos os aspectos dos documentos literários a considerações relativas ao público. O terceiro, que não são capazes de dissociar de seu pensamento sobre as questões poéticas os numerosos detalhes da *Ars poética* de Horácio, que conheciam em profundidade.

intelectuais que recepcionavam sua obra foi a desvalorização da encenação teatral. Aristóteles privilegiou sem grandes pudores o texto – por isso a nomenclatura *Poética* – e preteriu, conseqüentemente, o espetáculo. Como afirma Jean-Jacques Roubine, os seguidores renascentistas de Aristóteles preferiram confirmar a supremacia do texto ao invés de questionar esse possível equívoco do estagirita:

Por outro lado, a *Poética* inaugura uma tradição de desvalorização do espetáculo [...] Os comentadores do século XVII, tendo a seu lado nesse ponto os autores e o público “intelectual”, vão se apoiar nesse gênero de citações para erigir em dogma uma ideologia que afirmava a superioridade, até mesmo a supremacia, do “poema” (do texto dramático) sobre todos os outros componentes da tragédia. (ROUBINE, 2000, p. 16)

Na mesma linha de Jean-Jacques Roubine, Florence Dupont afirma que Aristóteles constrói sua teoria privilegiando o *muthos* – que se pode traduzir como discurso –. Para a teórica francesa, a teoria de Aristóteles toma como base a peça teatral como um discurso fechado, que pode ser regulamentado e estruturado e que ignora justamente seu objetivo central: a representação/ encenação para um público:

Aristote, bien loin de ces réalités historiques, définit la beauté d’une tragédie par des critères objectifs et esthétiques – indépendants du contexte social et religieux, comme du jugement du public ou de la personnalité du poète. In ne fait pas d’une pièce de théâtre un événement au sein d’un concours, mais un texte objectivable [...] car son texte est le plus conforme aux règles qu’il a lui-même édictées. [...] Cette posture de lecteur lui fait penser les pratiques poétiques comme des pratiques intellectuelles, au même titre qu’il ne connaît qu’un usage logique de la langue. C’est pourquoi il présente la tragédie comme un discours clos, cohérent et structuré à partir d’un récit, le *muthos*, qui en serait le noyau, lui-même organisé de façon nécessaire.¹⁷⁰ (DUPONT, 2007, p. 30-32)

Dupont destaca como a *mimesis* aristotélica se alinha ao *muthos* e não é pensada como representação dentro do espetáculo. O texto é mimético por si só e não é necessário que seja encenado para concretizar a mimese:

C’est pourquoi l’*Art poétique* d’Aristote, bien loin d’être un traité de composition théâtrale pour les poètes, est une machine de guerre dirigée contre l’institution

¹⁷⁰ Aristóteles, muito longe dessas realidades históricas, define a beleza de uma tragédia por critérios objetivos e estéticos, independentemente do contexto social e religioso, bem como do julgamento do público ou da personalidade do poeta. Ao não fazer uma peça de teatro um evento em um concurso, mas um texto objetivável [...] porque seu texto é o mais consistente com as regras que ele próprio decretou. [...] Esta postura de leitor lhe faz pensar as práticas poéticas como práticas intelectuais, da mesma forma que ele conhece apenas um uso lógico da linguagem. É por isso que apresenta a tragédia como um discurso fechado, coerente e estruturado baseado em uma narrativa, o *muthos*, que seria seu núcleo, organizado de forma necessária.



théâtrale [...] Remarquons aussi que le *muthos* n'est pas en lui-même une action ; in en est la représentation (*mimèsis*). Cette *mimèsis* n'est pas une imitation, mais un agencement, une mise en relation de faits entre eux, c'est-à-dire que le *muthos* est un système cohérent d'actions et que cette cohérence n'est pas donné par la structure du spectacle ou le regard du public ; elle est le fait de l'art poétique, du poète, qui seul est la cause efficiente de la tragédie.¹⁷¹ (DUPONT, 2007, p. 30-42)

Florence Dupont mantém uma posição bastante firme ao afirmar que Aristóteles era um formalista convicto ao ignorar o componente social das peças de teatro. Como veremos nas próximas seções, as artes poéticas dos séculos XVI e XVII mantiveram a mesma postura ou, até mesmo, a potencializaram, ao criar dogmas ainda mais rígidos, que jamais poderiam ser relativizados:

La tragédie est donc la représentation d'une action [noble] et le *muthos* est la représentation de l'action [...] Ainsi, *poiesis*, *mimèsis* et *muthos* sont solidaires et inséparables [...] La *Poétique* d'Aristote a de quoi séduire par sa subtilité conceptuelle et son côté « cartésien », dans la mesure où il fait table rase de tout expérience sociale du théâtre pour en élaborer une théorie. Cet incivisme est réjouissant de la part d'un Grec ; il ne se soucie ni d'éduquer le public, ni de moraliser la cité, ni de célébrer les meilleurs ; c'est un formaliste sans frontière.¹⁷² (DUPONT, 2007, p. 47-65)

Jean-Jacques Roubine segue a mesma linha de Florence Dupont ao salientar o caráter cartesiano da teoria de Aristóteles. Talvez o engessamento que veremos ao analisar as artes poéticas espanholas se dê em grande medida por uma potencialização desse cartesianismo que aponta para uma teoria que, através da lógica, sinaliza para aquilo que seria uma obra “perfeita”. Tudo que fugisse desse padrão formaria, portanto, uma obra imperfeita, em outras palavras, uma curva irregular de um caminho que deveria ser linear:

O aristotelismo tem no fundo, em seu domínio, a mesma vocação metodológica que o cartesianismo: os axiomas da arte encadeiam-se uns aos outros e são logicamente deduzidos uns dos outros. Assim como a razão cartesiana é a ferramenta da inteligibilidade do mundo, a razão “aristotélica” é a ferramenta da perfeição criadora. (ROUBINE, 2003, p. 27)

¹⁷¹ É por isso que a *Arte poética* de Aristóteles, longe de ser um tratado sobre composição teatral para poetas, é uma máquina de guerra dirigida contra a instituição teatral [...] Notemos também que o *muthos* não é em si mesmo uma ação; [...] Esta *mimesis* não é uma imitação, mas um arranjo, uma conexão de fatos entre eles, isto é dizer que o *muthos* é um sistema coerente de ações e que essa coerência não é dada pelo estrutura do espetáculo ou do olhar do público; É o trabalho da arte poética, do poeta, que por si só é a causa eficiente da tragédia.

¹⁷² A tragédia é, portanto, a representação de uma ação [nobre] e o *muthos* é a representação da ação [...] Assim, *poiesis*, *mimesis* e *muthos* são solidários e inseparáveis [...] A *Poética* de Aristóteles tem algo a seduzir por sua sutileza conceitual e seu lado "cartesiano", na medida em que faz uma varredura limpa de qualquer experimento social do teatro para elaborar uma teoria. Esta falta de civismo é alegre por parte de um grego; ele não gosta de educar o público, nem de moralizar a cidade, nem de comemorar o melhor; ele é um formalista sem fronteiras.



Como bem destaca Jean-Jacques Roubine (2003, p. 26), os autores renascentistas que seguiram a arte poética funcionavam como “paladinos do racionalismo” e a fascinação pelo texto do estagirita foi tão intensa ao ponto de se acreditar que quanto mais um texto se aproximava das regras aristotélicas mais perto ele estava da perfeição. Também Luiz Costa Lima afirma que: “O Aristóteles moderno é antes um normativo do que um pensador” (LIMA, 1995, p. 82). Roubine destaca a fala do erudito francês, Jean Chapelain que, como veremos adiante, se encaixa perfeitamente com o pensamento propagado também na Espanha:

A formação do juízo crítico decorrerá desse pressuposto. Para apreciar corretamente uma obra, é preciso, e basta, conhecer o conjunto das leis que regem seu gênero, segundo Aristóteles, e examinar o grau de sua adequação a essas leis. Chapelain: “Quanto mais o poema se aproxima dessas leis mais se aproxima da perfeição.” Aí também a originalidade é excluída dos critérios críticos da época. E, nos últimos anos do século, essa ideologia irá se afirmar também de maneira mais categórica em outros tratados. (ROUBINE, 2003, p. 26)

Segundo, Bernard Weinberg, esse engessamento era uma tendência entre eruditos renascentistas que priorizam a retórica em relação à poética:

A alteração fundamental (no Renascimento) ocorre na passagem de uma posição poética para uma retórica, de uma posição, em que a consideração essencial é a realização de um relacionamento interno e estrutural que tornará o poema belo, para outra em que o problema principal é a descoberta dos estratagemas (devices) que provocarão um efeito desejado sobre uma plateia específica (WEINBERG, 1961, p. 67 *apud* LIMA, 2000, p. 82)

Como fica claro, a tendência de normatização da literatura, embasada sobretudo na *Poética*, de Aristóteles, desenvolveu-se fortemente na Itália e logo atingiu países como a França e a Espanha. Desenvolveremos nas próximas seções um estudo sobre as artes poéticas espanholas e sua relação estrita com a *Poética*.

O idealismo platônico e a mimesis aristotélica

Bobes (1998, p. 337) afirma que além dessa influência notável e definitiva da *Poética* de Aristóteles, houve também quem seguisse uma linha que era ora partidária do furor poético platônico, ora de uma racionalização mais aristotélica, ainda que a penetração do aristotelismo tenha sido muito mais significativa e que acaba por sintetizar um dos pontos mais discutidos no Século de Ouro, principalmente nos trabalhos retóricos de Baltasar Gracián: *ingenium/ars*:



La filosofía platónica ejerció una influencia más decisiva sobre las teorías poéticas del siglo XVI (a pesar del predominio general del aristotelismo), respecto a la doctrina de la inspiración y de la peligrosidad moral de la literatura. Los teóricos platónicos (Herrera, Carvallo) se adherían a la teoría del furor para explicar el origen de la poesía y creían en el origen sobrenatural de la creación poética. En cambio, la postura de los teóricos aristotélicos (López Pinciano) otorgaba a la poesía un origen natural, consecuencia de un talento innato que debía ser desarrollado con el conocimiento y aplicación de unas reglas.¹⁷³

É importante notar que o idealismo platônico e a mimese aristotélica formaram duas linhas de pensamento fundamentais em todo o Renascimento europeu. Não em vão, o Vaticano encomendou a Rafael Sanzio na primeira metade do século XVI um quadro que representasse essas duas frentes. Com isso, diversas interpretações, muitas vezes equivocadas, tentaram dar conta da *mimesis* nos dois teóricos. Ao longo do século XX, diversos teóricos já demonstraram como Platão e Aristóteles possuem posições diferentes no tratamento da *mimesis*. Luiz Costa Lima retoma o teórico Manfred Fuhrmann, quem afirma que a distinção essencial entre os argumentos dos dois filósofos está no efeito que a *mimesis* manifesta:

Coube a Manfred Fuhrmann o mérito de haver assinalado que as interpretações platônica e aristotélica diferem a partir da maneira como compreendem o efeito exercido pela *mimesis* sobre os afetos: para Platão, ele é direto, portanto provocador de um contágio que imporia o expurgo da fonte – só as ações dignas seriam aceitáveis e mesmo Homero teria de ser purificado; para Aristóteles, o efeito é mediado pela catarse, com a liberalidade maior consequente (FUHMANN, 1973, 89-90 *apud* LIMA, 2000, p. 68)

Tanto Platão quanto Aristóteles concordam, no entanto, ao apresentarem o filósofo como julgador de qualquer atividade, incluindo a poesia. Dessa forma, faz sentido o fato de os preceptores dos séculos XVI e XVII lançarem mão de argumentos pautados nas ideias dos dois filósofos para justificarem suas normatizações.

A linha de poéticas que tem o *Cisne de Apolo*, de Carvallo, como grande expoente se baseou nas ideias de Platão para justificar uma origem sobrenatural da poesia. No famoso diálogo entre o rapsodo Íon e Sócrates, Platão exacerba a superioridade da inspiração em relação à arte. Se tomamos a nomenclatura espanhola usada principalmente no século XVII, o *ingenio* estaria em uma posição superior à arte:

¹⁷³ A filosofia platônica exerceu uma influência mais decisiva sobre as teorias poéticas do século XVI (a pesar do predomínio geral do aristotelismo), em relação à doutrina da inspiração e da periculosidade moral da literatura. Os teóricos platônicos (Herrera, Carvallo) aderiam-se à teoria do furor para explicar a origem da poesia e acreditavam na origem sobrenatural da criação poética. Por outro lado, a postura dos teóricos aristotélicos (López Pinciano) outorgava à poesia uma origem natural, consequência de um talento inato que devia ser desenvolvido com o conhecimento e aplicação de umas regras.



Sócrates – [...] Assim, também a Musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o *entusiasmo*. Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas [...] Com efeito, o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão. Enquanto não receber este dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou de proferir oráculos. Assim não é pela arte que dizem tantas e belas coisas sobre os assuntos que tratam, como tu sobre Homero, mas por um privilégio divino [...] Parece-me, com efeito, que, com este exemplo, a divindade demonstra-nos, de um modo que não deixa dúvidas, que estes belos poemas não são humanos nem são obras de homens, mas que são divinos e dos deuses, sendo possuídos pela divindade, de quem recebem a inspiração [...] Não achas que tenho razão, Íon?

Íon – Sim, por Zeus, acho. Na verdade as tuas palavras, Sócrates, tocam-me a alma e penso que é por um privilégio divino que os bons poetas são os intérpretes dos deuses junto de nós. (PLATÃO, 1988, p. 53-54)

A mimese, dessa forma, não se basearia em algo concreto, ou verdadeiro, como proporia Aristóteles, mas estaria no plano das ideias. Vemos dessa forma o motivo pelo qual Platão condenava a poesia na *República*, já que a imitação jamais atingiria o plano abstrato em que as ideias estão, como afirma Luiz Costa Lima: “A arte de imitar é portanto bem afastada do verdadeiro e, se pode todo executar, é, parece, porque não toca senão em uma pequena parte de cada coisa e esta parte não passa de um fantasma” (LIMA, 2000, p. 62)

Com Aristóteles o pensamento muda e a *mimesis* ganha uma nova perspectiva ao se projetar a partir da própria materialidade da natureza, não mais no plano das ideias. Por isso o pensamento do estagirita é considerado mais racionalista e foi amplamente usado pelos preceptores espanhóis:

Do real já não se dirá inapreensível ao homem. Donde o engano já não será a categoria central do esclarecimento da palavra, nem tampouco ele se hierarquiza na escala platônica do visível e do inteligível, do real impuro e do real pleno. Em Aristóteles, o Ser é concebido a partir do concreto do existente, da materialidade da natureza, e não pela abstração desta. É dentro pois da *physis* que se dispõem os meios que constituirão o fazer humano geral, seja o dos artesãos, seja o dos técnicos, seja o do filósofo. (LIMA, 2000, p. 67)

As opiniões que surgiam ao longo do século XVI sobre a *Poética* se mostravam ora repetitivas, ora – quase sempre – parafraseadoras. No entanto, e com medidas mais severas, como começamos a discutir anteriormente, foi a redução do conceito de *mimesis* de Aristóteles a uma mera adaptação fiel ao mundo exterior. Como destaca Checa Beltrán:

Para el filósofo griego, la mimesis permitía una amplia intervención de la creatividad e invención del poeta; algunos tratadistas de poética, recurriendo impropriamente a la



autoridad aristotélica, limitaron la riqueza de su poética, transformándola en un repertorio de menudas reglas que, inevitablemente, habían de asfixiar la creatividad del artista.¹⁷⁴ (CHECA BELTRÁN, 1998, p. 85)

Ao mesmo tempo, a exclusão do componente criador, presente no pensamento aristotélico, fez com que a teoria de Aristóteles fosse usada como argumento de autoridade para justificar a imitação do modelo greco-latino, que deveria se perpetuar entre os escritores.

Portanto, surgiu no século XVI um desejo de escritura de poéticas espanholas, que conseguissem dar conta da realidade da época, sem, no entanto, distanciarem-se do pensamento aristotélico, aliando-o ao pensamento da época:

Reescribir la Poética no es ni siquiera escribir una poética. Ahí tenemos las consideradas poéticas canónicas españolas de Pinciano, Cáscales y Carvallo, que rebasan con mucho el objeto y las intenciones del antiguo tratado. El punto de partida de estos libros, escritos como respuesta al estímulo de los grandes comentaristas italianos, es, desde luego, el pensamiento aristotélico, pero su propósito es más amplio, puesto que su referente es la realidad literaria de su tiempo y todos ellos abordan la materia literaria de acuerdo con el sistema genérico establecido por los prebostes de la teoría literaria europea.¹⁷⁵ (SÁNCHEZ LAÍLLA, 2000, p. 14)

Pedro Sainz Rodríguez (1989) aponta que na Espanha o desenvolvimento de um pensamento helenista, cuja base era mais tolerante, foi discreto. Por outro lado, os humanistas, que destacaremos a seguir, mostraram-se mais intolerantes e doutrinários, tendência que só mudaria a partir de meados do século XVII entre alguns eruditos:

El Pinciano, en su *Philosophia Antiqua Poetica*, y Cascales, en sus *Tablas Poéticas*, interpretan conforme al estilo de la poética aristotélica el precepto de la unidad de acción. En cambio, al referirse a la unidad de tiempo, la encuentran limitada y luchando contra la autoridad de que aparecía revestida, se atreven a alargarla (arbitrariamente, claro es) el uno a cinco días y el otro a diez. A través de toda la evolución de la teoría de las unidades entre nosotros, se observa latente la lucha contra el criterio de autoridad hasta llegar a una franca rebeldía. Estas reglas aparecen bajo el gran nombre de Aristóteles; venían sancionadas en las obras de los italianos, maestros de literatura. Se unían, pues, a la gran veneración del Renacimiento por la

¹⁷⁴ Para o filósofo grego, a mimese permitia uma ampla intervenção da criatividade e invenção do poeta; alguns tratadistas de poética, recorrendo impropriamente à autoridade aristotélica, limitaram a riqueza de sua poética, transformando-a em um repertório de regras insuficientes que, inevitavelmente, acabariam por asfixiar a criatividade do artista.

¹⁷⁵ Reescrever a Poética não é nem sequer escrever uma poética. Aí temos as consideradas poéticas canônicas espanholas de Pinciano, Cáscales e Carvallo, que sobrepõem muito o objeto e as intenções do antigo tratado. O ponto de partida destes livros, escritos como resposta ao estímulo dos grandes comentaristas italianos, é, certamente, o pensamento aristotélico, mas seu propósito é mais amplo, dado que seu referente é a realidade literária de seu tempo e todos eles abordam a matéria literária de acordo com o sistema genérico estabelecido pelos mais influentes da teoria literária europeia.

antigüedad, aquel respeto al juicio de los *extranjeros* que perseguía a Lope como un problema en medio de sus innovaciones.¹⁷⁶ (SAINZ RODRÍGUEZ, 1989, p. 20 -21)

Nos estudos sobre os gêneros literários, a crítica apresenta, atualmente, duas grandes frentes: uma *nominalista* e uma *idealista*. Para a primeira, os gêneros são apresentados como categorias históricas, submetidos, dessa forma, àquilo que o cânone literário e a sociedade determinam. Já para a segunda, existe um modelo de orientação abstrato e universal e reforça as características transhistóricas do gênero, como afirma Arenas Cruz (1999, p. 165)

Ficará claro na próxima seção como as poéticas preceptoras seguiram essa linha idealista que tripartida os gêneros em Lírica, Épica e Dramática, um sistema mínimo e transhistórico, ideal para que pudessem imbuir-se da teoria aristotélica e aplicá-la aos textos do Século de Ouro, mas que passava por cima das singularidades textuais, muitas vezes ocasionadas pelo momento histórico. Vigorou entre essas Poéticas um ideal de beleza imutável e eterna e que não admitia a historicidade da literatura, o que fazia com que não se admitissem mudanças ou a evolução dos gêneros.

Conclusão

As artes poéticas espanholas seguiram, como destacamos, uma tendência europeia de recuperação das ideias de Aristóteles e de Platão, nos moldes da Renascença italiana. Esses textos não apresentaram, no entanto, uma constância e análise arguta da teoria desses filósofos gregos, utilizando-os sem critério e de maneira funcional para justificar preceitos.

O engessamento dessas teorias apenas corrobora o caráter emulador que em grande parte o século XVI apresentou. Foram anos cujo principal ideal era o racionalismo, o que fazia com que a variedade das formas e das ideias não fosse bem vista. A recepção de Aristóteles no Cinquecento espanhol se ajustou a uma teorização que buscava a homogeneidade e um padrão de bom gosto na poesia espanhola. Portanto, a *Poética* serviu como manual, e a mimese

¹⁷⁶ O Pinciano, em sua *Philosophia Antigua Poetica*, e Cascales, em suas *Tablas Poéticas*, interpretam conforme o estilo da poética aristotélica o preceito da unidade de ação. Por outro lado, ao referir-se à unidade de tempo, encontram-na limitada e lutando contra a autoridade de que aparecia revestida, atrevem-se a alargá-la (arbitrariamente, obviamente) um deles a cinco dias e o outro a dez. Através de toda a evolução da teoria das unidades entre nós, observa-se latente a luta contra o critério de autoridade até chegar a uma franca rebeldia. Estas regras aparecem sob o grande nome de Aristóteles; vinham sancionadas nas obras dos italianos, mestres da literatura; Uniam-se, pois à grande veneração do Renascimento pela antiguidade, aquele respeito ao juízo dos *extrangeiros* que perseguia Lope como um problema em meio de suas inovações.

extrapolou o significado do texto para confirmar a ideia de imitação, não só da realidade, como dos modelos clássicos.

Referências

- ABRAMS, Mike. *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*. Tradução de Meliton Bustamante. Barcelona, Barral, 1975
- ARENAS CRUZ, Elena. “La teoría de los géneros y la Historia literaria” in CARMEN BOBES, María del (org.). *La historia de la literatura y la crítica*. Salamanca, Colegio de España, 1999
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo, Editora 34, 2015
- BOBES, Carmen; BAAMONDE, Gloria; CUETO, Magdalena; FRECHILLA, Emilio; MARFUL, Inés. *Historia de la teoría literaria II: transmisores, poéticas clasicistas*. Madrid, Gredos, 1998
- CHECA BELTRÁN, José. *Razones del buen gusto: poética española del neoclasicismo*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998
- DUPONT, Florence. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris, Aubier, 2007
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard, 1967
- FUMAROLI, Marc. *La querelle des anciens et des modernes*. Paris, Gallimard, 2001
- HUERTA CALVO, Javier. “La teoría de la crítica literaria” in AULLÓN DE HARO, Pedro. *Teoría de la crítica literaria*. Madrid, Trotta, 1994
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011
- _____. *Mimesis e modernidade*. São Paulo, Paz e Terra, 2003
- MILLER, Stephen. “Galdós and the Theory and Practice of Epic in Spain” in OBERHELMAN, Steven (org). *Epic and epoch: essays on the interpretation and History of a genre*. Texas, Texas Tech University Press, 1994
- PLATÃO. *Íon*. Tradução de Victor Jabouille. Lisboa, Inquérito, 1988
- ROUBINE, Jean-Jaques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Editor, 2000
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro. *Historia de la crítica literaria en España*. Madrid, Taurus, 1989
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis. “Dice Aristóteles”: la reescritura de la Poética en los Siglos de Oro. *Criticón*, nº 79, 2000, p. 9-35
- SCHAEFFER, Jean-Marie. “Du normativisme à l’essentialisme” in *Qu’est-ce qu’un genre littéraire*. Paris, Éditions su Seuil, 1989
- SEBOLD, Russell. “Sobre la actualidad de las reglas” in *El rapto de la mente: poética y poesía dieciochescas*. Barcelona, Anthropos, 1970
- VIÑAS PIQUER, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel, 2007
- WEINBERG, Bernard. *Estudios de poética clasicista*. Madrid, Perspectiva, 2003

[RECEBIDO 07/04/2018]

[ACEITO 17/09/2018]



Ecos de Luciano e dos romances antigos: certa recepção na França dos séculos XVII e XVIII (Jean Desmarets, Diderot e outros)

Echoes of Lucian and the ancient novels: a certain reception in France – XVIIth and XVIIIth centuries (Jean Desmarets, Diderot and others)

André Luiz Barros da Silva [□]

Resumo:

Da tensão intrínseca do classicismo seiscentista francês (entre o nível genérico – a opção pela sátira, gênero não-aristotélico – e o temático – o tema do amor) até o Séculos das Luzes, investigamos como os romances gregos e as sátiras (além de textos prototeóricos), de Luciano ou Apuleio, foram absorvidos pela cultura daqueles séculos. Jean Desmarets (século XVII) e Diderot (séc. XVIII) são autores-chave para se notar que temas como a valorização da autonomia da narrativa ficcional são herdados dos antigos e influem na constituição do romance moderno, sempre em contraste (temático e formal) com a tradição platônica e aristotélica de reflexão sobre a linguagem, poética ou não.

Palavras-chave: Recepção dos clássicos gregos; Literatura francesa dos séculos XVII e XVIII; Luciano; Diderot; Teoria do romance

Abstract:

From the intrinsic tension of XVIIth century French classicism (between the generic level – the option for satire, a non-Aristotelian genre – and the thematic – the theme of love) until the Enlightenment, we investigate how the Greek novels and satires (and the proto-theoretical texts), by Lucian or Apuleius, were absorbed by the culture of those centuries. Jean Desmarets (XVIIth century) and Diderot (XVIIIth c.) are key authors to notice that themes as the appreciation of the autonomy of the fictional narrative are inherited from the ancients and will influence in the constitution of the modern novel as a genre, always in (thematic and formal) contrast with the Platonic and Aristotelian traditions of thought about language, poetical or not.

Keywords: Reception of the Greek classics; French literature of XVIIth and XVIIIth centuries; Lucian; Diderot; Theory of novel

Para flagrar uma certa recepção das obras da Antiguidade grega e latina no século das Luzes francês, como elas – e o pensamento a respeito delas – se imiscuem num momento de legitimação do romance como gênero moderno é preciso antes olhar para o rico século XVII. Destaquemos uma entre várias tensões culturais seiscentistas: de um lado, o classicismo oficial defendido pelas academias e pela corte, de outro, dir-se-ia um (sub)classicismo do picaresco, da sátira, da comédia crítica dos costumes e mesmo do erotismo. No primeiro grupo estavam, em poesia, as elegias heroicas oficiais, com métrica e rima tradicionais; nos palcos, as regras

[□] Doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Professor Adjunto da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: alb2.barros@gmail.com.



aristotélicas e os alexandrinos e, na prosa, certa galanteria e até troca epistolar em linguagem elevadíssima. No segundo grupo, romances burlescos, descendentes dos picarescos espanhóis, comédias que se diziam devedoras de Plauto e Terêncio (Molière, por exemplo), o gosto pelo tema amoroso e pelos romances aventurecos (pelos quais as *précieuses* foram criticadas) e, mais radicalmente, escritos eróticos clandestinos, como *L'École des filles* [Escola das meninas] (1655).

Assim como na Antiguidade greco-latina uma tradição de mistura de estilos – que podemos chamar, sucintamente, de sofística, milésica ou luciânica – conviveu subrepticamente com a aristotélica e horaciana “elevada” (no sentido antigo e estilístico da palavra), na França do século XVII houve interseções entre as duas esferas culturais descritas acima. Pode-se ver nos romances aventurecos e protossentimentais, como os de La Calprenède ou de Madame de Scudéry, e até no novo gênero do romance histórico (Madame de Lafayette), um indício de que os dois mundos se tocavam, e não se estranha que uma polêmica sobre os romances tenha surgido no seio mesmo da famosa querela de maior escopo entre os Antigos e os Modernos¹⁷⁷. Em uma camada mais prosaica e contingencial, embora sem chegar à radicalidade dos escritos eróticos anônimos, encontravam-se os *romances burlescos*, que emulavam aspectos da picaresca ou da via singular do *Dom Quixote*, como os de Scarron e Sorel.

Na verdade, num ambiente cultural devedor do classicismo renascentista, a maioria dos romances gregos já integrava as leituras canônicas na Corte francesa desde o século XVI, a partir das muitas edições em grego e latim ou das traduções de Jacques Amyot (1547 para *As Etiópicas*, de Heliodoro) ou de Belleforest e Della Croce (1575 para *As Efesíacas*, de Aquiles Tácio). para dar apenas dois exemplos. Nos séculos XVII e XVIII, era bastante comum encontrar nas bibliotecas francesas tais textos publicados em grego e latim (*Etiópicas*: 1619; *Efesíacas*: 1640), nem que fossem em edições recentes – por exemplo, 1778 para uma edição de *Longi pastoralium de Daphnide et Chloe*, ou seja *Les amours de Dáphnis et Chloé*, de Longo, traduzido pelo mesmo Amyot no século XVI sem a inclusão da célebre cena de nudez do jovem casal no rio (só será incluída em 1809). Outros romances gregos antigos só são divulgados no próprio século XVIII – é o caso de *Quéreas e Calíroe* que, talvez por conta de sua tardia descoberta, terá mais de uma tradução naquele século: em 1763, a de Pierre-Huet

¹⁷⁷Os ataques diretos ao romance como gênero antecedem em várias décadas, mas acabam se imbricando com a “querela entre os antigos e os modernos”. Textos contra os romances existem desde os anos 1620, embora se acentue nos anos 1660, e a querela se inicia em 1687.

Larcher e em 1775, a de Nicolas Fallet, a partir da primeira edição impressa, em latim, de 1750.

Romances franceses pastoris, como o famoso *Astreia*, de Honoré d'Urfé (1607-27), que em algum nível emula *Dáfnie e Cloé*, ou os chamados romances heroicos (com enredo lotado de personagens e reviravoltas e tendo o amor como tema importante), como os de Madame de Scudéry, de Gomberville ou de La Calprenède, eram nitidamente influenciados pelos temas, personagens e cenários, bem como pela estruturação dos romances gregos antigos. Um exemplo foi a emulação das *Etiópicas* e outros romances gregos que começam *in media res* e trazem certa simetria na ação, o que os diferencia da tradição das narrativas medievais (retomada no Século de Ouro espanhol), obras muito menos elegantes na estruturação interna. “...desde que Amyot fez, com grande sucesso, uma tradução do romance de Heliodoro, *As Etiópicas*, este último se impôs como modelo. Convém, então, que um romance seja feito imitando os romances gregos, por oposição aos velhos romances de cavalaria...” (LALLEMAND, 2013, p. 5).

O século XVII francês é marcado pela primeira valorização historiograficamente justificada dos romances gregos, no *Traité de l'origine des romans* [Tratado da origem dos romances], de Pierre-Daniel Huet (1670). De Madame de Laffayette, de cujo romance *Zaíde* o texto de Huet fora o prefácio, ao Marquês de Sade, que, em sua *Reflexão sobre os romances*, de 1799, cita seus argumentos, nota-se a consciência da importância dos temas do amor e da viagem, centrais nos romances antigos, como eixos do gênero que se (re)legitimava, rumo à modernidade.

Ainda no XVII, destaquemos o caso do romance heroico *Rosane* (ou *Roxane*), de 1639, que traz como subtítulo: “história extraída das [obras] dos romanos e persas”¹⁷⁸. No prefácio, o autor, Jean Desmarets de Saint-Sorlin, figura de proa dos primórdios da famosa Querela entre os Antigos e os Modernos, depois de apontar a ficção constitutiva dos próprios diálogos de Platão (“o divino Filósofo”), cuida do caso dos historiadores. Como veremos, ao fazê-lo ele se insere num debate que atravessa séculos de forma eclipsada: o do limite entre o estatuto dos discursos de verdade e de ficção, diatribe que ganha luz e complexidade já com a obra de Luciano de Samósata, autor das *Das narrativas verdadeiras*, entre várias outras, ainda no século II. Antes de falarmos em Luciano, destaquemos trecho do prefácio de Desmarets:

...eles frequentemente se servem da Ficção, quando inserem em seus escritos discursos e arengas que eles próprios compuseram, para enriquecer suas narrações; e quando, por seus raciocínios inventados, frequentemente dão àqueles sobre os quais descrevem

¹⁷⁸ “...histoire tirée de celle des Romains et des Perses” (Trad. nossa).

as ações, considerações [ou comentários, reflexões] que nunca fizeram. (DESMARETS DE SAINT-SORLIN, 1649, s/n).¹⁷⁹

O final da citação é claro quanto à prática comum de incluir invenções sob a máscara de verdade. Pois será este o ponto de Luciano: no campo do discurso não há hierarquia quanto à eficácia de dizer a verdade – o que há, no máximo, são métodos e convenções em balizá-la ou estabelecê-la. Daí que o discurso poético não deixa nada a dever aos outros: tem lugar próprio. Esse é o fio da questão que aqui perseguimos, na passagem do antigo (a segunda sofística) ao moderno (o ambiente cultural francês dos séculos XVII e XVIII).

Massimo Fusillo indica como especificidade da escrita de Luciano o foco no problema da ficcionalização a que até mesmo os relatos dos historiadores estão propensos.

Ao passo que quase toda a cultura clássica segue a regra de que a invenção pertence à poesia e a referência à prosa, a sátira de Luciano [*Das narrativas verdadeiras*] tenta atingir principalmente as mentiras dos historiadores, mais do que nas dos poetas (...) em termos absolutos, não é a literatura de fantasia que serve de alvo da sátira de Luciano, mas seu travestimento sob a aparência de experiência real. (FUSILLO, 1999, p. 352-3).¹⁸⁰

Ou seja, de forma bastante singular (para o mundo grego antigo), Luciano valoriza a “literatura de fantasia”, para usarmos a expressão de Fusillo, e a coteja provocativamente com o estatuto dos discursos que os historiadores compõem em suas obras. Num flagrante de contradição ligada a um problema teórico que atravessa vários séculos, e que é intrínseca também à modernidade, os discursos poético e historiográfico são pensados em sua diferença constitutiva, mas também quanto a sua identidade formal no campo da linguagem, o que indica não uma desvalorização do discurso poético enquanto ficcional e, portanto, contrário à concepção filosófica da verdade (a via de Platão e, excetuando-se a *Poética*, também de Aristóteles, que fora vitoriosa em relação à primeira sofística (Cf.: CASSIN, 2005), mas uma percepção também do discurso historiográfico enquanto discurso e, portanto, compartilhando com o discurso poético modulações formais que tangenciam (senão tocam) o domínio da ficção, visto como aquele que admite a inserção tanto de falas e de pensamentos inventados, quanto das inexoráveis figuras de linguagem (ornamentos). A positivação do poético como discurso

¹⁷⁹“...ils se servent souvent de la Fiction, quand ils inserent dans leurs écrits, des discours & des harangues qu'ils ont eux mêmes composées, pour enrichir leurs narrations; & quand par leurs raisonnements inventez (*sic*), ils donnent souvent à ceux dont ils écrivent les actions, des considerations qu'ils n'eurent jamais”. (Trad. nossa).

¹⁸⁰ “Whereas almost all of classical culture follows the rule that invention belongs to poetry and reference to prose, Lucian's satire is mainly targeted at the lies of historians rather than those of poets. (...) in absolute terms, it is not fantasy literature that is the target of Lucian's satire, but its travesty under the appearance of true experience”. (Trad. nossa).

tem como contrapartida a crítica à tênue e nunca reconhecida passagem do referenciado (“verdadeiro”) ao ficcional no próprio seio da escrita dos historiadores. No início de *Das narrativas verdadeiras*, Luciano toca na questão:

...não apenas lhes será atraente o insólito da proposta ou a graça do projeto, nem que declaro mentiras variadas de maneira convincente e verossímil, mas que também cada uma das coisas relatadas alude não sem comicidade aos antigos poetas, historiadores e filósofos que muitas coisas prodigiosas e fabulosas escreveram... (LUCIANO, 2008, p. 6).

Está claro que Luciano consegue empreender, com comicidade inaudita (há aqui o recurso não só ao cômico, mas à mistura de estilos formais, do diálogo à pseudo-narrativa histórica), uma viragem no sentido de valorização inédita do *pseûdos*, ou seja, da mentira, no sentido de ficção¹⁸¹. Depois de vituperar os vícios inapropriados ao historiador pelo inverso, ou seja, encomiando suas virtudes (“...deve ser o historiador sem medo, insubornável, livre, amigo da franqueza e da verdade, (...) que não admita nem omita nada por ódio ou por amizade; (...) que seja juiz equânime, (...) não se preocupando com o que achará este ou aquele, mas dizendo o que se passou” (*Apud* BRANDÃO, 2001, p. 42), Luciano logra positivar o *pseûdos* ao reconhecer uma reação alegre patente dos humanos diante dele. Aponta três categorias de *pseûdos*, conformes à vantagem ou à necessidade relacionadas a sua recepção. Primeiramente, há a necessidade de enganar o inimigo por interesse próprio – e Luciano dá o exemplo ficcional de Ulisses, que se salvou muitas vezes “...com o objetivo de conservar sua vida e garantir o retorno dos companheiros” (IDEM, p. 45). Homero, o poeta inaugural, surge aí como chancelador de ações específicas ligadas estruturalmente a situações dir-se-ia (em linguagem atual) contingentes: segundo a estratégia necessária de momento, mentira e verdade devem ser possíveis.

A segunda categoria seria a da própria poesia que, por ter sido praticada desde sempre por pessoas de valor, sem intuito prejudicial e, na verdade, com alvo de embelezamento, não devem ser desvalorizada como expressão humana possível. Trata-se, como se vê, da poesia em sua existência ancestral e atual. Em terceiro e último lugar, o *pseûdos* se justifica quando se sabe que muitas vezes povos inteiros o praticaram sem se dar conta. “...são histórias ridículas [ou seja, risíveis], que todavia não devem ser taxativamente condenadas, pois são as almas dos povos” (IDEM, p. 46). As mitologias grega e latina como um todo seriam, junto com qualquer tradição narrativa de origem oral e coletiva, formas belas.

¹⁸¹ É a linha do que aponta há alguns anos Jacyntho Lins Brandão. Cf.: BRANDÃO, J. L., 2001.



Barbara Cassin lembra que *pseûdos* é exatamente o xis da questão quando se pensa na vitória do platonismo e do aristotelismo sobre a primeira sofística. “Como se sabe, foi em nome da verdade que ela [*a primeira sofística*] foi de início e sempre condenada: a principal acusação formulada por Platão bem como por Aristóteles pode ser inscrita no tema *pseudos (sic)*” (CASSIN, 2005, p. 215). Vê-se que Luciano sabia bem da importância da questão. Na verdade, esse tipo de questão não poderia deixar de ser tratado como questão de gênero poético ou discursivo, no mundo pós-helenístico da época. No desenrolar do tema, logo se nota que a mentira, a ficção (o *pseûdos*) tem a ver com a capacidade de plasmar (de moldar, como quem molda a lama, segundo a etimologia da palavra) e de, portanto, criar a partir de matéria-prima um resultado novo (Cf.: STIERLE, 2006; BRANDÃO, 2005, p. 68-70).

Como também aponta Cassin, por conta dessa possibilidade Luciano, na obra *Para aquele que diz: “Tu és um Prometeu em teus discursos”* (e lembremos que Prometeu é o titã que forma os homens a partir do barro, e ainda lhes dá o fogo divino para se diferenciarem dos outros animais), credita ao homem a capacidade de moldar os discursos e, assim, criar novos gêneros. Faz sentido que essa crítica da segunda sofística aos estatutos dos discursos (ficcional e histórico sendo dois polos preferenciais) só pudesse ser exercida por meio de uma mistura de estilos, inclusive os menos prestigiados (o satírico e o cômico, por exemplo). Tal visão se sintoniza com o modo como essa sofística – e Luciano como seu pensador – reflete a respeito do discurso humano como central no trato das coisas do mundo (pragmática), em contraste com os procedimentos de verdade com pretensões extradiscursivas (ou seja, abstratas), defendidos pelos filósofos desde Platão (dialética, argumentação aristotélica). Trata-se da relação entre linguagem e mundo, deslocando também as relações, muito tradicionais, entre retórica, linguagem, razão e ação no mundo: “Como o discurso tematizado e praticado pela sofística, trata-se não de um efeito 'retórico' sobre o ouvinte (*behaviorismo* pavloviano dos filósofos sobre os quais as palavras só agem por meio de domesticação e na falta das coisas), mas de efeito-mundo”, escreve Cassin (2005, p. 56). Adiante mostraremos como a questão da interface linguagem/mundo (retórica/efeito-mundo) retornará na escrita romanescas de Diderot.

*

Antes disso, a ampla e duradoura diatribe em três níveis – quais sejam: da filosofia, da linguagem e do mundo –, embutindo a do par ficção/verdade, atuou sub-repticiamente na cultura ao longo dos séculos em que as poéticas do classicismo greco-latino (e suas

contradições) mantiveram sua influência.

A França seiscentista, centralizando-se na Corte da rainha regente, Ana da Áustria, aguardava Luís XIV atingir a idade de assumir o poder, o que só ocorrerá em 1651, o príncipe só chegando a governar efetivamente, sem a sombra do cardeal Mazarin, dez anos depois. Nesse momento, no já citado prefácio ao romance *Rosane* (1649), Desmarets de Saint-Sorlin advoga que as narrativas ficcionais servem para a formação do príncipe, sendo este sempre filho de um ambiente com amplo leque de prazeres para rapazes do círculo de poder – daí a estratégia de falar sobre moral com eles por meio de narrativas divertidas, que não os aborçam com uma representação rústica da virtude. Como se nota é o contrário do moralismo burguês como, p

Os Príncipes não devem ser instruídos à maneira das pessoas vulgares: é preciso lhes ensinar as ciências em meio a jogos [também: brincadeiras], e as virtudes em meio a contos [narrativas de ficção]. Nasceram numa fortuna tão elevada, e os prazeres lhes são oferecidos de tantos lados, que eles jamais virariam os olhos na direção de algo que lhes fosse apresentado pelas mãos da Pena. (DESMARETS, 1649, p. s/n).¹⁸²

Se ao tratarmos pela primeira vez de Desmarets, acima, destacamos a sintonia do prefácio de *Rosane* com a diatribe luciânica no que tocava ao par ficcionista/historiador, retomemos agora aquele texto no ponto em que analisa o inevitável uso do *pseudos* também pelos retores. Mais uma vez, trata-se de defender a ideia de que faz parte do próprio ser da linguagem, bem como da pragmática da persuasão, típica da retórica, o recurso ao domínio do fingido [*feint*]. “...as mais belas figuras da Retórica não são senão ficções; e isso faz ver bastante bem que, para comover [*ou*: emocionar] e para persuadir, a Ficção é necessária; e que o espírito é tocado por ela, ainda mais do que pela própria Verdade”. (IDEM, s/n).¹⁸³ É o que argumenta Luciano ao criticar os historiadores por usarem recursos retóricos sem revelar que os usam: “*Das histórias verdadeiras* ecoa um tema desenvolvido de modo mais específico em *Como escrever a História*: a crítica de que a historiografia estava cada vez mais vazia de referências sérias e próxima a obras de poesia, [*já que*] repleta de descrições ornamentais”¹⁸⁴ (FUSILLO, 1999, p. 353).

¹⁸² “Les Princes ne doivent pas être instruits à la façon des personnes vulgaires: Il faut leur apprendre les sciences parmi les jeux, & les vertus parmi les contes. Ils sont nés dans une si haute fortune, & les plaisirs leur sont offerts de tant de côtes, qu'ils ne tourneroient jamais les yeux vers une chose qui leur seroit présentée par les mains de la Peine”. (Trad. nossa).

¹⁸³ “...les plus belles figures de la Rethorique (*sic*) ne sont que fictions; & cela fait bien voir, que pour émouvoir & pour persuader, la Fiction est nécessaire; & que l'esprit est touché par elle, encore plus que par la Verité même”. (Trad. nossa).

¹⁸⁴ “*A True Story* echoes a thematic developed in a more scientific manner in *How to Write History*: the criticism that historiography was increasingly void of serious reference and close to works of poetry, replete with ornamental descriptions”. (Trad. nossa).

Desmarets e seus contemporâneos viviam uma complexa transformação cultural que não se decidiria de forma binária. Como mostra M. Fumaroli, na França do século XVII a recepção do legado greco-romano serve tanto para promover um culto passadista inócuo, embora muito prestigiado, quanto para destacar daquele legado trilhas potencialmente modernas (FUMAROLI, 2013, p. 300-302). Estamos em plena querela dos antigos *versus* modernos, embora, como também destaca Fumaroli, não tenha havido continuidade entre a batalha dos modernos por proeminência cultural e o gosto artístico da época das Luzes, que se segue. Há até uma hegemonia continuada do prestígio greco-romano no século XVIII. Hoje notamos que o que ocorreu (e, na verdade, em geral ocorre na dinâmica cultural) é que certas trilhas da arte antiga vingaram e foram transformadas (“modernizadas”, diria o partido dos modernos...), seja no domínio do *topos* erótico-amoroso (romances como *Memórias do conde de Comminge*, de Madame de Tencin, ou mesmo *A nova Heloísa*, de Rousseau, não teriam herdado o núcleo duro amoroso dos romances gregos? Mais nitidamente até do que os romances epistolares ingleses, que eram mais “realistas”¹⁸⁵?), seja no próprio campo da sátira (que é diferente nos contos filosóficos de Voltaire e num romance que leva a tradição luciânica a novos caminhos, como *Jacques, o fatalista*, de Diderot). Diderot certamente é um caso especial de apropriação dessa liberdade de misturas discursivas antiga (de corte luciânico e, ainda mais afastado no tempo, menipeia)¹⁸⁶ que se integrará, transformada, ao horizonte literário e cultural moderno.

*

A prática de prefácios, advertências, avisos ao leitor, prólogos e demais peritextos incluídos nos romances franceses – desde o século XVII, como vimos – pode ser encarada como característica que compõe a diatribe de longa duração entre o discurso poético (ficcional) e aqueles com pretensão a níveis de verdade, da factual (historiografia) à abstrata (filosofia). Na trilha do que diz Fumaroli, podemos afirmar que toda a voga dos peritextos editoriais que circundam o texto propriamente ficcional – e que muitas vezes são eles mesmos ficcionais,

¹⁸⁵As aspas se justificam diante de um conceito *flou*, o de “realismo”. Aqui ele é usado apenas como um modo de diferenciar o transbordamento (inclusive retórico) do romance de Rousseau, que inclusive se passa num cenário idílico rural, da representação muito mais bruta, e com linguagem coloquial, dos romances de Richardson, cujo cenário, além disso, em geral é doméstico e urbano.

¹⁸⁶Como se sabe, M. Bakhtin tornou central no estudo dos primórdios da sátira a referência à menipeia. Infelizmente, como ele mesmo admite, não temos acesso aos textos de Menipo, embora saibamos que ele ganhara a fama de iniciador desse gênero na Grécia antiga. Cf. BAKHTIN, 2002, p. 106 e sqq.

como no caso dos prefácios em que se simula que o texto a ser lido foi encontrado pelo editor sem que se conheça o autor – faz parte de uma recepção do legado greco-romano e, em particular, de obras luciânicas que integravam certo plurilinguismo reflexivo ao texto ficcional. O próprio Fumaroli pede que não se idealize a erudição dos leitores do novo público parisiense, crucial nos destinos das belas-lettras ocidentais daí em diante. Tal público, surgido no século XVII, na verdade tinha acesso a traduções bastante infieis dos textos de Luciano, dos romances gregos antigos ou mesmo de autores ainda mais prestigiados, como Tácito. (FUMAROLI, 2013, p. 301).

Essa postulação surge quando reparamos que o século XVIII francês, na seara de romance, o qual se esforça por se legitimar como gênero capaz de integrar formalmente misturas estilísticas e mesmo discursivas de grande amplitude (o que, no mundo clássico quase que exclusivamente a tradição luciânica valorizou), vai tornar possível um nível dialógico interno, intrínseco, tão agudo que os peritextos ganharão toda sua justificação a partir da própria dinâmica diferencial que estabelecem entre si e para com o texto principal. O dialogismo radical será incorporado à dinâmica do livro que, como objeto de comércio que deve portar em si tanto informações quanto autojustificativas e mesmo despistes a estabelecerem a partilha entre o público leigo e os novos amantes da ficção (Cf.: HERMAN, KOZUL, KREMER, 2008), também está se instituindo só então, numa incipiente indústria do livro (Cf.: MARTIN, 2000).

Destaque-se que romancistas como o próprio Desmarets, ainda no século XVII, tocaram no tema da junção ou mistura inédita de possibilidades discursivas sob um mesmo gênero. Aquilo que um M. Bakhtin assumirá como o plurilinguismo a caracterizar o mais moderno dos gêneros é flagrado numa espécie de negativo, mais uma vez a partir da comparação com a historiografia.

Assim, as narrações, as descrições, as interlocuções de pensamento, as de conversação, os discursos de Política ou de Moral, a viva representação das paixões, as cartas, as arengas, todos devem estritamente se suceder uns aos outros; e não há um gênero de escrita que abarque tantas matérias [ou: temas] diferentes. (DESMARETS, 1649, p. s/n).¹⁸⁷

Fica claro que a questão da prosa de ficção continua ligada à escrita historiográfica, o que corrobora visão sucintamente expressa por Jacyntho L. Brandão: “Dizer prosador (...) implica dizer, antes de tudo, *historiador* [ao tempo de Luciano]. De fato, a historiografia é o

¹⁸⁷“Ainsi les narrations, les descriptions, les entretiens de pensée, ceux de conversation, les discours de Politique ou de Morale, la vive représentation des passions, les lettres, les harangues, doivent adroitement succéder les unes aux autres; & il n'y a point de genre d'écrire qui embrasse tant de matières différentes”. (Trad. nossa).

principal, se não o primeiro gênero que, utilizando as mesmas estratégias discursivas que Homero, se constituiu como espécie à parte e em disputa com a tradição poética” (BRANDÃO, 2001, p. 47). No século XVII francês, a diatribe ainda se centra na questão do limite que a historiografia pretende impor, já que Desmarests continua: “A História simples tem seus limites bem mais estreitos; e dizendo as coisas como eles de fato foram, não se aproxima de uma História misturada de ficção, que representa as coisas como elas deveriam ser” (DESMARETS, 1649, p. s/n)¹⁸⁸.

Como se vê, o eco de Luciano se confunde com uma das fontes que deve ter tornado possível a deriva poética da segunda sofística, ou seja, o Aristóteles da *Poética*, quando este definia a diferença entre a verdade, campo do historiador, e o verossímil, campo do poeta. Tal fonte comum aristotélica se manterá referencial no século XVIII, e em sua teoria do teatro (*Conversas sobre o Filho natural*, de 1757, e *Discurso sobre a poesia dramática*, de 1758), Diderot se valerá da reflexão sobre o par verossímil (poesia)/verídico (historiografia). Mas tal debate não se limitará a tais ensaios. Em trecho do *Elogio de Richardson* (1762), Diderot defenderá os poderes da narrativa verossímil (o *pseûdos* da prosa) contra a mentira dos historiadores – a de que eles nunca mentem...:

Oh, Richardson! Ousarei dizer que a história mais verdadeira está plena de mentiras, e que teu romance está pleno de verdades. A história retrata alguns indivíduos; tu retratas a espécie humana: a história atribui a alguns indivíduos o que eles não disseram, nem fizeram; tudo o que atribuis ao homem ele disse e fez; a história abarca apenas uma parte do correr do tempo, um ponto da superfície do globo; tu abarcaste todos os lugares e todos os tempos. (...) Se se aplicasse ao melhor historiador uma crítica severa, haveria algum que responderia a ela como tu? Sob esse ponto de vista, ousaria dizer que frequentemente a história é um mau romance; e que o romance, como o realizaste, é uma boa história. (DIDEROT, 1980, p. 193).¹⁸⁹

O irônico é que Diderot usa o argumento de Luciano para defender o modo narrativo em prosa que, no século XVIII, tornará periférico o uso da fantasia inverossímil (o que se chamava, à época, de *romanesco*), típico dos romances do XVII, cujo modelo tinha sido o romance grego antigo; e que, no correr da cultura ocidental, acabará por combater um modo

¹⁸⁸“L’Histoire simple a ses bornes bien plus étroites; & en disant les choses comme elles ont été, n’approche pas de la beauté d’une Histoire mêlée de fiction, qui représente les choses comme elles ont de (*sic*) être”. (Trad. nossa).

¹⁸⁹“Ô Richardson! j’oserai dire que l’histoire la plus vraie est pleine de mensonges, et que ton roman est plein de vérités. L’histoire peint quelques individus; tu peins l’espèce humaine: l’histoire attribue à quelques individus ce qu’ils n’ont ni dit, ni fait; tout ce que tu attribues à l’homme, il l’a dit et fait: l’histoire n’embrasse qu’une portion de la durée, qu’un point de la surface du globe; tu as embrassé tous les lieux et tous les temps. (...) Si l’on appliquait au meilleur historien une critique sévère, y en a-t-il aucun qui la soutînt comme toi? Sous ce point de vue, j’oserai dire que souvent l’histoire est un mauvais roman; et que le roman, comme tu l’as fait, est une bonne histoire”. (Trad. nossa).



não “realista” de narrativa ficcional, como se o “realismo” de *A religiosa* (devedor de Richardson) combatesse a não linearidade e a fragmentação narrativa de *Jacques o fatalista*¹⁹⁰.

O fenômeno dos peritextos nos romances nos séculos XVII e XVIII francês, que toca tão de perto Diderot como romancista, representa, portanto, uma continuação do debate pró-sofístico e luciânico por outros meios. É como se a separação entre narração e descrição (pseudo-referenciadas no mundo exterior) e argumentação (comunicação sistematizada) fosse enfim transgredida. “Por muito tempo (...) a tradição ocidental tentou separar esses dois modos de empregar a palavra e, conseqüentemente, os textos fundados sobre esses empregos, distinguindo, ao menos de maneira formal, eloquência e belas-letras, retórica e poética” (ZAWISZA, 2013, p. 67)¹⁹¹. Trata-se de ver como os prefácios, as advertências ao leitor, os prólogos etc., sem dúvida formas herdadas da tradição clássica, tornaram-se campos a serem utilizados de forma inovadora, num projeto, anti-clássico, de inédita mistura dialógica de níveis discursivos.

Se nos concentramos na singularidade de Diderot, podemos perceber o traço ou mesmo o projeto dialógico radicalizado como constitutivo de várias de suas obras. Tentativas de periodizações diante da profusão de inovações – em geral, transpassadas por questões herdadas da tradição – que o século XVIII francês testemunha nem sempre se deixam subscrever. Quando Marion Hobson aponta a década de 1760 como momento de uma invasão de falsas memórias, ou memórias que na verdade são romances, numa transgressão análoga à do par ficção narrativa/historiografia, esquece que desde as *Memórias do conde de Gramont*, de Hamilton (1713), passando pelo sucesso incontestável de *A vida de Marianne*, de Marivaux (1731-1742), que traz o modelo das memórias desde a infância da protagonista, tal gênero ficcional estava no gosto de escritores e leitores franceses (HOBSON, 2007, p. 126). A nosso ver é mais frutífero notar nos séculos XVII e XVIII franceses uma espécie de vasto e inovador (no sentido de transgressivo em relação às regras clássicas de separação dos estilos poéticos e discursivos) laboratório de experimentações em um campo que acolhia, na luta por um inédito prestígio, os gêneros narrativos ficcionais, em especial o romance. Nesse novo campo, Diderot se destacará não apenas por compor textos em vários estilos, mas por integrar, em peritextos, mas também no próprio texto principal, um dialogismo em alguns momentos autoexplicitado.

¹⁹⁰L. Costa Lima analisou a questão da não linearidade em Richardson e em Sterne, cujo *Tristram Shandy* é modelo do *Jacques, o fatalista*. (Cf.: LIMA, 2009).

¹⁹¹ “Por muito tempo (...) a tradição ocidental tentou separar esses dois empregos da palavra e, conseqüentemente, os textos fundados nesses empregos, distinguindo, ao menos de maneira formal, entre a eloquência e as belas-letras, entre a retórica e a poética”. (Trad. nossa).

Tomemos o que a própria Hobson argutamente aponta n'A *religiosa*, um romance-memórias sentimental. Ela lembra que no *Salão de 1767* Diderot inclui o que pode ser lido como uma justificativa para a decisão de publicar, com o romance, o famoso *préface-annexe* (prefácio-anexo), aquele em que se revela que as memórias da freira constituíam uma armadilha brincalhona do autor e dos amigos para que o Marquês de Croismare, ao ser tocado pelo sofrimento da freira – estampada em cartas elas também fictícias, a ele enviadas antes do romance –, se sentisse impelido a retornar a Paris do autoexílio em propriedade rural. No artigo sobre Vernet, no *Salão de 1767*, Diderot inclui a ideia de o leitor ser constrangido a reconhecer seu próprio erro para que descubra os poderes do romance: “É preciso primeiro *seduzi-lo*, para beber no léxico da ilusão, e depois lhe dar condições de perceber a ilusão”¹⁹², escreve Hobson (2007, p. 127).

É o que Diderot também faz ao acrescentar ao prefácio o trecho em que um certo Monsieur d'Allainville o encontra em lágrimas durante a redação de *A religiosa*. Hobson também ressalta, acertadamente, como tal jogo se caracteriza por ambíguas manipulações, e acaba formando uma figura autodesdobrada de Diderot, pois é alguém capaz de se debulhar em lágrimas ao escrever um texto ficcional que teve como objetivo inicial admitido pregar uma peça em um conhecido que tentava trocar o cinismo parisiense pela verdade do campo... (HOBSON, p. 129).

Mas podemos acrescentar que a argumentação – integrada periféricamente ou mesmo no próprio texto (em um dialogismo incorporado) – no sentido de esclarecer e tornar o leitor ou o auditor autoconsciente, já se encontrava em Luciano. Isso fica claro quando, em *Das narrativas verdadeiras*, ele, na defesa inusitada do *pseûdos* como prática de “antigos poetas, historiadores e filósofos que escreveram sobre muitas coisas prodigiosas e fabulosas”, ainda completa: “Numa coisa serei verdadeiro: dizendo que mintó”. Nas palavras de Jacyntho L. Brandão: “O leitor (...) não deve crer em nada do que conta, pois ele, Luciano, fala de coisas que jamais viu, jamais experimentou, jamais ouviu da boca de ninguém, que não existem de todo e que não podem existir” (*Apud* BRANDÃO, 2001, p. 48). Não basta, pois, defender argumentativamente o *pseûdos*: é preciso que no texto se admita explicitamente que se adentrará o campo do ficcional, dando ao leitor nova chave de leitura. A explicitação, aqui, é índice de cumplicidade entre leitor e texto na transgressão ao discurso vitorioso (socrático e platônico) da *alétheia* (verdade).

¹⁹²“Il faut d'abord le *séduire*, pour puiser dans le léxique de l'illusion, puis le mettre en état de percevoir l'illusion”. (Trad. nossa).



Textos de Diderot como o já referido prefácio d'*A religiosa*, bem como ao francamente híbridos e dialógicos, como *Conversas sobre o Filho natural*, *Paradoxo sobre o comediante*, *O sobrinho de Rameau*, mas em especial *Jacques, o fatalista, e seu amo* apontam para essa preocupação de instruir, iniciar ou acordar o leitor para o fato da ficção que ele mesmo, texto, apresenta. Michel Delon o apontou: “...quase todas as obras de Diderot imitam a desarticulação da conversa, do oral e do epistolar”¹⁹³ (DELON, 2013, p. 113). Em geral se trata de instituir tal pluralidade e dinâmica dialógica, com várias vozes (o próprio autor surgindo no corpo do texto como “filósofo” ou “eu”), que o leitor não tem como se fixar numa identidade típica de narrativa linear. O mais paradoxal no caso de um autor que, acreditamos que pela própria incorporação da herança não apenas sofisticada ou luciânica, mas também cínica, repudiava a sistematização de ideias, é que Diderot foi também um defensor da identificação dir-se-ia sentimental ou patética (em escritos como *Elogio de Richardson* ou mesmo o *Discurso sobre a poesia dramática*). Essa dualidade ou mesmo dilaceração – que, no caso de Diderot, não surge com ar angustiado, mas como inclusividade multifacetada – começa a se explicar quando se nota a tentativa, típica das Luzes (e mesmo num autor avesso a sistematizações), de integrar o contingente e o abstrato, o que, no autor em questão, tem corte materialista, empirista inglês e condillaquiano.

*

Mas não é nossa pretensão abarcar com olhar totalizante a obra de um autor cujo pensamento é de difícil, senão impossível, totalização. Interessa-nos perceber como a obra mais metaficcional de Diderot, o romance *Jacques o fatalista e seu amo* (provavelmente escrito entre 1765 e 1784), incorpora tradições específicas ligadas à segunda sofisticada e a Luciano, para além de sua forma francamente dialógica e plurilinguística. Para tanto, indiquemos que um romance tão explicitamente referenciado ao *Dom Quixote* não poderia deixar de trazer a marca de Apuleio e de seu *Asno de ouro*, o qual, aliás, se mostra presente como modelo para as narrativas picarescas que, como se sabe, foram fundamentais para os romances ditos *burlescos* franceses do século XVII e XVIII, como *Gil Blas de Santillane*, de Le Sage. Redescoberta no Renascimento, a obra de Apuleio é, por sua vez, muito provavelmente extraída do *Loukios ê*

¹⁹³“...presque toutes les œuvres de Diderot miment le décousu de l'entretien, l'oral ou l'épistolaire”. (Trad. nossa).



Onos (Lúcio, o asno), atribuído a Luciano¹⁹⁴, e tem como fonte provavelmente a obra, hoje perdida, de certo Lúcio de Patras. Trata-se de incluir *Jacques o fatalista* na linhagem da sátira luciânica-apuleiana, gênero que traz um olhar vituperador em relação aos vícios dos homens: o *original* Jacques, personagem do povo, serve de contraponto ao patrão, pertencente a classe social elevada. Repete-se a diferença cômica de Sancho Pança e Dom Quixote¹⁹⁵, em que os homens do povo são guardiães do “princípio de realidade”, enquanto os patrões plainam mais afastados da concretude (pré-linguagem) da vida (o amo de Jacques não chega a ser louco, o que torna a inversão de papéis, não apenas no domínio erótico, ainda mais sutil). Em relação ao texto de Luciano, tentemos uma aproximação no que concerne das mulheres como seres ora protetores (maternais), ora extremamente erotizados (no texto de Luciano o protagonista participa de duas cenas de sexo descritas com um realismo bem “baixo”, na divisão hierárquica dos discursos na era clássica), ora extremamente perigosos: são feiticeiras ou mesmo zoófilas.

No *Jacques o fatalista*, é famosa a história de Madame de la Pommeraye, que deu origem ao filme *As damas do Bois de Boulogne*, de Robert Bresson (1945). É um conto libertino, com uma mulher como grande manipuladora e vingadora da traição masculina, que pode ter influenciado Laclos em seu *Ligações perigosas*, lançado em 1782, dois anos após surgir parte do *Jacques o fatalista* no periódico *Correspondance littéraire*, de Melchior Grimm. Há ainda a estalajadeira dona da cadela, que Jacques pensa ser filha dela ao ouvi-la defendê-la chamando-a pelo nome, Nanon, diante de hóspedes que a maltratavam. Jacques tinha tomado a cena por um impertinente assédio erótico. Aqui se cruzam inusitadamente as questões da animalidade e da crueldade dos humanos, central em *Lúcio ou o asno*.

No pequeno romance atribuído a Luciano, a escrava Palaistra, tentando imitar sua patroa, a perigosíssima feiticeira esposa do avaro mas simpático anfitrião de Lúcio, em vez de transformar em ave o hóspede – que acabara de convencê-la a lhe mostrar a patroa em ação em sua sala de magia por meio de um acalorado encontro erótico –, transforma-o num burro. E ao fim da narrativa, a mulher que se enamorara fortemente por Lúcio na forma de um burro, regalando-se sexualmente com ele, humilha-o ao rejeitá-lo por conta do tamanho diminuto de um órgão genital que ela compara, metaforicamente, com o de um reles macaco... (Cf.: LUCIANO, 1999; PATRAS, 1818).

Mas talvez seja o modelo das *Metamorfoses* ou *O asno de ouro*, de Apuleio (que, muito

¹⁹⁴A hipótese da existência de uma obra-fonte primeira desses dois textos, tanto o de Luciano quanto o de Apuleio, que seria um tal de Lúcio de Patras, é intrincada e nunca foi provada. Cf.: BRANDÃO, 2005, p. 147.

¹⁹⁵Ao lado dos romances de Rabelais e de Sterne, *Dom Quixote* é o modelo mais explícito para o *Jacques le fataliste*. Por seu lado, o romance de Cervantes sabidamente emula as *Metamorfoses* de Apuleio.



provavelmente tem como fonte a obra de Luciano) a trazer à baila com maior nitidez um aspecto essencial do romance de Diderot. Bem no início do romance – bem conhecido na França desde a tradução feita em 1517 por Guillaume Michel –, diferentemente do *Lúcio, o asno*, o que se vê é certa polifonia de vozes surgida *in media res*, início típico dos romances gregos. Depois da promessa de contar várias fábulas, e de se autoapresentar como narrador, este conta como encontra por acaso (a questão do acaso é fundamental em *Jacques o fatalista*) dois viajantes, e a primeira frase que ouve, de um deles em relação ao outro, é: “... [tu] contas tantos absurdos e tão grandes mentiras!” (APULEIO, s/d, p. 16)¹⁹⁶. O narrador argumenta com o incrédulo: “...quem sabe se uma pesada obstinação não fecha tuas orelhas e o teu entendimento a um fato verídico?” (IDEM, *ibidem*)¹⁹⁷. Como se vê, o ponto é o da valorização do contar/ouvir histórias e, mais agudo ainda, o da dificuldade de estabelecer um limite entre mentira e verdade discursiva, daí a valorização mesmo de narrativas com aparência de mentira. Na sequência, o narrador, na linha de Luciano, defende a curiosidade diante do discurso com aparência de mentira (*pseûdos*), pois o que parece mentira pode trazer uma verdade de forma e tamanho novos e desconhecidos: “...o erro e o preconceito não querem ver senão mentira quando não se está preparado para ouvir, nem habituado a ver, essas coisas que parecem pelo menos ultrapassar o nível da inteligência” (IDEM, *ibidem*)¹⁹⁸. Como no *Jacques o fatalista*, o contar/ouvir histórias e o limite fluido entre as ações dos personagens, as muitas histórias que eles contam entre si e, surpreendentemente, num nível metanarrativo, as reflexões do narrador sobre o próprio ato de criar e narrar o ficcional são os eixos centrais da obra.

O romance de Diderot não apenas põe em primeiro plano a questão da invenção ficcional, sempre plurilinguística e dialógica (são vertiginosas as passagens do metanarrador aos diálogos dos personagens, os quais, na verdade, contam e ouvem muito mais histórias do que as vivem), bem como do novo sentido que o destino tomará na modernidade, agora sem os tradicionais arcabouços mítico e religioso (greco-latino e cristão) e tem nos homens o mantenedor de suas rédeas (e a doutrina do pergaminho escrito nos céus, de Jacques, é um modo

¹⁹⁶Na tradução de Pierre Grimal: “...épargnez-nous des mensonges aussi absurdes et aussi énormes!” [...poupe-nos de mentiras tão absurdas e enormes!] (Trad. nossa). (APULEIO, 1958, p. 146).

¹⁹⁷Na tradução francesa: “...tu te bouches les oreilles, tu endurecis ton couer contre ce qui est peut-être la vérité” [...tu tapas as orelhas, endureces teu coração contra o que seja, talvez, a verdade] (Trad. nossa). (APULEIO, 1958, *idem*).

¹⁹⁸Em francês: “...ce sont les opinions toutes faites, et les préjugés qui veulent que l'on considère comme des mensonges tout ce que l'on entend dire de nouveau, tout ce que l'on voit pour la première fois, et, en général, tout ce qui dépasse la portée de notre entendement” [...são as opiniões pré-formadas e os preconceitos (*ou prejulgamentos*) que querem que se considere como mentiras tudo o que se ouve dizer de novidade, tudo o que se vê pela primeira vez e, em geral, tudo o que ultrapassa a capacidade de nosso entendimento] (Trad. nossa). (APULEIO, 1958, p. 146).

cômico de lidar com isso). Ele também tematiza, de forma bastante aguda, o ponto filosófico das relações entre a narrativa e, mais especificamente ainda, a linguagem e seu entorno concreto.

Esse último ponto está na interseção do que os próprios enciclopedistas, Diderot à frente, descrevem como sendo parte do legado dos cínicos (sabe-se da relação de Luciano e da segunda sofística com eles) e dos estoicos: “...o estoicismo surge da escola cínica”, lê-se no início do verbete “Estoicismo” da *Encyclopédia*¹⁹⁹. Há ali também uma suposta (selecionada) ancestralidade do empirismo inglês, caro a Diderot: “nada há no entendimento que não tenha estado antes na sensação”. Mas há a relação entre tal sensibilidade (nível sensorial ou sensível) e a constituição do que os estoicos chamavam de incorporais: “Entre as coisas compreendidas, há as mais e as menos sensíveis; as incorporais são as menos sensíveis” (DIDEROT, 2016)²⁰⁰. Como visto, só se chega a tal nível incorporal a partir do corporal-concreto: “Toda percepção vem originariamente dos sentidos”, e: “O que se viu, o que se concebeu fica na alma, como a impressão na vista, com suas cores, suas figuras, e suas elevações e cavidades”²⁰¹. Lembremos rapidamente que no verbete os estoicos são retratados como fatalistas (como Jacques), panteístas (como Espinosa) e ateus.

As várias e rápidas passagens de nível (do metanarrador aos personagens e da narração de histórias dos personagens para suas ações) são marcadas – como não poderia deixar de ser, pelo recurso formal, bem como pela tematização das sequências de interrupções. Há de vários tipos e em vários ritmos: interrupções da narração do metanarrador; interrupções de histórias narradas por algum dos personagens por conta da entrada em cena de outro personagem ou do metanarrador; interrupções de falas de personagens pelo narrador e vice-versa etc. (“Enquanto disserto, o amo de Jacques ronca como se tivesse me escutado”²⁰², diz o narrador (DIDEROT, 1973, p. 200)). Esse procedimento nos parece remeter, de forma geral, para uma passagem cara à filosofia desde Platão – entre o nível da linguagem, que remete à possibilidade de abstração,

¹⁹⁹“...le stoïcisme sortit de l'ecole cynique”. (Trad. nossa). No ensaio *Diogène, J.* Starobinski (2012, p. 201-223) destaca a influência dos cínicos em Diderot, sem tocar na relação com os estoicos. O mesmo acontece com pesquisadores que apontam a suposta passagem de um cinismo de início de carreira, até a prisão de 1749, e um novo dialogismo de corte socrático a partir de então, como é o caso de L. Shea (2009). Como apontamos traços da segunda sofística e do cinismo antigo em *La religieuse* e em *Jacques le fataliste*, romances tardios na vida de Diderot, nossa posição é de uma postura cínica e luciânica perpassando toda a obra do *philosophe*, ora mais, ora menos explicitamente. Sua despreocupação e mesmo sua reflexão sobre os limites do estilo individual e da coerência autoral seriam legados daquela tradição antiga.

²⁰⁰“Entre les choses comprises, il y en a de plus ou de moins sensibles; les incorporelles sont les moins sensibles”. (Trad. nossa).

²⁰¹“Toute appréhension vient originiairement des sens” e: “Ce qu'on a vu, ce qu'on a conçu reste dans l'âme, comme l'impression dans la vue, avec ses couleurs, ses figures, et ses éminences, et ses creux”. (Trad. nossa).

²⁰²“Tandis que je disserte, le maître de Jacques ronfle comme s'il m'avait écouté”. (Trad. nossa).

e o corporal, ou seja, o dos universais (imateriais) e o dos particulares (materiais). Há passagens bem explícitas sobre tal tema, como quando certa palavra só ganha concretude (significado, conteúdo semântico) com as ações, ou seja, com a experiência concreta e corporal: “...a palavra dor era sem ideia, e (...) só começava a significar algo no momento em que lembrava a nossa memória uma sensação que tínhamos experimentado” (DIDEROT, 1973, p. 51)²⁰³. Na sequência há a conversa entre Jacques e o amo sobre a gravidez feminina. Jacques conclui que quem nunca pariu uma criança não pode sequer lamentar, a partir de suposta empatia (*plaindre*), a dor de uma mulher que está parindo.

É apenas um exemplo de passagem em que é trazida ao primeiro plano a imbricação entre as palavras (com sua capacidade de abstração) e o nível corporal-sensível (da experiência). Já filiado ao partido dos cínicos e de seus continuadores, os estoicos, bem como ao da segunda sofística e dos romancistas gregos antigos, Diderot adentra o dos empiristas, de Locke a Condillac, ao defender que uma palavra é “sem ideia” a não ser que uma experiência corporal concreta (sensível) determine e preencha o *sentido* (o sentido linguístico e fenomenológico, não o sensorial...) que emanará do nível incorporeal, da linguagem. Em suma, contra o socratismo, a filosofia clássica (Descartes incluído) e mesmo a nova racionalidade abstrata das Luzes (de Voltaire a Kant), Diderot concebe a linguagem como autônoma em si e para si (e o romance é a prova autorreflexiva disso), mas apenas sob a condição de não se separar da sensibilidade dos corpos.

Referências

- APULEIO. *Les métamorphoses*. In: *Romans grecs et latins*. (trad. Pierre Grimal a partir do texto latino estabelecido por O. S. Robertson, da Univ. de Cambridge). Paris, Gallimard, 1958.
- APULEIO. *O asno de ouro*. (trad. Ruth Guimarães a partir do texto latino estabelecido por D. S. Robertson). Rio de Janeiro, EdiOuro, s/d.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 2002.
- BRANDÃO, Jacyntho L. *A poética do hipocentauro*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.
- CASSIN, Barbara. *O efeito sofístico*. São Paulo, Editora 34, 2005.
- DELON, Michel. *Album Diderot. Bibliothèque de la Pléiade*. Paris, Gallimard, 2013.
- DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean. *Rosane, histoire tirée de celle des Romains et des Perses*. Paris, Chez Henry le Gras, 1649. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1229382/f1.image>. Acesso em 10/09/2017.
- DIDEROT, Denis. *Jacques le fataliste et son maître*. Paris, Gallimard, 1973.
- DIDEROT, Denis. *Œuvres complètes*. Tome XIII. Paris, Hermann, 1980.

²⁰³“...le mot douleur était sans idée, et (...) il ne commençait à signifier quelque chose qu'au moment où il rappelait à notre mémoire une sensation que nous avons éprouvée”. (Trad. nossa).



- DIDEROT, Denis. Stoïcisme. Research and Archival Materials. University of Chicago: ARTFL *Encyclopédie Project* (2016 Edition), MORRISSEY, Robert, ROE, Glenn (orgs.). Disponível em <http://encyclopedia.uchicago.edu/>. Acesso em: 15/09/2017.
- FUMAROLI, Marc. *Le sablier renversé. Des Modernes aux Anciens*. Paris, Gallimard, 2013.
- FUSILLO, Massimo. The Mirror of the Moon: Lucian's *A True Story* – From Satire to Utopia. In: SWAIN, S. (org.). *Oxford Readings in The Greek Novel*. Oxford, Oxford University Press, 1999.
- HERMAN, Jan, KOZUL, Mladen, KREMER, Nathalie. *Le Roman véritable*. Oxford, Voltaire Foundation, 2008.
- HOBSON, Marion. *L'Art et son objet*. Paris, Honoré Champion, 2007.
- LALLEMAND, Marie-Gabrielle. Roman et humanisme dévot: l'exemple de Desmarest de Saint-Sorlin. *Littératures Classiques*. Paris. N° 79, p. 159-176, 2012-2013. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2012-3-page-159.htm>. Acesso em: 20/09/2017.
- L'École des filles*. In: *Libertins du XVII siècle*. Paris, Ed. Gallimard, 1998.
- LIMA, Luiz C. *O controle do imaginário & A formação do romance*. SP, Companhia das Letras, 2009.
- LUCIANO (DE SAMÓSATÁ). *Das narrativas verdadeiras. Tradução, notas e estudo*. SANO, Lúcia. Tese de mestrado. 2008. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas/ Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo-SP. Disponível em: http://www.teses.usp.br/index.php?option=com_jumi&fileid=20&Itemid=96&lang=pt-br. Acesso em: 21/09/2017.
- LUCIANO. *Lucius ou l'âne*. Nova tradução anotada por Michel Dubuisson (Universidade de Liège). 1999. Disponível em <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Onos/AneTrad.html>. Acesso em 12/09/2017.
- MARTIN, Henri-Jean. *La naissance du livre moderne (XIV^e-XVII^e siècles)*. Paris, Cercle du Livre Moderne, 2000.
- PATRAS, Lucius. (atribuição equivocada; texto hoje atribuído a Luciano de Samósata). *La Luciade ou L'âne*. Paris, L'Imprimerie de A. Bobbé, 1818. Disponível em <https://archive.org/stream/laluciadeoulne00luci#page/n7/mode/2up>. Acesso em 22/09/2017.
- SADE, Marquês de. *Reflexões sobre os romances*. In: *Novelas trágicas*. São Paulo, Ed. Carambaia, 2017. Posfácio de André Luiz Barros.
- SHEA, Louisa. *The Cynic Enlightenment: Diogenes in the Salon*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2009.
- STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Novos Cadernos do Mestrado-UERJ, 2006 (2001).
- ZAWISZA, Elisabeth. *L'Âge du péritexte*. Paris, Hermann, 2013.

[RECEBIDO 03/04/2018]

[ACEITO: 16/09/2018]

The Portuguese Dactylic Hexameter: An Overview

João Angelo Oliva Neto*

Abstract:

This paper investigates the practice of Lusophone translators of employing the Portuguese dactylic hexameter, a practice that dates back to the eighteenth century. A key figure was Carlos Alberto Nunes, whose practice in the middle of the twentieth century differs a little from that of his predecessors (such as Nolasco da Cuiña and Júlio de Castilho, among others), as he avoids the substitution of trochees with dactyls and also changes his way of making the caesura. It can be argued that Nunes anticipated the twenty-first century trend of translating ancient epic in vernacular hexameters. His translations influenced Brazilian poetry in the fifties and continue to provide inspiration to contemporary researchers and translators of classical poetry, not only epic, but also elegy and lyric, in Brazil.

Keywords: dactylic hexameter in Portuguese; Carlos Alberto Nunes; poetical translation; classical poetry; Latin metre; Portuguese metre; History of Translation.

Resumo:

Com o artigo investigo como tradutores e poetas lusófonos se serviram do hexâmetro datílico vernáculo, desde o século XVIII, quando a prática se iniciou, até meados do século XX, com o maranhense Carlos Alberto Nunes. O modo como Nunes acolheu hexâmetro datílico difere do que fizeram seus predecessores (José Anastácio da Cunha, Vicente Pedro Nolasco da Cunha, José Maria da Costa e Silva) por evitar substituir dátilos por troqueus e por alterar a maneira de impor cesura. Postulo que Nunes antecipou a atual tendência de traduzir épica grega e latina em hexâmetros datílicos vernáculos entre nós, que suas traduções da *Ilíada* e da *Odisseia* intervieram na poesia original composta no país nos anos 1950 e que ainda hoje no Brasil motivam pesquisas e traduções contemporâneas de poesia antiga, já não apenas épica, mas também elegíaca e até lírica.

Palavras-chave: Hexâmetros datílicos em português; Carlos Alberto Nunes; tradução poética; métrica latina; métrica portuguesa; história da tradução.

This paper aims to explore the history of appropriations of the dactylic hexameter in Portuguese, which culminates in the work of the poet and translator Carlos Alberto Nunes, a very prolific translator who published complete translations of the *Iliad*, the *Odyssey*, and the *Aeneid* but also translations of the complete works of Shakespeare and Plato, among other important works²⁰⁴. As a necessary complement regarding Lusophone hexameters, I intend not only to survey the Portuguese speaking poets and translators who precede Nunes but also to propose the reappraisal of Nunes' translations. In recent years new translations of ancient epic (specifically of Homer) into several languages suggest a trend, not to say a phenomenon: the

* Professor of Latin Language and Literature at University of São Paulo (USP), Brazil.

²⁰⁴ My colleague and friend, the co-editor of this volume, has already dealt with the revival of dactylic hexametric translations of ancient poetry (cf. e.g. Gonçalves et al. 2011).



employment of dactylic hexameter, as was the case before, particularly in the 18th century. For example, Agustín García Calvo's Spanish translation of the *Iliad* was published in 1995, Rodney Merrill's English translations of the *Odyssey* as well as that of the *Iliad* were published in 2002 and 2007, respectively; Philippe Brunet's French translation of the *Iliad* was published in 2010 (he is currently working on the *Odyssey*); Daniele Ventre's Italian translation came out in 2010, among others²⁰⁵. So, the occasion is especially opportune to consider these translation practices, i.e., the use of the Portuguese dactylic hexameter and the hexametric translations of Homeric and Virgilian epic in which we Lusophones, particularly in Brasil, tend to engage.

The poet and translator Carlos Alberto da Costa Nunes was born in São Luís do Maranhão in 1897 and died in 1990. He was a prolific translator from English, German, Spanish, but in my paper I will focus on his translations of ancient Greek and Latin. He translated all of Plato's *Dialogues*, the *Odyssey* (1941), the *Iliad* (after 1945), and the *Aeneid* (1981) marking the 2000th anniversary of Virgil's death. I use the word "reappraisal", but as a matter of fact, the critical and historical appraisal of his work, both as author and translator, has yet to be made. In this respect, the mere proposal of rendering Greek and Roman epic into Portuguese dactylic hexameters should have received more attention in Brazil, if not, so to speak, in the literate circles, where at least his translations have been mentioned, certainly in the philological environment, the University, mainly from 1960 onwards, when translation began to be theoretically enhanced in Brazil.

Carlos Alberto Nunes was the only translator in the twentieth century to have produced *new complete poetic* translations of the *Iliad* and the *Odyssey* into Portuguese published in both Brazil and Portugal. In terms of verse translations this achievement remained unmatched until 2002. But in Portuguese Nunes' translations, now including the *Aeneid*, remain unique because all three are the only ones ever done in Portuguese hexameters, a very remarkable and important achievement. From the first editions onwards they proudly bore the inscription: "*Iliad / Odyssey / Aeneid* translated by Carlos Alberto Nunes in the original meter".

Most crucially perhaps Nunes' translation stimulated the production of new poetry. For example, the Brazilian poet Cassiano Ricardo used meter in his poem "Eu no Barco de Ulisses" ("Me in Ulysses' ship") published in 1957 in an attempt to imitate the way Ezra Pound had engaged poetically with the eleventh book of the *Odyssey* in his own *Cantos*.²⁰⁶ The way Nunes

²⁰⁵ The interested reader can consult Brunet's list of hexametric translations of ancient epic in Brunet's preface to the volume he edited in French journal *Anabases* (Brunet, 2014).

²⁰⁶ Cassiano Ricardo's poetic procedure did not escape the sharp perception of Mário Faustino (1930–1962), a poet himself and also a critic: "O mesmo não se pode dizer de "Eu no Barco de Ulisses". A ideia central, emprestada

employs dactylic hexameter in translation impacted Ricardo's composition, thus echoing the rhythm of ancient Homeric poetry, but mainly the form employed by Nunes. The allusive "paraepic" effect to which Ricardo aspired depended on the particular form adopted by Nunes in his translation. Ricardo's poem in turn helped establish Nunes' translation as a landmark, the hypotext to which his poem is intertextually linked.

In terms of theory and as well as practice, Nunes' translations are now considered a model for the new generation of Brazilian translators. A characteristic example is the case of ten students who worked with Rodrigo Tadeu Gonçalves and used Nunes' meter to render an excerpt of Ovid's *Metamorphoses* (10.1-297). They used, however, a broader range of tropes, mainly *anacrusis*. Érico Nogueira also deviated a little from Nunes' model, but was still working under his influence. He created what he calls a "hexatonic hexameter", a hexameter with six ictuses, which is a feature of all Portuguese hexameters, including Nunes', to render Theocritus' bucolic idyls into Portuguese. Leonardo Antunes in his translations of ancient Greek poetry strictly adopted Nunes' hexameter.²⁰⁷

The question that arises is what "original meter" means. Nunes' hexameter reproduces the dactyl, replacing the quantitatively long vowel with a tonic in Portuguese and the short

dos *Cantos*, de Ezra Pound (aproveitar, modernamente, o Canto XI da *Odisseia*), a versificação emprestada de Carlos Alberto Nunes (tradução, ritmicamente conforme ao original grego, da *Ilíada* e da *Odisseia*)... excesso de meios e deficiência de resultados": "The same cannot be said of 'Me in Ulysses' boat'. The central idea, taken from Ezra Pound's *The Cantos* (to make modern use of *Odyssey* Book XI), the versification, borrowed from Carlos Alberto Nunes (in his translations of the *Iliad* and the *Odyssey* imitating the rhythm of the Greek original) cause an excess of means and a lack of results". This stresses the perception that Nunes' poetics was at implicated in some of the debates of his times. This complex nexus of receptions would be worth discussing further.

²⁰⁷ Ovid, *Metamorphoses*, 10.1-5. Gonçalves *et alii* 2011: 119.

Vai-se Himeneu com o **manto** dourado **luzente coberto**
o **Éter imenso** percorre e dali se **retira**, seguindo
em **busca** da **costa** da **Trácia**, em **vão** por **Orfeu** foi **chamado**.
Lá ele esteve **presente** por **certo**, mas não **troux**e aos **noivos**
votos felizes, **palavras solenes**, **semblantes alegres**.

Idyls, 1.1-6. Nogueira 2012: 135.

Doce é o **murmúrio**, **cabreiro**, que o **pinho** (aquele **lá**,
junto da **fonte**) **solfeja**, e assim **doce** tu **tocas** a **tua**
siringe: **depois** de **Pã**, o **prêmio** de **vice** levavas.
Se ele escolhesse o **bode chifrudo**, pegavas a **cabra**;
mas, se ele a **cabra** de **brinde** pegasse, a **ti** caberia a
cabrita: a **cabrita** de **carne macia**, até o **dia** em que a **ordenhes**.

Homeric Hymn 6, To Aphrodite. 1-6. Antunes 2015: 14.

Canto a formosa **Afrodite**, de **láureas** douradas e **augusta**,
que tem por **lote** as **idades** muradas de **Chipre** **marinha**
toda, onde a **úmida** **força** do **Zéfiro**, **tendo** **soprado**,
trouxe-a por **cima** das **ondas** do **mar** de **múltiplas** **vozes**
dentro de **espuma** **macia**. As **Horas** de **frisos** dourados
a **receberam** **gentis** e a **envolveram** com **veste** ambrosina.

vowels with atonic ones. For the sake of precision, Nunes' hexameters maintain the original hexametric ictuses by making Portuguese stressed vowels incide in that position. Here is an example from the beginning of the *Iliad* (1.1-7):

**Canta-me a cólera – ó deusa // – funesta de Aquiles Pelida,
causa que foi de os Aquivos // sofrerem trabalhos sem conta
e de baixarem para o Hades // as almas de heróis numerosos
e esclarecidos//, fican//do eles próprios// aos cães atirados
e como pasto das aves. // Cumpriu-se de Zeus o desígnio
desde o princípio em que os dois // em discórdia ficaram cindidos:
o de Atreu filho // senhor de guerreiros // e Aquiles divino.**

In Rodney Merrill's hexametric translation:

Sing now, goddess, the wrath of Achilles the scion of Peleus,
ruinous rage which brought the Achaians uncounted afflictions;
many the powerful souls it sent to the dwelling of Hades,
those of the heroes, and spoil for the dogs it made of their bodies,
plunder for all of the birds, and the purpose of Zeus was accomplished –
sing from the time when first stood hostile, starting the conflict,
Atreus' scion, the lord of the people, and noble Achilles.

(Merill 2007: 29)

This kind of hexameter has the following features: a) it presupposes the non-existence of quantities in Portuguese; b) it does not admit replacements; c) it always has caesura, mainly penthemimeral, or trimimeral and heptemimeral, as in v. 7; d) sometimes it has anacrusis.

To my knowledge, before Nunes only six lusophone poets employed dactylic hexameters; five Portuguese and one Brazilian: José Anastácio da Cunha, Vicente Pedro Nolasco da Cunha, José Maria da Costa e Silva, Júlio de Castilho, Carlos Magalhães de Azeredo and Fernando Pessoa²⁰⁸.

The pioneer José Anastácio da Cunha was also the first to employ hexameters in translations and only in translations. From the very beginning Portuguese dactylic hexameters were linked to issues of translation. He translated *Menalca e Tírsis*, an idyl based on a prose composition by Salomon Gessner (1730–1788)²⁰⁹, and the final excerpt from the second book of Virgil's *Georgics* (2.458-63). Here is a short passage from his translation:

/ / / / / / / /
— — | — — | — // — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — x
Ôh! quão | dito|sos, // | se_o | próprio | bem conhe |cessem

²⁰⁸ The five Portuguese poets/translators were: the mathematician, soldier, professor, translator and poet José Anastácio da Cunha (1744–1787), the pioneer Vicente Pedro Nolasco da Cunha (1773–1844); José Maria da Costa e Silva (best known by the Arcadian name “Elpino Tagídio”, 1788-1854); Júlio de Castilho (1840–1919, Antônio Feliciano de Castilho's son); and the famous poet Fernando Pessoa (1888–1935). The list also includes the Brazilian poet Carlos Magalhães de Azeredo (1872–1963).

²⁰⁹ Swiss painter and poet, notorious for his love of pastoral themes.

him a brief and most probably the first catalogue of quantitative metrical rules in our language.²¹⁰ José Maria da Costa e Silva is the third Lusophone dactylic hexametricist, but as far as translation is concerned, he is the first to explicitly state, in his “Foreword” to his translation of Apollonius’ *Argonautica*, that meter is convenient not only to render ancient epic into Portuguese, but also to translate in the same number of verses, i. e., applying isostichy. In the same prologue, he makes an interesting statement: “I would not hesitate to employ the hexameter to translate the *Iliad* or the *Odyssey*, but I did not dare to present to the public an unknown poem in a meter equally unknown”. That is, since there are already other translations of Homer in more canonical poetic forms, he would consider it appropriate to retranslate them in hexameters. However, since he was translating Apollonius’ poem into Portuguese for the first time, he did not consider it appropriate to do it using hexameters, which would constitute a kind of ‘double novelty’, a transgression.

Julio de Castilho’s hexametric translations, as far as I am concerned, were composed to illustrate his father’s new prescription about vernacular dactylic hexameter found in his “Treatise on Metrification”. Castilho was aware of Nolasco’s attempts. The quotation is long but relevant, because in it Castilho outlines the value of Portuguese dactylic hexameter from the point of view of a metricist’s. He argues, moreover, that it is convenient in translations. Even now it is the only piece of historical criticism of that meter made in Portuguese:

In these eleven kinds of verse I have just exemplified we have all poetic meters we can use in Portuguese; none other can be invented which is not composed by the above mentioned ones and which must not be condemned. The endeavours, not so modern, in which in modern times our dear Vicente Pedro Nolasco, a man of talent, by the way, has so insisted in making Portuguese hexameters and pentameters is a chimera with not a glimpse of effectiveness. Portuguese language, lacking quantities, a sine-qua-non condition to building the eleven feet of elegiac couplet, can but mock them. [...]. To insist in a matter so obvious is to waste time required by better thoughts.

(Castilho 1874: 29-30)

*

Afterwards, Castilho changed his mind and added the following:

²¹⁰ Not very long after Anastácio da Cunha, the poet and journalist Vicente Pedro Nolasco da Cunha wrote two articles about quantities in Portuguese “Considerações sobre o verso saphico, e principios geraes de syllaba, applicados particularmente á lingoa portugueza” (“Some comments on Sapphic verse and general principles of syllables applied specifically to the Portuguese language”) and “Sobre a Objecção do Snr. Bento Pereira á cerca da Syllaba Portugueza” (“Answer to the objection of Mr. Bento Pereira concerning Portuguese syllables”) both in the journal *Investigador Portuguez em Inglaterra*, October 1815, vol. 13 n° 52, pp. 510 to 519 and November 1815, vol. 14, n° 54, p. 185 respectively. *O Investigador Portuguez em Inglaterra ou Jornal Literario, Politico* (“The Portuguese Investigator in England or Literary, Political Journal”) was published in London, funded by the Portuguese crown from 1811 to 1819. In the second article (p. 115) he stated: “o immortal Joze Anastacio da Cunha, que taõbem fez versos hexametros, e cremos, o primeiro que os fez na lingoa Portugueza, em quanto não tivermos documentos que mostrem o contrario” (“the eminent Jose Anastacio da Cunha also made hexameters and he was, I think, the first to do it in Portuguese as long as documents showing otherwise are not provided”).

However, four years after the first edition, pondering once again over the subject, I admit that to exclude, so radically as I did, Latin metrification from Portuguese poetry is not so well founded. The objection that Portuguese, unlike Latin, has no quantities still remains, but one may argue that those who listen to this beautiful language, although unable to pronounce and, therefore, unable to distinguish long and short vowels, are not incapable, however, of recognizing the harmony in Virgil's or Ovid's lines. So much so that, when they listen, even in a fast reading, they identify a line badly recited. This only argument proves that our ears, which are pleased by these meters when read in the Portuguese way, without the ancient prosody, might as well find, analogically, agreeable music in those verses that in Portuguese are similar.

A great benefit could result from the transplantation, if, on the one hand, hexameters and pentameters were composed only by those well versed in Latin and gifted enough to imitate them easily, and on the other, if readers were not completely lacking in the poetic background to enjoy them. The benefit, I say it again, would be the ampler space allotted to the poetic fancy.

The dodecasyllabic verse, so often attacked, is widely spread after all. Why so? Not so much because of its music as because of its extension. For the same reason, the hexameter, even longer, would even more fittingly respond to the space poets often struggle for. There is another point that must be taken into consideration, and not an unworthy one: while Portuguese meters are restricted to an unchangeable number of syllables, hexameters and pentameters, instead, allow much more breadth, due to the freedom to replace dactyls with fake spondees. Hexameters may have 14, 15, 16, or 17 syllables, i. e., 4 syllables more than the opulent dodecasyllabic line. Pentameters may have 12, 13, even 14 syllables.

But now I put aside theoretical explanations to show a fragment composed by a poet well versed in Latin²¹¹:

A bruma **do alto mar**// some ao **longe** o Real foragido.
Chora-o de pé na tor//re a constante, a misérrima **Dido**.
Na tormenta cruel// que lhe **agita** as turbadas **idéias**,
Enéias brilha só//: triste **Dido!**, o teu **mun**do era **Enéias!**
E Enéias vai cortando // (impia **sorte!**) as **undosas campinas**;
superna mão lhe **apon**//ta entre **névoas** as **plagas latinas**.
Nada espera nem **vê**//: se interroga o cerrado futuro,
se inquire o **que lá vai**//, só vê **Tróia** abrasada no **escuro**.

²¹¹ I. e. Júlio de Castilho, Antonio's son.



O marulho do ocea//no os rugidos do incêndio arremeda,
e os sibilos do ven//to o estralar da fatal labareda.
E olhando além Carta//go a sumir-se entre as sombras da tarde,
em gemidos exa//la as profundas saudades em **que** arde. [...]

[At sea from afar the mists fade the noble runaway.
Standing in the tower the faithful, unhappy Dido mourns him.
Amidst the cruel storm that strikes her troubled thoughts
Aeneas sole shines: poor Dido, thy world was Aeneas!
And Aeneas sails, cutting the wavy meadows;
a hand supernal guides him throughout the mist to the Latin shores.
He expects nothing and sees nothing: he asks himself about the concealed future,
wondering what it will be, but in the dark he only sees burnt Troy.
The roars of the sea are louder than the creaks of the flames
and so are the whistling wind noisier than the crackling fire.
And looking back at Carthage vanishing in the sundown shadows,
he exhales the moans among which he deeply burns with longing.²¹²]

(Castilho 1874: 30-32)

Castilho inserted rhyme where there was none. But as to the meter, technically speaking, what Castilho achieves is to eliminate the strangeness produced by the non-coincidence between ictuses and the word's natural stresses, which is exactly Nunes' process. But unlike Nunes, Castilho admits replacements of dactyls with trochees (spondees actually do not exist in Portuguese). What really counts in such a sequence is that in the six stressed syllables a stressed one is followed by one or at most two unstressed syllables – otherwise dactylic rhythm is destroyed. Thus, Castilho offers a variety that is arguably even more interesting than Nunes' stiffness, mainly where space is too much for the respective content. Castilho also deals with translation in a rather modern way: besides endorsing the convenience of hexameters for translating ancient poetry, which is similar to the contemporary phenomenon I described in the beginning, he argues that poetry, poetically translated, belongs to the vernacular literature: “to give our literature the great Roman poets”. This assertion echoes Peter France and Stuart Gillespie's claim in the five volumes of *The Oxford history of literary translation in English*.²¹³

²¹² The literal translation is mine.

²¹³ I quote two brief passages, one from the “General editors foreword” (France, P. & Gillespie, S. 2008; in Ellis, R. ed, vol 1: vi): “In the five volumes of *The Oxford history of literary translation in English* we aim to present for the first time a critical and historical overview of the development of this art or craft in the English-speaking world. The story of English language translation begins in England but eventually expands to include Scotland, Ireland, and Wales, and from the late eighteenth century America, India, and all the other parts of the world where English became one of the languages of culture. Over this wide geographical area, these volumes show how literary translation has challenged, enriched, and transformed the native traditions”. The other passage is from the “Preface” to the third volume (Gillespie, S. & Hopkins, D. 2005: 1): “The main aim of this volume, as of *The*

In tracing the lineage of metricists from Anástácio to Castilho one can say that all successors were familiar with the work of their predecessors. In the case of Azeredo, he openly acknowledged that his model was Giosué Carducci's *Odi Barbare*, but he did not mention the Portuguese hexametricists. When we come to Nunes, it is hard to ascertain his knowledge of those translators. Except for Castilho, a well known metricist, we do not know if he was familiar with their work at this point in time. Nunes, unfortunately, never explicitly mentioned any model, but it is highly improbable that he, as a poet himself, was not aware of so influential a work as Castilho's *Treatise*, especially in its later editions. If that was the case, Nunes would have simply left aside that inopportune coupled rhyme – which in any case was never used by his predecessors. He rejected the substitutions of dactyls for spondees (or trochees, if we assume Portuguese does not have quantity), but maintained the caesura. So, From Anastacio until Castilho there is, no matter short it was, a tradition, that we can thus represent:

Anastácio
↑
Nolasco
↑
Costa e Silva
↑
Castilho

After Castilho and until Nunes, there were two additional poets who are worth mentioning, a Brazilian, Carlos Magalhães de Azeredo, and a Portuguese, Fernando Pessoa. Azeredo imitated the Italian poet Carducci, not the Lusophones Anastácio, Nolasco, Costa e Silva, and Castilho, but we do not know whom Pessoa imitated. In the case of Pessoa we know that Nunes was not aware of his work because Pessoa's hexameters were published posthumously by Fernando Lemos in 1993, long after Nunes translations appeared and three years after he died. However, it is worth examining three excerpts, one written by Azeredo, and two by Pessoa, to see how they utilize hexameters. First, Azeredo's lines:

Era uma triste e pálida// e opaca manhã de Janeiro.

Oxford history of literary translation in English as a whole, is to explore the rich tradition of translated literature in English, and its centrality to the 'native' tradition. Modern accounts of the history of English literature have often paid scant attention to the non-English writing that has been such an abiding presence and influence at its heart – usually in the form of translations very often read by the same public and written by the same authors”.



O céu de **Roma** – abóbada// **imensa** de ardósia – não **tinha**
nesga de **azul** nem **raio** de **sol**// Recordava o céu **plúmbeo**
de Londres, o céu **úmido**// e **baixo** da **Suécia**... Nevava.

(Azeredo 1904: 59)

It was a sad, pale and opaque January morning.
Rome's sky – this huge slate vault – had not
a single breach of blue nor a ray of sun. It looked like
London's lead grey sky, and Sweden's low one: it was snowing.

(Author's literal translation)

Azeredo's hexameter consists of an asynartetus of an octosyllable and a hexasyllable, which are common verse lines in Portuguese poetry, and as such, do not allow for substitutions.

Let us now examine two passages the two ways in which the Portuguese poet Fernando Pessoa dealt with dactylic hexameters; first in the introductory verses of the *Aeneid*:

Armas **e o** **varão** | eu **canto** que **vindo** de **Troia**
À **costa** **italiana** | **primeiro** **impulso** da **sorte**
E à Lavínia **chegou** | em **mar** e **terra** **agitada**.

(Lemos 1993: 104)

Arms and the man I sing, who departing from Troy
To the Italian shores, Fortunes' first impulse,
Came to Lavinia across the disturbed sea and land.

(Author's literal translation)

These hexameters follow only in Castilho's footsteps, i.e., the six ictuses of dactylic hexameters coincide with the normal stress of the stressed words. But this is not the case with the opening verses of Pessoa's translation of Horace's *Art of Poetry*, whose precise content is slightly modified. Here in the second verse, the stress falls in the syllable –nas of “penas”, but the normal stress of this word falls in the syllable –pe:

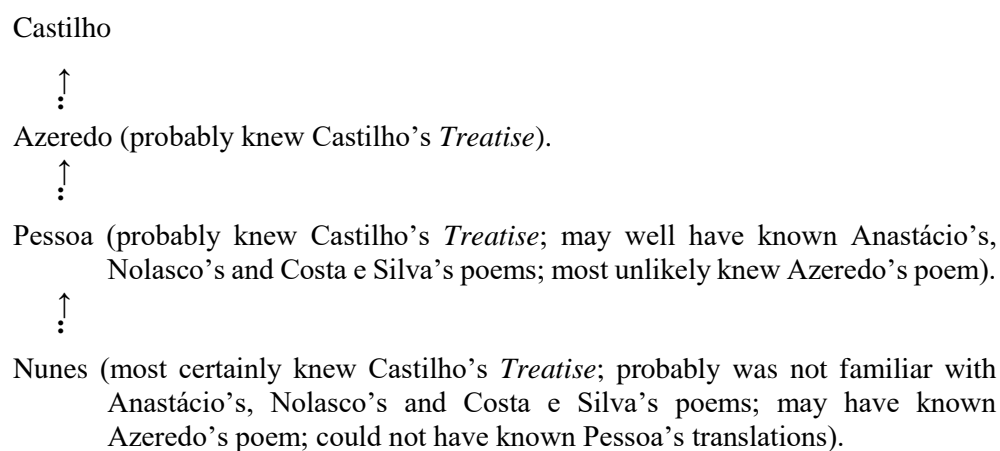
A uma **cabeça** **humana** | **se** **juntasse** um **pintor**
Pescoço **e** **penas** | **despois** **juntasse** em **seguida**
Membros **de** **um** **animal** | uns **e** **outros** **de** **outro** **animal**.

(Lemos 1993: 110)

To a human head if a painter assembled
Neck and feathers and if he assembled next
Limbs from another animal, different from that one.

(Author's literal
translation)

So, in these three examples, the first follows Castilho's model; the second Nolasco's and the third Castilho's again. So our diagram of the lineage from Castilho onwards can be represented as follows:



The mere superficial compararison between what the predecessors had tried and what Carlos Alberto Nunes achieved demonstrates the key role he played in the translation and reception of classical texts in Brazil. As a hexametricist in Portuguese Nunes was late in comparison with Klopstock, Voss and other 18th century poets,²¹⁴ not to mention the Italian and French hexametrical tradition, which can be traced back to the Renaissance.²¹⁵ However, given the fact the his *Aeneid* was published in 1981, not so long ago in historical terms, no one can deny that his Brazilian translations of the *Iliad*, the *Odyssey* and the *Aeneid* were ahead of their time compared to the contemporary trend of hexametric versions in Europe and the United States. Another reason why the lack of awareness of Nunes' work (even in Lusophone countries) is something that must be addressed. I hope that the brand new edition of Nunes' translation of the *Aeneid* I had organized and published can help remedy that situation.

²¹⁴ See Bernhardt-Kabisch 2003: 130-63.

²¹⁵ See respectively Carducci 1881, *passim*; Pejenaute, 1971: 215-216 and Brunet (ed.), 2014.



Bibliography

- Antunes, C. L. B. 2015. “26 Hinos homéricos”. *Cadernos de literatura em tradução* 15. São Paulo: FFLCH / USP, 13-23.
- Bernhardt-Kabisch, Ernest 2003. “‘When Klopstock England Defied’: Coleridge, Southey, and the German/English Hexameter”. *Comparative Literature*, 55, No. 2, Spring, 130-163.
- Brunet, Phillipe (ed.), 2014. *Anabases*, 20. (“Homère en hexamètres”. Rencontre internationale de traducteurs. Paris, 16 mars 2012. Réfectoire des Cordeliers. 7^e édition des Dionysies).
- Carducci, Giosuè. 1881. *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*. Bologna: Nicola Zanichelli, Libraio, Editore, Tipografo.
- Castilho, A. F. de 1874. *Tratado de metrificacão portugueza seguido de consideracões sobre a declamação e a poetica*. 4^a ed. revista e augmentada. Porto: Livraria Moré-Editora.
- Cunha, J. A. da 2001. *Obra literária*. Vol. I. Edição de Maria Luísa Malato Borralho e Cristina Alexandra Marinho. Porto: Campo das Letras.
- Faustino, Mário 2003. “Vitor Hugo brasileiro”. In Boaventura, Maria Eugênia (ed.), *Mário Faustino: de Anchieta aos Concretos*. São Paulo: Companhia das Letras, 186-202.
- France, Peter & Gillespie, Stuart (eds.), *The Oxford history of literary translation in English*. Vol. 1, To 1550, ed. by Roger Ellis, 2008. Vol 2, 1550–1660, ed. by Gordon Braden, Robert Cummings and Theo Hermans, 2010. Vol. 3, 1660–1790, ed. by Stuart Gillespie and David Hopkins, 2005. Vol 4, 1790–1900, ed. by Peter France and Kenneth Haynes, 2006. Vol 5, 1900–2000, ed. by Lawrence Venuti, 2014.
- Gonçalves, R. T. et alii 2011. “Uma tradução coletiva das *Metamorfoses* 10.1-297 com versos hexamétricos de Carlos Alberto Nunes”. *Scientia Translationis*, 10, 110-132.
- Homer 2002. *The Odyssey*. Translated by Rodney Merrill. Michigan: University Press.
- Homer 2007. *The Iliad*. Translated by Rodney Merrill. Michigan: University Press.
- Homère 2010. *L'Iliade*. Traduction de Philippe Brunet. Paris: Éditions du Seuil.
- Homero ? *Odisseia*. Traduzida do grego no metro original por Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Atena Editora.
- Homero 1941. *Iliada*. Traduzida do grego no metro original por Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Atena Editora.
- Homero 1995. *Iliada*. Versión rítmica de Agustín García Calvo. Zamora: Lucina.
- Lembke, J. 2005. *Virgil's Georgics: a new verse translation*. New Haven and London: Yale University Press.
- Lemos, Fernando. 1993. *Fernando Pessoa e a nova métrica: transcrição e estudo de manuscrito inédito*. Mem Martin (Portugal): Editorial Inquérito.
- Nogueira, Érico. 2012. *Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito*. São Paulo: Humanitas.
- Omero 2010. *Iliade*. Traduzione a cura di Daniele Ventre. Messina: Mesogea.
- Pejenauote, Francisco 1971. “La adaptación de los metros clásicos en castellano”. *Estudios Clásicos*, 63, 213-34.
- Ricardo, Cassiano 2003. “Eu no barco de Ulisses (rapsódia, em 10 fragmentos)”. In *Melhores poemas*. Seleção de Luiza Franco Moreira. São Paulo: Global, 141-161.
- Virgílio 2014. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização de João Angelo Oliva Neto. Primeira edição bilíngue. São Paulo: Editora 34.

[RECEBIDO 22/03/2018]

[ACEITO 17/09/2018]