

n. 6, dez. 2010
ISSN: 2179-7064

nuntius antiquus

Revista de Estudos Antigos e Medievais

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

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Clélio Campolina Diniz

Vice-Reitora: Rocksane de Carvalho Norton

FACULDADE DE LETRAS

Diretor: Luiz Francisco Dias

Vice-Diretora: Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

CONSELHO EDITORIAL

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

EDITORES

Antônio Orlando Dourado Lopes

Carlos Eduardo Gomes

Matheus Trevizam

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

REVISÃO

Manuela Ribeiro Barbosa

PROJETO GRÁFICO E FORMATAÇÃO

Marco Antônio e Alda Durães

CAPA

João Henrique Ribeiro Barbosa

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca FALE/UFMG

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

Histórico: Até o v. 5 publicada somente em formato digital.

A partir do v. 6 será publicada em formato impresso e digital.

Periodicidade semestral.

ISSN: 2179-7064

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

CDD: 880.5

NEAM/FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha

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

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

www.lettras.ufmg.br/nuntius

e-mail: nuntiusantiquusufmg@yahoo.com.br

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Editorial | 5 |
| A deusa compõe um “mito”: o jovem Odisseu em busca de veneno (<i>Odisseia</i> I, 255-68) Christian Werner | 7 |
| <i>Laudationes et Iniuriae</i> : debate sobre um aspecto da construção da imagem do governante em Sêneca Willian Mancini Fábio Faversani | 29 |
| O espetáculo da vida humana em <i>Cato Maior de Senectute</i> Isabella Tardin Cardoso | 41 |
| A narrativa da morte: Platão e a morte filosófica José Gonçalves Poddis | 67 |
| Tradução Romana: suplantação do modelo Mauri Furlan | 79 |
| Contos de magia, sedução e monstrosidades nos romances <i>Satyricon</i> de Petrônio e <i>Metamorphoseon</i> de Apuleio Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet | 89 |
| Reflexões sobre mitos no manuscrito autobiográfico de Herculine Barbin Sarug Dagir Ribeiro | 97 |
| | |
| Dossiê Foucault | |
| O cuidado de si na Grécia antiga: elementos para uma discussão com os dois primeiros cursos da <i>Hermenêutica do Sujeito</i> , de Michel Foucault Antonio Orlando Dourado-Lopes | 111 |

| | |
|---|-----|
| O que é “Ontologia do Presente”? | |
| Helton Adverse | 129 |
| Michel Foucault: El giro griego. Una Genealogía del sujeto del deseo | |
| María Cecilia Colombani | 153 |
| Do poder que se impõe e se afronta | |
| Pedro de Souza | 169 |
| “O que é um autor?”, de Foucault, e a questão homérica | |
| Teodoro Rennó Assunção | 181 |
| O silêncio de Foucault para o <i>Alcebíades</i> de Plutarco | |
| Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa | 201 |

EDITORIAL

*O*nuntius antiquus, publicação do Núcleo de Estudos Antigos e Medievais da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (NEAM-UFMG), é um periódico eletrônico semestral, com fluxo contínuo, em funcionamento desde junho de 2008. Já indexado no Qualis Capes, alcançou, numa primeira avaliação, classificação B4.

Agora, para o segundo semestre de 2010 e primeiro semestre de 2011, em melhoria notória, a revista obteve apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG) para ser publicada em material impresso.

Atualmente, o *nuntius antiquus* está sediado na página da Faculdade de Letras da UFMG (FALE-UFMG). Estamos implementando, para as futuras edições, sistemas mais abertos e flexíveis, que permitam que os leitores tratem de assuntos específicos e variados (envio de artigos e sugestões, *links* para outros sites, fóruns de discussão, emissão de números e/ ou artigos inéditos agregados à revista).

Procuramos estabelecer um diálogo permanente entre os diferentes campos do saber e, através deste periódico, esperamos cumprir o papel de transmissores das mais recentes pesquisas no que tange ao mundo antigo e medieval no meio acadêmico brasileiro, dialogando também com colegas estrangeiros e abrindo horizontes em direção a um humanismo universal e dinâmico. Nosso objetivo, além de divulgar trabalhos científicos de nível internacional, é, ademais, trazer para mais perto dos jovens pesquisadores a possibilidade de acessar a matéria antiga e medieval em formato *on-line* e impresso.

Temos um diferencial relevante: entendemos que *homines dum docent discunt*. Por essa razão, o conselho editorial tem o desafio de atuar, efetivamente, como formador de pesquisadores, já que a revista acolhe, além de artigos de pesquisadores renomados, produções de discentes, as quais são lidas, comentadas e corrigidas por dois pareceristas especializados de forma a fornecer aos que iniciam sua carreira sugestões para ampliação e aprimoramento. Por esse método, os artigos de jovens investigadores passam por revisões, as quais apuram e redirecionam as reflexões desses aspirantes. Essa prática tem-nos mostrado que a pouca experiência não implica pensamento frágil; ao mesmo tempo, é causa

de grande alegria que possamos oferecer, sem discriminação, um espaço para novos nomes. Acrescente-se ainda que a revista conta com uma seção de convidados, pesquisadores estrangeiros que participam, conhecem e debatem as investigações brasileiras e as inserem em suas áreas e locais de atuação.

O conteúdo da revista é de livre acesso e está publicamente disponibilizado na página da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (www.lettras.ufmg.br/nuntius). Até o presente momento a revista tem o apoio da Fale-UFMG para acolhê-la e da FAPEMIG, que financiou sua impressão.

O número que aqui se apresenta inclui artigos diversos e um dossiê, resultado de evento promovido pelo NEAM em novembro de 2010. Na oportunidade, agradecemos aos colaboradores desejando vida longa para essa nossa amizade acadêmica, visto que *amans quid cupiat scit!*

Os editores

A DEUSA COMPÕE UM “MITO”: O JOVEM ODISSEU EM BUSCA DE VENENO (ODISSEIA I, 255-68)

Christian Werner*
Universidade de São Paulo

ABSTRACT: This paper explores the inter- and extradiegetical functions of a story about Odysseus narrated by Athena to Telemachos in *Odyssey* 1, 255-68. It is argued that the representation of Odysseus in search of poison for his arrows need not to be thought first and foremost as a non-Homeric element or a morally disturbing action, for it may be analyzed by means of epic themes (specially by the *mêtis*-megatheme) explored not only in the *Odyssey* but in the *Iliad* as well. Besides, this story anticipates and condenses the plot of the poem.

KEYWORDS: *Odyssey*; *Iliad*; theme; myth; archer.

Através de um longo discurso no início da *Odisseia* (*Od.* I, 253-305),¹ Atena, disfarçada do tábio Mentos, finalmente consegue fazer Telêmaco deixar de lado sua inércia e ceticismo, gerados pela ausência do pai, e passar a agir – de forma intermitente e nem sempre muito decidida, é verdade – como dono de sua propriedade e legítimo representante de sua gloriosa linhagem.² Fundamental como elemento persuasivo e

* crwerner@usp.br

¹ Os textos gregos da *Ilíada* e da *Odisseia* (doravante abreviados por *Il.* e *Od.*) citados são os seguintes: *Homeri Odyssea*. Recognovit Helmut van Thiel. Hildesheim: Olms, 1991, e *Homeri “Ilias”*. Iterum recognovit Helmut van Thiel. Hildesheim: Olms, 2010. Todas as traduções, dessas e de outras obras em língua estrangeira, são minhas. Os trechos traduzidos da *Odisseia* fazem parte da minha tradução completa do poema, ainda inédita.

motivador é a história através da qual Atena/ Mentos conta como Odisseu, em um passado distante, conseguiu obter veneno para suas flechas – combinação singular nos poemas homéricos – de se pai:

Ah! Se de volta à casa, nas portas da frente,
estivesse com elmo, escudo e duas lanças,
tal como eu pela primeira vez o mirei,
em nossa casa bebendo e deleitando-se,
voltando de Éfira, de junto de Ilo, filho de Mermero,
pois foi também até lá sobre nau veloz, Odisseu,
em busca de poção homicida para com ela
untar flechas ponta-brônzea. Mas aquele não lha
deu, pois temia indignar os deuses sempre vivos;
mas meu pai lha deu, pois o amava por demais.
Assim encontrasse os pretendentes Odisseu;
todos seriam destino-veloz e bodas-amargas. (*Od.* I, 255-266)³

Vários críticos, de forma mais ou menos escandalizada, rejeitaram essa história como imprópria do herói homérico, vale dizer, épico. A representação de Odisseu conteria resquícios da figura de um “arquitrückster”, herança autólca que o(s) autor(es) da *Ilíada* e da *Odisseia*

² Para discutir com mais precisão de que forma Atena, através dessa fala, consegue uma mudança de postura por parte de Telêmaco, seria necessário examinar todo o diálogo entre a deusa e o jovem, o que fiz em outro texto, apresentado numa primeira versão como conferência e a ser publicado sob o título “A presença do ausente: a performance do *kleos* no canto I da *Odisseia*”.

³ Não entrarei na questão sobre a “veracidade” ou não da história: para alguns, trata-se obviamente de uma mentira (cf. Loudon, B. *The “Odyssey”. Structure, narration and meaning*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999, p. 26) ou “lembrança fictícia” (cf. Danek, G. *Epos und Zitat. Studien zu den Quellen der Odyssee*. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1998, p. 56-57), ao passo que, para outros, não há nenhuma razão para considerá-la uma invenção (cf. de Jong, I. J. F. *A narratological Commentary on the “Odyssey”*. Cambridge: University Press, 2001, p. 32). Mais cuidadosa é West, S. Books i-iv. In: Hainsworth, J. B.; Heubeck, A.; _____. (Org.) *A Commentary on Homer’s “Odyssey”*. Oxford: University Press, 1988, v. I, p. 107; a autora apresenta a mesma oposição, mas não toma partido. Rüter, K. *Odysseeinterpretationen. Untersuchungen zum ersten Buch und zur Phaiakis*. Editado por K. Matthiessen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969, p. 155-56, separa as duas escalas do roteiro de Odisseu em duas “histórias”: a de Éfira, a transmitida pela tradição, e a de Anquíalo, a nova, inventada (de forma semelhante, Danek, *op. cit.*, p. 112). O estrato antigo, conhecido pelo público, legitimaria o novo.

teria(m) sido maximamente zeloso(s) em purgar, ou então que o autor da *Odisseia* usaria para criar um *chiaroscuro* que destacaria o problema moral da vingança de Odisseu ou a oposição entre dois modos de pensamento ou ação, só um deles épico-heroico.⁴ Embora alguns críticos reconheçam que a história prefigure, de forma mais ou menos enfática, a vingança contra os pretendentes (função extradiegética)⁵ e, além disso, contenha um modelo de ação para Telêmaco, mais particularmente, a sugestão de que só através de um ardil poder-se-ia vencer um bando tão numeroso (função intradiegética),⁶ mesmo esses críticos comumente colocam um suposto problema moral no centro da história.⁷ Assim, o que farei aqui é colocar em questão a moralização dessa história através (1) da discussão do tipo de discurso que ela implica e (2) e (3) da análise dos temas épicos que ela pressupõe.⁸

⁴ Cf., por exemplo, Merkelbach, R. *Untersuchungen zur Odyssee*. 2. ed. München: Beck, 1969, p. 122-123, e Dirlmeier, F. *Die Giftpfeile des Odysseus*. Heidelberg: Carl Winter, 1966 (com quem concorda Hölscher, U. *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*. München: C. H. Beck, 1988, p. 71-73). Clay, J. S. *Odyssean animadversions*. In: Montanari, F. (Org.). *Omero tremila anni dopo*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, retoma sua interpretação de _____. *The wrath of Athena. Gods and men in the “Odyssey”*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1997, p. 71-72, defendendo que o poeta da *Odisseia* quis manter a duplicidade de Odisseu: a *Odisseia* apresenta dois Odisseus numa tensão incompletamente resolvida. A versão sombria de Odisseu não é apagada; a menção de Atena/ Mentos a “meu pai” nos faria perguntar que Zeus é esse. Nada nos garante que o poeta não queira manter as duas imagens de Odisseu na nossa frente. Danek, *op. cit.*, p. 56, propõe que a história revela uma oposição entre duas táticas: a “ação não-heroica e desleal”, provavelmente presente em outras versões da vingança contra os pretendentes, e o “combate heroico”. Por fim, West, *op. cit.*, p. 107, menciona a piedade de Odisseu (reiterada ao longo do poema) como em oposição ao relatado na história.

⁵ Cf. Loudon, *op. cit.*, p. 16; de Jong, *op. cit.*, p. 32-33; e Danek, *op. cit.*, p. 56-57.

⁶ Cf. van Thiel, H. *Odysseen*. Basel: Schwabe, 1988, p. 42.

⁷ Cf., por exemplo, formulação de Dimock, G.E. *The unity of the “Odyssey”*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1989, p. 18.

⁸ Uso “tema” (e o adjetivo derivado) da forma como o define e discute Lord, A. B. *The singer of tales*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960; o conceito foi aperfeiçoado por John M. Foley em vários livros e artigos, e é utilizado na análise de um livro importante para este artigo: Dué, C.; Abbott, M. *“Iliad” 10 and the poetics of ambush. A multitext edition with essays and Commentary. Hellenic Studies 39*. Washington D.C.: Center for Hellenic Studies, 2010.

Antes de discutir qual o sentido dessa breve história, é necessário contextualizá-la brevemente no discurso em que se encontra embutida, ou melhor, na polêmica em torno desse discurso que, durante muito tempo, esteve no centro da discussão filológica envolvendo a *Odisseia*.⁹

Se considerarmos que a filologia alemã moderna iniciou com a publicação de um livro sobre Homero (*Prolegomena ad Homerum*, publicado por Friedrich A. Wolf em 1795), poucas décadas se passaram antes que a *Odisseia* começasse a ser dissecada de uma forma que se tornou bastante profícua durante pelo menos um século. Em especial a partir de Adolf Kirchhoff e seu livro de 1859 (*Die Homerische Odyssee*), problematizou-se a relação entre o canto I e um suposto poema independente que antecederia nossa *Odisseia* e que passou a ser nomeado pela crítica (chamada “analítica” ou simplesmente Análise) como a “Telemaquia”, cujo núcleo seriam os cantos (I e) II a IV (e a primeira parte do canto XV).¹⁰ O problema central da *Odisseia* passou a ser a relação entre a viagem de Telêmaco e o retorno de Odisseu.

Para parte da crítica que seguiu essa linha de interpretação, o responsável pela versão unificada da *Odisseia* teria, de forma canhestra, composto o canto I como uma introdução à união entre, de um lado, as aventuras de Telêmaco e, de outro, o retorno e a vingança de Odisseu. O fato de tal discussão ter sido deslocada pelos pressupostos da teoria oral de Milman Parry, Albert B. Lord e seus seguidores, de um lado, e pelas tentativas de interpretação dos poemas como unidades literárias (os “unitários”) não elimina, por completo, a relevância dos vários problemas assinalados por quatro ou cinco gerações da Análise. Basta ter em vista, por exemplo, que mesmo o grande homerista (unitário no que diz respeito à *Iliada*) Wolfgang Schadewaldt ainda acreditava, para a *Odisseia*, num poema independente narrando as aventuras de Telêmaco.¹¹

1 Ainos, mythos e o discurso de Atena

Embora não nos seja indicado que tipo de discurso é a história contada por Atena, podemos defini-lo a partir das várias expressões usadas na

⁹ Cf., por ex., Rüter, *op. cit.*

¹⁰ O primeiro a propor a existência de um poema independente sobre Telêmaco que poderíamos identificar na nossa *Odisseia* foi Johann G. J. Hermann em *De interpolationibus Homeri dissertatio* (1832); cf. Rüter, *op. cit.*, p. 18.

¹¹ Para um resumo da história das interpretações, cf. Rüter, *op. cit.*, p. 13-25.

poesia homérica referentes a práticas discursivas e poéticas que, direta ou indiretamente, são associadas à própria narrativa ou aos seus limites em relação a outros tipos de discurso. Algumas delas são *oidê* (“canto”), *kléos* (“glória, fama”), *kléa andrôn* (“ações gloriosas dos homens”), *phéme* (“prenúncio”), *phêmis* (“dito, boato”), *mûthos* (“discurso, história”), *épos* (“fala”), *ânos* (“história”) e *óssa* (“boato, notícia”),¹² expressões cuja tradução não dá conta, vale notar, da especificidade semântica do original.

Na poesia homérica, o *ânos* (*Il.* XXXIII, 652 e 795; *Od.* XIV, 508; XXI, 110) refere-se a um modo de discurso que envolve um elogio.¹³ Ao mesmo tempo, como é o caso em duas passagens (*Il.* XXIII, 652; *Od.* XIV, 508),¹⁴ pode conter uma mensagem que não é explícita, mas está embutida em uma história, e, portanto, deve ser decifrada pelo interlocutor, podendo ou não ser explicitada pelo falante. Do ponto de vista da dicção homérica, trata-se, na verdade, de um tipo de *mûthos*, o qual foi assim definido por Richard Martin: “*Mûthos* é, em Homero, um ato de fala que indica autoridade, cuja performance é detalhada, geralmente em público, com um foco na atenção total a cada detalhe”.¹⁵

¹² Cf. Martin, R. P. *The language of heroes. Speech and performance in the “Iliad”*. Ithaca: Cornell University Press, 1989; Ford, A. *Homer: the poetry of the past*. Ithaca: Cornell University Press, 1992; Bakker, E. Polyphemos. *Colby Quarterly*. Waterville, n. XXXVIII, p. 135-50, 2002. Cf. também, de minha autoria, o artigo mencionado *supra*, n. 2, e o artigo “Reputação e presságio na assembleia homérica: *polúphemos* em *Odisseia* 2, 150”, submetido a publicação em 2010.

¹³ Acerca da poética do *ânos* (na poesia hexamétrica, elegíaca e mélica), cf. Nagy, G. *The best of the Achaeans. Concepts of the hero in archaic Greek poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979, p. 222-241.

¹⁴ Em *Od.* XXI, 110, embora o sentido de *ânos* possa ser o de “elogio” [cf. H.-J. Mette em Snell, B. (Begründer). *Lexikon des frühgriechischen Epos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979. Vol. I, col. 324], é o próprio Telêmaco que usa o termo ao se referir ao que acabara de dizer sobre Penélope, e ele o faz em um discurso extremamente elusivo; cf. Halliwell, S. *Greek laughter. A study of cultural psychology from Homer to early christianity*. Cambridge: University Press, 2008, p. 96-97.

¹⁵ Cf. Martin, *op. cit.*, p. 12. Em referência à *Il.* XXIII, 624-52, o narrador introduz a fala de Nestor como “palavras aladas (ou plumadas)” (*épea pteróenta*, v. 625), a recorrente expressão homérica que, segundo Martin, *op. cit.*, p. 27-37, é sinônima de *mûthos*. Após a fala de Nestor, porém, o narrador denomina seu discurso *ânos*, mas ele o faz através da percepção de Aquiles por meio de um “imperfeito focalizante”: “Assim falou; e o filho de Peleu atravessou a espessa multidão de aqueus após ouvir toda a história (*ânon epéklue*) do filho de Neleu” (v. 651-652). Acerca do “‘focalizing’ imperfect”, cf. Rijksbaron, A. Discourse cohesion in the proem of Hesiod’s “Theogony”. In:

Tais características de um *ânos* também se revelam na polissemia de um epíteto de Odisseu, *polúainos*, que os léxicos costumam glosar por “muito elogiado, de grande fama” e “com muitas palavras, que conhece muitas histórias”.¹⁶ É justamente para explorar esse duplo caráter do termo, que diz respeito a um discurso que, ao mesmo tempo, contém elogios e/ ou histórias com um caráter encomiástico, discurso esse que depende, para se efetivar por completo, da correta interpretação por parte dos ouvintes,¹⁷ que será examinada a história narrada de forma sucinta a Telêmaco por Atena.

Após a assembleia de deuses que inicia a ação propriamente dita do poema (*Od.* I, 26-95), Atena vai a Ítaca disfarçada do táfio Mentos, um antigo *xénios*, ou seja, um aliado por laços de hospitalidade, de Odisseu (v. 96-181). Nessa cena-típica de visita,¹⁸ pondo em prática o que foi deliberado no Olimpo, a deusa convence Telêmaco, o filho do herói, a proceder a uma viagem em busca de notícias do pai, o que irá perfazer os eventos narrados nos cantos I a IV e o início do canto XV.¹⁹

Para convencer Telêmaco a empreender tal viagem, Atena/ Mentos precisa desenvolver um longo exercício de persuasão (*Od.* I, 182-324), já que o jovem está longe de acreditar que o pai esteja vivo e retornará a Ítaca, e tudo o que parece acerca dele ter ouvido está em notório contraste com o que ele mesmo sofre no presente, ao ver sua propriedade ser dilapidada pelos mais de cem jovens pretendentes de sua mãe. Nesse momento da história, portanto, a postura de Telêmaco é marcada pela

Bakker, S.; Wakker, G. (Org.). *Discourse cohesion in ancient Greek*. Leiden/ Boston: Brill, 2009, p. 245-47. Assim, essa passagem sugere que o *ânos*, assim como a prece, o lamento, a súplica, o comando, o insulto e a narração de memória é um gênero verbal com fundamento social (cf. Martin, *op. cit.*, p. 44). Compare também *Il.* XXIII, 786 (o narrador chama o discurso de Antíloco de *mûthos*) e o v. 795 (Aquiles refere-se ao mesmo discurso como um *ânos*).

¹⁶ Cf. G. Markwald em Snell, B. (Begründer). *Lexikon des frühgriechischen Epos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004. Vol. III, col. 1381.

¹⁷ Cf. Nagy, G. *Pindar's Homer. The lyric possession of an epic past*. London/ Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990, p. 148.

¹⁸ Sobre tal cena-típica, cf. Reece, S. *The strangers welcome. Oral theory and the aesthetics of Homeric hospitality scene*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993, e de Jong, *op. cit.*, p. 17-18.

¹⁹ Para alguns críticos (por ex., Loudon, *op. cit.*, p. 25-28 e 101), a visita de Atena prefigura o papel de Odisseu em Ítaca na segunda metade do poema, ambas sendo variações de uma “teoxenia”.

passividade, e é dela que Atena precisa tirá-lo. Para isso, ela não apenas lhe diz o que poderia fazer, mas usa diversas imagens e relatos que evidenciam como ele poderia agir, imagens e relatos que reiteram a autoridade que a deusa exerce naquele momento sobre o mortal e que é consubstanciada no seu discurso. Essa autoridade não só é explicitada quando a própria Atena denomina sua fala “*mûthoi*” (v. 271), mas também quando Telêmaco a compara a uma figura paterna (v. 308). Além disso, autoridade semelhante àquela que, através de seu discurso, Atena-como-pai exerce sobre Telêmaco-como-filho ela quer que o jovem, também por meio de um *mûthos* (v. 273), demonstre, no dia seguinte, sobre a assembleia de itacenses, ou seja, na ausência de Odisseu – e, conseqüentemente, de uma figura com poder de rei em Ítaca (v. 400-1) – é Telêmaco que deverá se comportar com a autoridade de um rei-pai diante dos seus concidadãos:

Vamos agora, ouve e atenta a meu discurso:
 amanhã, após convocar à ágora os heróis aqueus,
 discurso enuncia a todos, e que deuses o testemunhem.
 (...)
 Mas eu à nau veloz descerei agora,
 até os companheiros, que, impacientes, me aguardam;
 que a ti isso ocupe, e atenta a meu discurso. (*Od.* I, 271-73+303-5)

2 O arqueiro

Voltando à história da busca do veneno, comecemos pelo que ela traz de aparentemente estranho. Em primeiro lugar, tem-se a combinação, na imagem de Odisseu construída pela deusa, das armas do guerreiro (proto-)hoplita, de um lado, com o arco, de outro.²⁰ Essa junção, embora não seja completamente inusitada em Homero,²¹ chama a atenção pela importância (qualitativa mais que quantitativa: não são muitos os momentos em que Odisseu aparece como arqueiro por

²⁰ Acerca dos modos de o herói homérico combater e da sua possível relação com a realidade histórica, cf., por ex., van Wees, H. *Homeric warfare*. In: Morris, I.; Powell, B. (orgs.) *A new Companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997. Outro herói que combina os dois modos de armar-se é Páris (*Il.* III, 15-18).

²¹ Cf. Papadopoulou, T. *Heracles and Euripidean tragedy*. Cambridge: University Press, 2005, p. 142, e Stoevesandt, M. *Homer “Ilias”: Gesamtkommentar. Band IV: Sechster Gesang. Faszikel 2: Kommentar*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008, p. 19-20.

excelência, mas eles são bastante significativos) dada na *Odisseia* à habilidade de Odisseu com o arco em contraposição à caracterização do herói na *Ilíada*, onde nenhuma menção direta dessa habilidade ocorre.²² Podemos nos perguntar, portanto, por que, se levarmos em conta ambos os poemas, Odisseu deixou seu arco em casa, sendo ele tão potente arqueiro e seu arco, tão especial.

A anedota de Odisseu não ocupou a Análise de modo tão obsessivo quanto o restante do discurso de Atena.²³ Um crítico que a examinou com certa simpatia foi Reinhold Merkelbach, autor de um dos modelos mais complexos do poema. *Grosso modo*, ele propôs um “poema da vingança” (R, de “Rachegedicht”, composto pelo Homero legítimo, bem entendido), no qual Odisseu utilizaria apenas o arco para se livrar dos pretendentes.²⁴ Esse poema seria mais antigo (que o poema A, no qual as armas hoplíticas teriam sido introduzidas na vingança), refletindo uma época histórica na qual até mesmo flechas envenenadas não representariam uma falha moral.

Uma resposta a essa leitura em camadas foi dada por Franz Dirlmeier, para quem o uso do arco e, em especial, a menção de flechas envenenadas, remeteria a um Odisseu pré-homérico, quiçá pré-grego, que estaria presente na nossa *Odisseia* graças ao *modus operandi* do poeta (com formação) oral, que simplesmente incorporaria material tradicional, sem se preocupar demasiadamente até que ponto esse material se adequaria

²² A exceção é *Il.* X, 260: no meio da noite, os chefes aqueus decidem enviar uma missão até o acampamento troiano e Odisseu, desarmado e longe da sua cabana, recebe as armas de Meríones; entre elas, um arco. Mesmo se levarmos em conta que Meríones é, mais de uma vez, apresentado como arqueiro (cf. Hainsworth, J. B. *The “Iliad”: a Commentary*. Vol. 3: Books 9-12. Cambridge: University Press, 1993, p. 179), isso não elimina necessariamente a evocação de um provável tema tradicional, qual seja, a excelência ímpar de Odisseu na astúcia, manifestada por meio de sua habilidade com o arco e, homologamente, na condução de uma tocaia (cf. Danek, G. *Studien zur Dolonie*. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1988, p. 218, n. 92, e Dué e Ebbott, *op. cit.*, p. 57). Quanto à *Odisseia*, por um lado, Odisseu menciona que ninguém, salvo Filoctetes, o superava no domínio do arco em Troia (*Od.* VIII, 219-21); por outro lado, é-nos informado que seu notável arco foi deixado em Ítaca (*Od.* XXI, 38-41). Dessa forma, indiretamente, a *Odisseia*, talvez mais que justificar por que tão valiosa arma não foi perdida com tudo o que Odisseu trouxe de Troia, assinala a sua singularidade em relação ao outro poema.

²³ Isso ocorreu em razão de parte da crítica considerar a maior parte do canto I derivativo, ou seja, composto por um mau poeta a partir dos cantos II-IV.

²⁴ Cf. Merkelbach, *op. cit.*, 122-123.

ao modo como constrói sua história e caracteriza sua personagem: a anedota comporia uma parte da biografia não-troiana, iliádico-aristocrática de Odisseu.²⁵ Uma solução como essa, porém, exemplifica a conclusão de Jean Bollack ao equiparar a Análise e (eu acrescentaria: certas facções d) a Teoria Oral:²⁶ seja por meio de uma mera identificação daquilo que permanece no texto por ser tradicional (Teoria Oral) seja pela operação de um mau poeta ou um editor incompetente (Análise), o intérprete não forneceria, de fato, uma interpretação do texto.

Um dos argumentos de Dirlmeier baseia-se no suposto estatuto negativo do arco em Homero, em especial, na *Ilíada*.²⁷ Todavia, a tentativa de isolar o arco das armas ou táticas supostamente “nobres” usadas pelos heróis homéricos, em especial, iliádicos, não é convincente.²⁸ Ainda que deixássemos de lado ser o arco a arma de Apolo²⁹ e do grande – ainda que ambíguo – herói que é Hércules,³⁰ há várias passagens na

²⁵ Cf. Dirlmeier, *op. cit.*, p. 19-22.

²⁶ Cf. Bollack, J. Ulysse chez les philologues. In: *La Grèce de personne*. Paris: Seuil, 1997, p. 56-59.

²⁷ Cf. Dirlmeier, *op. cit.*, p. 8-12.

²⁸ Assim como o arco, a tocaia (*lókhos*) – ou seja, o ataque de surpresa, quando se usa algum tipo de esconderijo, o sangue frio é fundamental e se faz necessário determinar-se o momento correto de agir (*kairós*) – é uma tática relativamente pouco mencionada na *Ilíada*, mas de modo algum menosprezada ou rebaixada. Para Edwards, A. T. *Achilles in the “Odyssey”*. Königstein: Hain, 1985, p. 26, “a *Ilíada* tende a ver o *lókhos* como uma estratégia empregada pelos fracos e covardes e a opô-la ao herói singular, invencível”. O texto de Edwards contém algumas generalizações que me parecem indevidas, como a de que a tocaia “é de importância estratégica inferior à batalha feita de pé”. Haft, A. J. “The city-sacker Odysseus” in “Iliad” 2 and 10. *Transactions of the American Philological Association*. Baltimore, n. CXX, 1990, p. 56, n. 55, assinala que as conclusões de Edwards acerca da tocaia na *Ilíada* são prejudicadas por ele conferir ênfase excessiva às tocaias mais negativas do poema. Para uma nova interpretação do valor da tocaia – e, conseqüentemente, da arma tematicamente a ela associada, o arco –, cf. Dué e Ebbott, *op. cit.*, *passim* (acerca do arco, especialmente p. 57-62), em especial, a crítica à utilização de expressões como “não homérico” ou “não heroico” no tratamento do tema e de seus subtemas.

²⁹ *Il. I*, 45 e especialmente o *Hino Homérico a Apolo* 1-9 (em Richardson, N. *Three Homeric hymns: to Apollo, Hermes, and Aphrodite*. Cambridge: University Press, 2010, p. 37 e 81-83).

³⁰ Mas ambivalente também é Aquiles! Acerca da ambivalência de Hércules, cf. Papadopoulou, *op. cit.*, p. 5. Na *Ilíada*, não se menciona o arco de Hércules, herói que pertence à geração anterior àquela dos que lutam em Troia (*Il. V*, 635-39).

Ilíada que atestam que o uso do arco não é intrinsecamente desonroso,³¹ nem “arcaizante” nem “étnico”.³² Por certo os heróis mais varonis do poema, como Aquiles, Diomedes, Odisseu e Pátroclo, do lado grego, e Heitor, Encias e Sarpédon, do lado troiano, não o usam, o que, todavia, não desqualifica, *a priori*, a arma. Isso não significa desconsiderar que os próprios heróis (de forma mais saliente que o narrador) louvem o combate mano a mano em detrimento do combate à distância (um exemplo é a fala de Diomedes no canto XI, mencionada abaixo). Boa parte dos intérpretes da *Ilíada*, porém, defende que o poema confere máximo valor às conquistas obtidas pela força e mínima àquelas resultantes da astúcia, com o que simplificam o texto.³³

Quanto ao lado troiano, para sublinhar a excelência de Pândaro, diz-se que o herói ganhou seu arco de Apolo.³⁴ No acampamento aqueu, por sua vez, Teucro é um grande arqueiro, e o valor dessa habilidade não é diminuído por usar outras armas.³⁵ Da mesma forma, flechadas do troiano Páris e do grego Filoctetes serão importantes no desfecho

³¹ Como parece afirmar Mackie, H. *Talking Trojan. Speech and community in the “Iliad”*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1996, p. 50: “As descrições de Páris e Pândaros nesses cantos (sc. V e XI) sugerem que combater com arco e flecha, da mesma forma que fugir da lança de um inimigo, envolve evitar-se o combate mano a mano”. Não há nada de intrinsecamente negativo no fato de um arqueiro esconder-se quando está atirando, já que a falta de uma armadura o torna particularmente vulnerável; cf. Stoevesandt, *op. cit.*, p. 114.

³² Cf. Hunt, P. Military forces. In: Sabin, P.; van Wees, H.; Whitby, M. (Org.). *The Cambridge history of Greek and Roman warfare*. Cambridge: University Press, 2008. Vol. 1, p. 121: “Em Homero, vários heróis usam o arco, mas sua reputação era variada”; *idem* Stoevesandt, *op. cit.*, p. 114. Mackie, *op. cit.*, p. 51-53, nota que o modo furtivo de combate exemplificado pelo arqueiro é mais comum entre troianos que aqueus.

³³ Cf., por exemplo, a intervenção dos deuses nas mortes de Pátroclo e Heitor, a corrida de carros no canto XXIII e a descrição do contingente de arqueiros de Filoctetes (*Il.* II, 719-20; acerca dessa passagem, cf. Latacz, J. *et al.* *Homer “Ilias”*: *Gesamtkommentar. Band II: Zweiter Gesang. Faszikel 2: Kommentar*. München: Saur, 2003, p. 233), para citar apenas algumas passagens que conferem outras nuances à questão. Cf. também Dué e Ebbott, *op. cit.*, *passim*, sobretudo p. 31-88: as autoras mostram que o arco e a tocaia fazem parte do “megatema” épico que é a “astúcia”.

³⁴ *Il.* II, 827; algo semelhante é dito de Teucro em *Il.* XV, 440.

³⁵ Ao lutar com Ajax, ele lança suas flechas e, em seguida, se protege atrás do escudo do outro herói (*Il.* VIII, 266-72); a sincronia entre os dois é destacada em *Il.* XII, 387-89. Lembremo-nos, por fim, que a disputa com o arco faz parte dos jogos no funeral de Pátroclo, ainda que seja a última prova (23, 850-83).

da guerra, o que não é narrado na *Ilíada*. A propósito, informa-se no Catálogo das Naus que o hábil manejo do arco não é somente uma característica de Filoctetes, mas de todo o seu contingente (*Il.* II, 718-20).

Que o arco pode dar glória imortal a um herói, isso se depreende do comentário feito por Agamêmnon ao chamar um médico para cuidar de Menelau, ferido pela flecha de Pândaro:

Taltíbio, convoca Macáon o mais rápido possível para cá,
o filho varonil de Asclépio, médico impecável,
para que veja o guerreiro Menelau, filho de Atreu,
pois com uma flecha o atingiu um bom conhecedor do arco,
troiano ou lício, e para esse há glória (*kléos*), e para nós, aflição.
(*Il.* IV, 193-97)³⁶

Por outro lado, a passagem onde mais claramente é feita uma crítica ao uso do arco como arma no campo de batalha é no canto XI,³⁷ quando Diomedes é atingido por Páris e censura seu inimigo:

Arqueiro, ofensor, radiante com o corno, namorador,
se tentasses o mano a mano com armas,
não te protegeriam o arco e as flechas em massa;
agora riscaste-me o tarso do pé e te jactas assim.
Ignoro-o, como se me atingisse mulher ou criança insensata;
vão é o projétil do varão covarde que não é de nada.
Diferente se vem de mim: embora toque por pouco,
afiado é o projétil, e de imediato deixa sem vida. (*Il.* XI, 385-92)

Mesmo aqui, porém, não é necessário ler-se uma crítica genérica ao arco, própria de um suposto código aristocrático ou guerreiro. Não me parece que Páris seja criticado apenas, ou mesmo principalmente,

³⁶ Essa passagem é geralmente deixada de lado por aqueles que defendem uma inferioridade absoluta do arco. Para Dirlmeier, *op. cit.*, p. 8, o acordo ser quebrado *por meio de um arco* aponta para a baixeza da ação; *contra* Dué e Ebbott, *op. cit.*, p. 59-60. Para uma interpretação da passagem que aponta para a vileza da ação – mas não do meio usado para ela – cf. Rousseau, P. *L'intrigue de Zeus. Europe*. Paris, n. QXXXLXV, p. 132-37, 2001, que defende a homologia entre essa cena e a quebra dos laços de hospitalidade por parte de Páris quando de sua visita a Menelau em Esparta.

³⁷ O termo *iomôroi*, usado numa censura (*Il.* IV, 242), tem etimologia e sentido incertos; cf. W. Beck em Snell, B. (Begründer). *Lexikon des frühgriechischen Epos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991. Vol. 2, col. 1198.

pela sua tática; o que Diomedes faz é responder à jactância do outro herói (v. 380-383), de sorte que devemos levar em conta os protocolos do gênero *neikos* (“ofensa”).³⁸ A crítica de Diomedes talvez seja também incitada pelo fato de Páris, que atirou de uma tocaia (v. 379), blasonar seu feito, quando a jactância parece ser protocolo específico do combate aberto entre dois guerreiros.³⁹ Assim, se levarmos em conta, como mostra Anthony T. Edwards,⁴⁰ que a emboscada geralmente não é um ato solo, mas executada por um grupo de elite, talvez possamos afirmar que Páris, inabilmente ou dando mostras do seu tipo de heroicidade, ou bem misture protocolos que normalmente estão separados ou bem os use mal.⁴¹ Por fim, é curioso que Diomedes deixe o campo de batalha pela última vez no poema fazendo aquilo de que Agamêmnon o acusa no início (*Il.* IV, 370-400), ou seja, falar demais. Tendo em vista, porém, que acabou de ferir Heitor, seu *neikos* certamente não o desmerece.⁴²

Se na *Ilíada*, portanto, o arco não é, em si, uma arma de covardes, na *Odisseia* ele o é menos ainda. O que diferencia os poemas, porém, é que o herói principal da *Odisseia*, Odisseu, na sua grande *aristeia*, faz uso, primeiro, do arco, e depois das armas do hoplita. É entrar em terreno especulativo sugerir-se que em outras versões da vingança do herói ele usaria somente uma tática em detrimento da outra ou que a introdução de uma ou outra (geralmente as armas hoplíticas, por serem menos “arcaicas” que o arco) seria uma “invenção” do poeta da nossa *Odisseia*. Nem mesmo o fato de o nome de seu filho talvez apontar para o uso do arco, já que Telêmaco pode significar “o que luta de longe”, dirime a questão, pois outra etimologia possível é “o que luta longe”, com o que se indicaria outro tema ligado a Odisseu, o *nóstos* de quem esteve lutando

³⁸ Acerca desse tipo de discurso na poesia épica, cf. Martin, *op. cit.*, p. 66-77.

³⁹ Embora Edwards, *op. cit.*, p. 24 considere a bazófia apropriada, seu quadro sinóptico sobre a tocaia nas páginas 96-97 revela que o motivo da “censura” como momento final de uma emboscada só aparece uma vez na *Ilíada*, justamente na cena em questão; na *Odisseia*, ele ocorre em 2 das 17 emboscadas representadas (em outras duas, porém, de forma implícita).

⁴⁰ Cf. Edwards, *op. cit.*, p. 23-24.

⁴¹ Para outras “anomalias” em relação à jactância de Páris, cf. Muellner, L. C. *The meaning of Homeric “eukhōmai” through its formulas*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft, 1976, p. 89-91; para uma visão menos negativa de Páris, cf. Taplin, O. *Homeric soundings. The shaping of the “Iliad”*. Oxford: University Press, 1992, p. 164.

⁴² Para uma avaliação positiva desse eco, cf. Andersen, Ø. *The Diomedesgestalt in der “Ilias”*. Oslo: Universitetsforlaget, 1978, p. 138.

em Troia e demorou dez anos para retornar para sua casa.⁴³ Assim, a imagem guerreira de Odisseu composta por Atena no início do poema, ao mesmo tempo, faz referência ao modo como se dará a vingança contra os pretendentes de Penélope⁴⁴ e evoca materiais tradicionais conhecidos pela audiência do poema.⁴⁵

3 O veneno

Resta discutir o veneno. Em primeiro lugar, nada indica que as flechas utilizadas por Odisseu na sua vingança contra os pretendentes tivessem sido untadas com veneno. Assim, comecemos pelo epíteto que qualifica o veneno (*phármakon*), “homicida” (*androphónos*), que, na poesia hexamétrica arcaica, só não é usado para pessoas (ou deuses: sobretudo Heitor e Ares) na nossa passagem e no (pseudo-) hesiódico *Escudo*, v. 420, para qualificar a lança de Hércules.⁴⁶ Além disso, um veneno a ser usado por um herói para matar seus inimigos não tem paralelo nos poemas homéricos.⁴⁷

⁴³ Acerca dos nomes dos filhos que apontam para o heroísmo do pai, e as possibilidade para a etimologia de “Telêmaco”, cf. von Kamptz, H. von. *Homerische Personennamen. Sprachwissenschaftliche und historische Klassifikation*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982, p. 31-33; Nagy, *op. cit.*, p. 146; e Peradotto, J. *Man in the middle voice. Name and narrative in the “Odyssey”*. Princeton: University Press, 1990, p. 106-107.

⁴⁴ Nesse caso, a imagem funcionaria ao modo de um duplo da vingança; acerca dessa estrutura típica da poesia oral hexamétrica, cf. Fenik, B. *Studies in the “Odyssey”*. *Hermes Einzelschriften*. Wiesbaden: Franz Steiner, v. XXX, 1974, p. 133-232, e Kelly, A. How to end an orally-derived epic poem? *Transactions of the American Philological Association*. Baltimore, n. CXXXVII, p. 371-402, 2007. Outro momento em que o modo da vingança aparece em uma escala menor é durante a disputa com os jovens feácios.

⁴⁵ Discordo, portanto, de Dirlmeier, *op. cit.*, p. 9-10, para quem, mesmo na *Odisseia*, Odisseu é um hoplita que basicamente não usa o arco; sua interpretação (p. 11-12) de *Od.* VIII, 214-33, porém, é arbitrária, já que a função da cena não é apenas indicar o modo como ocorreria a vingança de Odisseu contra os pretendentes.

⁴⁶ Cf. Hesiod. *The shield; Catalogue of women; Other fragments*. Edited and translated by Glenn W. Most. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007, p. 34.

⁴⁷ Há testemunhos literários de Hércules usando o sangue da Hidra contra Gerião e contra os centauros, mas, nesse caso, trata-se de criaturas maravilhosas que ultrapassam o universo marcadamente humano dos poemas homéricos; cf. West, *op. cit.*, p. 107.

Há uma passagem na *Ilíada*, porém, que talvez esteja ligada tematicamente ao trecho em questão. Nesse poema o heroísmo de Aquiles e o de seu antagonista Heitor são amiúde apresentados como selvagens, especialmente através de símiles ou do modo como eles se opõem a outros heróis. No canto XXII, quando ambos vão combater, o primeiro é qualificado como *pelôrion* (“enorme, assombroso”: v. 92);⁴⁸ para o segundo, é construído um símile:

Como serpente montesa na boca da toca aguarda o varão,
depois de pastar drogas malignas; entra nela raiva terrível,
e aterrorizante é seu olhar ao voltar em torno da toca –
assim Heitor, com ímpeto inextinguível, não recuava...

(*Il.* XXII, 93-96)

Embora o veneno seja representado como algo que a cobra toma de fora para si,⁴⁹ nesse símile sua função principal não é servir de arma, mas indicar a origem da emoção que gera o desejo de defesa da sua toca,⁵⁰ ou melhor, a raiva que sente pelo homem que percebe como querendo atacá-la. Por outro lado, a raiva é homóloga ao ímpeto de Heitor, ou seja, o narrador, ao mencionar o veneno como razão para uma criatura frágil como uma serpente querer enfrentar algo tão maior que ela quanto um homem, expressa o desequilíbrio entre Aquiles e Heitor.⁵¹

Se, tendo esse desequilíbrio em mente, voltarmos para a história de Odisseu, podemos pensar que a imagem do herói construída por Atena combina a sua força, visível através da armadura hoplítica, e uma certa fragilidade, que pode apontar para sua idade e/ ou para a dificuldade da empreitada para a qual o veneno seria necessário. O veneno, assim, não é um mero detalhe, uma desculpa para Atena/ Mentis esclarecer a Telêmaco por que Odisseu teria aparecido na corte de Anquíalo, pai de

⁴⁸ Acerca desse adjetivo, que não tem nada de intrinsecamente negativo, mas sugere criaturas sobre-humanas, cf. West, M. L. *Indo-European poetry and myth*. Oxford: University Press, 2007, p. 425-426.

⁴⁹ Cf. Richardson, N. *The “Iliad”: a Commentary*. Cambridge: University Press, 1993. Vol. VI, p. 116.

⁵⁰ Cf. Walsh, T. R. *Fighting words and feuding words. Anger and the Homeric poems*. Lanham: Rowman and Littlefield, 2005, p. 129.

⁵¹ Cf. Bergold, W. *Der Zweikampf des Paris und Menelaos*. Bonn: Adolf Habelt, 1977, p. 27-9; de Jong, I. J. F. de. *Narrators and focalizers. The presentations of the story in the “Iliad”*. Amsterdam: Grüner, 1987, p. 129-30.

Mentes, e ter permitido ao táfio formar essa memória relevante para a persuasão *hic et nunc* de Telêmaco.

Embora o texto dê a impressão de que Mentes e Odisseu tenham idades semelhantes – Mentes é rei dos táfios no presente (*Od.* I, 181), mas, quando viu Odisseu pela primeira vez, reinava seu pai (é o que se depreende de *Od.* I, 253-64) –, é sobretudo o contexto do discurso de Atena como um todo que sugere que tanto Odisseu como Mentes eram muito jovens quando pela primeira vez se viram,⁵² já que, ao citar a façanha do jovem Orestes (v. 296-302), Atena explicita, para o receptor do poema e para o próprio Telêmaco, que ela está lançando mão do paradigma do “guerreiro jovem” para fazer com que Telêmaco, por fim, decida agir como filho de seu pai.

Mesmo se a juventude de Odisseu não estiver sendo evocada, o veneno aponta, no mínimo, para uma façanha que Odisseu teria dificuldade de executar apenas como um hoplita convencional. Essa interpretação parece ser ecoada pelos pretendentes no canto seguinte:

Certamente Telêmaco cogita nossa matança.
Ou conduzirá alguns protetores da arenosa Pilos
ou até de Esparta, pois agora anseia terrivelmente,
ou pretende também a Éfira, de fértil solo,
ir, para de lá trazer drogas tira-vida (*thumophthóra phármaka*),
lançá-las numa ânfora e perder-nos a todos. (*Od.* II, 325-30)

Isso comentam os pretendentes logo após Telêmaco reafirmar sua intenção de viajar em busca de um meio de destruir os desmedidos jovens (v. 310-20), pois não é mais uma criança ingênua (*nêpios*, v. 313). Já havia ficado implícito no diálogo entre Telêmaco e Atena/ Mentes no canto I e explícito na assembleia dos itacenses no canto seguinte que a disparidade numérica entre Telêmaco (e Odisseu) e os pretendentes é algo que tornaria muito difícil uma medida punitiva unilateral contra eles. Em *Od.* II, 325-30, porém, não se trata apenas de um duplo da história do veneno no canto anterior, mas de uma precisão ainda maior de como vai ocorrer a vingança de Odisseu, a saber, durante um banquete.

Nesse sentido, vale a pena comparar a história contada por Atena e o seu duplo refletido na fala anônima dos pretendentes com uma façanha pretérita de Odisseu narrada por Menelau a Telêmaco:

⁵² van Thiel, *op. cit.*, p. 42, e de Jong, *op. cit.* (n. 3), p. 32, assumem, sem discussão, que Odisseu era jovem.

Incrível, realmente no leito de verão juízo-forte
cobiçaram [sc. pretendentes] deitar-se, eles próprios sendo covardes.
Como quando a cerva, na moita de forte leão,
os filhotes adormece, recém-nascidos lactentes,
e investiga encostas e vales herbosos,
pastando, e ele então se achega de seu leito
e sobre aqueles dois ultrajante fado lança –
assim Odisseu sobre eles ultrajante fado lançará.
Tomara, ó Zeus pai, Atena e Apolo,
com o porte que, então, em Lesbos bem-construída,
na disputa com Filomeleides, se ergueu, lutou
e o derrubou com força, e se alegraram todos os aqueus,
assim aos pretendentes encontrasse Odisseu:
todos seriam destino-veloz e bodas-amargas. (*Od.* IV, 333-46)

Esse trecho é o caprichado próêmio da narração do retorno de Menelau e funciona, ao mesmo tempo, como uma fala de bom augúrio para Telêmaco e uma sugestão, para o receptor do poema, de como poderá ocorrer a vingança de Odisseu.⁵³ Dessa vez, não há nenhuma menção à astúcia de Odisseu, mas apenas à sua força bruta, tanto no símile quanto na historieta, e em ambos se acentua a estupidez ou ingenuidade por parte dos adversários do algoz. Agora a fragilidade não está do lado de Odisseu, mas dos pretendentes.⁵⁴ A vingança configurada nessa fala é “aquileica”, ou seja, sem a astúcia empregada

⁵³ Além disso, é provável (cf. Louden, *op. cit.*, p. 17) que, através da figura de Filomeleides, se aluda ao tema da má hospitalidade na sua variação “hospedeiro desafia hóspede em uma prova mortal”, com o que, de novo, se aponta para a derradeira vingança de Odisseu contra os pretendentes.

⁵⁴ O destaque conferido à fragilidade, inclusive por razões etárias, é uma das razões para o traço não naturalista do símile; para uma apreciação mais simpática do símile que a de Schnapp-Gourbeillon, François. *Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*. Paris: Maspero, 1981, p. 60, cf. Steiner, D. *Homer: “Odyssey”, Books XVII and XVIII*. Cambridge: University Press, 2010, p. 92-93. A fragilidade das vítimas do leão é uma razão para não se considerar a história resumida na sequência um duplo do símile (ou vice-versa), como quis a Análise (cf. van Thiel, *op. cit.*, p. 71). Além disso, o símile parece-me ser um dos momentos, talvez nem tão raros, onde Homero mostra-se bem-humorado ou espirituoso; esse humor homérico foi-me assinalado por Liz Irwin, que destacou o episódio de Circe e o de Odisseu diante de Nausícaa, ao ser assemelhado, pelo narrador, a um leão.

por Odisseu e metonimicamente sugerida pelo veneno mencionado nos cantos I e II.⁵⁵

Por fim, o último elemento da viagem de Odisseu em busca do veneno que pode ser explorado é a sua bipartição. Não chegamos muito longe atentando para o nome das localidades,⁵⁶ embora seja possível que elas aludam a outras histórias ligadas a Odisseu ou até mesmo aos argonautas.⁵⁷ O que precisamos explicar, porém, é por que Atena/ Mentos menciona que Ilo teria negado o pedido de Odisseu.

Em primeiro lugar, o que Mentos diz é que Ilo teve medo da *némesis* (“indignação”) divina, não que essa necessariamente viria. Que o seu pai tenha dado o veneno a Odisseu e nada aparentemente lhe aconteça, isso indica que a ação não precisaria necessariamente ser punida, direta ou indiretamente, pelos deuses. Os feácios, que, por serem da estirpe de Poseidon, excelem na arte náutica,⁵⁸ em nenhum momento titubearam no transporte do seu hóspede, muito embora a história que Odisseu lhes contou – o cegamento de Polifemo e a sua prece ao pai Poseidon –, aliada à previsão de que um dia algo terrível aconteceria devido a uma irritação do deus (*Od.* VIII, 564-71) poderia tê-los tornado mais cuidadosos ao modo de Ilo ou de Eólo (*Od.* X, 72-75). Assim, no caso da história de Atena, não parece ser (a utilização d) o veneno em si um crime passível de punição pelos deuses, mas a transmissão de um conhecimento ou um favorecimento – em suma, uma dádiva ou honra – de origem divina do qual o rei foi o beneficiário, já que não é fácil para um mortal definir os limites do uso daquilo que ele recebeu de um deus.⁵⁹

⁵⁵ Essa oposição temática – para a qual, de acordo com van Thiel, *op. cit.*, p. 42, se dá a menção do veneno – é condensada em diversas fórmulas na *Ilíada* e na *Odisseia*; cf., por ex., “com truque ou às claras” (*Od.* I, 295), referente ao modo como Telêmaco, segundo Atena/ Mentos, poderia vingar-se dos pretendentes.

⁵⁶ Cf. West, *op. cit.* (n. 3), p. 108; elas talvez aludam a rotas comerciais que passavam por Ítaca no séc. VIII (cf. Malkin, I. *The returns of Odysseus. Colonization and ethnicity*. Berkeley: University of California Press, 1998, p. 72).

⁵⁷ Cf. Malkin, *op. cit.*, p. 128-29.

⁵⁸ *Od.* VI, 266-73 e XIII, 128-30.

⁵⁹ Vale notar que a gama de usos de *némesis* é bastante ampla, às vezes significando pouco mais que raiva (cf. Cairns, D. L. *Aidôs: the psychology and ethics of honour and shame in ancient Greek literature*. Oxford: University Press, 1993, p. 53); diz esse mesmo autor (p. 85, n. 123) sobre o uso do verbo cognato em *Od.* I, 263 que seu sentido é “‘ele temeu a cólera dos deuses’, e, portanto, como um medo prospectivo de desaprovação, o verbo aproxima-se de *aidéisthai* nesse contexto; *aidéisthai theoús*, entretanto, somente é achado em contextos de súplica e amizade ligada à hospitalidade em Homero”.

Mais significativo que a negativa em si, porém, é a oposição, sugerida pelo comportamento dos dois reis, entre (o medo da) *némesis* (dos deuses) e *phília* (“amizade”), pois já no diálogo entre Atena e Zeus que abre o poema (*Od.* I, 44-95) Odisseu é apresentado como um herói que, potencialmente, pode gerar ódio ou simpatia entre os deuses. Na economia do canto I e, na verdade, de toda a *Telemaquia*, especialmente nos cantos I-III, Telêmaco é auxiliado de perto por Atena, o que justamente mostra como sua linhagem é – tem sido – amada pelos deuses.⁶⁰ Mesmo que o início do retorno de Odisseu de Troia tenha sido tumultuado indireta ou até mesmo impossibilitado diretamente pela “cólera de Atena”,⁶¹ durante toda a *Odisseia* não há nenhuma dúvida de que Zeus e Atena estão do lado de Odisseu. Assim, o veneno fornecido pelo pai de Atena/ Mentis assinala ao receptor que a vingança de Odisseu não só será bem sucedida,⁶² mas que Zeus a garantirá.

Conclusão

Espero ter demonstrado que, de acordo com a lógica da narrativa e os temas empregados na construção do pequeno episódio contado por Atena para Telêmaco, não estamos diante de uma imagem compósita de Odisseu, que deixaria entrever um estrato arcaico, pré-homérico, pré-épico ou até mesmo pré-heroico utilizado para realçar a natureza ambígua do herói ou da sua ação, mas de uma composição, habilmente embutida em um discurso maior.

Os elementos da história de forma alguma vão contra um suposto estatuto épico-heroico, mas assinalam temáticas que são comuns e de forma alguma marginais tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*. Além disso, a história configura uma imagem que, ao mesmo tempo, motiva as ações de Telêmaco e as coloca em perspectiva para o receptor. Por fim, em filigrana, ela indica para o receptor de que modo se dará a vingança de Odisseu contra os pretendentes de sua mulher.

⁶⁰ *Od.* III, 375-79.

⁶¹ Cf. Clay, J. S. *The wrath of Athena. Gods and men in the “Odyssey”*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1997, e, *contra*, Danek, *op. cit.*, p. 80-89.

⁶² Cf. de Jong, *op. cit.* (n. 3), p. 32.

Referências

- ANDERSEN, Ø. *The Diomedesgestalt in der “Ilias”*. Oslo: Universitetsforlaget, 1978.
- BAKKER, E. Polyphemos. *Colby Quarterly*. Waterville, n. XXXVIII, p. 135-50, 2002.
- BERGOLD, W. *Der Zweikampf des Paris und Menelaos*. Bonn: Adolf Habelt, 1977.
- BOLLACK, J. Ulysse chez les philologues. In. *La Grèce de personne*. Paris: Seuil, 1997, p. 29-59.
- CAIRNS, D. L. (1993) *Aidôs: the psychology and ethics of honour and shame in ancient Greek literature*. Oxford: University Press.
- CLAY, J. S. *The wrath of Athena. Gods and men in the “Odyssey”*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1997.
- _____. Odyssean animadversions. In: MONTANARI, F. (Org.). *Omero tremila anni dopo*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 73-83.
- DANEK, G. *Studien zur Dolonie*. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1988.
- _____. *Epos und Zitat. Studien zu den Quellen der Odyssee*. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1998.
- DIMOCK, G. E. *The unity of the “Odyssey”*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1989.
- DIRLMEIER, F. *Die Giftpfeile des Odysseus*. Heidelberg: Carl Winter, 1966.
- DUÉ, C.; EBBOTT, M. “Iliad” 10 and the poetics of ambush. *A multitext edition with essays and Commentary. Hellenic Studies*. Washington D.C.: Center for Hellenic Studies, vol. XXXIX, 2010.
- EDWARDS, A. T. *Achilles in the “Odyssey”*. Königstein: Hain, 1985.
- FENIK, B. *Studies in the “Odyssey”*. *Hermes Einzelschriften*. Wiesbaden: Franz Steiner, vol. XXX, 1974.
- FORD, A. *Homer: the poetry of the past*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- HAFT, A. J. “The city-sacker Odysseus” in “Iliad” 2 and 10. *Transactions of the American Philological Association*. Baltimore, n. CXX, p. 37-56, 1990.
- HAINSWORTH, J. B. *The “Iliad”: a Commentary*. Cambridge: University Press, 1993. Vol. III.
- HALLIWELL, S. *Greek laughter. A study of cultural psychology from Homer to early Christianity*. Cambridge: University Press, 2008.
- HESIOD. *The shield; Catalogue of women; Other fragments*. Edited and translated by Glenn W. Most. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007.
- HÖLSCHER, U. *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*. München: C. H. Beck, 1988.
- HOMERI *Odyssea*. Recognovit Helmut van Thiel. Hildesheim: Olms, 1991.
- HOMERI *Ilias*. Iterum recognovit Helmut van Thiel. Hildesheim: Olms, 2010.

- HUNT, P. Military forces. In: SABIN, P.; van WEES, H.; WHITBY, M. (orgs.) *The Cambridge history of Greek and Roman warfare*. Cambridge: University Press, 2008, p. 108-146. Vol. I.
- JONG, I. J. F. de. *Narrators and focalizers. The presentations of the story in the "Iliad"*. Amsterdam: Grüner, 1987.
- _____. *A narratological Commentary on the "Odyssey"*. Cambridge: University Press, 2001.
- von KAMPTZ, H. *Homerische Personennamen. Sprachwissenschaftliche und historische Klassifikation*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.
- KELLY, A. How to end an orally-derived epic poem? *Transactions of the American Philological Association*. Baltimore, n. CXXXVII, p. 371-402, 2007.
- LATA CZ, J. et al. *Homer "Ilias": Gesamtkommentar. Band II: Zweiter Gesang. Faszikel 2: Kommentar*. München: Saur, 2003.
- LORD, A. B. *The singer of tales*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960.
- LOUDEN, B. *The "Odyssey". Structure, narration and meaning*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
- MACKIE, H. *Talking Trojan. Speech and community in the "Iliad"*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1996.
- MALKIN, I. *The returns of Odysseus. Colonization and ethnicity*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- MARTIN, R. P. *The language of heroes. Speech and performance in the "Iliad"*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- MERKELBACH, R. *Untersuchungen zur Odyssee*. 2. ed. München: Beck, 1969.
- MUELLNER, L. C. *The meaning of Homeric eukhomai through its formulas*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft, 1976.
- NAGY, G. *The best of the Achaeans. Concepts of the hero in archaic Greek poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.
- _____. *Pindar's Homer. The lyric possession of an epic past*. London: Johns Hopkins University Press, 1990.
- PAPADOPOULOU, T. *Heracles and Euripidean tragedy*. Cambridge: University Press, 2005.
- PERADOTTO, J. *Man in the middle voice. Name and narrative in the "Odyssey"*. Princeton: University Press, 1990.
- REECE, S. *The strangers welcome. Oral theory and the aesthetics of Homeric hospitality scene*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.
- RICHARDSON, N. *The "Iliad": a Commentary*. Cambridge: University Press, 1993. Vol. VI.
- _____. *Three Homeric hymns: to Apollo, Hermes, and Aphrodite*. Cambridge: University Press, 2010.

- RIJKSBARON, A. Discourse cohesion in the proem of Hesiod's "Theogony". In: BAKKER, S.; WAKKER, G. (Org.). *Discourse cohesion in ancient Greek. Amsterdam Studies in Classical Philosophy*. Leiden: Brill, 2009. Vol. XVI.
- ROUSSEAU, P. L'intrigue de Zeus. *Europe*. Paris, n. QCCCLXV, p. 120-158, 2001.
- RÜTER, K. *Odysseeinterpretationen. Untersuchungen zum ersten Buch und zur Phaiakis*. Editado por K. Matthiessen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969.
- SCHNAPP-GOURBEILLON, F. *Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*. Paris: Maspero, 1981.
- SNELL, B. (Begründer). *Lexikon des frühgriechischen Epos*. 4 vol. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1955-2010.
- STEINER, D. *Homer: "Odyssey", books XVII and XVIII*. Cambridge: University Press, 2010.
- STOEVESANDT, M. *Homer "Ilias": Gesamtkommentar. Band IV: Sechster Gesang. Faszikel 2: Kommentar*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.
- TAPLIN, O. *Homeric soundings. The shaping of the "Iliad"*. Oxford: University Press, 1992.
- van THIEL, H. *Odysseen*. Basel: Schwabe, 1988.
- WALSH, T. R. *Fighting words and feuding words. Anger and the Homeric poems*. Lanham: Rowman and Littlefield, 2005.
- van WEES, H. Homeric warfare. In: Morris, I.; Powell, B. (Org.). *A new Companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997.
- WEST, M. L. *Indo-European poetry and myth*. Oxford: University Press, 2007.
- WEST, S. Books i-iv. In: Hainsworth, J. B.; Heubeck, A.; _____. (Org.). *A Commentary on Homer's "Odyssey"*. Oxford: University Press, 1988. V. I, p. 49-245.

**LAUDATIONES ET INIURIAE: DEBATE SOBRE
UM ASPECTO DA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM
DO GOVERNANTE EM SÊNECA¹**

Willian Mancini*
Universidade Federal de Ouro Preto

Fábio Faverson**
Universidade Federal de Ouro Preto

ABSTRACT: The article aims to understand specific aspects of the relations between emperors and aristocrats, especially regarding the role of clemency in the making of these relationships. The authors analyse this issue in the context of the principates of Claudius and Nero in three works of Seneca (*De consolatione ad Polybium*, *Apolococintosis*, *De clementia*).

KEYWORDS: Seneca; Claudius; Nero; clemency; Roman empire; aristocracy.

*A*o analisarmos a *Consolação a Políbio*, de Sêneca, percebemos que o autor expõe em sua obra dois temas recorrentes na sociedade da Roma Imperial: o servilismo da aristocracia para com o imperador e sua corte e o reconhecimento das qualidades do governante ideal. Avaliamos neste artigo como a *Consolatio* em questão traz à tona essas duas ideias, comparando suas características com o que encontramos em outras duas obras de Sêneca que tratam dos mesmos assuntos, a saber,

*willian_his2005@hotmail.com

**faverson@ichs.ufop.br

¹ Pesquisa realizada com apoio do CNPq, através de seu edital Universal. Ambos os autores são membros do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (LEIR).

Apocolocintose, sátira menipeia composta para servir de “*damnatio memoriae*”² de Cláudio, e o *Tratado sobre a Clemência*, escrito como instrução para o governo de Nero, que sucedeu a Cláudio e de quem Sêneca foi preceptor. Mostraremos de que maneira o filósofo e poeta utiliza do contexto histórico da sociedade romana de sua época para construir habilmente (por não se tratar de um elogio sincero) as ideias expressas nesta carta consolatória.

Antes, porém, de avançar na análise, cumpre recuperar algumas informações relativas ao pensador de que trataremos e ao contexto histórico em que ele viveu. Lúcio Aneu Sêneca, natural de Córdova, então província da Hispânia, nasceu por volta do ano 4 a.C. e morreu em 65 d.C. Ainda na infância mudou-se para Roma, iniciando seus estudos com o retor e filósofo Papírio Fabiano, o estóico Átalo, o cínico Demétrio e o neopitagórico Sócion. Mais tarde, provavelmente por motivos de saúde, seguiu para o Egito, onde era prefeito o marido de sua tia materna. Alguns anos depois da viagem, regressou com a tia para Roma e, por intermédio desta, conseguiu a questura. Nesse novo ambiente é que Sêneca atinge o que foi o auge de sua carreira até então.

Em 39 d.C., no entanto, o filósofo atrai a ira de Caio César, o imperador Calígula, ao pronunciar um discurso que desagradou o príncipe. Dion Cássio afirma que o poeta quase foi levado à morte por esta razão. Em janeiro de 41 d.C., Calígula é assassinado e temos a ascensão de Cláudio. Mas, no final deste mesmo ano, Sêneca sofre novo revés: tendo sido acusado de adultério e enviado ao exílio, lá permanece por oito anos.

É neste momento difícil que o pensador estoico endereçou uma *Consolatio* para Políbio, importante liberto da corte claudiana que teve os encargos de *a studiis* (encarregado da biblioteca) e *a libellis* (responsável pelas solicitações feitas ao imperador).³ Esse perfil fez de Políbio o atalho perfeito para que chegasse ao imperador o clamor de Sêneca.⁴ A

² O termo, que significa, literalmente, “a condenação da memória”, no sentido de “remover da lembrança”, denominava uma forma de censura pública, uma desonra que poderia ser aprovada pelo Senado a traidores ou a quaisquer outros indivíduos que trouxessem descrédito para o Estado romano.

³ As referências à posição de *a studiis* estão em Suetônio (*Claud.* 28); menções de *a libellis* encontram-se na própria carta consolatória (VI, 5).

⁴ É como opina Pierre Grimal, em sua biografia do filósofo latino. Para o estudioso francês, o liberto era verdadeiramente erudito e estava à altura de receber e acolher favoravelmente, por compreendê-los, os argumentos do peticionário (cf. Grimal, P. *Sénèque*. Paris: Fayard, 1978, p. 100). Opinião contrária tem René Waltz, que nega qualquer elevação intelectual ao liberto e qualificou a carta como *des lignes si deshonorantes* (cf. Waltz, R. *Vie de Sénèque*. Paris: Perrin, 1909, p. 115).

morte do irmão do liberto trouxe o pretexto para a carta consolatória contendo também elogios adulatários a Cláudio.

Contudo, tais adulações não serviram aos propósitos de Sêneca. Ao contrário, fazendo tais encômios ao César, o escritor que visava obter dele o perdão através do seu poderoso libertos não logrou favores. O retorno de Sêneca a Roma, em 49 d.C., narrado por Tácito,⁵ deu-se por intermédio de Agripina, que o havia conhecido antes de ser exilada por Calígula. Agripina intercedeu junto a Cláudio por Sêneca, solicitando que ele viesse a Roma para ser preceptor do filho dela.

Nero, que acabara de ser adotado por Cláudio, passava a ser o mais próximo na sucessão ao trono, ao lado de Britânico, filho de Cláudio com Messalina. Com o movimento nada desinteressado de aproximar-se do filósofo, Agripina visava a atingir três objetivos: conquistar para seu filho o favor popular, mostrando que ele realmente estava sendo instruído por um dos grandes sábios da época; transformar o jovem, educando-o da melhor maneira possível; conquistar a gratidão de Sêneca, facilitando assim o controle dela sobre o filho através do seu preceptor. Vale dizer, então, que Sêneca volta do exílio diretamente para o centro das perigosas disputas pelo poder em Roma.

Entretanto, o filósofo de Cordova não se submeteu ao último desígnio de Agripina; mas, de modo adverso, tentou criar em Nero um príncipe perfeito, um sábio que reinaria por sua capacidade, em harmonia com as virtudes necessárias. Grande parte dessa disciplina aplicada por Sêneca a Nero se encontra teorizada no *De clementia*, tratado político – escrito justamente quando Nero inicia seu governo – em que Sêneca mostrava ao discípulo a importância e o uso correto da clemência, seguindo o modelo de Augusto.

Após a morte de Cláudio, provavelmente vítima de envenenamento a mando de Agripina em 54 d.C., Sêneca compôs uma sátira menipeia a fim de atacar seu antigo desafeto, o César que o havia exilado por tão longo e penoso período.⁶ Junto a esse ataque à figura de Cláudio, há também, na obra, um elogio ao novo imperador. Em contraste com Cláudio, que deixava o poder, Sêneca apresenta uma imagem de Nero equiparado a Apolo, o deus sol, demonstrando que se dissipavam as

⁵ Tácito, *Anais* XII, 8, 2.

⁶ Cf. Wiedeman, T. E. J. Tiberius to Nero. In: Bowman, A. K.; Champlin, E.; Lintott, A. (Org.). *Cambridge Ancient History. Vol. X. The Augustan Empire, 43 B.C. – A.D. 69*. Cambridge: University Press, 2008, p. 229.

trevas e que a partir do início do seu principado começava a era das luzes.⁷

Depois da morte de Afrânio Burro, aliado do filósofo contra as ambições de Agripina, e após as decepções em relação a Nero, Sêneca acabou se afastando da casa imperial em 62 d.C. Posteriormente, em 65 d.C., o seu nome foi citado numa conspiração contra Nero e, por determinação do imperador, ele foi obrigado a suicidar-se.

A obra de Sêneca, no que diz respeito a uma representação do principado de Cláudio, pode ser separada em dois momentos – antes e depois da morte desse imperador –, expressos tanto na *Consolação a Políbio* quanto na sátira *Apocolocintose*. A *Consolatio*, gênero literário caracterizado por ser um texto enviado a alguém levando recomendações de caráter filosófico para enfrentar uma situação adversa, é usada para tecer elogios a Cláudio.⁸ Assim, Sêneca pretendia, como afirmamos, mediante a intervenção do liberto imperial, abrandar o imperador e, por conseguinte, obter o seu perdão.

Na *Consolatio* enviada por Sêneca a Políbio, o poeta representou Cláudio da seguinte forma:

Abstine ab hoc manus tuas, Fortuna, nec in isto potentiam tuam nisi ea parte qua prodes ostenderis! Patere illum generi humano iam diu aegro et adfecto mederi, patere quicquid prioris principis furor concussit in suum locum restituere ac reponere! Sidus hoc, quod praecipitato in profundum et demerso in tenebras orbi refulsit, semper luceat! Hic Germaniam pacet, Britanniam aperiat, et patrios triumphos ducat et novos: quorum me quoque spectatorem futurum, quae ex uirtutibus eius primum optinet locum, promittit clementia. Nec enim sic me deiecit, ut nollet erigere, immo ne deiecit quidem, sed impulsus a Fortuna et cadentem sustinuit, et in praeceptis euntem leniter diuinae manus usus moderatione deposuit: deprecatus est pro me senatum et uitam mihi non tantum dedit, sed etiam petit. Viderit: qualem uolet esse, existimet causam meam; uel iustitia eius bonam perspiciat, uel clementia faciat bonam: utrumque in aequo mihi eius beneficium erit, siue innocentem me scierit esse, siue uoluerit. Interim magnum miseriarum mearum solacium est uidere misericordiam eius totum orbem peruagantem: quae cum ex ipso

⁷ Cf. Griffin, M. *Seneca. A philosopher in politics*. London: Oxford University Press, 2003, p. 132.

⁸ Cf. Scourfield, J. H. D. Consolation. In: Hornblower, Simon and Spawforth, Antony (Ed.). *The Oxford classical dictionary*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 378.

angulo quo ego defixus sum complures multorum iam annorum ruina obrutos effoderit et in lucem reduxerit, non ueeor ne me unum transeat. Ipse autem optime nouit tempus quo cuique debeat succurrere; ego omnem operam dabo, ne peruenire ad me erubescat. O felicem clementiam tuam, Caesar, quae efficit ut quietiorem sub te agant uitam exsules quam nuper sub Gaio egere principes! Non trepidant, nec per singulas horas gladium exspectant, nec ad omnem nauium conspectum pauent; per te habent, ut Fortunae saeuientis modum, ita spem quoque melioris eiusdem ac praesentis quietem. Scias licet ea demum fulmina esse iustissima, quae etiam percussi colunt.⁹

A partir da leitura dessa passagem da *Consolatio*, podemos perceber que o então exilado constrói uma representação de Cláudio como um homem clemente. Nela, o autor expressou sua convicção de que o imperador, por meio de decisões acertadas, poupar-se-ia do mesmo destino que tiveram outros grandes nos tempos de Caio César Calígula.

Do exame desse excerto, surge ainda a questão: por que uma carta de consolação a um liberto conteria tantos elogios a seu senhor? Essa adulação feita a Cláudio, de modo indireto, exemplifica um comportamento

⁹ Sêneca, *Consolação a Políbio XIII: Afasta dele tuas mãos, ó sorte, nem mostres tua força nele exceto naquilo em que és favorável! Deixa que ele cure o gênero humano já há muito tempo doente e enfraquecido, deixa que ele reintegre e reponha em seu lugar o que quer que a fúria do príncipe anterior tenha abalado! Aquele astro que brilhou, precipitado o mundo nas profundezas e mergulhado nas trevas, brilhe para sempre! Que ele pacifique a Germânia, franqueie a Britânia e conduza os triunfos do pai e os novos! A demência, que alcança o primeiro lugar entre suas qualidades, promete que eu também serei observador deles. Na verdade, não me derrubou com intentos de nunca reerguer, ou melhor, sequer me derrubou, mas segurou-me impelido pela sorte e a cair, e, indo abaixo, suavemente pousou-me com brandura usando as mãos divinas: implorou ao Senado por mim e não só me entregou a vida, como ainda a pediu. Estará sob seu arbítrio: pondere ele de que tipo quererá que seja minha causa; ou sua justiça note que é lícita ou a demência a faça lícita. Um e outro benefício seu será o mesmo para mim, quer entenda que sou inocente, quer o deseje. Enquanto isso, um grande consolo de minhas infelicidades é ver sua misericórdia percorrendo o mundo inteiro: ela, porque do próprio deserto onde fui encerrado desencavou a muitos oprimidos por uma desgraça já de longos anos e os reconduziu à luz, não temo que omita apenas a mim. Mas conhece bem o tempo em que deve socorrer a cada um; darei toda a atenção a que não se envergonhe de vir até mim. Ó propícia clemência tua, César, que faz com que sob ti os exilados levem uma vida mais sossegada do que há pouco sob Gaio levaram os grandes! Não tremem, nem a cada hora esperam a espada, nem se apavoram à toda visão de navios; por ti têm, assim como um termo da sorte ingrata, também a esperança de uma melhor e o sossego do presente. Pode-se saber com certeza que são muito justos os raios a que mesmo os atingidos veneram!* (tradução de Matheus Trevizam).

comum da sociedade romana durante o principado: o servilismo. Ou podemos ainda pensar na hipótese de que tal atitude fosse uma ação frustrada para tentar evitar precisamente isso: nesse caso, ao endereçar a carta ao liberto e não ao imperador, Sêneca, procurando desvencilhar-se de um comportamento comum entre a aristocracia, acabaria realizando uma atitude considerada ainda mais baixa e subserviente: tecer louvores a um liberto.

O processo foi estudado por Sailor¹⁰ em obra sobre Tácito na qual o pesquisador comenta o servilismo instaurado no principado e reflete sobre o modo como o *status* do *princeps* passou a ser mais elevado que o dos demais membros da sociedade. As carreiras dos aristocratas mais importantes passaram, assim, a depender grandemente do imperador. As honras deixaram de ser apenas um prêmio pelas virtudes e se tornaram um estímulo à adulação sistemática ao imperador.

Uma questão chave possível para se observar essa perspectiva do autor é a análise do mártir como um modelo negativo. Ele seria, para Tácito, aquele que buscava a autonomia, ou seja, o que não se curvava à adulação. Seu comportamento não condiz com o da maioria da elite senatorial, mas tampouco constitui uma oposição efetiva ao *princeps*: ele prefere desfazer-se de sua vida a entrar em atrito contra a ordem vigente que só se pode contestar de forma ineficaz e perigosa.

Segundo Trevizam,¹¹ Sêneca compartilha desse comportamento típico dos senhores do período imperial, mas fez um uso malsucedido da adulação para obter o perdão de Cláudio. Nas palavras de Paratore:

Sob o fragor do castigo sofrido, Sêneca, como Ovídio, vacilou e vergou-se a queixumes de pouca dignidade (...) As adulações soam tanto mais insinceras quanto, anos depois, Sêneca haveria de pôr a ridículo, cruelmente, o imperador no *Ludus* à memória do mesmo.¹²

Este comportamento oportunista e volúvel da aristocracia também é representado em outra obra de Sêneca, *Apocolocintose*, na qual o poeta cria uma representação de um Senado envolvido em corrupção e troca de favores. Não há um tratamento entre iguais, como era de se esperar.

¹⁰ Cf. Sailor, D. *Writing and empire in Tacitus*. Cambridge: University Press, 2008.

¹¹ Sêneca. *Consolação a Políbio*. Trad. Matheus Trevizam. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 7-8.

¹² Paratore, E. *História da Literatura latina*. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1987, p. 583.

O autor usa, por exemplo, de ironia para descrever os debates no Senado celeste, construído em claro paralelo com o terrestre:

Variae erant sententiae, et uidebatur Claudius sententiam uincere. Hercules enim, qui uideret ferrum suum in igne esse, modo huc modo illuc cursabat et aiebat: “Noli mihi inuidere, mea res agitur: deinde tu si quid uolueris, in uicem faciam; manus manum lauauit”.¹³

Na sátira menipeia que fora escrita após o falecimento de Cláudio, sua representação é totalmente diferente da presente em *Consolação a Políbio*. Em *Apocolocintose*, Cláudio é representado como um tirano, um déspota que teria levado muitos ao suplício pela vontade e intriga de suas mulheres e de seus libertos. Diz-nos Sêneca, pela voz de Augusto, um dos personagens da Sátira usado como modelo de bom imperador neste texto:

Hic, p.c., qui uobis non posse uidetur muscam excitare, tam facile homines occidebat, quam canis excidit. Sed quid ego de tot ac talibus uiris dicam? Non uacat deflere publicas clades intuenti domestica mala.¹⁴

Nesta passagem, fica claro que Sêneca desfaz toda a ideia expressa na *Consolação a Políbio* sobre a clemência de Cláudio. Para ele, o falecido imperador fora cruel e se afastara dos senadores, que parecem tão pouco dignos no geral quanto o próprio Cláudio. A exceção aqui será Augusto. Deste modo, Sêneca não elogia o Senado para criticar Cláudio. A proposição senequiana, assim, não se dirige ao chamado “ideal senatorial”. Para Favarsani:

A imagem que Sêneca impõe ao Senado não foi criada *ex nihilo*. Como havia quem falasse dos “maus imperadores”, por certo existia quem amaldiçoasse os “maus senadores”. E Sêneca afirma em *Apocolocintose* que, à época de Cláudio, e, antes dele, nos tempos de Calígula,

¹³ Sêneca, *Apocolocintose* IX, 6: *As opiniões estavam divididas; e Cláudio parecia sair vencedor: de fato, Hércules, batendo o ferro enquanto estava quente, corria continuamente, sussurrando a cada um: “Não me negues este favor, é para mim uma questão pessoal. Amanhã, se precisares, retribuir-te-ei: uma mão lava a outra”* (tradução de Frederico Sousa Silva).

¹⁴ Sêneca, *Apocolocintose* X, 3: *Este sujeito, ó senadores, que vos parece incapaz de maltratar um mosquito, matara os homens com a mesma facilidade com a qual um cão levanta a pata. Mas para que lembrarei eu tantas e tão ilustres vítimas? Não tem tempo para chorar as desventuras da pátria quem olha para os lutos domésticos* (tradução de Frederico Sousa Silva).

imperadores e Senado estavam totalmente alheios ao papel que deveriam desempenhar.¹⁵

Atentando para o contexto de produção da obra, não podemos esquecer que a classe senatorial criticada pelo filósofo é a mesma da qual ele faz parte. Ainda mais, devemos ter em mente que a composição do Senado não mudou muito entre o tempo de escrita da *Consolatio* e da sátira. Conclui-se que Sêneca, na *Consolatio ad Polybium*, não agiu de modo diferente daquele que criticou em *Apocolocintose*.

Na sátira, Sêneca apresenta os acusadores entristecidos com a morte de Cláudio, pois estes eram os maiores favorecidos com a política de perseguições promovida pelo imperador. De acordo com a composição senequiana, os advogados também se lamentavam, já que Cláudio os prestigiava em detrimento dos *iurisconsulti*. A regularidade jurídica voltaria das trevas à luz com a morte de Cláudio.¹⁶ A clemência tão louvada em *Consolação a Políbio* cede espaço para um Cláudio que executava indiscriminadamente os cidadãos romanos, estabelecendo uma espécie de reino do terror. É isso que se reafirma na passagem em que Sêneca reforça a noção de obediência aos marcos legais para destacar um elevado número de vítimas (trinta e cinco senadores, duzentos e vinte e um cavaleiros e tantos outros).¹⁷

¹⁵ Faversoni, F. *A sociedade em Sêneca*. Tese inédita de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001, p. 138.

¹⁶ Sêneca, *Apocolocintose* XII, 2: *Populus Romanus ambulabat tanquam liber, Agatho et pauci causidici plorabant, sed plane ex animo. Iurisconsulti e tenebris procedebant, pallidi, graciles, uix animam habentes, tanquam qui tum maxime reuiuiscerent. Ex his unus cum uidisset capita conférentes et fortunas suas deplorantes causidicos, accedit et ait: "Dicebam uobis: non semper Saturnalia erunt".* – "O povo romano andava como um povo livre. Ágato e uns poucos advogados choravam, mas inteiramente de coração. Os juriconsultos saíam das sombras, pálidos, franzinos, como exatamente quem então tornassem à vida. Um desses juízes, quando teria visto os que se reuniam e os advogados que choravam suas sortes, aproximou-se deles e disse: "Eu vos falava: não haverá sempre as Saturnais" (tradução de Frederico Sousa Silva).

¹⁷ Sêneca, *Apocolocintose* XIV, 1: *Ducit illum ad tribunal Aeaci: is lege Cornelia quae de sicariis lata est, quaerebat. Postulat, nomen eius recipiat; edit subscriptionem: occisos senatores XXXV, equites R. CCXXI, ceteros "hósa psámathos te kónis te"* – "Conduzia-o ao tribunal de Éaco, que buscava na lei Cornélia os dizeres a respeito dos assassinos. [Pedro] solicita que acolha o nome de Cláudio. Entrega a acusação: 35 senadores assassinados, 221 cavaleiros Romanos e outros tantos como a arena ou o polvo" (tradução de Frederico Sousa Silva).

Diante desse cenário, são os adulares que têm maiores chances de sobreviver em um mau principado. Por consequência, o principado de Cláudio acaba sendo marcado por um servilismo dessa aristocracia para com o imperador e seus próximos. Quando Cláudio morre, o que é mais exaltado por Sêneca é que agora o povo romano andava como um povo livre (XII, 2: *Populus Romanus ambulabat tanquam liber* – importante destacar o uso de *tanquam*). Ou seja, pode-se dizer que Sêneca muda radicalmente seu juízo sobre Cláudio. Contudo, mantém o princípio de que, sob um mau governante, só resta à aristocracia adular (mesmo que a adulação mereça ser criticada, sobretudo quando desmedida).

A outra concepção presente de forma direta na sua bajulação a Cláudio é a de governante ideal. Sêneca se concentra, sobretudo, no tema da clemência. Para ele, essa seria a virtude mais importante para o governante e o exercício desta distinguiria as pessoas normais dos sábios, aqueles que mais se aproximariam dos deuses. Por isso, na *Consolatio*, o poeta fala repetidamente sobre a clemência.

Mas foi em *De clementia* que nosso escritor realmente desenvolveu a ideia de governante ideal, ligando-a àquela de clemência. Essa obra, que teria sido uma espécie de manual para o governo de Nero, de quem Sêneca foi preceptor, sugere empregar-se a clemência tanto para o governante quanto para a população, e apresenta uma série de exemplos de como essa virtude poderia ser confundida com os vícios que lhe eram correlatos ou, ainda, como, praticada indiscriminadamente, a mesma qualidade poderia conduzir ao erro. Uma das passagens em que afirma a importância da clemência mostra que

Clementia, in quamcumque domum peruenerit, eam felicem tranquillamque praestabit, sed in regia, quo rarior, eo mirabilior. Quid enim est memorabilius quam eum, cuius irae nihil obstat.¹⁸

Faversani analisa, em sua tese citada anteriormente, que Sêneca via o imperador e o povo fundidos em um só corpo. E como cabeça deste, o governante deveria ponderar sobre seus atos, não apenas agindo sobre seus impulsos, mas também se abstendo de colocar suas vontades à frente do bem comum:

¹⁸ Sêneca, *Tratado sobre a Clemência* I, V: *A clemência, em qualquer casa que entre, lhe será pacífica e feliz, mas no palácio é mais rara e muito mais admirável. Porque o que mais vale lembrar que aquele, cuja raiva não tem obstáculos* (tradução de Ingeborg Braren).

Assim, o que se vê é que o Imperador ideal de Sêneca é aquele que se funde com o povo, incorpora a *Res Publica* em si e, mostrando-se à altura dos deuses, deles recebe seu favor. Um Imperador povo-Estado-deus. Algo muito distante do “ideal senatorial”. O Imperador de Sêneca é “o homem cuja cólera não encontra nenhuma oposição” (III, III, 4) já “que tem poder sobre todas as coisas” (III, III, 6). O que deveria conter o Imperador seria sua própria “clemência”, como indica o título do tratado senequiano.¹⁹

Com base no contexto histórico do principado, no qual o acesso ao imperador era muito restrito e a disputa política na época, justamente demarcada pela busca de uma proximidade maior com o *princeps*, podemos entender o porquê de os elogios a Cláudio terem seguido em uma carta de consolação a um liberto. Quanto mais próximo do imperador, mais poder e capacidade de influenciar na política romana possuía o indivíduo. Ao mesmo tempo, a carta consolatória indica que o imperador não tomava decisões sozinho, mas era influenciado por conselheiros.

O imperador-sábio do *De clementia* parece sempre decidir só, estando acima e a favor de todos os demais. No caso do principado de Cláudio, percebemos que a carta se dirigia a uma das pessoas que ele costumava ouvir para tomar decisões. E aqui reside justamente uma das críticas que comumente é feita a Cláudio: especialmente após sua morte, foi contestado o considerável poder dado por ele aos libertos e às mulheres, o qual causou grande descontentamento na aristocracia romana.

Pela necessidade de adular para conquistar algo, Sêneca recorre a elogios ao imperador por meio de uma carta ao liberto Políbio, responsável pela correspondência imperial, e que, na visão de Sêneca, poderia interceder junto a Cláudio para alcançar-lhe um indulto. Tal era o servilismo que passou a caracterizar as relações entre os súditos e o imperador, atitude ainda mais destacada quando coloca um homem de origem elevada solicitando e dependendo do julgamento de uma pessoa de origem escrava. Os aristocratas se portariam, assim, de forma servil, uma vez que teriam em vista seu interesse pessoal mais do que o interesse público e não reconheceriam as hierarquias.²⁰ Sêneca também o fez, como mostra a *Consolatio*. Para que o valor dos aristocratas pudesse

¹⁹ Cf. Favarsani, *op. cit.*, p. 140.

²⁰ Esta percepção da escravidão como uma metáfora de difundido uso político na literatura do principado é estudada por Fábio Duarte Joly em sua tese de doutorado [Joly, F. D. *Libertate opus est. Escravidão, manumissão e cidadania à época de Nero (54-68 d.C.)*. Tese de doutorado inédita. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006].

voltar a se afirmar, caberia inverter o impulso negativo que vinha do imperador.

Nas mesmas obras é possível perceber outra concepção de Sêneca: o governante ideal seria aquele que estivesse acima dos demais não só pelo poder que detinha, mas pela sabedoria e pelas virtudes. Ele regularia todas as disputas na sociedade romana porque detinha mais poder do que qualquer um dos demais. Mas esse poder supremo apenas estimularia a existência de uma sociedade virtuosa se ele mesmo fosse modelo máximo de virtude. Para tal soberano, a virtude mais importante seria a clemência. Seria essa a qualidade que separava os interesses pessoais das tarefas de Estado, e o imperador, sendo o mais sábio entre todos, seria o único que poderia se livrar de emoções, como a raiva, e exercer a justa clemência. Podemos interpretar que, ao elogiar a suposta clemência de Cláudio, Sêneca estaria lançando bases para sua imagem de governante ideal, a ser desenvolvida no *De clementia*.

Em conclusão, podemos perceber que Sêneca oferece importantes elementos para problematizarmos os dilemas com os quais se defrontavam os aristocratas sob o principado. O que destacamos neste artigo foi apenas um entre diversos destes elementos presentes ao longo da obra desse pensador. Para viver virtuosamente, os aristocratas dependiam em larga medida da existência de um imperador virtuoso. Sob um imperador sem virtudes, sobretudo um que não fosse clemente, os aristocratas ficavam entre dois extremos. O primeiro deles seria adular, agindo servilmente frente ao imperador, mas aumentando suas possibilidades de preservar a vida e ainda assegurar vantagens imediatas. O outro extremo era contrapor-se ao imperador, o que significaria perder a vida ou, ao menos, as vantagens que o imperador podia oferecer. O que Sêneca deixa claro é que encontrar um ponto intermediário positivo entre estes dois extremos, ambos negativos, não era fácil. Ou seja, o surgimento de uma aristocracia virtuosa se colocaria em direta dependência do surgimento de um imperador virtuoso. Se seguir o imperador e elogiá-lo parece ser inescapável, então a melhor forma para não ser bajulador é elogiar e seguir a um homem sábio e virtuoso. Cabe à aristocracia submeter-se ao imperador. E espera-se que o imperador preserve a aristocracia do desastre de transformar essa submissão um ato de servilismo. Como se vê, era um cenário quase impossível: de fato, não existiu.

Referências

- FAVERSANI, F. *A sociedade em Sêneca*. Tese de doutorado inédita. São Paulo: FFLCH-USP, 2001.
- GRIFFIN, M. *Seneca. A philosopher in politics*. London: Oxford University Press, 2003.
- GRIMAL, P. *Sénèque*. Paris: Fayard, 1978.
- JOLY, F. D. *Libertate opus est. Escravidão, manumissão e cidadania à época de Nero (54–68 d.C.)*. Tese de doutorado inédita. São Paulo: FFLCH-USP, 2006.
- JOLY, F. D. *Tácito e a metáfora da escravidão. Um estudo de cultura política romana*. São Paulo: Edusp, 2004.
- PARATORE, E. *Historia da Literatura latina*. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1987.
- PETRONIUS; SENECA. *Satyricon; Apocolocyntosis*. With an English translation by W. H. D. House. London: Harvard University Press, 1927.
- SAILOR, D. *Writing and empire in Tacitus*. Cambridge: University Press, 2008.
- SCOURFIELD, J. H. D. Consolation. In: HORNBLLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony (Ed.). *The Oxford classical dictionary*. 3. ed. Oxford: University Press, 1996. p. 378.
- SÊNECA. *Consolação a Políbio*. Trad. Matheus Trevizam. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- _____. *Tratado sobre a Clemência*. Tradução e notas de Ingeborg Braren. Petrópolis: Vozes, 1990.
- _____. *De la clemence*. Texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin. Paris: Les Belles Lettres, 2005.
- _____. *Dialogues. Tome troisième: Consolations*. Texte établi et traduit par René Waltz. Paris: Les Belles Lettres, 1942.
- SILVA, F. S. *Apocolocintose do Divino Cláudio. Tradução, notas e comentários*. Dissertação de mestrado inédita. São Paulo: FFLCH-USP, 2008.
- SUÉTONE. *Vies des douze Césars. Tome II: Tibère – Caligula – Claude – Néron*. Texte établi et traduit par Henri Ailloud. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- TACITUS. *Annals*. With an English translation by John Jackson. London: Harvard University Press, 1926.
- TACITUS. *Annales*. With an English translation by A. J. Woodman. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2004.
- WALTZ, R. *Vie de Sénèque*. Paris: Perrin, 1909.
- WIEDEMAN, T. E. J. Tiberius to Nero. In: BOWMAN, A. K.; CHAMPLIN, E.; LINTOTT, A. (Org.). *Cambridge Ancient History. Vol. X. The Augustan empire, 43 B.C. – A.D. 69*. Cambridge: University Press, 2008, p. 198-255.

O ESPETÁCULO DA VIDA HUMANA EM CATO MAIOR DE SENECTUTE

Isabella Tardin Cardoso*

Universidade Estadual de Campinas/ Fapesp/ Alexander von Humboldt Stiftung¹

ABSTRACT: The dialogue *Cato Maior (De senectute)* is often considered the Ciceronian text in which the topos of the “theater of life” (*theatrum mundi*) is explicitly revealed most frequently (five of the eight times in which it appears in all of the works of this author). Little attention, however, has been given to the effects of this topos on the dialog itself. It has been treated as a mere embellishment (*ornatus*), e.g. a resource used occasionally to appeal to more popular tastes. However, this article intends, firstly, to show that the *theatrum mundi* is an integral part of this philosophical dialogue; secondly, to provide a reflection on the theatricalization of the *Cato Maior*, suggesting philosophical effects arising from the use of the topos.

KEYWORDS: *Cato Maior (De senectute)*; *theatrum mundi*; Cícero; Stoicism; Scepticism.

* icardoso@unicamp.br

¹ O presente texto é uma versão, levemente alterada, da exposição proferida na “VII Semana de Pós-graduação em Estudos Clássicos e Medievais” da FALE-UFMG em 10/12/2008 e, uma semana antes, em colóquio no Seminar für Klassische Philologie da Universidade de Heidelberg (Alemanha). Uma versão anterior foi apresentada no “IX Colóquio Internacional do Centro do Pensamento Antigo (CPA)” do IFCH-Unicamp (2007). As considerações aqui apresentadas integram uma pesquisa em andamento que trata mais amplamente do *tópos* do *theatrum mundi* na obra de Marco Túlio Cícero, a qual desenvolvo no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp, com o apoio, em diferentes etapas, da fundação Alexander von Humboldt (“*Theatrum mundi* in Ciceros Redekunst”, 2006), da Fapesp (“*Theatrum mundi* em *Cato Maior* de Cícero”, 2008; “*A tragoedia* em *Pro Sestio* de Cícero”, 2010) e da Funcamp (estágio na Universität Wien, Áustria, em setembro de 2008). Além das pessoas e instituições mencionadas, agradeço, pelo gentil convite, especialmente

Introdução

Segundo a tradição, houve até mesmo uma ocasião em que, durante os jogos atenienses, certo senhor de idade chegara ao teatro e, em meio à grande audiência, lugar algum lhe havia sido concedido por parte de seus próprios concidadãos. Porém, quando ele chegou até os lacedemônios (que, na qualidade de embaixadores, se encontravam em assentos a eles reservados) conta-se que todos eles se levantaram para que o ancião tomasse lugar. E, quando, no momento em que se levantaram em conjunto, foram-lhes dados muitos aplausos, um dentre eles teria dito que os atenienses sabiam o que era correto, porém não o queriam fazer.²

E quando a artista começou a cortar sua própria carne com uma lâmina de barbear, era, literalmente, de se ouvir como os espectadores, diante do choque que tal ação desencadeou, prenderam a respiração. Quaisquer que fossem as transformações que os espectadores tenham sofrido durante aquelas duas horas – transformações que em parte se manifestavam por meio de perceptíveis expressões corporais – elas desembocaram na execução de ações perceptíveis por todos, que tiveram consequências perceptíveis por todos. Elas colocaram um fim à tortura da *performer* e, com isso, um fim à performance. Elas transformaram em atores os espectadores envolvidos.³

aos professores Tereza Virgínia Barbosa e Matheus Trevizam (FALE-UFMG), Jürgen Paul Schwindt (Universität Heidelberg) e, pela enriquecedora discussão, a todos os participantes.

² Cícero, *Cato Maior* 63–64: *Quin etiam memoriae proditum est, cum Athenis ludis quidam in theatrum grandis natu venisset, magno consessu, locum nusquam ei datum a suis civibus; cum autem ad Lacedaemonios accessisset, qui legati cum essent certo in loco consederant, consurrexerunt omnes illi dicuntur et senem sessum recepisse; quibus cum a cuncto consessu plausus esset multiplex datus, dixisse ex eis quendam, Atheniensis scire quae recta esset, sed facere nolle* (Cícero, *Cato Maior* 63–64). A transcrição do texto latino de *Cato Maior* segue a edição oxfordiana de J. G. F. Powell (Cícero. *De re publica; De legibus; Cato maior de senectute; Laelius de amicitia*. Edited by J. G. F. Powell. Oxonii: e Typographeo Clarendoniano, 2006), a qual apresenta, segundo informa seu prefácio, poucas diferenças em relação ao texto estabelecido na edição comentada que o estudioso publicou em Cambridge em 1988 (cf. nota *infra*). A tradução para o português de textos em latim e em línguas modernas é, salvo outra indicação, de minha autoria. Quanto à versão da passagem específica, sou grata pelas sugestões a Paulo Sérgio de Vasconcellos (IEL-Unicamp).

³ Cf. Fischer-Lichte, E. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, p. 12.

A teatralização da vida, ponto em comum entre os dois textos acima transcritos, é o assunto que instiga a presente investigação acerca do primeiro deles, o diálogo filosófico *Cato Maior* (em português “Catão o Velho”), escrito por Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.) no início do ano 44 a.C.⁴

Em meio à produção remanescente do autor romano, é nesse diálogo que se costuma reconhecer como mais frequente a imagem da vida como um teatro: cinco vezes (§§ 5, 48, 64, 70, 85), dentre as oito ocorrências normalmente apontadas no conjunto da obra ciceroniana.⁵ Mas, embora se mostre tão enfaticamente no breve texto de *Cato Maior*, a representação do mundo como um palco não tem sido contemplada por estudos especificamente dedicados quer à sua presença, quer à sua influência nesse texto.

Talvez contribua para a existência dessa lacuna precisamente certo uso, digamos, inflacionado⁶ da ideia do “teatro do mundo” nos dias atuais: quer banalizada em formulações cotidianas da comédia ou tragédia da vida, quer constituindo objeto de estudos contemporâneos, nos mais diversos âmbitos culturais.⁷

⁴ Ou em 45 a.C. Sobre a data, cf. discussões em Cicero. *Cato Maior de senectute*. Edited with introduction and commentary by J. G. F. Powell. Cambridge: University Press, 1988 (doravante mencionado como Cícero, *op. cit.*, 1988), p. 1-3 e 267-68; Singh, K. L. On old age. In: MacKendrick, P. *The philosophical books of Cicero*. London: Duckworth, 1989, p. 353, n. 2.

⁵ As outras três vezes em que o *theatrum mundi* é normalmente reconhecido na obra de Cícero são: uma vez em carta a seu irmão Quinto (*Ep. ad. Quintus Fratrem* I, 1, 46) datada de 60/59 a.C., uma em *Os paradoxos dos estoicos* (*Paradoxa Stoicorum* III, 26) e uma em *Sobre os fins* (*De Finibus* III, 15, 49). Cf. por exemplo Kokolakis, M. *The dramatic simile of life*. Athens: [Boukouris?], 1960, p. 28-31; Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 109. Os dois diálogos filosóficos (datados, respectivamente, de 46 e 45 a.C.) foram, tais como *Catão o Velho*, compostos no segundo e último período de produção filosófico-retórica de Cícero. Vale notar que, durante a pesquisa, uma atenção mais acurada ao tema do *theatrum mundi* leva a perceber no conjunto obra ciceroniana outras passagens em que a vida aparece como teatro, além das oito referidas em estudos dedicados à história da ideia.

⁶ Agradeço a Flávio Ribeiro de Oliveira e Marcos Aurélio Pereira, colegas do IEL-Unicamp participantes da mesa no Congresso do CPA (ver nota 1), pelos comentários à comunicação oral que evidenciaram a necessidade dessa ponderação.

⁷ Para o uso da metáfora do *theatrum mundi* em diversos títulos de livros científicos na época renascentista, cf. Blair, A. *The theater of nature. Jean Bodin and renaissance science*. Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1997, p. 167; para uma sugestão quanto à sua presença na epistemologia de ciências modernas, cf. Cardoso, I. T. “Theatrum mundi”: Philologie und Nachahmung. In: Schwindt, J. P. (Org.). *Was ist eine Philologische Frage?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, p. 82-111.

Certamente, influi em nossa sensação de familiaridade no que concerne à imagem do teatro da vida sua longa história na cultura ocidental. Embora para muitos de nós a ideia talvez evoque mais diretamente obras renascentistas, como famosos versos de personagens shakespearianos,⁸ o mundo tem sido um palco ao menos desde o registro da ideia em diálogos de Platão⁹ (séc IV a.C.), a qual passaria a ser, ademais, muito difundida pelas filosofias helenísticas. Sua recorrência, com diversas nuances e em obras de diferentes tipos, a torna um *tópos* filosófico e literário que é hoje denominado com uma expressão latina cunhada no século XII:¹⁰ *theatrum mundi* (“teatro do mundo”).

No entanto, vale lembrar, é exatamente devido à ampla presença e variedade dos sentidos desse *tópos* que se mostra importante, no âmbito dos estudos clássicos, procurar situar com mais rigor seu significado, quando nos deparamos com o “teatro do mundo” em obras da Antiguidade. Um breve cotejo dos textos que introduzem o presente estudo pode tornar mais claro este ponto de vista.

No excerto de Erika Fischer-Lichte acima transcrito, comenta-se a dramática reação dos espectadores¹¹ ao espetáculo *Lips of Thomas* da romena Marina Abramović, apresentado em 24 de outubro de 1975, na Galeria Krinziger (Innsbruck, Áustria). A semelhança entre o fenômeno descrito ali e no excerto do diálogo ciceroniano (*Cato Maior* 63-64) se mostra

⁸ Para citar apenas a passagem provavelmente mais lembrada: expressões como “all the world is a stage” – do personagem Jacques na comédia *As you like it* (II, 7, v. 139, datada de 1599 ou 1600) – celebrizaram o *tópos* difundido mais amplamente na obra de W. Shakespeare. Cf., ainda, *The merchant of Venice* (5. 1, 1, 78); *Macbeth* (2, 4, 6; 5, 6, 180), entre outros.

⁹ Por exemplo, em *As Leis* (VII 817B-D); *Filebo* (50B) e *Apologia de Sócrates* (35B). Cf. Kokolakis, *op. cit.*, p. 11-12; Curtius, E. R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke, 1948, p. 146; González García, J. M.; Konersmann, R. *Theatrum mundi*. In: Ritter, J.; Gründer, K. (Org.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. X, 1998, p. 1051-1054.

¹⁰ A formulação *theatrum mundi* se registra pela primeira vez em 1159, mais propriamente na obra *Policrático* (*Policraticus* III, 9) de João de Salisbury, na qual um personagem exorta a se agir tal como os atores de um espetáculo, que, após despirem seu figurino, “do alto cume de suas virtudes desprezam o teatro do mundo” (*de alto uirtutum culmine theatrum mundi despiciunt*). Cf. González-García; Konersmann, *op. cit.*, p. 1051; sobre a presença da obra de Cícero e de Petrônio em *Policrático*, cf. Curtius, *op. cit.*, p. 147-48 e nota *infra*.

¹¹ Conforme relata a estudiosa, sem a intervenção da audiência e interrupção da atuação, a artista (que, sentada sobre uma superfície de gelo aquecida por uma chama, esvaía-se em sangue) certamente teria desfalecido.

mais exatamente no fato de que, em ambos, focaliza-se a plateia de um teatro (o primeiro, na Atenas pré-cristã, o segundo, na Áustria de algumas décadas atrás) para mostrar audiências em que gestos ou ações dos espectadores passam a equivaler aos de atores.

A escolha desse exemplo específico de perspectiva contemporânea da teatralização da vida deve-se não apenas ao caráter marcante do espetáculo relatado (dirigido a um público não mais acostumado às lutas de gladiadores...), mas também à clareza com que a autora apresenta as premissas modernas de sua abordagem. Em resumo, para tratar do fenômeno da teatralização da vida como objeto da “estética do performativo” que ali se anuncia, E. Fischer-Lichte assume como ponto de partida a terminologia “performative” cunhada na teoria dos “speech-acts” de John L. Austin;¹² mas, segundo se esclarece, ela a emprega na esteira dos estudos do gênero (nomeadamente da “gender performativity”) de Judith Butler,¹³ que extrapola, pois, a esfera da linguagem para tratar do comportamento de um modo mais geral.

O interesse aqui não é empregar tais teorias à análise do diálogo ciceroniano,¹⁴ nem mesmo comparar mais exaustivamente os sentidos

¹² I.e. referente à linguagem que não se limita a descrever uma ação, mas que é parte fundamental para que esta se dê (como a resposta “sim” ao escrivão ou padre na cerimônia de casamento). Pode-se ver, pois, que, para Austin, o termo “performativo”, em lugar de denunciar o caráter ilusório da linguagem ou do mundo, serve para enfatizar o potencial constitutivo da linguagem: *The name is derived, of course, from “perform”, the usual verb with the noun “action”: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something* (cf. Austin, J. L. *How to do things with words. The William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Clarendon Press, 1962, p. 6).

¹³ A identidade, que envolve o gênero (sexual), é, segundo J. Butler, instituída “performativamente” i.e. por meio de uma repetição estilizada de atos (que ela denuncia como geradores, ao invés de resultantes, de tal gênero ou identidade). Cf., por exemplo, Butler, J. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity (subversive bodily acts, IV bodily inscriptions, performative subversions)*. New York: Routledge 1990; *idem*, *Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory*. In: Case, S. E. (Org.). *Performing feminisms. Feminist critical theory and theatre*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1990, p. 270-282.

¹⁴ Um exercício de leitura do texto ciceroniano nesse sentido fica, pois, para um outro momento da pesquisa. Para o emprego da teoria de J. Butler nos estudos clássicos, cf., por exemplo, Fuhrer, T.; Zinsli, S. (Org.). *Gender studies in den Altertumswissenschaften. Rollenkonstrukte in antiken Texten*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2003; sobre atos de fala em caráter mais geral, cf. Fuhrer, T.; Nelis, D. (ed.). *Acting with words. Communication, rhetorical performance and performative acts in Latin literature*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.

da ideia do teatro do mundo que uma e outra obra envolvam. Ao sublinhar a carga conceitual implícita em abordagens recentes, pretende-se, em primeiro lugar, chamar atenção para a potencial complexidade de cada instância do *tópos* também no mundo antigo. Em segundo lugar, o evidenciamento das premissas serve-nos de indício da distância, eventualmente obscurecida pela aparência de familiaridade, entre perspectivas contemporâneas e antigas. Tal distância revelada no contraste se coloca mesmo como condição para se refletir sobre a abordagem do fenômeno antigo, e estímulo para se perguntar pela singularidade do seu emprego e pressupostos em Cícero. Nomeadamente, no que diz respeito ao presente artigo, interessa, pois, perceber o efeito do *tópos* no diálogo em que talvez seu autor o tenha mais intensamente empregado. Dessa forma, as considerações que aqui expomos têm como objetivo refletir sobre os sentidos e efeitos da teatralização do mundo na obra filosófica em apreço.

Essa, como se sabe, consiste em linhas gerais numa defesa do período da vida humana que atualmente se costuma denominar como “terceira” ou “melhor idade” – o que explica edições modernas adotarem como subtítulo *De senectute* (“Sobre a velhice”), encontrável (como variante do título) em alguns manuscritos.¹⁵ Na obra em estudo, o *tópos* aparece durante a exposição dos argumentos em prol dessa etapa da vida, expostos em palavras que Cícero atribui ficticiamente¹⁶ ao personagem epônimo, protagonista do diálogo.

¹⁵ Cf. Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 93.

¹⁶ O caráter engendrado da conversa apresentada é assumido pelo autor em seu preâmbulo: por exemplo, quando Cícero afirma que, no diálogo, Catão o Censor seria “mais erudito” (*eruditius* § 3) do que aparentaria nos próprios livros deste. Em meu entender (contrário à leitura de Singh, K. L., *op. cit.*, p. 205), é um reforço à atmosfera de ficção a própria comparação entre o protagonista escolhido e um personagem mitológico, Titono (§3). As fontes sobre o mito de Titono, homem transformado em cigarra após ter alcançado extrema velhice (por ter obtido de Zeus vida perene, mas não juventude eterna), remontam a Homero, cf. Grimal, P. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: PUF, 1963, p. 461; Nünlist, R. Tithonos. In: Cancik, H.; Schneider, H. (Org.). *Der Neue Pauly*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002. Vol. XII, p. 627. Sobre uma atmosfera poética derivada já da citação de versos na abertura (caso único nos diálogos), cf. Ruch, M. *Le préambule dans les oeuvres philosophiques de Cicéron. Essai sur la genèse de l'art du dialogue*. Paris: Les Belles Lettres, 1958, p. 301; Powell, *op. cit.*, 1988, p. 95; e sobretudo Strati, R. Il proemio del “Cato Maior” di Cicerone. *Lexis*. Trento, vol. XVIII, p. 193-212, 2000.

Tal personagem não é ninguém menos que o então já célebre Marco Pórcio Catão (*Marco Porcius Cato*), também conhecido como *Cato Censor* (“Catão o Censor”) ou *Cato Maior* (Catão o Velho),¹⁷ que havia vivido entre 234 e 149 a.C., portanto cerca de dois séculos antes da composição do diálogo *Sobre a velhice*.¹⁸ Retratado à beira dos 84 anos de idade (§32) e ainda intelectualmente ativo, Catão conversaria (de forma quase monológica, é verdade)¹⁹ com dois interlocutores jovens à época, os então promissores Gaio Lélcio (que seria cônsul dez anos depois, em 140 a.C.) e Cipião Emiliano (cônsul em 147 e em 134 a.C.).²⁰

1 Sobre o estado da questão

O fato de que o *tópos* da vida como teatro não tem recebido uma atenção específica nos estudos dedicados à obra²¹ contrasta não apenas com o número de vezes que, conforme referimos, o próprio Cícero ali

¹⁷ Como se sabe, a alcunha de *Cato Maior* (“Catão, o Velho”) não denota a idade do referido (coincidentalmente apresentado como *senex*, idoso, na obra em questão: *sermonem tribuimus... Marco Catoni seni* § 3; §32; *passim*); mas visa a distingui-lo de seu bisneto homônimo, cuja alcunha é *Cato Minor* (“Catão, o Jovem”) ou Catão de Útica (95 a.C.-46 a.C.).

¹⁸ O ano em que Catão completaria 84 anos equivale a 150 a.C., que é, portanto, a data (fictícia) em que se daria a conversa exposta. À época, Gaio Lélcio teria 40 anos e Cipião Emiliano, 35. Cf. Singh. *op. cit.*, p. 353.

¹⁹ O caráter de solilóquio predominante em *Cato Maior de senectute* (bem como em *De amicitia* e em cada livro das obras *Academica*, *De Finibus*, *De natura deorum* e *De divinatione*) não destoa das convenções do gênero dialógico, ao menos das presentes nos diálogos platônicos mais lidos em Roma da época de Cícero, cf. Boyancé, P. *Le Platonisme à Rome: Platon et Cicéron*. In: *Actes du Congrès de l'Association G. Budé (Tours et Poitiers, 1953)*. Paris: Les Belles Lettres, 1954, p. 195-222; Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 5-6.

²⁰ Cf. Singh, *op. cit.*, p. 205; 353-54, n. 4; Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 102.

²¹ É preciso dizer que tampouco nas pesquisas sobre a história do *tópos* do *theatrum mundi* a obra de Marco Túlio Cícero tem recebido a devida consideração. Veja-se, por exemplo, a lacuna no verbete respectivo no monumental dicionário Ritter (cf. González-García; Konersmann, *op. cit.*), em que, ao se tratar da ideia entre os autores em Roma, passa-se diretamente a Sêneca; no capítulo que E. R. Curtius (*op. cit.*) dedica à “metáfora do ator” (*Schauspielmetapher*), há breve menção a *Cato Maior* §65 (como paralelo para Sêneca e Boécio, cf. Curtius, *op. cit.*, p.146) e uma sugestão da presença de um episódio ciceroniano (o “Sonho de Cipião”, *De Republica* VI, 10ss.) na obra em que J. de Salisbury cunha a expressão *theatrum mundi* (cf. nota acima). O

o emprega, mas também com o fato de que *Cato Maior* tem sido (e provavelmente ainda hoje é) um dos textos ciceronianos mais editados.²²

A atenção ao diálogo tem-se voltado notoriamente à edição crítica do texto,²³ à pesquisa das fontes ciceronianas²⁴ e, sobretudo, à historicidade ou não quer da imagem de Catão o Velho oferecida por Cícero,²⁵ quer das anedotas contadas pelo personagem.²⁶ Menos frequentes são as contribuições que destacam aspectos retóricos (estilísticos e argumentativos), tanto em passagens isoladas,²⁷ quanto

theatrum mundi de Cícero tem um pouco mais de espaço em Kokolakis, *op. cit.*, p. 28-31 (mas ali apenas se elencam e comentam brevemente as passagens) e em Christian, L. G. *Theatrum mundi. The history of an idea*. New York: Garland, 1987 (que desenvolve mais o tópico, mas numa direção que interessa mais à história da ideia do que ao seu efeito nas obras de nosso autor).

²² *Aucun ouvrage de Cicéron a été aussi souvent édité*, afirma P. Wuilleumier em introdução à sua própria edição da obra (Cícero. *Caton l'ancien (de la vieillesse)*. Texte établi et traduit par Pierre Wuilleumier. Paris: Les Belles Lettres, 1961, p. 70). No Brasil, o interesse editorial se reflete, basicamente, na divulgação da tradução da obra, como por exemplo, a versão de P. Neves (Cícero. “*Saber envelhecer*” seguido de “*Amizade*”. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997); ou a de M. Kury (Cícero. *Cato Maior de senectute. Catão, o Velho ou Diálogo sobre a velhice*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998).

²³ Por exemplo, Prima, A. Cicerone, “Cato Maior” 48 e 53. *Paideia*. v. XIII, p. 247-251, 1958; Fraenkel, E. Tulliana. *Mus. Helv* Basel, vol. XXIII, p. 194, 1966 (contra, Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 108).

²⁴ Entre outros, vejam-se: Alfonsi, L. Sulle fonti del “De senectute”. *La Parola del passato*. Napoli, v. XLI, p. 121-129, 1955; Manfredini, M. Argantonio re di Cadice e le fonti del “Cato Maior” ciceroniano. *RFIC*. Torino, vol. XCVIII, p. 278-291, 1970; Castelli, G. “Cato maior de senectute” come Herakleideion. *RSC*. Torino, vol. XX, 1972, p. 5-12.

²⁵ Remeto, por exemplo, à bibliografia elencada em “The ‘Cato’ as a historical source”, terceiro apêndice de Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 273-79.

²⁶ Cf. Tornos, A. M. La historia en el diálogo “De senectute”. *Humanidades*. vol. V, p. 272-280, 1953; Venini, P. La vecchiaia nel “De senectute” di Cicerone. *Athenaeum*. Pavia, vol. XXXVIII, p. 98-117, 1960; Feig Vishnia, R. Cicero. “De senectute” 11, and the date of C. Flaminius’ tribunate. *Phoenix*. Toronto, vol. L, n. 2, p. 138-145, 1996; cf. ainda Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 273-279.

²⁷ Sobre o excursus acerca da vida no campo (§51-61), cf. Novara, A. Le vieux Caton aux champs ou le plaisir exceptionnel de l’agriculture pour un sage vieillard. In: Le Bonniec, H.; Vallet, G. *Mélanges P. Wuilleumier*. Paris: Les Belles Lettres, 1980, p. 261-68. Sobre o cuidado com que Cícero introduz citações de Ênio e outros arcaísmos no prólogo, cf. Strati, *op. cit.*

no diálogo como um todo.²⁸ Nesse sentido, é excepcional a edição comentada que Powell em 1988 publica em Cambridge. Nela se destaca a introdução, que aprecia a presença e efeitos da articulação entre retórica e filosofia²⁹ no texto ciceroniano, atentando, inclusive, para convenções específicas do diálogo filosófico antigo.

Contudo, como pretendo ressaltar, as cinco passagens mais explícitas do *theatrum mundi* neste diálogo ainda não foram, nem mesmo por Powell, consideradas nesta perspectiva. No comentário à imagem teatral a cada uma delas, o estudioso recorda (sem ser exaustivo) a presença da ideia noutras obras de Cícero e associa diretamente o emprego do *tópos* à modernamente chamada “filosofia popular” antiga.³⁰ Apesar disso, como veremos, ao deixar perceber em seus comentários a presença do teatro como panorama de fundo à obra em apreço, Powell nos auxilia a nela entrever um emprego mais consistente e influente do *tópos* que apresenta a vida como um espetáculo.

²⁸ A coerência no diálogo *Cato Maior* é valorizada por Alfonsi, L. La composizione del “De senectute” ciceroniano. *Sicilorum Gymnasium*. Catania, vol. VIII, p. 429-454, 1955 (1961); uma apreciação do uso de citações nas obras filosóficas de Cícero em geral, incluindo *Cato Maior*, pode ser encontrada em Spahlinger, L. *Tulliana simplicitas. Zu Form und Funktion des Zitats in den philosophischen Dialogen Ciceros*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2005.

²⁹ No tocante à relação entre retórica e filosofia em Cícero, ver também a útil introdução do estudioso a Powell, J. G. F. (Org.). *Cicero the philosopher. Twelve papers*. Oxford: Clarendon Press, 1995, p. 1-35. Uma imagem do versátil Cícero enquanto predominantemente filósofo é defendida por W. Stroh (*Cicero, Redner, Staatsmann, Philosoph*. München: Beck, 2008).

³⁰ Powell (Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 109) é, no entanto, cauteloso ao ponderar que a presença do *tópos* nas passagens específicas, ou mesmo em *Cato Maior* em geral (cf. *op. cit.*, 1988, p. 13), não é conclusiva para uma determinação das fontes filosóficas de Cícero nesta obra. Outra é, como veremos, a posição de Léfèvre, E. (Der “Tithonos” Aristons von Chios und Ciceros “Cato”. *Hermes*. Stuttgart, vol. CXXXV, p. 43-65, 2007), que associa o *tópos* ao estoicismo. Sobre a tradição da moderna chamada “filosofia popular” ou “diatribe” helenística e romana, cf. Powell (Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 13), que refuta o ponto de vista de que teria havido uma extrema influência desse tipo de filosofia em *Cato Maior*, asseverado por P. Wüilleumier (*op. cit.*). Sobre a diatribe, a obra de referência é Oltramare, A. *Les origines de la diatribe romaine*. Genebra: Payot, 1926; cf. ainda Jocelyn, H. D. Diatribes and sermons. *Liverpool Classical Monthly*. Liverpool, vol. VII, p. 3-7, 1982. Sobre a origem do termo “diatribe” e de sua aplicação moderna, cf. Görgemanns, H.; Uthemann, K.-H. Diatribe. In: Cancik; Schneider, *op. cit.*, vol. III, 1997, p. 530-533; Goulet-Cazé, M.-O. Popularphilosophie. In: *ibidem*, vol. X, 2001, p. 154-155.

2 A natureza como poeta dramático (§5)

A primeira das cinco passagens normalmente reconhecidas como ocorrência do *tópos* do *theatrum mundi* em *Cato Maior* faz parte da fala inicial de Catão. Com ela, o octogenário responde a um comentário elogioso de um dos seus jovens interlocutores. Contestando a surpresa quanto ao fato de que, naquela idade, levasse a vida de modo excelente (*excellentem* §4) e em tão plena sabedoria (*perfectam sapientiam* §4), ele diz:

Quodcirca si sapientiam meam admirari soletis (quae utinam digna esset opinione uestra nostroque cognomine!), in hoc sumus sapientes, quod naturam, optimam ducem, tamquam deum sequimur eique paremus; a qua non ueri simile est, cum ceterae *partes aetatis* bene descriptae sint, *extremum actum* tamquam *ab inerti poeta* esse neglectum (§5, grifos meus).³¹

Aqui, ao se apresentar a velhice como o ato final (*extremum actum*) de um drama, a vida humana é retratada como um espetáculo que seguiria o roteiro elaborado pela natureza. Esta é, como se nota, personificada como poeta: não um negligente em sua arte, mas atento a todas as partes do drama da vida (*partes aetatis*). Nesta primeira apreciação, já podemos constatar que, no trecho que acabamos de ler, tem-se uma imagem positiva, tanto da vida, quanto do teatro: ao elogiar a eficiência do compositor do espetáculo, o personagem não exorta a um desprezo pelo roteiro mundano,³² nem usa a ideia para descrever pejorativamente a velhice.³³

Numa breve comparação com outros registros antigos do *tópos*, é digno de nota que a menção à natureza distingue essa passagem de alguns de seus notórios paralelos na filosofia helenística. Por exemplo,

³¹ Cícero, *Cato Maior* 5: “Pois, se vocês costumam admirar minha sabedoria (quem dera ela fosse digna de sua opinião e de meu cognome!), somos sábios nisto: pelo fato de que seguimos a natureza, a melhor líder, como a um deus, e a ela obedecemos. Pois não é verossímil que, tendo ela composto bem *as demais partes do drama da vida*, o *ato final* seja negligenciado, tal qual *por um poeta inepto*”.

³² Diferentemente, pois, do sentido da formulação em *Policrático*, vide nota *supra*.

³³ Como se pode ler – mas não sem ironia, como gentilmente recorda Erick Ramalho de S. Lima (Centro de Estudos Shakespeareanos/ Belo Horizonte) em palestra na FALE-UFMG – na expressão do melancólico personagem Jacques, da comédia *As you like it* (cf. nota *supra*): *Last scene of all, that ends this strange eventful history, is second childishness and mere oblivion; sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything* (ato II, cena VII, versos 163-166).

já se apontou a passagem do filósofo Bión de Borístenes (c. 335- c. 245 a. C)³⁴ na qual o espetáculo em que o ser humano atuaria seria dirigido por um deus (*hò theós*), ou, ainda, pela Fortuna (*túkhe*).

Ora, estaria a ênfase no papel da natureza associada também às demais ocorrências do “teatro do mundo” em *Cato Maior*? Ou, antes disso, haveria uma unidade, ou mesmo uma relação coerente entre tais passagens? Para responder a essa questão, é preciso investigar, primeiramente, em que sentido a vida equivale a teatro nos demais passos do diálogo ciceroniano e, a seguir, que função essa metáfora nele desempenharia.

3 *Partes aetatis* (§ 5): fases, atos ou papéis?

Ao traduzir por “partes do drama da vida” a expressão *partes aetatis*, visa-se ressaltar a polissemia da expressão latina no contexto da passagem acima transcrita. Com isso, a leitura aqui proposta se assemelha à de tradutores que buscaram recuperar o duplo sentido do termo,³⁵ mantendo significados que certos estudiosos chegaram a considerar excludentes, a saber: de um lado, o de “parte da vida”, ou seja, “fase da vida”, “idade”, e, de outro, uma nuance teatral (por exemplo, “parte de uma peça”).³⁶ Ora, é verdade que o primeiro sentido é consistente, não apenas com o tema do parágrafo 5, como também, conforme lembra Powell, com a dicção do personagem ciceroniano em outras passagens.³⁷ O segundo

³⁴ Frg. 16 = Teles, *Perí autarkeías, apud* Estobeu, *Florilegium* 3.1.98 (= fr. II, p. 5.2-6-8 Hense). Cf. Kindstrand, J. F. *Bion of Borysthenes*. Stockholm: Almqvist Wiksell, 1976, p. 116-17, 204-12; Powell *op. cit.*, 1999, p. 108.

³⁵ Como, por exemplo, *the other acts of life's drama* (Falconer, W. A. In: Cicero. *De senectute; De amicitia; De diuinatione*. London/ Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971, p. 12); *le altre parte del drama della vita...* (Cicerone. *La vecchiezza; L'amicitia*. A cura di G. Pacitti. Verona: Arnoldo Mondadori, 1965, p. 34); *alle anderen "Akte" des Lebens* (Cicero. *Cato Maior de senectute*. Edição por M. Faltner. München: Heimeran Verlag, 1963, p. 11-12). Nas traduções para o português consultadas, a ambiguidade não foi ressaltada, cf. M. Kury (*op. cit.*) e P. Novaes (*op. cit.*), respectivamente: *as outras etapas da vida, os outros períodos da vida*.

³⁶ É tendo em vista privilegiar no vocábulo *partes* o sentido de parte (em grego, *mére*) num drama que Fraenkel (*op. cit.*, p. 194) chega a propor que o termo *aetatis* seria interpolação. Agradeço a David Konstan (New York University) a discussão sobre a passagem.

³⁷ Cf. Powell (Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 108), que remete a *Cato Maior* § *parti aetatis* 33; *omnis aetas* § 4, 7 e 9.

sentido da expressão *partis aetatis* faz parte, a meu ver, do emprego do *tópos* do *theatrum mundi* no mesmo parágrafo. Na seção seguinte, esclareço que esse ponto de vista, apesar de divergir da leitura do estudioso quanto ao termo específico, apoia-se em seu erudito comentário a várias passagens do diálogo.³⁸

Reforça a hipótese da polissemia em *partes aetatis* a percepção de que uma atmosfera teatral – propícia à equivalência entre *partes* e atos (ou papéis) de uma peça, natureza e dramaturgo, em suma, entre vida e teatro – já se vinha anunciando antes da primeira formulação do *tópos* do *theatrum mundi* no mesmo texto.

Por exemplo, na primeira fala de Lélio, um dos jovens interlocutores de Catão no diálogo, compara-se o fardo (*onus* §4) da velhice com o peso do Etna: “Pois ela é a muitos velhos tão odiosa, que eles chegam a dizer que carregam um fardo mais pesado que o próprio Etna” (*Quae plerisque senibus sic odiosa est ut onus se Aetna grauius dicant sustinere* §4).

É bem possível que, como sugere Powell, a referência remonte a uma passagem do coro da tragédia euripídiana *Hércules Furioso* (v. 637), em que, num contexto de reclamação sobre a velhice, se menciona a prisão dos gigantes rebeldes sob o referido monte. Como o estudioso recorda, embora o mito tivesse sido retomado pelo poeta alexandrino Calímaco (*Aetia*, fr. 1) e por Teles (p. 42; 51 H.), “presumably Cicero was quite able to recall Euripides directly”.³⁹ Cabe dizer o mesmo do público desse diálogo ciceroniano, se tomarmos por base aquele a quem

³⁸ A explícita intenção de evitar certa nuance teatral em *partes* (a de *dramatis persona*, isto é, de “papéis numa peça ou num drama”) evidencia o fato de que, na sua consideração da obra, Powell (Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 108) não concede uma maior abrangência ao *tópos* do *theatrum mundi*, cuja presença ele reconhecerá apenas mais adiante no mesmo parágrafo, a saber, à altura de *extremum actum* (designando, como vimos, “ato final” de uma peça) e em *poeta* (na acepção de “dramaturgo”). É curioso que em nenhuma das traduções consultadas se note em *partes aetatis* o sentido de “papéis da vida” que Powell pretende contornar (significado que é, no entanto, abalizado pelo OLD e pelo ThLL).

³⁹ Cf. Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 104. Para exemplos do modo como Cícero recorre a tragédias de Eurípides em contextos de denúncia de atitudes tirânicas, cf. Pianezzola, E. Política e poesia in Cicerone, “Le Fenicie” di Euripide. *Ciceroniana*. Roma, vol. V, p. 167-172, 1984; de modo mais geral, cf. entre outros, Goldberg, S. Cicero and the work of tragedy. In: Manuwald, G. (Org.). *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*. Würzburg: Ergon-Verlag, 2000, p. 49-59; Eigler, U. Cicero und die römische Tragödie. In: Stärk, E.; Vogt-Spira, G. (Org.). *Dramatische Wäldchen*. Festschrift für Eckard Lefèvre. Zürich/ New York: Olms, p. 619-636.

é dedicado, o cavaleiro romano Tito Pompônio Ático, notoriamente interessado pela cultura greco-romana em geral (*Cato Maior*, §§1-3).⁴⁰

No final da fala em que se introduz o *tópos* do *theatrum mundi*, o mesmo mito dos gigantes rebeldes é retomado quando Catão pergunta: *Quid est enim aliud Gigantum modum bellare cum dis, nisi naturae repugnare* (*Cato Maior* 5 “Pois o que é guerrear contra os deuses, ao modo dos gigantes, a não ser lutar contra a natureza?”)? Emprega-se aqui a referência ao combate dos gigantes no sentido de empenhar-se sem perspectiva de sucesso. O curioso é que, ao que parece, a menção do mesmo episódio mitológico nessa conotação precisa é registrada antes de Cícero apenas no texto de uma comédia de Plauto: *Disne aduorser quasi Titani* (“Vou combater os deuses, como os titãs?”), *Persa* 26-7)?⁴¹ Dessa forma, seguindo os paralelos apontados por Powell, podemos pensar que Catão estaria aqui retrucando, num tom cômico e bem-humorado, a alusão euripídiana implícita na fala com que seu interlocutor denotara o exagero no peso da velhice alegado pela maioria dos velhos.

Evidentemente, apenas a ideia de que as referidas menções a gigantes e Etna pudessem ser reconhecidas pelo público ciceroniano como referência ao gênero dramático não as transforma em uma ocorrência de *theatrum mundi*. Mas, se efetiva, a alusão reforça a possibilidade de que, para o leitor de Cícero, uma equivalência entre vida e teatro seja paulatinamente preparada e mais facilmente reconhecível à altura em que se enuncia *partes aetatis*.

Se, porventura, não aceitamos a validade do caráter alusivo, a estratégia de ponderar quanto à sutil insinuação do teatro nas referidas falas vem, ao menos, chamar a atenção para o fato de que, no prosseguir do texto, o diálogo *Cato Maior* será efetivamente pontuado por menções explícitas a dramaturgos e suas peças, personagens e atores do palco cênico grego e romano.⁴²

⁴⁰ *Att.* 15. 27. 2; 16.2.6.4; 16.6.4. Ático é destinatário de três diálogos filosóficos de Cícero: além de *Cato Maior*, há o diálogo *Sobre a amizade* (*Laelius de amicitia*) e o (perdido) *De gloria* (cf. Ruch, *op. cit.*, p. 300); Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 2-3.

⁴¹ O mito tem outros usos alegóricos em Cícero (*Har. resp.* 20), Horácio (*Od.* 3.4) e Plutarco (*De facie* 926d-e), segundo Powell (Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 110).

⁴² Entre as referências, menciona-se o dramaturgo Sófocles (*Cato Maior* 47) e seu *Édipo em Colono* (22); de Cecílio Estácio, citam-se trechos de suas comédias (§24-29) e ainda personagens típicos (*comicos stultos senes*, 36); evocam-se ainda: o teatro de Dioniso na Grécia; o ator romano Turpião Ambívio (48); o comediógrafo Plauto (50), entre outros. Apresento, de forma resumida, as passagens em que se podem perceber referências a teatro, assinalando com interrogação as possíveis alusões

4 O ser humano como espectador (§48)

Para viver bem a velhice, este último ato da vida, basta, pois, segundo Catão, seguir o roteiro da natureza (§5). Na defesa desta ideia, o personagem se propõe a refutar as objeções que normalmente se apresentariam contra ela. É, pois, em forma de contra-argumentação que ele constitui sua *partitio*, o plano de sua exposição (§ 15). A próxima ocorrência do *tópos* do *theatrum mundi* vai-se dar 43 parágrafos após a primeira, em uma discussão acerca da terceira crítica a ser refutada contra a velhice:⁴³ a queixa acerca da diminuição dos prazeres.

O tratamento dessa crítica à velhice começa um pouco antes disso (§39). Após condenar os prazeres (*uoluptates*), sobretudo os sexuais, Catão refuta a ideia de que toda espécie de deleite se extinga por completo na velhice.⁴⁴ Uma idade avançada requereria apenas a moderação (cf. *modice, mitiora* §45) de certos tipos de prazer (por meio do equilíbrio nas refeições, por exemplo) e o privilégio de outros que não os corporais (em detrimento dos alimentos, os da convivência, mais apropriada aos banquetes, *conuiuia* (§45)). Nesse contexto apresenta-se a ideia de que a velhice traria inclusive uma vantagem: favorecer a escolha dos melhores prazeres. O argumento é reforçado por uma anedota, importada das *Leis* de Platão (*Nómoi* 329b), acerca da excessiva libido (*rebus ueneriis* §47) de Sófocles quando jovem. Imediatamente após a história picante sobre o dramaturgo grego, vem mais uma referência ao teatro, que servirá como ênfase ao fato de que grandes prazeres permanecem na velhice:

(essas, apontadas por Powell em Cícero, *op. cit.*, 1988, *ad loc.*): § 4 (?); §5 (?); §20; §22 –23; §24–25; §28–29; §36; §47; §48; §50; §63; §64; §65; §70; §77 (?); §83 (?); §85. Cf. ainda Zillinger, W. *Cicero und die altrömischer Dichter*. Würzburg: Staudenraus, 1911, p. 175–76.

⁴³ As demais queixas a serem refutadas são (§15): a de que a velhice afastaria o homem de suas atividades; a de que enfraqueceria o corpo; e, em quarto e último lugar, a proximidade entre a idade avançada e a morte.

⁴⁴ Com razão afirma Powell (Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 181): *There is no logical inconsistency between the two halves of the argument, as different sorts of pleasure are in question*. Outro fator que favorece a consistência lógica da argumentação de Catão quanto aos prazeres na velhice é, no meu entender, a construção do discurso: o fato de que o primeiro argumento (i.e. a refutação de todos os prazeres como “a peste mais fatal... lançada pela natureza”, *capitaliorem peste...a natura datam* §39) coloca-se no discurso de outra pessoa (*tradita est* §39), a saber, de um certo Árcitas de Tarento. O segundo argumento, que defende a seleção dos prazeres precisamente pelo seu caráter natural (§46), é defendido mais diretamente por Catão.

Quod si istis ipsis uoluptatibus bona aetas fruitur libentius, primum paruulis fruitur rebus ut diximus, deinde eis quibus senectus etiam non abunde potitur, non omino caret: ut *Turpione Ambiuio* magis delectatur qui in *prima cauea* spectat, delectatur tamen etiam qui in ultima, sic adulescentia uoluptates propter intuens magis fortasse laetatur, sed delectatur etiam senectus procul eas *spectans* tantum quantum sat est (§48, grifos meus).⁴⁵

A menção a Turpião Ambívio,⁴⁶ ator admirado na época de Catão, e à *cauea* (“auditório”) servem, em primeiro lugar (da mesma forma que a referência a Sófocles na anedota que acabamos de mencionar), como parte da argumentação indutiva: desta vez, como exemplo dos prazeres da vida. Mas, de modo análogo à maneira como Catão vinha-se referindo figurativa e denotativamente a banquetes (§44),⁴⁷ o espaço teatral será utilizado, de súbito, também em outros sentidos figurativos: por meio das conjunções *ut... sic...* (“tanto... quanto...”), Turpião Ambívio será transformado, metonimicamente, em teatro, e, ao mesmo tempo, metaforicamente, em vida teatralizada. Assim, a velhice passa a equivaler não mais à última atuação (*extremum actum* §5), mas sim a um sentar-se confortavelmente na última fileira de um teatro.

⁴⁵ Cícero, *Cato Maior* 48: “Pois, se desse tipo de prazer a ‘boa idade’ [leia-se, a juventude] usufrui de mais bom grado, em primeiro lugar, ela usufrui, como já dissemos, de coisas mesquinhas; além disso, mesmo que a velhice não possa fazer uso dos prazeres em abundância, deles ela não se priva completamente: alguém que se encontre na primeira parte da plateia se deleita mais com *Turpião Ambívio*; no entanto, deleita-se também quem que se encontra na última parte. Da mesma forma, a juventude, assistindo aos prazeres de perto, talvez se alegre; mas também a velhice, como um espectador à distância, deleita-se tanto quanto lhe basta”.

⁴⁶ De Ambívio Turpião, empresário, diretor e ator à época de Catão, sabe-se que teria atuado com sucesso, por exemplo, em comédias de Terêncio: em *Formião* (cf. comentário de Donato a Ter. *Phorm.* 315); no prólogo de *O Autoflagelador* (*Heautontimorumenos*) e em *A Sogra* (*Hecyra*), cf. ainda Tácito, *Dial.* 20; Beare, W. *The Roman stage*. London: Methuen, 1955; Blume, H.-D. *Ambivius Turpio*. In: Cancik; Schneider, *op. cit.*, vol. I, 1996, p. 580; Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 200.

⁴⁷ Os banquetes (designados por *epulae* e *conuiuia*) são mencionados pelo protagonista ora denotativamente (como mero exemplo de prazeres), ora de modo figurativo (na função de símbolo de todos os prazeres). Este sentido fica mais claro na designação das *uoluptates* por meio de uma formulação platônica (cf. *Timeu* 69d) “isca dos males” (em latim *escam malorum* §44); e é ainda desenvolvido em construções singulares (como a hipálage em *pocula rorantia*, lit. “taças orvalhantes” §46), com que Catão se refere ao *Banquete* de Xenofante. Cf. discussão em Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 196.

Salta aos olhos que a comparação da vida com o teatro sofre, portanto, uma importante modificação: o homem é apresentado não mais como um ator da peça escrita pela natureza (§5), mas sim como um espectador dos prazeres da vida. Para Powell a imagem nesse parágrafo é singular, não apenas no que diz respeito à tradição de *theatrum mundi* a que Cícero teria acesso,⁴⁸ como também no tocante ao diálogo em que aparece. Neste sentido, o estudioso prefere não a classificar junto com as demais passagens de *Cato Maior* em que a vida é comparada a teatro, visto que aqui a comparação seria “nada mais do que a ilustração de um ponto particular”.⁴⁹

5 O ser humano como ator (§ 64)

Ora, é verdade que somente vinte e dois parágrafos depois da menção a Turpião Ambívio volta-se à metáfora do teatro do mundo. Além de haver, de novo, um grande intervalo entre as ocorrências do *tópos*, agora o ser humano é caracterizado de modo explícito, tal como pressuposto no parágrafo 5, como um ator (o termo usado será *histrion*) do espetáculo da vida. O contexto é ainda o da discussão quanto aos prazeres do idoso:

Quae sunt igitur uoluptates corporis cum auctoritatis praemiis comparandae? Quibus qui splendide usi sunt, ei mihi uidentur *fabulam aetatis peregisse*,⁵⁰ nec tamquam inexercitati *histriones in extremo actu* corruisse (§64, grifos meus).⁵¹

⁴⁸ Cf. Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 200: *There is no striking parallel to this in the Greek popular philosophical tradition, and it is an entirely Roman example.*

⁴⁹ Cito de forma mais completa: *Again Cicero draws his comparisons from the stage (...) here however there is no more than a simple illustration of a single point, and it is inappropriate to classify this together with the more extensive theatrical imagery of §5, 64, 70, 85.*

⁵⁰ *Peregisse*: a tradução no corpo do texto segue o sentido 4 previsto ao verbo *perago* no *OLD*, frequentemente tendo como objeto *partes*: “to play a role” (tal qual o verbo *ago*), mas enfatizando a ideia de completude, sucesso no desempenho do papel (cf. *perago*, *OLD*, sentido 5). No entanto, o contexto estimula a se perceber o jogo com os sentidos de vida e teatro, nomeadamente, a presença do sentido: “to live out (a period of time)”, mais precisamente 10b “to come to end of, complete (a period of time)”; “ter alcançado o final da vida” (item 10, *OLD*).

⁵¹ Cícero, *Cato Maior* 5: “O que são, portanto, os prazeres do corpo, quando comparados às recompensas da autoridade? Os homens que delas fizeram uso com elegância parecem-me *ter desempenhado* com perfeição a *peça da vida*, ao invés de terem desabado *no ato final*, tais quais *atores* sem preparo”.

No entanto, apesar da diferença nas imagens de homem (ora como ator, ora como espectador) e da distância entre as passagens de *theatrum mundi* até aqui apreciadas, parece-me que uma relação mais forte e significativa existe entre elas.

Um primeiro indício de tal integração é a constatação, acima mencionada,⁵² de tantas referências a teatro na obra em estudo. Porém, muitas das referências ao teatro privilegiadas nesta observação de *Cato Maior* fazem parte de conjunto mais amplo e variado de outros exemplos nos quais o discurso do personagem Catão é baseado, muitos deles apresentados como derivados de uma experiência pessoal do personagem. Essa argumentação indutiva – que combina não apenas com a composição do caráter de um velho, como também com a recepção romana do tipo de *sapientia* prática propagada nos escritos e atos do Catão que vivera séculos atrás⁵³ – inclui tantas outras referências (a poetas em geral, a filósofos e personagens históricos),⁵⁴ que é de se pensar se acaso, apesar de numerosas, as menções a atores, dramaturgos e peças não seriam de certa forma obscurecidas numa leitura menos direcionada do que a aqui proposta.

Contudo, não é apenas uma questão de quantidade: também o modo como as referências ao mundo cênico (evidentes ou aludidas, espalhadas pelo texto) são inseridas nesse diálogo filosófico precisa ser levado em conta antes de se admitir a associação entre as ocorrências do *tópos* e aquelas. No próximo item, pretende-se demonstrar que mesmo referências ao mundo cênico que não explicitam tão claramente a equivalência do teatro do mundo contribuem para que atmosfera teatral se mantenha de modo privilegiado nessa obra em que a metáfora é explícita tantas vezes, apesar da distância e de certa variedade.⁵⁵

⁵² Cf. enumeração das passagens em nota *supra*.

⁵³ Cf. por exemplo, as advertências de Catão a seu filho, conforme transmitido por Plínio o Velho (*Nat. Hist.* 29, 14). Sobre a paradoxal relação de Catão com os gregos, cf. por exemplo, Astin, A. E. *Cato and the Greeks*. In: _____. *Cato the Censor*. Oxford: Clarendon Press, 1978, p. 157-181. Sobre uma articulação entre o *sophós* estoico e *sapiens* (cognome de Catão) na primeira enunciação do *theatrum mundi* (§5), ver ainda Lefèvre, *op. cit.*, p. 48-49 e 61. Um interessante contraste entre *sapientia* (romana) e *philosophía* (grega) associado ao personagem histórico Catão é proposto na leitura do prefácio a *Tusculanae* I, §1-2 por Gildenhard, I. *Paideia Romana*. Cambridge: University Press, 2007, p. 110; 114-116.

⁵⁴ Sobre os *exempla* históricos, cf. Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 9-10.

⁵⁵ Alguns dos elementos cênicos citados em *Cato Maior*, como versos de Cecílio Estácio e Terêncio, aparecem em discursos jurídicos ciceronianos compostos previamente, e com tal ênfase que, embora não se costume reconhecer a existência

6 O ser humano como espectador/ ator (§§ 63-64, § 70)

Voltemos um pouco na leitura, a fim de apreciar, pois, a forma como a terceira passagem da vida teatralizada se anunciava. Ao final de uma longa digressão sobre a vida no campo (§51-61), o personagem Catão sublinha, por meio de uma metáfora singular à época de Cícero, a autoridade como sendo a mais alta distinção (*apex*)⁵⁶ da velhice. A ideia será desenvolvida por meio da anedota do ancião no teatro de Dioniso, a qual introduz o presente estudo (§63- 64).

Na história contada por Catão, como vimos, não foi o ato de atores sobre o palco que a plateia restante aplaudiu, mas a conduta dos embaixadores espartanos, que eram, como os demais, espectadores; e, consecutivamente, o aplauso (mais um ato da plateia) também foi objeto de juízo, manifesto por um dos espectadores.

Ora, a anedota se situa imediatamente antes da já mencionada passagem em que o homem é comparado a um ator (§64). Ela permite, assim, observar nova transformação da metáfora: o ator (implícito no §5) se tornara espectador (no § 48). Agora, por meio da anedota (§63), o ambiente do auditório é ainda focalizado, mas Catão introduz algo novo: espectadores (no caso, os espartanos e o velho) mostram-se ao mesmo tempo também atores, que – de modo supostamente diverso dos atenienses – desempenhariam bem o seu papel. Moral da história: o papel do homem é viver sua vida de modo eticamente correto, i.e. usufruindo dos prazeres da vida com o discernimento de um espectador

do *tópos* do teatro do mundo na oratória ciceroniana, desenvolvo, na atual pesquisa sobre o *corpus*, a hipótese de que a ideia da vida como teatro é efetivamente premissa para determinadas passagens da argumentação jurídica, nomeadamente de discursos como *Em defesa de Célio (Pro Caelio)*, *Em defesa de Róscio, o Comediante (Pro Roscio Comoedo)*, *Em defesa de Séstio (Pro Sestio)*. Cf., de forma resumida, Cardoso I. T. “Theatrum mundi” na oratória de Cícero. *Anales del IV Coloquio Internacional: lenguaje, discurso y civilización de Grecia a la modernidad*. La Plata: 2006. Vol. I, p. 32; *idem*, “Theatrum mundi”: Leben als Nachahmung des Theaters in Ciceros Redekunst. *Von Humboldt’s introductory meeting*. Leipzig/Bonn: Von Humboldt, 2006, p. 10; *idem*, “Theatrum mundi”: Philologie und Nachahmung. In: Schwindt, J. P. (Org.). *Was ist eine Philologische Frage?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, p. 82 – 111.

⁵⁶ *Apex est autem senectutis auctoritas* (§ 61). Sobre a novidade no uso de *apex* com esse sentido, cf. a assertiva de Powell em Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 231: *The Roman “apex” was originally an olive-twig tied round with wool, placed in the cap of flamines*; a metáfora continuou singular, o passo é *the only instance of this metaphor in classical Latin, discounting imitations of this passage*.

distanciado, de modo que ao fim possa desempenhar, com a devida autoridade (§61) e experiência que o impeça de desabar (§64), o papel de ancião honrado (§64).

Em outras palavras, admitir a associação entre essa referência a teatro e os enunciados de *theatrum mundi* implica, pois, a possibilidade de uma relação entre os passos §5, §48, §64. Nesse sentido também colabora a próxima passagem de *theatrum mundi*, que ocorrerá durante a investigação da proximidade da morte (a última queixa elencada contra a velhice) e repete a imagem do homem como ator:

Quod cuique temporis ad uiuendum datur, eo debet esse contentus. Neque enim *histrioni* ut placeat *peragenda fabula est*, modo in quocumque fuerit *actu* probetur, neque sapienti usque ad “*plaudite*” ueniendum est; breue enim tempus aetatis satis longum est ad bene honesteque uiuendum (§69-70, grifos meus).⁵⁷

Interessa a nossas considerações da integração entre as passagens da vida como teatro, sobretudo, o modo como se usa aqui a referência a aplausos (em *plaudite*, “aplaudam”), sinalizando o pedido de aplausos pertinente à finalização de uma apresentação teatral.⁵⁸ A referência a tal convenção cênica ajuda a perceber a *cauea* (“auditório”) do teatro de Dioniso já como um palco e, portanto, o valor dessa passagem na articulação entre as ocorrências de *theatrum mundi* apreciadas até o momento.⁵⁹

Essa, por sua vez, deixa notar que a ordem com que cada um dos referidos passos se apresenta no texto não é casual. Passemos, pois, ao último deles, que se dá no parágrafo final do diálogo.

⁵⁷ Cícero, *Cato Maior* 69-70: “Cada um deve se contentar com (qualquer que seja) o tempo de viver que lhe foi concedido. Pois, para agradar, um ator não precisa atuar na peça até o final, contanto que seja aprovado em qualquer ato que estiver presente. Da mesma forma, o sábio não precisa chegar até o *aplaudam*; pois um breve tempo de vida é longo o suficiente para se viver de modo bom e adequado”.

⁵⁸ Cf., por exemplo, o final das comédias plautinas *Cásina* (*Cas.* 1017); *Menecmos* (*Men.* 1162); *Truculento* (*Truc.* 968); ainda Horácio, *Arte Poética* 155; *OLD* verbete *plaudo*, sentido 3b; Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 243.

⁵⁹ Outra associação entre os §48 e 70 é aventada por Powell (Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 242): *Presumably what is being envisaged in Cícero’s image is something like what happened to Turpio Ambivius in the first performance of Terence’s Hecyra, as narrated by himself in the prologue.* Para uma visão que problematiza tal afirmação do prólogo terenciano, cf. Parker, H. N. Plautus v. Terence: audience and popularity re-examined. *American Journal of Philology*. Baltimore, vol. CXVII, n. 4, p. 585-617, 1996.

7 A natureza e o final do espetáculo (§85)

É apenas na derradeira passagem de *theatrum mundi* que, tal como na primeira (§5), se volta a enfatizar o papel da natureza:

Quod si non sumus immortalis futuri, tamen extingui homini suo tempore optabile est: nam habet natura, ut aliarum omnium rerum, sic uiuendi modum; senectus autem aetatis est *peractio* tamquam *fabulae*, cuius defetigationem fugere debemus praesertim adiuncta sicietate (§85, grifos meus).⁶⁰

Mas, ao mesmo tempo em que se retoma a ideia inicial da *natura/poeta*, nesse parágrafo em que se encerra a obra em estudo dá-se continuidade ao tema da finalização da vida expresso no *tópos* do § 70. Lá, como observamos, enfocara-se o homem e seu dever de cumprir contente qualquer, e quão breve fosse, o papel designado; aqui, aponta-se a opção, patente ao ser humano, de dar ele mesmo um término à encenação. Interpretando a imagem, pode-se pensar que o roteiro composto pela natureza é, antes que um texto completamente marcado, a ser cumprido ao pé da letra, um *script* com brechas para alguma improvisação dos atores, ainda que limitada.

8 Considerações finais: teatro e filosofia

A atenção ao *theatrum mundi* em *Cato Maior* à qual se dedicam as seções anteriores deste estudo leva a constatar que a presença do *tópos* nesse diálogo filosófico é mais constante e articulada do que as pesquisas tendem a reconhecer. Além disso, a articulação entre as passagens – a qual se mostra um efeito do destaque conferido aos elementos em cada uma, bem como da ordem em que elas aparecem – sugere que tal integração é significativa, o que impede de pensar que a ideia da vida como teatro ali possa se reduzir, como se costuma apontar, a um ornamento que visaria ao mero apelo popular.

⁶⁰ Cícero, *Cato Maior* 85: “Pois, caso não venhamos a ser imortais, ainda assim o homem pode optar por fazer cessar seu próprio tempo de viver. Isso porque, assim como a todos os demais assuntos, também ao viver a natureza prescreve um limite. No entanto, a velhice é como a *peratuação* de uma *peça teatral*, de cuja exaustão devemos fugir, especialmente quando já alcançada a saciedade.”

Portanto, também aqui, como em outros momentos da história da ideia, a vida como teatro constitui um recurso retórico com efeitos sobre a argumentação do personagem Catão, bem como sobre a interpretação desse texto ciceroniano como um todo. Nesta parte conclusiva, esboçamos uma sugestão, a ser corroborada na continuidade da pesquisa, quanto a efeitos filosóficos derivados do modo como o *tópos* é empregado nesse diálogo.

Voltemos, pois, a uma de nossas questões iniciais, concernente ao *status* da natureza na formulação do *theatrum mundi* na obra em estudo. Após a análise das passagens, fica claro que, em nenhuma das ocorrências do *tópos*, a *natura*, enquanto *poeta* do roteiro da vida, é efetivamente substituída. Além disso, em seu papel de autora do efêmero espetáculo, ela não deixa de ser apresentada positivamente. Para essa posição, bem como para a formulação de liberdade associada a um determinismo (tal qual vista no §70), tem sido apontado um suporte no repertório estoico.⁶¹ No mesmo sentido, diversos paralelos mais diretos para a imagem do teatro nos passos acima apreciados remetem a textos do estoicismo.⁶²

Além disso, lembremos, dentre as filosofias helenísticas, é nessa que um uso simultâneo, melhor dizendo, singularmente integrado de duas imagens de “teatro do mundo” (o homem como espectador e o homem como ator) se evidencia. Como já se apontou, precisamente esse emprego proporciona uma síncrese entre dois aspectos do estoicismo distintos e inseparáveis:⁶³ de um lado, a percepção, herdada do ceticismo,⁶⁴ da efemeridade e ilusão da vida; de outro, a submissão do homem a um poder superior e constante – e, lembremos, não raro denominado de “natureza”. Tendo isso em vista, a integração entre as imagens de homem espectador/ ator proporcionada pelo desenvolvimento consecutivo das imagens em *Cato Maior* pode, pois, efetivamente corroborar a visão de estudiosos que defendem o tom estoico como predominante em *Cato Maior*.

⁶¹ Para citar apenas um exemplo recente, cf. Léfèvre, *op. cit.*, que considera “programática” a referência a *natura* e *necessitas* no §4 (*ibidem*, p. 48-89).

⁶² Cf. para *Cato Maior* §70, Cícero *De Finibus* 3, 45; Sêneca *Ep.* 77, 20. Powell (Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 243) lembra, por exemplo, que, no debate entre peripatéticos e estoicos, os primeiros defendem que uma vida completa seria necessária para a felicidade (cf. Aristóteles *NE* 1. 109818 sq.), e os segundos não concordam que a qualidade da *eudaimonía* seja diretamente proporcional ao tempo de vida (Cic. *Fin.* 3, 45).

⁶³ Cf. Christian, *op. cit.*; Radcke, G. Zum “Theatrum mundi”. In: _____. *Tragik und Metatragik*. Berlin/ New York: De Gruyter, p. 324-440.

⁶⁴ Radcke, *op. cit.* (nota *supra*).

Uma dúvida final do protagonista, no entanto, parece apontar para uma outra direção: “Pois se nisto, isto é, pelo fato de crer que as almas humanas são imortais, eu erro, erro de bom grado...” (§85).⁶⁵ Com reiterado bom humor, o Catão ciceroniano afirma que prefere se equivocar pensando daquela forma visto que, como vantagem do erro, poderia evitar a zombaria dos filósofos mortos (§85). Aqui, Powell comenta que se tem um “triunfo” do Cícero retórico contra o Cícero filósofo.⁶⁶

No entanto, como sabemos, as obras filosóficas de Cícero tendem a fazer uso também filosófico das técnicas retóricas que, como é notório, nosso autor domina magistralmente.⁶⁷ Um exemplo, que Powell menciona em outro lugar,⁶⁸ é a argumentação *in utramque partem*, um recurso que, ao dar espaço a partes opostas, tende, na obra filosófica, a favorecer precisamente a dúvida sobre ambas, podendo levar com isso à isostenia que caracteriza a perspectiva cética, ou, como se prefere relacionar a Cícero, acadêmica.⁶⁹

Ora, nesse diálogo em que o protagonista é praticamente o único que se expressa (e defendendo sempre o mesmo ponto de vista, em prol da velhice) não há o recurso à disputa *in utramque parte*. Penso, porém, que o *theatrum mundi* teria na obra em apreço um efeito semelhante ao que aquela argumentação teria em diálogos como *Sobre a natureza dos deuses* (*De natura deorum*) ou *Tusculanas* (*Tusculanae*). Ou seja: a impressão é que, em *Cato Maior*, precisamente a ênfase nas relações entre teatro e vida, espalhadas pelo texto nas menções a palco, plateia e autores e concentradas no *tópos* do *theatrum mundi*, já contribuiriam para esse tom de dúvida resultante, recuperando a raiz cética da metáfora estoica.

⁶⁵ *Quod si in hoc erro, qui animos hominum immortales esse credam, libenter erro, nec mihi hunc errorem quo delector, dum uiuo, extorqueri uolo...* (§85).

⁶⁶ Cf. Powell, *op. cit.*, 1988, p. 265: *Cicero the rhetorician here triumphs over Cicero the Philosopher*.

⁶⁷ Cf. Powell, *op. cit.*, 1995, p. 21-22: *His gifts as an advocate, combined with his literary aemulation of the Platonic dialogue and his adoption of the sceptical methods of the later Academy, enabled him to present alternative points of view with apparently conviction, a deliberate technique that should not be mistaken for vacillation or inconsistency*.

⁶⁸ Cf. Powell, *op. cit.*, 1995, p. 21-22.

⁶⁹ Cf. Powell, *op. cit.*, 1995, p. 20. Em palestra recente em “Ciceronianíssimos! Simpósio de Estudos sobre Cícero” – IEL-Unicamp, 2010, Roberto Bolzani Filho (FFLCH-USP) destaca a retórica como instrumento do ceticismo ciceroniano. O assunto é tratado também em seu estudo anterior (Bolzani Filho, R. Cícero Acadêmico. *Kriterion*. Belo Horizonte, vol. CII, p. 206-224, 2000); sobre o academicismo em Cícero, cf. ainda Lévy, C. *Cicero Academicus. Recherches sur les Académiques et sur la philosophie cicéronienne*. Rome: École Française de Rome, 1992.

Desse modo, ao se situar no ponto conclusivo da argumentação, e um pouco antes do último passo de *theatrum mundi*, a hesitação atribuída por Cícero ao personagem Catão chama atenção para a possibilidade de se relativizar as certezas (supostamente embasadas em experiência e em certo conhecimento da filosofia) que este vinha proferindo. Sob esse ponto de vista, fica mais claro um efeito do emprego do insólito termo *peractio* (“peratuação”): teatraliza-se não apenas a última parte da vida, como também a última parte do diálogo, a *peroratio* (“peroração”)⁷⁰ catoniana.

Aceitar essa possibilidade significa assumir que o emprego da vida como teatro tem efetivamente uma consequência central sobre a argumentação filosófica do diálogo.⁷¹ A imagem é argumento, nomeadamente: constitui efetivamente mais um recurso retórico e filosófico empregado no diálogo ciceroniano para convidar o leitor a atuar como um espectador do papel ali assumido pelo estadista e – distanciando as *personae*⁷² de autor e personagem, bem como história e argumento – a suspender seu juízo sobre o drama encenado no texto. Se assim é, temos aqui, *mutatis mutandis*, um estímulo inverso ao que, em 1975, transformou em atores os espectadores da tortura “performática” de Marina Abramović.

⁷⁰ Sobre a argumentação em prol da imortalidade da alma como peroração do discurso do protagonista, cf. Cícero, *op. cit.*, 1988, p. 9.

⁷¹ Fica claro, pelo que até agora se percebeu, que, para apreender melhor o significado e impacto da imagem da vida teatralizada, bem como das relações entre os tons filosóficos apreensíveis no diálogo do ano 44 a.C., deve-se levar em conta a maneira como o *tópos* é integrado por nosso autor a convenções comuns a teatro, retórica e diálogo filosófico antigo. Mas este aspecto, bem lembrado por Matheus Trevizam (FALE-UFMG) durante minha exposição em Belo Horizonte, é um tema para um próximo estudo.

⁷² Sobre as *personae* e aspectos dramáticos em outros diálogos de Cícero, tive oportunidade de assistir recentemente à palestra “As *personae* de Cícero no *De finibus* e no *De natura deorum*”, proferida por Sidney Calheiros de Lima (FFLCH-USP) no Simpósio de Estudos sobre Cícero do IEL-Unicamp (cf. nota *supra*). O *Cato Maior* foi abordado em outras palestras (cuja publicação se prepara) no referido evento: como as de Adriano Scatolin (FFLCH-USP), tendo como contraponto epístolas ciceronianas, bem como, tratando da recepção em Petrarca, a de Bianca F. Morganti (Unifesp). A ela, pela leitura deste texto na versão de janeiro de 2009, agradeço, bem como, mais recentemente, a Carol Martins da Rocha (IEL-Unicamp) e aos editores e revisores da Revista *Nuntius Antiquus*.

Referências

- ALFONSI, L. La composizione del “De senectute” ciceroniano. *Sicilorum Gymnasium*. Catania, vol. VIII, p. 429-454, 1955/1961.
- _____. Sulle fonti del “De senectute”. *La Parola del passato*. Napoli, vol. XLI, p. 121-129, 1955.
- AUSTIN, J. L. *How to do things with words. The William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- ASTIN, A. E. Cato and the Greeks. In: _____. *Cato the Censor*. Oxford: Clarendon Press, 1978, p. 157-181.
- BEARE, W. *The Roman stage*. London: Methuen, 1955.
- BLAIR, A. *Jean Bodin and Renaissance science*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1997.
- BOLZANI FILHO, R. Cícero Acadêmico. *Kriterion*. Belo Horizonte, v. CII, p. 206-224, 2000.
- BOYANCÉ, P. Le Platonisme à Rome: Platon et Cicéron. In: *Actes du Congrès de l'Association G. Budé (Tours et Poitiers, 1953)*. Paris: Les Belles Lettres, 1954, p. 195-222.
- BUTLER, J. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity (subversive bodily acts, IV bodily inscriptions, performative subversions)*. New York: Routledge 1990.
- _____. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. In: Case, S.-E. (Org.). *Performing feminisms. Feminist critical theory and theatre*. Baltimore/ London: Johns Hopkins University Press, 1990, p. 270-282.
- CANCIK, H.; SCHNEIDER, H. (Org.). *Der Neue Pauly*. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 1996 (vol. I); 1997 (vol. III); 2001 (vol. X); 2002 (vol. XII).
- CASTELLI, G. “Cato maior de senectute” come Herakleideion. *RSC*. Torino, vol. XX, p. 5-12, 1972.
- CARDOSO, I. T. “Theatrum mundi” na oratória de Cícero. In: *Anales del IV Coloquio Internacional: lenguaje, discurso y civilización de Grecia a la modernidad*. La Plata: 2006. V. I, p. 32.
- _____. “Theatrum mundi”: Leben als Nachahmung des Theaters in Ciceros Redekunst”. *Von Humboldt’s introductory meeting*. Leipzig/ Bonn: Von Humboldt, 2006, p. 10.
- _____. “Theatrum mundi”: Philologie und Nachahmung. In: SCHWINDT, J. P. (Org.). *Was ist eine Philologische Frage?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, p. 82-111.
- CHRISTIAN, L. G. *Theatrum mundi. The history of an idea*. (= Diss. Harvard 1969) New York: Garland, 1987.
- CÍCERO. *Cato Maior de senectute. Catão, o Velho ou Diálogo sobre a velhice*. Tradução de M. Kury. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.
- _____. *Cato Maior de senectute*. Edited with introduction and commentary by J. G. F. Powell. Cambridge: University Press, 1988.
- _____. *Cato Maior de senectute*. Edição de M. Faltner. München: Heimeran Verlag, 1963.

- CÍCERO. *Caton l'ancien (de la vieillesse)*. Texte établi et traduit par Pierre Wuilleumier. Paris: Les Belles Lettres, 1961.
- _____. *De re publica; De legibus; Cato maior de senectute; Laelius de amicitia*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit J. G. F. Powell. Oxonii: e Typographeo Clarendoniano, 2006.
- _____. *La vecchiezza; Lamicizia*. A cura di G. Pacitti. Verona: Arnoldo Mondadori, 1965.
- _____. "Saber envelhecer" seguido de "Amizade". Trad. P. Neves. Porto Alegre: LPM Pocket, 1997.
- CURTIUS, E. R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke, 1948.
- di PRIMA, A. Cicerone, "Cato Maior" 48 e 53. *Paideia*. v. XIII, p. 247-251, 1958.
- EIGLER, U. Cicero und die römische Tragödie. In: STÄRK, E.; VOGT-SPIRA, G. (Org.). *Dramatische Wäldchen*. Festschrift für Eckard Lefèvre. Zürich/ New York: Olms, p. 619-636.
- FALCONER, W. A. (Org.). Cicero, *De senectute; De amicitia; De divinatione*. London/ Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971.
- FEIG VISHNIA, R. Cicero *De senectute* 11, and the date of C. Flaminius' tribunate. Toronto. vol. L, n. 2, p. 138-145, 1996.
- FISCHER-LICHTE, E. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- FUHRER, T.; ZINSLI, S. (Org.). *Gender-Studies in den Altertumswissenschaften. Rollenkonstrukte in antiken Texten*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.
- FUHRER, T.; NELIS, D. (Org.). *Acting with words. Communication, rhetorical performance and performative acts in Latin literature*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.
- FRAENKEL, E. Tulliana. *Mus. Helv.* Basel, vol. XXIII, p. 194, 1966.
- GEFFCKEN, K. A. *Comedy in the "Pro Caelio"*. Leiden: Brill, 1973.
- GILDENHARD, I. *Paideia Romana*. Cambridge: University Press, 2007, p.110; 114-16.
- GLARE, P. G. W. (Org.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 2007.
- GOLDBERG, S. Cicero and the work of tragedy. In: MANUWALD, G. (Org.). *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*. Würzburg: Ergon-Verlag, 2000, p. 49-59.
- GONZÁLEZ-GARCÍA, J. M.; KONERSMANN, R. "Theatrum mundi". In: RITTER, J.; GRÜNDER, K. (Org.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel: Schwabe, 1998. Vol. X, p. 1051-1054.
- GRIMAL, P. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: PUF, 1963.
- JOCELYN, H. D. Diatribes and sermons. *Liverpool Classical Monthly*. Liverpool, vol. VII, p. 3-7, 1982.
- KINSTRAND, J. F. *Bion of Borysthenes*. Stockholm: Almqvist Wiksell, 1976, p. 116-17; 204-12.
- KOKOLAKIS, M. *The dramatic simile of life*. Athens: Boukouris, 1960.

- LEFÈVRE, E. Der “Tithonos” Aristons von Chios und Ciceros “Cato”. *Hermes*. Stuttgart, vol. CXXXV, p. 43-65, 2007.
- LÉVY, C. *Cicero Academicus. Recherches sur les Académiques et sur la philosophie cicéronienne*. Rome: École Française de Rome, 1992.
- MACKENDRICK, P. (Org.). *The philosophical books of Cicero* London: Duckworth, 1989.
- MANFREDINI, M. Argantonio re di Cadice e le fonti del “Cato Maior” ciceroniano. *RFIC*. Torino, vol. XCVIII, p. 278-291, 1970.
- NOVARA, A. Le vieux Caton aux champs ou le plaisir exceptionnel de l’agriculture pour un sage vieillard. In: LE BONNIEC, H.; VALLET, G. *Mélanges P. Willeumier*. Paris: Les Belles Lettres, 1980, p. 261-68.
- OLTRAMARE, A. *Les origines de la diatribe romaine*. Genebra: Payot, 1926.
- PARKER, H. N. Plautus v. Terence: audience and popularity re-examined. *American Journal of Philology*. Baltimore, vol. CXVII, n. 4, p. 585-617, 1996.
- PIANEZZOLA, E. Politica e poesia in Cicerone, “Le Fenicie” di Euripide. *Ciceroniana*. Roma, v. V, p. 167-172, 1984.
- POWELL, J. G. F. (Org.). *Cicero the philosopher. Twelve papers*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- ROMANO, A. Humor y discurso político. *Phaos*. Campinas, v. I, p. 159-169, 2001.
- RUCH, M. *Le préambule dans les oeuvres philosophiques de Cicéron. Essai sur la genèse de l’art du dialogue*. Paris: Les Belles Lettres, 1958.
- SARISBERIENSIS, J. *Policraticus I-IV*. Edidit Katherine Keats-Rohan. Turnholti: Brepols, 1993.
- SHAKESPEARE, W. *As you like it*. Ed. by Alan Brissenden. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- SPAHLINGER, L. *Tulliana simplicitas. Zu Form und Funktion des Zitats in den philosophischen Dialogen Ciceros*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2005.
- STRATI, R. Il proemio del “Cato Maior” di Cicerone. *Lexis*. Trento, v. XVIII, p. 193-212, 2000.
- STROH, W. *Cicero, Redner, Staatsmann, Philosoph*. München: Beck, 2008.
- TORNOS, A. M. La historia en el diálogo “De senectute”. *Humanidades*. v. V, p. 272-280, 1953.
- VENINI, P. La vecchiaia nel “De senectute” di Cicerone. *Athenaeum*. Pavia, v. XXXVIII, 98-117, 1960.
- RADCKE, G. Zum “Theatrum mundi”. In: _____. *Tragik und Metatragik*. Berlin/ New York: De Gruyter, p. 324-440.
- THESAURUS Linguae Latinae*. Leipzig: Teubner, 1900-2009.
- ZILLINGER, W. *Cicero und die altrömischer Dichter*. Würzburg: Staudenraus, 1911.

A NARRATIVA DA MORTE: PLATÃO E A MORTE FILOSÓFICA¹

José Gonçalves Poddis*
Universidade Federal de Minas Gerais

ABSTRACT: This paper is a brief commentary on the narrative of Socrates' death in the *Phaedon*. The aim is to perceive the textual elements used and possible impacts of that construction.

KEYWORDS: Socrates; Platon; death.

No Livro X d'*A República*, Sócrates e Glauco discutem o valor das artes miméticas.² Platão propõe que poetas como Homero, assim como os artesãos que imitam formas verdadeiras, estão afastados da verdade em segundo grau, já que, segundo ele, as formas existentes no mundo real são aparências da verdade; conseqüentemente, nosso mundo sensível seria a primeira cópia, ou imitação, desta suposta verdade.³ Um artesão que copia estas formas (uma cama, no exemplo dado por Platão), afastar-se-ia dela em segundo grau, imitando-lhe a aparência.

*jpoddis@hotmail.com

¹ Texto originalmente apresentado como comunicação oral no “XVII Congresso Nacional de Estudos Clássicos”, promovido pela Sociedade Brasileira Estudos Clássicos (SBEC) em Natal/ RN – 21 a 25 de setembro de 2009 –, com apoio da Fundação Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

² Essa questão foi anteriormente tratada por Platão nos livros II e III d'*A República* e em outros diálogos, como a *Apologia*, o *Lísias*, o *Mênnon*, o *Fédon* e o *Banquete*. A concepção de que todo tipo de poesia é mimética já aparece no livro II (373b) e III (382b). Sobre a discussão entre arte, poesia e mimesis, cf. introdução de Halliwell *apud* Plato. *Republic 10*. Translation and commentary of S. Halliwell. Warminster: Aris & Phillips 1988, p. 1-32.

Um pintor que retratasse esta cama, feita pelo artesão, estaria ainda mais afastado, pois sua obra seria a imitação da imitação da aparência.⁴

Seguindo este raciocínio, a poesia épica, assim como a pintura, não é capaz de ensinar ou transmitir nada de real ou verdadeiro e, conseqüentemente, nenhuma virtude, pois “o criador de imagens, o imitador, não entende nada da realidade, só conhece a aparência”.⁵ E, mais grave, eles causam danos irreversíveis aos espectadores.⁶

A crítica à poesia e às artes miméticas já apareceu nos livros II e III. Porém, neste momento ela tem um escopo diferente, pois

O próprio Livro X na verdade levanta as alegações anteriores de falsidade e dano psicológico, mas as amplia e modifica a importância de ambas, e deste modo leva ainda mais longe a “querela” entre filosofia e poesia (607b5). O ataque é agora de um tipo mais radical, e gira em torno da recente compreensão da mimesis como um processo especioso de fazer-imagem o qual responde por toda arte poética e visual. Julga-se ser a Mimesis, agora, *inerentemente* falsa ou falsificada, muito mais do que simplesmente capaz de expressar falsidade.⁷

³ Cf. Strauss, L. *The man and the city*. Chicago: Chicago University Press, 1978, p. 135: *In order to understand Socrates' seemingly outrageous judgment on poetry, one must first identify the artisans whose work the poet imitates. The poets' themes are above all human beings as referred to virtue and vice; the poets see the human things in the light of virtue; but the virtue toward which they look is an imperfect and even distorted image of virtue (598e1-2; 599c6-d3; 604e4-5).*

⁴ Em outras palavras, Gastaldi [Commento al libro X, (A). In: Platone. *La Repubblica*. Traduzione e commento a cura di Mario Vegetti. Milano: Bibliopolis, 2007. Vol. VII, libri X, p. 103] assim define a operação mimética: *Lo scopo dell'argomentazione platonica è quello di costruire una gerarchia ontologica in senso discendente. Se al suo culmine si coloca l'idea, il secondo posto è occupato dall'orgetto sensibile e solo terza viene l'opera di riproduzione, la mimesi. Lo chiarisce bene l'esempio adottato, quello del letto, che anonovera l'idea di letto, il letto prodotto dal falegname e il letto dipinto dal pittore.*

⁵ As traduções, quando não mencionadas, são de minha autoria. Platão, *Rep. X*, 601b 9-10. Em nota sobre este trecho, Kirk (cf. Plato, *op. cit.*, 1988, p. 128) afirmará: *Of the three activities of using, making and representing/imitating things, the first alone involves true knowledge, while making rests on true opinion, and mimesis on nothing but ignorance.*

⁶ Assim comenta Gastaldi (*op. cit.*, p. 94-95): *La posizione di Socrate è più drastica: le opere a carattere imitativo non saranno ammesse perché producono un grave danno, λωβη, all'intelligenza degli ascoltatori, specie di quelli che non sono in grado di porvi rimedio tramite l'unico antidoto, “pharmakon”, adeguato, e cioè la conoscenza dell'effettivo statuto della “mimesis”.*

⁷ Platão, *op. cit.*, 1988, p. 5: *Bk. 10 itself in fact picks up the earlier allegations of falsehood and psychological harm, but it enlarges and modifies the import of both, and thereby carries altogether further philosophy's “quarrel” with poetry (607b5). The attack is now of more radical kind, and revolves around the fresh understanding of mimesis as a process of specious image-making which*

De fato, se tomarmos as *miméseis*, observamos que os imitadores estão mais inclinados a imitar os homens nos momentos em que eles estão fora de si, afetados pelas paixões, agindo na irracionalidade. O filósofo explica que isso se dá porque

O caráter irascível presta-se a imitações numerosas e variadas, *ao passo que o caráter prudente e tranquilo, sempre igual a si mesmo*,⁸ não é fácil de imitar, nem fácil de compreender, uma vez expresso, sobretudo numa assembleia em festa e pelos homens de todo tipo que se encontram reunidos nos teatros.⁹

Assim, os poetas privilegiam mundos conforme seus interesses e ao fazê-lo exibem somente o mundo aparente que veem. Como eles não conseguem apreender a verdade, recriam-no como se fosse o verdadeiro.¹⁰ A proposta acaba por se comportar como uma acusação muito séria à poesia e em particular ao teatro, incapaz de ensinar a virtude e a retidão, alimentando o πάθος do povo com o espetáculo do aparente.¹¹ Podemos mesmo pensar em uma crítica ao Estado democrático, o qual seria movido pela vontade da maioria composta por indivíduos reunidos numa Assembleia, instigados pela emoção que embota a razão, correndo o risco de cometer injustiças, como a condenação de Sócrates.¹²

accounts for all poetic and visual art. Mimesis is now judged to be inherently false or fake, rather than simply capable of conveying falsehoods.

⁸ Grifo nosso.

⁹ Platão, *Rep. X*, 604e1-605a6: Οὐκοῦν τὸ μὲν πολλὴν μίμησιν καὶ ποικίλην ἔχει, τὸ ἀγανακτητικόν, τὸ δὲ φρόνιμόν τε καὶ ἡσύχιον ἦθος, παραπλήσιον ὄν ἀεὶ αὐτὸ αὐτῷ, οὔτε ῥάδιον μιμήσασθαι οὔτε μιμουμένου εὐπετὲς καταμαθεῖν, ἄλλως τε καὶ πανηγύρει καὶ παντοδαποῖς ἀνθρώποις εἰς θέατρα συλλεγομένοις (em tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado; ao longo deste artigo, utilizaremos mais de uma tradução).

¹⁰ Para uma aproximação entre o poeta e os sofistas, cf. Gastaldi, *op. cit.*, p. 102ss.

¹¹ Assim considera Halliwell (cf. Plato, *op. cit.*, 1988, p. 4): *Is the sense that poetry can and does possess the serious power to work deleterious effects on its audiences. This becomes a permanent concern of Plato's, variously elaborated. One recurrent idea (derived particularly from the cultural conditions of classical Athens) is that poetry is debased by the requirement of satisfying mass audiences: e.g. Ap. 18c-d, Grg. 501-d, Rep. 6.493. Related to this is the suspicion that poetry (and other art) may be prepared to sacrifice ethical standards to the pursuit of one simple goal – giving pleasure to its devotees.*

¹² Cf. Strauss, *op. cit.*, p. 133: *Tyranny and democracy are characterized by the surrender to the sensual desires, including the most lawless ones. The tyrant is "Eros" is incarnate. And the poets sing the praise of "Eros". They pay very great attention and homage precisely to that phenomenon from which Socrates abstracts in the Republic to the best of his powers. The poets therefore foster injustice.*

No *Fédon*, um exemplo de como este mecanismo de criação poética funciona nos é dado por Platão. Sócrates recebe os amigos no seu último dia de vida. O guarda retira as correntes que o prendem e ele se senta no catre para conversar com os visitantes. Esfregando as pernas, o filósofo diz:

Que coisa mais estranha – disse-nos – isso que os homens chamam prazer e como se harmoniza maravilhosamente com a dor que se acredita, entretanto, ser seu contrário! Porque, se não podem ser encontrados juntos, quando se toma um dos dois, deve-se esperar quase sempre o outro, como se estivessem inseparavelmente ligados. Creio que se Esopo tivesse atentado nesta ideia, teria feito, sem dúvida, uma fábula: teria dito que deus, tendo desejado reconciliar esse dois inimigos e não o conseguindo, atou-os pelas cabeças, de modo que, desde então, quando um chega, o outro o segue de perto. É o que sinto eu mesmo, porque à dor que os ferros causavam a esta perna parece suceder, agora, o prazer.¹³

Neste exemplo, observamos primeiro que Sócrates não está dizendo a verdade, no sentido estritamente platônico, e sim emitindo uma opinião acerca do que as sensações que causam prazer podem parecer (φαίνεται) ser. Ele fala, portanto, da aparência e, quando imagina o poeta Esopo, figura-o criando uma *mimésis* da aparência. Em segundo lugar, exige-se recorrer a um tipo de subterfúgio que dê à aparência a verossimilhança e o aspecto de verdade; no caso, seria a afirmação de que o prazer é obra de deus. Em terceiro, o resultado da operação mimética é uma ficção

¹³ Platão, *Fédon*, 60b3-60c7: "Ὁ ἄνδρες, ἔοικέ τι εἶναι τοῦτο ὃ καλοῦσιν οἱ ἄνθρωποι ἡδύ: ὡς θαυμάσιως πέφυκε πρὸς τὸ δοκοῦν ἐναντίον εἶναι, τὸ λυπηρόν, τὸ ἅμα μὲν αὐτῷ μὴ θέλειν παραγίγνεσθαι τῷ ἀνθρώπῳ, εἰάν τις διώκη τὸ ἕτερον καὶ λαμβάνη, σχεδόν τι ἀναγκάζεσθαι αἰεὶ λαμβάνειν καὶ τὸ ἕτερον, ὡς περ ἐκ μιᾶς κορυφῆς ἡμμένω δύο ὄντε. καὶ μοι δοκεῖ, ἔφη, εἰ ἐνενόησεν αὐτὰ Αἴσωπος, μῦθον ἂν συνθεῖναι ὡς ὁ θεὸς βουλόμενος αὐτὰ διαλλάξαι πολεμοῦντα, ἐπειδὴ οὐκ ἐδύνατο, συνῆψεν εἰς ταῦτόν αὐτοῖς τὰς κορυφάς, καὶ διὰ ταῦτα ὧ ἂν τὸ ἕτερον παραγένηται ἐπακολουθεῖ ὕστερον καὶ τὸ ἕτερον. ὡς περ οὖν καὶ αὐτῷ μοι ἔοικεν· ἐπειδὴ ὑπὸ τοῦ δεσμοῦ ἦν ἐν τῷ σκέλει τὸ ἀλγεινόν, ἦκειν δὴ φαίνεται ἐπακολουθεῖν τὸ ἡδύ (tradução de José Américo Motta Pessanha para Platão; comentadores salientam invariavelmente, em relação a esta passagem, a face religiosa de Sócrates. Cf., por exemplo, Dixsaut, M. *Phédon*. Traduction nouvelle, introduction et notes par M. Dixsaut. Paris: Flammarion, 1991; Guardini, R. *The death of Socrates. An interpretation of the platonic dialogues: Euthyphro, Apology, Crito and Phaedo*. New York: Sheed & Ward, 1948).

(μυθολογικός) que fala de coisas verdadeiras, como ele declara a ordem divina de fazer poesia: “Comecei por este hino ao deus cuja festa se celebrava, porém, depois, refletindo que para ser verdadeiro poeta não basta saber fazer verdadeiros discursos em versos, mas que é preciso inventar ficções”.¹⁴

A partir do que foi dito, podemos então levantar a hipótese de que Platão, ao escrever os diálogos, estaria corrigindo as falhas dos que o procederam, para adequar a arte poética ao serviço da cidade, com a função de ser capaz de ensinar a virtude?¹⁵ Para responder a essa questão, testaremos a teoria platônica de criação poética, observando a narrativa da morte de Sócrates.

Nosso filósofo desaprova as narrativas da morte épica e dos tragediógrafos, pois abomina as lamentações, o bater no peito, o jogar poeira sobre a cabeça, o puxar dos cabelos, os longos dias de jogos rituais. Ele inaugura, pelas palavras de Sócrates, uma nova idealização de morte n’ *A República*, já concebida anteriormente no *Fédon*:

A lei diz que não há nada mais belo do que manter a calma, tanto quanto possível, na infelicidade, e não se afligir, porque não se pode distinguir com clareza o bem do mal que ela comporta; não se ganha nada em indignar-se, nenhuma das coisas humanas merece ser tomada muito a sério, e, numa ocasião dessas, agindo com destempero, seria impossível ver o que estaria vindo em nosso socorro, porque nosso desgosto nos impediria.¹⁶

Postulamos que, com esse raciocínio, Platão, no *Fédon*, reescreve a tradição e apresenta de que modo um homem justo e virtuoso deve morrer. Sócrates é seu paradigma e Fédon, um narrador indireto que

¹⁴ Platão, *Fédon*, 61b2-6: “Οὐτω δὴ πρῶτον μὲν εἰς τὸν θεὸν ἐποίησα οὐ ἦν ἡ παρούσα θυσία· μετὰ δὲ τὸν θεόν, ἐννοήσας ὅτι τὸν ποιητὴν δέοι, εἰς ἕπερ μέλλοι ποιητῆς εἶναι, ποιεῖν μύθους ἀλλ’ οὐ λόγους, καὶ αὐτὸς οὐκ ἦ μυθολογικός (tradução de José Américo Motta Pessanha).

¹⁵ Sobre a discussão acerca da *paideia* grega e do estatuto de Homero como educador da Grécia, cf. Gastaldi, *op. cit.*, p. 113 ss.

¹⁶ Platão, *Rep.* X, 604b9-604c3: Λέγει που ὁ νόμος ὅτι κάλλιστον ὅτι μάλιστα ἡσυχίαν ἄγειν ἐν ταῖς συμφοραῖς καὶ μὴ ἀγανακτεῖν, ὡς οὔτε δήλου ὄντος τοῦ ἀγαθοῦ τε καὶ κακοῦ τῶν τοιούτων, οὔτε εἰς τὸ πρόσθεν οὐδὲν προβαίνειν τῷ χαλεπῶς φέροντι, οὔτε τι τῶν ἀνθρωπίνων ἄξιον ὄν μεγάλης σπουδῆς, ὅ τε δέι ἐν αὐτοῖς ὅτι τάχιστα παραγίγνεσθαι ἡμῖν, τούτ’ ἐμποδῶν γιγνώμενον τὸ λυπέισθαι (tradução de Enrico Corvisieri).

conta a Equécrates o que aconteceu, depois da execução. A narrativa platônica não é mais resultado da cooperação entre o poeta e Musa, nem a dramatização do *agón* trágico de personagens míticos, mas um *lógos* construído na depuração da verdade, da experiência submetida à reflexão que busca controlar as emoções e cristalizar a virtude, atividade própria do verdadeiro filósofo.¹⁷

Conta então o narrador que, depois de discutirem acerca da imortalidade da alma, Sócrates começa a se preparar para a execução. Diz ele, em conclusão às suas ponderações sobre a prática da filosofia:

O homem – que se dedicou aos prazeres que têm a instrução por objeto e que desse modo embelezou sua alma, não com adereços estranhos e nocivos, mas com o que propriamente se mais lhe convém, como a temperança, a justiça, a coragem, a liberdade, a verdade – aguarda confiante e corajoso o momento de se encaminhar para o Hades, quando seu destino o chamar. Vós, com certeza, Símiias, Cebes, e todos os demais, mais tarde vos poreis a caminho. Quanto a mim, meu destino me chama neste momento, como diria um ator de tragédia.¹⁸

¹⁷ Cf. Ahrens Dorf, P.J. *The death of Socrates and the life of philosophy. An interpretation of Plato's Phaedo*. Albany: State University of New York Press, c1995, p. 199: *In the "Phaedo", Socrates presents to his friends a final defense of his philosophic life (63b1-5, 63e8-64a3). In the first place, he argues that, since the wisdom the philosopher seeks is so fine and pure a thing. He cannot attain it in this life but only, if at all, in an afterlife (65a9-66e6). And he then proceeds to argue both that the soul is immortal (70c4-80e2, 102a10-107a1) and that, if the philosopher should purify his truest self – his soul – of all that is merely human and mortal, he will deserve the divine reward of pure wisdom and everlasting happiness (66e6-69d2, 80e2-84b8).*

¹⁸ Platão, *Fédon*, 114d8-115a6: ἀλλὰ τούτων δι' ἕνεκα θαρρεῖν χρὴ περὶ τῆ ἑαυτοῦ ψυχῇ ἄνδρα ὅστις ἐν τῷ βίῳ τὰς μὲν ἄλλας ἡδονὰς τὰς περὶ τὸ σῶμα καὶ τοὺς κόσμους εἶασε χαίρειν, ὡς ἀλλοτρίους τε ὄντας, καὶ πλέον θάτερον ἡγησάμενος ἀπεργάζεσθαι, τὰς δὲ περὶ τὸ μανθάνειν ἐσπούδασέ τε καὶ κοσμήσας τὴν ψυχὴν οὐκ ἀλλοτρίῳ ἀλλὰ τῷ αὐτῆς κόσμῳ, σωφροσύνη τε καὶ δικαιοσύνη καὶ ἀνδρεία καὶ ἐλευθερία καὶ ἀληθεία, οὕτω περιμένει τὴν εἰς Αἴδου πορείαν [ὡς πορευσόμενος ὅταν ἡ εἰμαρμένη καλῇ] ὑμεῖς μὲν οὖν, ἔφη, ὦ Σιμμία τε καὶ Κέβης καὶ οἱ ἄλλοι, εἰς αὐθις ἐν τινι χρόνῳ ἕκαστοι πορεύσεσθε· ἐμὲ δὲ νῦν ἤδη καλεῖ, φαίη ἂν ἀνὴρ τραγικός, ἡ εἰμαρμένη, καὶ σχεδὸν τί μοι ὥρα τραπέσθαι πρὸς τὸ λουτρόν (tradução de José Américo Motta Pessanha).

Na narrativa de Fédon, Platão vai pontuando como Sócrates exemplifica a maneira correta de comportar-se.¹⁹ A palavra *orthós* (ὀρθός) e congêneres, relacionada com o correto falar, o correto filosofar, o correto agir,²⁰ ocorre dezesseis vezes no diálogo,

Depois de longa conversa acerca da alma, Sócrates diz: “creio que ainda me resta tempo para um banho, é melhor, segundo me parece, lavar-me antes de tomar o veneno e não deixar para as mulheres o trabalho de lavar um cadáver”.²¹ Perguntado por Críton a respeito de como deveria encaminhar seu enterro, Sócrates dá uma resposta evasiva, sem qualquer vaidade: “deve-se ter mais coragem e dizer que é meu corpo o que amortalhas, e faça-o como te agradar e do modo que acreditares mais conforme às leis.”²² Didaticamente, a preocupação maior do que vai morrer é insistir em que, para o verdadeiro filósofo, o importante é o cuidado com a alma e, conseqüentemente, a busca da felicidade.²³ O pragmatismo em relação ao seu cadáver opõe-se diametralmente à narrativa de Homero no que toca às honras fúnebres. Para efeito de comparação, os rituais de Pátroclo na *Ilíada* são grandiosos.²⁴ Realizam-se jogos com participação dos principais protagonistas da guerra do lado aqueu; foram sacrificados doze guerreiros troianos, antes de a pira arder com o corpo do jovem companheiro de Aquiles.

¹⁹ Cf. Strauss, *op. cit.*, p. 51: *Let us then assume that the platonic dialogues do not convey a teaching, but, being a monument to Socrates, present the Socratic way of life as model.*

²⁰ Cf. Gastaldi, *op. cit.*, p. 120: *All'imitazione e alla produzione si unisce così la tecnica d'uso, che è nettamente superiore, sotto il profilo conoscitivo, alle altre due. Solo colui che la detiene è in grado di volutare le caratteristiche da cui dipende la qualità tanto dei prodotti artificiali quanto degli esseri animati e delle azioni umane, cioè l'eccellenza (arete), la bellezza (kallos) e la correttezza (orthotes).*

²¹ Platão, *Fédon*, 115a7-8: Δοκεῖ γὰρ δὴ βέλτιον εἶναι λουσάμενον πιεῖν τὸ φάρμακον καὶ μὴ πράγματα ταῖς γυναίξιν παρέχειν νεκρὸν λούειν (tradução de José Américo Motta Pessanha).

²² Platão, *Fédon*, 115e6-116a1: Ἄλλὰ θαρρεῖν τε χρὴ καὶ φάναι τοῦμὸν σῶμα θάπτειν, καὶ θάπτειν οὕτως ὅπως ἂν σοὶ φίλον ἦ καὶ μάλιστα ἡγῆ νόμιμον εἶναι (tradução de José Américo Motta Pessanha).

²³ Cf. Ahrensdoerf, *op. cit.*, p. 196: *Socrates urges his friends, then, to believe that, once he has been executed, he will immediately depart from his body and also from them and that he will enjoy an everlasting happiness in Hades. And he thereby reassures them that, by dying, he will not be suffering anything frightful or pitiable.*

²⁴ Homero, *Ilíada* XXIII, 19ss.

Efetivamente, o contraste é expressivo; para Sócrates, a morte nada mais é do que “[o] completo desligamento da alma imortal de seu corpo, e a vida do amante da sabedoria é um ensaio ou preparação para essa liberação final”.²⁵

Chegada a hora, trazem-lhe uma taça com veneno e Fédon, prosseguindo, relata: “Sócrates apanhou-a, Equécrates, com a maior tranquilidade, sem nenhuma emoção, sem alterar sua expressão, sem mudar de cor”.²⁶ É interessante notar que, na *Ilíada*, temos novamente exemplos de guerreiros que empalideceram de terror diante do perigo: Páris diante de Menelau, os exércitos aqueus quando da manifestação prodigiosa dos trovões de Zeus e Dólou, ao ver uma lança atirada por Diomedes por sobre seus ombros.²⁷

Segundo o testemunho de Equécrates, o filósofo perguntou se devia fazer uma libação aos deuses, ato de piedade religiosa contestada durante seu julgamento, tema do outro diálogo platônico (*Crítion*); orou e “depois de ter tido isto, levou a taça aos lábios e esgotou-a, sem o menor gesto de dificuldade ou repugnância”.²⁸ Se o Sócrates platônico demonstra tal destemor, o mesmo não acontece com os presentes que sofrem; naquele momento, emocionados, começam a chorar, comovidos pela perda do mestre, que impacientemente admoesta-os:

“Que fazeis, meus amigos? – Disse-nos – Não foi por isso que mandei que saíssem as mulheres, por sua falta de moderação, porque a mim ensinaram que se deve morrer com formosas palavras? Permaneci, portanto, tranquilos e demonstrei coragem”. Estas palavras nos encheram de confusão e detiveram nossas lágrimas.²⁹

²⁵ Cf. Cornford, F. McD. *Antes e depois de Sócrates*. Tradução de Walter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 67.

²⁶ Platão, *Fédon*, 117b3-5: Καὶ ὅς λαβὼν καὶ μάλα ἴλεως, ὧ Ἐχέκρατες, οὐδὲν τρέσας οὐδὲ διαφθείρας οὔτε τοῦ χρώματος οὔτε τοῦ προσώπου (tradução de José Américo Motta Pessanha).

²⁷ Cf. Homero, *Ilíada* III, 34-7; VIII, 75-7 e X, 374-6 respectivamente.

²⁸ Platão, *Fédon*, 117c3-5: Καὶ ἄμ' εἰπὼν ταῦτα ἐπισχόμενος καὶ μάλα εὐχερῶς καὶ εὐκόλως ἐξέπιεν (tradução de José Américo Motta Pessanha).

²⁹ Platão, *Fédon*, 117d7-e4: Εκείνος δέ, Σία, ἔφη, ποιεῖτε, ὧ θαυμάσιοι. ἐγὼ μέντοι οὐχ ἥκιστα τούτου ἕνεκα τὰς γυναῖκας ἀπέπεμψα, ἵνα μὴ τοιαῦτα πλημμελοῖεν· καὶ γὰρ ἀκήκοα ὅτι ἐν εὐφημίας χρηὲς τελευτᾶν. ἀλλ' ἡσυχίαν τε ἄγετε καὶ καρτερεῖτε. Καὶ ἡμεῖς ἀκούσαντες ἡσυχύθημέν τε καὶ ἐπέσχομεν τοῦ δακρῦειν (tradução de José Américo Motta Pessanha).

Anteriormente Sócrates já havia ordenado que sua mulher e seus filhos fossem retirados da prisão e levados para casa, justamente para evitar gritos e lamentos.³⁰ Platão elimina, metaforicamente, as emoções exageradas da narrativa, opção significativa para pensarmos o lugar da poesia e do teatro na cidade ideal de Platão. A descrição dos momentos finais da vida do idealizador da maiêutica é famosa: o homem que lhe trouxe o veneno apalpa-lhe as pernas em direção à cabeça, perguntando-lhe se ele sentia seus membros; placidamente Sócrates exorta Críton a sacrificar o galo a Asclépio,³¹ seu corpo estremece e para de respirar; Críton fecha-lhe os olhos e a boca.

Interessante destacar que, ao colocar Fédon como narrador em um plano temporal distante dos acontecimentos, Platão cria um efeito retórico que nos permite avaliar a recepção dos diálogos que se esperava suscitar nos leitores.³² No prólogo, Fédon fala a Equécrates com serenidade sobre aqueles dias com o mestre, avaliando o dia em que ele morreu.³³

³⁰ Platão, *Fédon*, 60a.

³¹ Cf. Baslez, M.-F. *Les persécutions dans l'Antiquité. Victimes, héros, martyrs*. Paris: Fayard, 2007, p. 29-30: *Cette vie pieuse se clôt par un geste tout à fait symbolique. La dernière préoccupation du philosophe est de faire accomplir le sacrifice d'un coq, promis à Asclépios. Le sacrifice est, en effect, l'acte le plus important et le plus significatif de la pratique religieuse antique.*

³² Sobre este aspecto, comenta Desclos (*Structure des dialogues de Platon*. Paris: Ellipses, 2000, p. 19): *À cet égard ces trois dialogues ("Fédon", "Banquete" e "Parménides") sont paradigmatiques en ce qu'ils illustrent chacun un niveau différent de l'ἀκοή, et qu'ils glosent sur ces différents niveaux. Ainsi du Phédon, qui situe Echécrate et le lecteur-auditeur au premier niveau de l'ἀκοή. Le texte y insiste qui, dès la première phrase, interroge: "Étais-tu en personne (αὐτὸς ... παραγένου) Phédon, aux côtés de Socrate, ce jour où il but le poison dans la prison? Ou bien as-tu entendu (ἠκουσας) d'un autre ce que tu sais?" (57a1-3). Αὐτὸς, ἠκουσας: la phrase inaugurale du dialogue s'ouvre et se clôt sur ces deux mots, intégrant d'entrée de jeu la hiérarchisation des témoignages propre au discours historique, et garantissant du même coup la fiabilité de ce que va être dit (sobre uma outra classificação dos diálogos platônicos, utilizando como critério a fala do narrador, cf. Strauss, *op. cit.*, p. 58ss).*

³³ Platão, *Fédon*, 58e1-4; 59a7-b1: *Καὶ μὴν ἔγωγε θαυμάσια ἔπαθον παραγενόμενος. οὔτε γὰρ ὡς θανάτῳ παρόντα με ἄνδρὸς ἐπιτηδείου ἔλεος εἰσῆει· εὐδαίμων γὰρ μοι ἀνὴρ ἐφαίνετο, ὃν Ἐχέκρατες, καὶ τοῦ τρόπου καὶ τῶν λόγων, ὡς ἀδεῶς καὶ γενναίως ἐτελεύτα [...] καὶ πάντες οἱ παρόντες σχεδόν τι οὔτω διεκείμεθα, τοτὲ μὲν γελῶντες, ἐνίοτε δὲ δακρύνοντες, εἰς δὲ ἡμῶν καὶ διαφερόντως, Ἄπολλόδωρος – οἶσθα γὰρ πού τὸν ἄνδρα καὶ τὸν τρόπον αὐτοῦ (tradução de José Américo Motta Pessanha). Assim pondera Strauss (*op. cit.*, p. 58) sobre os efeitos da narrativa indireta: *In the narrated dialogue on the other hand a participant in the conversation gives an account directly or indirectly to non participants and hence also to us.**

Minhas impressões naquele dia foram realmente singulares, porque, em lugar de apiedar-se da morte de um homem a quem tanto queria, pareceu-me ser sua sorte invejável, porque estive diante de um homem feliz, amigo Equécrates, feliz em seu modo de comportar-se, na sua linguagem e pela intrepidez e serenidade com que morreu. (...)

À ideia de que aquele homem ia morrer, produzia-se em mim um extraordinário misto de pena e prazer, e o mesmo se produzia em todos os presentes. Tanto ríamos quanto chorávamos, sobretudo um de nós, Apolodoro, certamente já o conheces.

Do ponto de vista *fisiológico*, nesse ensaio procuramos salientar como a narrativa de Platão cria formas textuais de idealizar a morte, veiculando uma expressão de sua própria verdade, que estrutura valores a serem transmitidos através da cultura.³⁴ Platão imaginou poder reprimir as artes miméticas para fortalecer sua cidade ideal, tolerando-as somente na medida em que têm a função de educar cidadãos virtuosos. O valor disso não nos é permitido discutir aqui, mas as últimas palavras de Fédon são veementes: “eis aqui, ó Equécrates, como morreu nosso amigo. Do homem podemos dizer que foi o melhor de todos que conhecemos em nossa época, o mais sábio e ainda o mais justo”.³⁵

Voltando ao livro X d’A *República*, no qual o filósofo discute o estatuto das artes imitativas dentro da sua cidade, esse aspecto é muito importante para a “saúde” da cidade. É necessário domesticar as emoções e os exemplos dados pela poesia não são indicados para a educação dos cidadãos, não são paradigmas da virtude nem da verdade. Os poetas não têm conhecimentos verdadeiros daquilo que escrevem,³⁶ e usam da ilusão e dos encantos da *mímesis* para enganar os espectadores. Assim se posiciona Sócrates acerca dos perigos da representação destes heróis, ele que se pergunta, ademais: “então, é belo elogiar um homem com o qual não gostaríamos de nos parecer, que por sua atitude nos faria corar, e, em vez de sentir repugnância, comprazermo-nos com esse espetáculo

³⁴ Cf. Strauss, *op. cit.*, p. 59: *Perhaps, Socrates does not primarily intend to teach a doctrine but rather to educate human beings, to make them better, more just or gentle, more aware of their limitations.*

³⁵ Platão, *Fédon*, 118a15-17: “Ἡδε ἡ τελευταία, ὧς Ἐχέκρατες, τοῦ ἑταίρου ἡμῖν ἐγένετο, ἀνδρός, ὡς ἡμεῖς φαίμεν ἄν, τῶν τότε ὧν ἐπειράθημεν ἀρίστου καὶ ἄλλως φρονιμωτάτου καὶ δικαιοτάτου (tradução de José Américo Motta Pessanha).

³⁶ Platão, *Rep.* 598d-602c.

e louvá-lo?”³⁷ Se uma parte da poesia corrompe a verdade e os homens, do ponto de vista ético ela é danosa para cidade. Não importa sobre o que se escreve, se os personagens são moralmente bons ou maus. Platão sugere que a *mímesis* leva a um resultado perigoso nas mãos daqueles que desconhecem a verdade, ou seja, os poetas.

Se Sócrates teve essas qualidades de virtude ou não é uma outra questão. Platão, com competência, argumentou a seu favor.³⁸ O que nos interessou aqui foi a narrativa do *como* morreu.³⁹ Numa descrição mais realista dos efeitos da cicuta, a pessoa “tem vertigens, distúrbios de espírito, a vista obscurece, os olhos reviram-se selvagememente, os joelhos enfraquecem, a garganta fecha e as extremidades paralisam.”⁴⁰ Se, por um lado, Platão propõe com coerência argumentativa uma nova construção estética de narrativa da morte,⁴¹ colocando-se como alternativa, por outro, ele não pode escapar ao mesmo mecanismo de

³⁷ Platão, *Rep.* 605c10-605e7: Ἡ καλῶς οὖν, ἣν δ' ἐγώ, οὗτος ὁ ἔπαινος ἔχει, τὸ ὀρώντα τοιοῦτον ἄνδρα, οἷν ἑαυτὸν τις μὴ ἀξιῶ εἶναι ἀλλ' αἰσχύνοιτο ἄν, μὴ βδελύττεσθαι ἀλλὰ χαίρειν τε καὶ ἔπαινεῖν; (tradução de Enrico Corvisieri).

³⁸ Cf. Magalhães-Vilhena, V. *O problema de Sócrates. O Sócrates histórico e o Sócrates de Platão*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1984, p. 390-391: *Nunca Platão nos dá, nos seus escritos, a convicção firme de estar a traçar perante os nossos olhos, com plena consciência, o Sócrates “real”, ou seja, o Sócrates que realmente teria existido, tal como o próprio Sócrates teria querido ser. O Sócrates platônico é o Sócrates que era “real” para Platão, quer dizer o Sócrates que “realmente” Platão via no seu mestre e tal como ele queria que Sócrates “realmente” tivesse sido. O Sócrates dos diálogos platônicos é o Sócrates visto através do temperamento, do pensamento e da época de Platão. Neste sentido, é um Sócrates “construído” e “fictício”. Mas as outras imagens que nos chegaram de Sócrates são também “construídas” e “fictícias”: as de Xenofonte e a de Antístenes, a de Aristóteles e a de Aristófanes.*

³⁹ Cf. Strauss, *op. cit.*, p. 52: *There is a connection between the literary question and the philosophic question. The literary question, the question of presentation, is concerned with a kind of communication. (...) The study of the literary question is therefore an important part of the study of what philosophy is. The literary question properly understood is the question of the relation between society and philosophy.*

⁴⁰ Cf. Cantarella, E. *Les peines de mort en Grèce et à Rome*. Paris: Albin Michel, p. 98.

⁴¹ A morte de Sócrates já era um paradigma desde a Antiguidade (cf. Baslez, *op. cit.*, p. 23-24; 25): *Socrate a surtout fourni à la postérité l'exemple d'une mort exemplaire, mort consentie, mort supportée sans révolte et avec une parfaite maîtrise de soi, au nom d'une réalité supérieure qui était, pour lui, l'obéissance à la loi de la cité. (...) Le génie dramatique de Platon a rendu l'image de Socrate omniprésente chez les philosophes et les lettrés de l'Antiquité.*

criação poética que, por exemplo, permite a Heitor, moribundo, dialogar com Aquiles com uma lança atravessada na garganta.⁴²

Como o próprio Sócrates disse, “não basta saber fazer verdadeiros discursos em versos, mas [é] preciso inventar ficções.”⁴³

Referências

- AHRENSDORF, P.J. *The death of Socrates and the life of philosophy. An interpretation of Plato's Phaedo*. Albany: State University of New York Press, 1995.
- BASLEZ, M.-F. *Les persécutions dans l'Antiquité. Victimes, héros, martyrs*. Paris: Fayard, 2007.
- CANTARELLA, E. *Les peines de mort en Grèce et à Rome*. Paris: Albin Michel, 2000.
- CORNFORD, F. McD. *Antes e depois de Sócrates*. Trad. Walter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DESCLOS, M.-L. *Structure des dialogues de Platon*. Paris: Ellipses, 2000.
- DIXSAUT, M. *Phédon*. Traduction nouvelle, introduction et notes par M. Dixsaut. Paris: Flammarion, 1991.
- GASTALDI, S. Commento al libro X, (A). In: PLATONE. *La Repubblica*. Traduzione e commento a cura di Mario Vegetti. Milano: Bibliopolis, 2007. Vol. VII, libri X.
- GIANNANTONI, G.; NARCY, M. *Lezioni Socratiche*. Roma: Bibliopolis, 1997.
- GUARDINI, R. *The death of Socrates. An interpretation of the platonic dialogues: Euthyphro, Apology, Crito and Phaedo*. New York: Sheed & Ward, 1948.
- de MAGALHÃES-VILHENA, V. *O problema de Sócrates. O Sócrates histórico e o Sócrates de Platão*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1984.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Ana Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1996.
- PLATÃO. *Fédon*. Trad. José Américo Motta Pessanha. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1996.
- PLATÃO. *Republic 10*. Translation and commentary de S. Halliwell. Warminster: Aris & Phillips, 1988.
- STRAUSS, L. *The city and man*. Chicago: Chicago University Press, 1978.

⁴² Strauss (*op. cit.*, p. 59) é incisivo a esse respeito: *We may draw the further conclusion that the platonic dialogues are dramas, if dramas in prose. They must then be read like dramas.*

⁴³ Platão, *Phaed*, 61b5-6.

TRADUÇÃO ROMANA: SUPLANTAÇÃO DO MODELO¹

Mauri Furlan*

Universidade Federal de Santa Catarina/ Procad-Capes-UFMG

ABSTRACT: The historical, political and cultural context of Ancient Rome generated a conception of writing, and, as a consequence, a conception of translation – moulded in classical rhetoric and identified in its operating system *inuentio-elocutio* – that characterizes the translation mode practiced at that time as supplanter of its model by reinventing, appropriating, and latinizing the Greek source.

KEYWORDS: Roman translation; translation conception; classical rhetoric; *inuentio-elocutio*; Cicero.

Certo tipo de traduções realizadas em Roma no século I a.C. – século do auge do Império Romano, com os maiores expoentes de sua cultura no âmbito literário, político, social etc – constituiu um padrão que acabou por caracterizar a prática tradutória dos romanos em geral. Afirmá-lo não significa dizer que aquela sociedade não tenha produzido distintos tipos de tradução. Mas o que caracteriza a principal forma de tradução romana?

Qualquer análise sobre determinado fato social não pode desconsiderar o momento histórico, fatores e conjunturas implicados na produção do fato. A tradução é uma prática histórica e linguística e participa de uma concepção histórica de linguagem. Investigar concepção

* maurizius@gmail.com

¹ Texto originalmente apresentado como palestra proferida nas *Jornadas Saber e Poder*, do Núcleo de Estudos Antigos e Medievais, NEAM-FALE-UFMG, em 12 de novembro de 2010, Belo Horizonte- MG.

e prática da tradução significa investigar a teoria da linguagem que lhe é subjacente, a qual se expressa mediante códigos. Sabemos que a concepção de linguagem presente na Grécia e Roma clássicas se plasmou, enquanto teoria, no código que conhecemos como retórica clássica, e que esse código perviveu praticamente até o século XVIII. Mas sabemos também que em distintos períodos da história da humanidade e do pensamento Ocidental, a prática da escrita e, por conseguinte, da tradução revelam-se em formas e estilos muito diferenciados entre si, pelo que devemos supor que algo nesse código que plasmou a concepção da linguagem da Antiguidade ao século XVIII transformou-se e produziu as diferenças e características de cada momento histórico. Tais mudanças, por sua vez, podem ser explicadas mediante o conhecimento do sistema operador da retórica clássica em cada período. Nomeamos esses possíveis sistemas operadores a partir das três principais partes da retórica: *inuentio*, *dispositio* e *elocutio*. Sempre vale lembrar, ainda que sucintamente, a ideia básica de cada uma dessas partes.

A primeira parte de um tratado de retórica era dedicada à *inuentio*, cujo objetivo era *inuenire quid dicere*, encontrar o que dizer. A preocupação é o tema, o conteúdo, a coisa, *res*. Depois vem a *dispositio*, a segunda fase do processo elaborativo, que representa a ordem ou disposição das ideias e pensamentos encontrados mediante a *inuentio*. Por fim, na *elocutio*, terceira fase, as ideias encontradas na *inuentio* e ordenadas na *dispositio* são passadas à linguagem, mediante a escolha das palavras e toda sua *compositio* (regras da boa composição textual).

Dito isso, acrescentemos que o sistema operador da retórica no período clássico é o da *inuentio-elocutio*, ou seja, vai cuidar igualmente das coisas e das palavras (*res e uerba*), da produção do conteúdo mediante uma linguagem cuidadosamente produzida. Até o século XVI, tempo em que a concepção da linguagem se definia como *interpretatio*, as palavras e as coisas ainda não se haviam separado. As coisas tinham primazia sobre as palavras, mas aquelas só poderiam existir fora da mente servindo-se destas.

Podemos entender parte da atuação da *inuentio-elocutio* ao pensarmos sobre o papel da *mimesis* na criação literária da Antiguidade. Entre os antigos inexistia a ideia de criatividade artística, no sentido moderno, bem como a ideia de arte enquanto “expressão” da personalidade do artista. Todas as artes eram julgadas pelo nível de trabalho que apresentavam e pela sua eficácia na realização dos propósitos para os quais haviam sido criadas. Não importava a criatividade e/ou a originalidade, mas a habilidade. Importava mais a perfeição, a habilidade, a técnica com que um tema era tratado que ser o primeiro em apresentá-

lo. A marca pessoal do autor se mostra no estilo. É no estilo que se percebe a apropriação particular de uma matéria pública. Além disso, o texto era considerado aberto. Assim, tomava-se um tema ou uma obra artística pública e se o rerepresentava buscando-se frequentemente, mais do que sua imitação, sua emulação, ou seja, a superação do modelo.

Há de se mencionar ainda ao menos dois fatores socioculturais e políticos de grande implicação na prática da tradução entre os romanos: nos tempos áureos de Roma, a sociedade, bilíngue, tinha o grego como segunda língua, aprendida na escola, com preceptores particulares ou mesmo como língua de berço. Some-se a isso o então forte sentimento da *Latinitas* e o ideal de certos homens, como Cícero, que perseguiram um contínuo aperfeiçoamento da língua e da literatura latinas.

Todos esses elementos acima elencados nos apontam uma direção sobre o modelo de tradução então predominantemente praticado e que aqui chamamos de “suplantação do modelo”.

Retomemos as origens da tradução romana. Na Roma mais antiga, por volta do ano 250 a.C., Lívio Andrônico, um poeta romano de origem grega, traduz do grego ao latim a *Odisseia*, de Homero. Esta tradução constitui a primeira expressão literária, *stricto sensu*, do mundo romano. A partir daí, vários autores latinos se serviram de modelos gregos seja como fonte para traduções mais ou menos livres, seja como inspiração para suas (re)criações mais ou menos pessoais. A gênese, portanto, da literatura latina e ocidental está na tradução e imitação de modelos gregos. O primeiro período da literatura latina, entre cujos maiores representantes estão Plauto, Terêncio e Catão, é fortemente calcado na transposição e adaptação de modelos gregos à realidade romana, pelo que costumamos chamá-lo de “helenista”. Nessa etapa, os romanos se consideravam continuadores dos modelos gregos.

As escolas romanas praticavam um modelo de ensino similar ao das escolas gregas; em ambas a disciplina de gramática compreendia não somente o estudo técnico da linguagem mas também o comentário ou crítica textual, e a disciplina de retórica ensinava como produzir argumentos persuasivos e discursos públicos. A maior diferença entre essas escolas é que na romana a tradução era uma prática comum tanto no aprendizado de gramática como de retórica. Nos estudos gramaticais, era considerada uma forma de comentário textual, e nos de retórica, uma forma de imitação. Daí também a grande superposição entre as práticas de comentários, tradução e imitação literária.

Século I a.C. Duzentos anos depois do surgimento da *Odisseia* na tradução de Lívio Andrônico, a língua, a literatura, a sociedade romana no todo atinge seu auge. Ainda que tenham constituído sua literatura

sobre modelos gregos, os romanos não têm uma necessidade imperiosa de traduzir daquela língua, considerando-se que sua sociedade é então bilíngue. Suas traduções revelam antes seu interesse pelas criações literárias, pelos conhecimentos científicos de outros povos e pelo desejo de erigir sua própria literatura. Na tradução artística, uma invenção latina se produz em uma romanização não somente da expressão mas também do conteúdo, com ênfase no texto de chegada. A tradução é, pois, concebida como a produção de uma réplica através da diferença, do deslocamento, da substituição e apropriação cultural ou canônica.

A tradução entre os romanos, analisa Rita Copeland, estava vinculada à teoria e prática da imitação de modelos literários, porém à diferença de outras formas de imitação retórico-literária, a teoria da tradução

Se apresenta como um padrão de transferência, substituição e finalmente deslocamento da fonte. [...] O objetivo da tradução é reinventar a fonte, de modo que, assim como na teoria retórica, a atenção é dirigida para a produção ativa de um novo texto dotado de seus próprios poderes efetivos e adequado às circunstâncias históricas particulares de sua recepção. [...] Esse objetivo tem duas causas: primeiro, a tradução parte de um reconhecimento da diferença; e segundo, a reverência romana pela cultura grega era simplesmente um corolário do desejo de deslocar aquela cultura e eliminar seu poder hegemônico, através da contestação e conseqüentemente da diferença.²

1 Cícero

O grande representante romano dessa concepção e prática da tradução é Cícero, apesar de terem nos chegado uns poucos excertos de suas traduções e de ele nos ter legado apenas escassas reflexões dispersas em sua vasta obra sobre seu pensamento em torno à questão da tradução. Dentre esses seus textos, o que fez história foi um opúsculo intitulado *De optimo genere oratorum*, datado de 46 a.C.

De optimo genere oratorum constitui, assim, a primeira reflexão ocidental sobre a arte e a tarefa do traduzir, apresentada em poucas linhas, na qual seu autor aponta para duas maneiras de traduzir: *ut orator*, a do “orador”, e *ut interpres*, a do “tradutor”:

² Cf. Copeland, R. *Rhetoric, hermeneutics, and translation in the Middle Ages*. Academic traditions and vernacular texts. Cambridge: University Press, 1991, p. 30 (as traduções aqui apresentadas, salvo indicação contrária, são de minha autoria).

Nec conuerti ut interpres, sed ut orator, sentiis 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 seruaui.

[...] Quorum ego orationes, ut spero, ita expressero uirtutibus utens illorum omnibus, id est sentiis et earum figuris et rerum ordine, uerba persequens eatenus, ut ea non abhorreant a more nostro...³

Para Cícero, “traduzir como orador” é conservar os mesmos pensamentos e suas formas e figuras, com palavras adequadas ao costume romano, sem necessidade de traduzir palavra por palavra, mas mantendo o mesmo gênero (qualidade, condição, caráter). O “tradutor”, por sua vez – se deduz –, também deveria manter o conteúdo lógico do original e reproduzir com a maior exatidão possível as ideias, as figuras e a ordem expositiva. A diferença entre ambas as atitudes se referiria às palavras. O tradutor traduziria palavra por palavra (*uerbum pro uerbo*), reproduzindo-as inclusive no mesmo número (*adnumerare*) em que se encontravam no original.

Embora afirmemos ser Cícero o maior representante da concepção e prática da tradução predominante em sua época, devemos, contudo, cuidar para não tomarmos o orador romano por um preceptista da tradução, defensor da tradução fundada sobre uma apreensão global do sentido em oposição a uma tradução mais literal. Esta reflexão de Cícero, *De optimo genere oratorum*, foi apresentada como um prefácio à tradução de dois discursos, opostos entre si, de Ésquines e de Demóstenes; não em um tratado específico de tradução, mas em um tratado de eloquência, sobre um gênero, a imitação, no qual o próprio autor assinala não ter realizado um trabalho de tradutor mas um tipo de imitação. O objeto é, pois, a aquisição da eloquência através da imitação de oradores gregos. Nesse tratado, Cícero esclarece seu procedimento em relação ao texto original, mas não estabelece regras para a tradução.

³ Cícero, *De optimo genere oratorum* V, 14 e VII, 23: “Não traduzi como tradutor, mas como orador, com os mesmos pensamentos e suas formas bem como com suas figuras, com palavras adequadas ao nosso costume. Para tanto não tive necessidade de traduzir palavra por palavra, mas mantive o gênero das palavras e sua força. Não considere, pois, ser mister enumerá-las ao leitor, mas como que pesá-las. (...) Se, como espero, eu tiver assim reproduzido os discursos dos dois servindo-me de todos os seus valores, isto é, com os pensamentos e suas figuras e na ordem das coisas, buscando as palavras até o ponto em que elas não se distanciem de nosso uso...”

Depreende-se, sim, daquela exposição, que sua tradução é do tipo retórica, imitativa, podendo ser definida como *imitatio* ou *aemulatio*. Ao não traduzir “palavra por palavra” mas buscando manter “o gênero das palavras e sua força, com os mesmos pensamentos e suas formas bem como com suas figuras, *com palavras adequadas ao nosso costume*”, a preocupação de Cícero volta-se prioritariamente não ao texto fonte, mas à língua de chegada: trata-se de reconstituir o texto verbal e estilisticamente representar um ato de ressignificação. Todos os elementos do texto, forma e estilo, dependem da interpretação, são adaptados “ao nosso costume”, transplantados, naturalizados, transferidos ao sistema do latim corrente. Sua tradução é reelaboração, é reinvenção da fonte grega, é apropriação, latinização. *Cícero suplanta retoricamente o original.*

Da reflexão ciceroniana sobre sua prática como tradutor, podemos inferir que havia dois modos distintos de tradução: *ut interpretes* e *ut orator*. O fato de Cícero confessar ter traduzido *ut orator* não significa que devemos entender a tradução *ut interpretes* como sendo indigna ou que seu tipo de literalismo implique ininteligibilidade. *Vt interpretes* seria antes uma tradução gramatical, não retórica, que cuida da correção da mensagem, mas sem arte, com o objetivo de exercitar, entender ou esclarecer língua e texto, nos moldes do que se fazia na escola ao se estudar a gramática. *Vt orator*, por outro lado, seria a tradução retórico-literária, que atentava sobretudo para a língua de chegada e para a produção de enunciados, a que produziria ao fim e ao cabo arte literária, literatura.

São Jerônimo, em sua epístola *Ad Pammachium de optimo genere interpretandi* (ca. 395), comenta o tipo de tradução praticado por Cícero:

Quanta in illis [Cícero] praetermiserit, quanta addiderit, quanta mutaverit, ut proprietates alterius linguae suis proprietatibus explicaret....⁴

A conclusão é que Cícero traduziu seus “modelos” com um grande desejo de configuração literária, o que se vincula fortemente ao então conceito literário de *aemulatio* como reprodução competitiva.

A concepção e prática de Cícero, depreendidas de seu texto, revelam um método e uma finalidade que se assemelham às traduções

⁴ Jerônimo, *Ad Pammachium de optimo genere interpretandi* V, 2: “Todas as omissões, acréscimos e mudanças que (Cícero) introduziu nessas traduções com o objetivo de trasladar as expressões próprias da outra língua servindo-se daquelas da sua.”

que se produziam comumente do grego, como podemos perceber através de outros textos latinos.

Em uma das passagens de sua *Institutio oratoria* (X, 5-2-5) que abordam o tema da tradução, Quintiliano expõe a prática da tradução como um exercício retórico, que deve se servir desta arte e competir com seu modelo; e comenta que, desta forma, Cícero traduziu Platão e Xenofonte:

Vertere Graeca in Latinum ueteres nostri oratores optimum iudicabant.⁵

Et ipsis sententiis adicere licet oratorium robur, et omissa supplere, effusa substringere.⁶

Circa eosdem sensus certamen atque aemulationem.⁷

Id Cicero sua ipse persona frequentissime praecepit, quin etiam libros Platonis atque Xenophontis edidit hoc genere tralatos.⁸

Também Plínio o Jovem, ca. 100 a.C., em uma carta a Fusco (VII, 9), apresenta a tradução como um exercício de retórica, no qual o modo de traduzir que se praticava consistia predominantemente em paráfrases e imitação:

Vtile in primis, et multi praeceperunt, uel ex Graeco in Latinum uel ex Latino uertere in Graecum; quo genere exercitationis proprietates splendorque uerborum, copia figurarum, uis explicandi, praeterea imitatione optimorum similia inueniendi facultas paratur. Simul quae legentem fefellissent transferentem fugere non possunt.⁹

⁵ Quintiliano, *Institutio oratoria* X, 5, 2: “Traduzir do grego ao latim era, na concepção de nossos antigos oradores, o melhor exercício.”

⁶ Quintiliano, *Institutio oratoria* X, 5, 4: “Aos pensamentos mesmos pode-se acrescentar a força oratória, suprir os incompletos, encurtar os extensos.”

⁷ Quintiliano, *Institutio oratoria* X, 5, 5: “Em torno aos mesmos pensamentos haja luta e emulação.”

⁸ Quintiliano, *Institutio oratoria* X, 5, 5: “Isto aconselha frequentemente o próprio Cícero em pessoa, que também publicou os livros de Platão e Xenofonte traduzidos desta maneira.”

⁹ Plínio, *Epistulae* VII, 9: “Antes de tudo é útil, e muitos recomendaram traduzir seja do grego ao latim seja do latim ao grego; porque com este tipo de exercício se procura a propriedade e o resplendor das palavras, a riqueza das figuras, os métodos para ampliar e, além disso, a faculdade para criar de maneira similar a partir da imitação dos melhores. Ao mesmo tempo, o que haja falhado ao leitor não pode escapar ao tradutor.”

2 Horácio

Ao estudarmos a tradução entre os romanos, além de Cícero encontramos frequentemente o nome de Horácio. E vale a pena lembrarmos aqui do insigne poeta, ainda que seja para desfazer um equívoco histórico.

Cerca de trinta anos depois do comentário de Cícero sobre a tradução, Horácio publica a *Epistula ad Pisones*, ca. 13 a.C., sobre problemas relativos à estética literária, à criação poética e que, por seu conteúdo essencialmente teórico, é tratada como um “texto científico”¹⁰ pouco tempo depois de seu surgimento e nomeada por Quintiliano em sua *Institutio oratoria* (I, 8, 3) com o título de *Liber de arte poetica*. Nesse texto, Horácio trata basicamente do teatro, sendo um de seus principais postulados o de que a criação poética é uma imitação e sua finalidade é a representação teatral.¹¹

Ao lado do texto de Cícero, os versos 133-134 da *Ars poetica* fizeram história no universo da tradução e foram interpretados e utilizados tanto pelos defensores da tradução livre como pelos da literal: “Nec uerbum uerbo curabis reddere fidus/ Interpres.”¹²

Contudo, ao menos desde o século XVI – veja-se, por exemplo, Jacques Peletier, o capítulo *Des traductions* de sua *Art poétique* (1555) –, alguns estudiosos chamam a atenção para um equívoco na interpretação dos versos horacianos que persiste até nossos dias. Ao escrever esses versos, o poeta romano não se dirigia a tradutores mas a escritores, aconselhando-lhes buscarem originalidade não no que dizem, mas na maneira de dizê-lo. O “tradutor” é um elemento de comparação: o escritor, ao tratar um assunto conhecido, não deve fazê-lo servindo-se das mesmas palavras de sua fonte, pois isso é o que faria um “tradutor fiel”. Horácio não estava dando preceitos para a tradução. A interpretação errônea parte da descontextualização dos versos. Basta que se considere alguns versos anteriores para chegar a outra conclusão:

¹⁰ Cf. Schäffer, E. Nachwort. In: Horaz. *Ars poetica - Die Dichtkunst*. Stuttgart: Reclam, 1989, p. 56.

¹¹ Cf. Grimal, P. *Essai sur l' Art Poétique d'Horace*. Paris: Sedes, 1968, p. 38.

¹² Horácio, *Ars poetica* 133-134: “Nem cuidarás de reproduzir palavra por palavra qual fiel Tradutor.”

Difficile est proprie communia dicere; tuque
rectius Iliacum carmen deducis in actus
quam si proferres ignota indictaque primus.
Publica materies priuati iuris erit, si
non circa uilem patulumque moraberis orbem,
nec uerbo uerbum curabis reddere fidus
interpretes nec desilies imitator in artum,
unde pedem proferre pudor uetet aut operis lex.¹³

Da época dos romanos, cuja literatura nasce da tradução, sabe-se que houve as atividades tradutora e literária que, entremescladas, produziram o que hoje se conhece como a literatura romana. Não obstante, os poucos registros de reflexões sobre a prática da tradução nesse período não foram escritos com o propósito de investigar o tema em si ou de oferecer preceitos sobre a melhor maneira de traduzir, mas se encontram de forma quase casual em textos que tratam de outras questões. Dois dos maiores escritores romanos, Cícero e Horácio, que têm sido citados durante séculos sobretudo em defesa da tradução livre, não foram preceptistas da tradução. Contudo, esses poucos testemunhos do passado dão a conhecer a clara existência de ao menos duas formas de tradução praticadas entre eles, a tradução palavra por palavra e a tradução parafrástica, criativa ou retórica; ou, em outros termos, a tradução gramatical e a retórica. Dada a existência do bilinguismo ou inclusive trilinguismo da sociedade romana e admitida sua visão de tradução como produção literária, afirma Susan Bassnett que a arte tradutora ali praticada foi única no gênero: o leitor romano podia considerar a tradução um metatexto em relação com o original, e o tradutor romano, que era julgado por sua habilidade em usar criativamente seu modelo, podia conceber a tarefa da tradução como exercício de estilística comparada.¹⁴

¹³ Horácio, *Ars poetica*, v. 128-135: “É difícil contar, com propriedade, coisas popularizadas. Tu, porém, podes pôr em cena um canto íliaco mais convenientemente do que se mostrasses pela primeira vez coisas desconhecidas e inéditas. Matéria pública será de direito privado, se não delirares em torno de um ponto desprezível e banal, nem fiel tradutor tratares de repor palavra por palavra, nem imitador te lançares numa situação embaraçosa, de onde a timidez ou a estrutura da obra não permita sair.”

¹⁴ Bassnett-Guire, S. *Translations studies*. New York: Methuen & Co., 1980, p. 45.

Referências

- BASSNETT-GUIRE, S. *Translations studies*. New York: Methuen & Co., 1980.
- CICERÓN. De optimo genere oratorum. In: LAFARGA, F. (Ed.). *El discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe*. Barcelona: EUB, 1996, p. 32-44.
- COPELAND, R. *Rhetoric, hermeneutics, and translation in the Middle Ages. Academic traditions and vernacular texts*. Cambridge: University Press, 1991.
- FURLAN, M. A tradução retórica do Renascimento. In: FURLAN, M. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução. Antologia bilingue*. Vol. 4, Renascimento. Florianópolis: NUPLITT, 2006, p. 17-45.
- GRIMAL, P. *Essai sur l' "Art Poétique" d'Horace*. Paris: Sedes, 1968.
- HORACE. *Satires, Epistles and Ars poetica*. With an English translation by H. Rushton Fairclough. Cambridge, Mass./ London: Harvard University Press, 1961.
- PLINE LE JEUNE. *Epistulae*. Texte établi et traduit par A.-M. Guillemin. Paris: Les Belles Lettres, 1928. Tome III, livres VII-IX.
- QUINTILIAN. *Institutio oratoria*. Texte établi et traduit par J. Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1979. Tome VI, livres X, XI.
- SAN JERÓNIMO. Epistula LVII ad Pammachium. Liber de optimo genere interpretandi. In: LAFARGA, F. (Ed.). *El discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe*. Barcelona: EUB, 1996, p. 46-71.
- SCHÄFFER, E. Nachwort. In: Horaz. *Ars poetica - Die Dichtkunst*. Stuttgart: Reclam, 1989, p. 55-67.

CONTOS DE MAGIA, SEDUÇÃO E MONSTRUOSIDADES NOS ROMANCES *SATYRICON* DE PETRÔNIO E *METAMORPHOSEON* DE APULEIO

Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet*
Universidade Federal de Minas Gerais

ABSTRACT: The aim of the present paper is analysing the strategy of embedding erotic and fantastic short narratives in Petronius' *Satyricon* and in Apuleius' *Metamorphoseon*. The function of those stories of magic and seduction in narrative composition, it is proposed, is a way of keeping the readers' attention to the central story, although it deviates from it directly.

KEYWORDS: latin novel; *Satyricon*; Apuleius; Petronius; *fabula milesiana*.

Introdução

As obras de ficção em prosa *Satyricon* de Petrónio (séc. I d.C.) e *Metamorphoseon* ou *Asinus aureus* de Apuleio (séc. II d.C.) se estruturam de modo a incluir, na linha diegética central, uma série de histórias curtas, que envolvem a utilização de temas semelhantes: são episódios de cunho erótico e de feitiçaria e magia. Nesses passos, o foco narrativo é transferido do narrador autodiegético para uma personagem secundária, que assume a vez e a voz da narrativa. O narrador em primeira pessoa, que apresenta suas próprias aventuras, transforma-se, pois, em ouvinte das aventuras alheias, as quais ele reproduz como citação, mantendo a 1ª pessoa – ou seja, muda-se o “eu” da narrativa, abre-se espaço para o outro se pronunciar. Quanto aos episódios de cunho erótico, no *Satyricon*,

*sandra.bianchet@gmail.com

têm-se as narrativas, feitas pelo poeta Eumolpo, de duas histórias de sedução: o garoto de Pérgamo (cap. 85 a 87) e a matrona de Éfeso (111 a 112), comumente analisadas como exemplares supérstites de fábulas milesianas; nas *Metamorphoseon*, concentram-se tais narrativas na sequência de histórias sobre adultério no livro nono, que, de alguma forma, encontram eco na narrativa da sedução da escrava Fótiis pelo protagonista Lúcio nos livros 2 e 3.

Especificamente em relação a episódios de feitiçaria e magia, tem-se como tema principal a metamorfose, a transformação em outro ser, animalesco e/ ou monstruoso, por obra das artes mágicas.

A metamorfose é um tema que tem fascinado a mente humana há milênios. Ainda hoje pode ser considerada uma garantia de sucesso nas vendas das imagens de muitos dos “super-heróis” contemporâneos. No mundo antigo, o tema das metamorfoses faz parte do universo literário ocidental desde seu primeiro momento, com a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero. Às vezes são deuses que se transfiguram em humanos ou em animais, para transitar em terreno humano, ou humanos que se transformam em deuses, para poder transitar em terreno divino; outras vezes homens são transformados em animais, por artes mágicas de uma feiticeira. De fato, a inclusão desse tipo de *argumentum*, que remete ao novo, ao inaudito, ao monstruoso e que está presente em diversos autores da Antiguidade clássica, dentre os quais se destacam Homero e Ovídio, pode ser analisada como uma das principais estratégias para atrair a atenção do leitor/ ouvinte no romance latino.

A transfiguração no outro está presente no *Satyricon* mais especificamente no grupo de episódios da *Cena Trimalchionis*, quando o anfitrião convoca um de seus amigos a narrar uma história fantástica (conto do lobisomem) para, logo em seguida, ele próprio contar uma outra história maravilhosa (*Sat.* 61-63). Nas *Metamorphoseon*, a inserção de histórias breves configura-se como uma estratégia discursiva de uso mais recorrente; além disso, as histórias inseridas apresentam uma conexão mais direta com a narrativa principal da obra, já que o tema da magia é o *motus* da narrativa de Lúcio: literalmente, é o que coloca o narrador em movimento e desencadeia toda a série episódica de transfigurações por ele desenredada.

Os autores dos romances latinos lançam mão da estratégia de inserir “estórias” dentro da história, muitas vezes, informada ao leitor pelo narrador, que se mostra preocupado em justificar essa inserção, como, por exemplo, o faz a personagem Trimalquião, no grupo de episódios da *Cena Trimalchionis* (capítulos 27 a 78) em que os convivas são instados a dar sua contribuição aos espetáculos da ceia. Também nas

Metamorphoseon a inserção de toda e qualquer história curta é justificada pelo protagonista. Dessa maneira, ao longo do *Satyricon* e das *Metamorphoseon*, paralelamente à narrativa das aventuras e desventuras do narrador Encólpio, inserem-se outras micronarrativas, com início-meio-fim. Nessas predomina ora o caráter fantástico, nas narrativas do jantar, como a do lobisomem ou a das bruxas, ora o caráter erótico-cômico, nas narrativas do poeta Eumolpo dos contos do garoto de Pérgamo (*Sat.* 85-87) e da Matrona de Éfeso (*Sat.* 111-112).

A narrativa fantástico-erótico-cômica se caracteriza, pois, como ficção da ficção, uma janela que se abre, talvez para que o leitor fique com a sensação de que o eixo narrativo central não é realmente ficcional. A estratégia de inserir narrativas periféricas parece dar maior credibilidade ao narrador, através de cujos olhos os leitores enxergam os eventos.

Outra justificativa apresentada pelo narrador é a de demarcar a passagem do tempo, como, por exemplo, no primeiro episódio das *Metamorphoseon*, em que ao leitor é apresentada uma narrativa fantástica – na verdade, a primeira metamorfose do livro. Trata-se de uma história contada por um dos companheiros de viagem do narrador: a história de um homem transformado em tartaruga. Essa história é ouvida por um terceiro personagem, que a recebe de modo incrédulo. Aqui nota-se uma contraposição entre ceticismo e credulidade¹ – o episódio narrado serve como advertência contra a propensão do narrador para acreditar muito facilmente no sobrenatural (*Ego uero nihil impossibile arbitror.* – *Met.* I 20, 3).

A distração proporcionada pela narração do conto fantástico é recebida com entusiasmo pelo narrador, que já dá mostras de seu foco de interesse: a magia. Na verdade, o que move o narrador homodiegético das *Metamorphoseon* é a *curiositas*, que somada à *credulitas*, resulta em instabilidade.

Além da narrativa inserida no início do romance, desfilam pelas *Metamorphoseon* dezenas de outras histórias, que, em princípio, desviam a atenção do leitor do foco narrativo principal: a metamorfose intencional de Lúcio por efeito de magia. No entanto, por obra da *fortuna caeca*, o sonho da tão desejada metamorfose do protagonista em pássaro se transforma no pesadelo da metamorfose em asno! O adiamento do final da história – a metamorfose do burro em Lúcio – por meio das histórias tem seu ponto mais importante na narrativa do extenso conto do amor entre Cupido e Psyché (Amor e Alma), que ocupa parte do livro IV, todo o livro V e ainda parte do livro VI.

¹ Cf. Shumate, N. Apuleius' "Metamorphoses": the inserted tales. In: Hofman, H. (Org.). *Latin fiction. The novel in context*. London/ New York: Routledge, 2004.

1 *Milesio sermone varias fabulas conseram (Met. I 1)*

Embora as fontes para os estudos das fábulas milesianas sejam escassas, o que não permite formar um *corpus* bem definido, a partir do qual se possa estabelecer com maior precisão suas características basilares, o pouco que se tem fornece informações consistentes e inequívocas acerca de sua temática e contexto de inserção: trata-se de narrativas curtas encaixadas em outras obras mais extensas, que apresentam um caráter imoral, mas irônico e divertido, expresso basicamente por temas pornográficos e sensacionalistas.² O forte caráter de abordagem de temas relacionados a sexo é destacado, por exemplo, por Ovídio, em sua *Ars Amatoria* (II 413-414), que se refere à obra de Aristides de Mileto, traduzida para o latim por Sisena, como uma produção literária que aborda “delitos milesianos”:

Iunxit Aristides Milesia crimina secum
pulsus Aristides nec tamen urbe sua est.³

Ainda em outro passo da obra de Ovídio (*Tristia* II 443-444), destaca-se o conteúdo “imoral” das narrativas milesianas:

Vertit Aristiden Sisenna, nec obfuit illi
historiae turpis inseruisse iocos.⁴

Outra caracterização importante das narrativas milesianas diz respeito a seu contexto de inserção. Via de regra, a introdução dessas narrativas indecentes e/ou fabulosas ocorre após o jantar, por solicitação do anfitrião, espaço profícuo para tratar de amenidades, tempo para dedicar às *nugae*.

² Cf. Harrison, S. J. The Milesian tales and the Roman novel. In: Hofmann, H.; Zimmerman, M. (Org.). *Groningen colloquia on the novel*. Groningen: Egbert Forsten, 1998. Vol. IX, p. 61-74.

³ Ovídio, *Ars amatoria* II 413-414: “Aristides associou-se aos delitos milesianos;/ não foi, contudo, expulso de sua cidade” (minha tradução).

⁴ Ovídio, *Tristia* 443-444: “Sisena traduziu Aristides e não foi impedido de/ introduzir gracejos de história indecente” (minha tradução).

“Immo mi Thelyphron”, Byrrhena inquit “et subsiste paulisper et more tuae urbanitatis fabulam illam tuam remetire, ut et filius meus iste Lucius lepidi sermonis tui perfruatur comitate”.⁵

Trimalchio ad Nicerotem respexit et: “Solebas, inquit, suavius esse in convictu; nescio quid nunc taces nec muttis. Oro te, sic felicem me videas, narra illud quod tibi usu uenit”.⁶

A reação do conviva convocado a assumir a voz narrativa também segue um mesmo padrão. Num primeiro momento, o personagem hesita em aceitar o convite, hesitação justificada por receio de ser alvo de zombarias.

Vencida a resistência do personagem supra descrita, introduzem-se as histórias de lobisomem (*Sat.* LXI-LXII) e de bruxas (*Sat.* LXIII) no *Satyricon*, durante a *Cena Trimalchionis*, e a história de Télifron, inserida no episódio das *Metamorfoses* que narra o jantar na casa de Birrena (*Met.* II 18-31). Também se destaca aqui a receptividade dessas histórias fantásticas por parte dos ouvintes, que tendem à incredulidade e a pôr em evidência seu caráter ficcional e anedótico.

Semelhantemente aos poemas no *Satyricon*, as fábulas milesianas, nas *Metamorphoseon*, cumprem a função de comentar o episódio central e, assim como o narrador homodiegético burro assume as narrativas das histórias, também o narrador homodiegético Encólpio assume a função de inserir poemas.

2 A inserção de histórias curtas no *Satyricon* e nas *Metamorphoseon: narrationibus fabulisque auocare*

O principal objetivo de inserir histórias no *Satyricon* e nas *Metamorphoseon*, declarado explicitamente pelos narradores, é o de mera fruição. São histórias introduzidas para *mirari* (*Met.* I 1, 2), *laetari* (*Met.* I 1, 6), *auocare* (*Met.* IV 27, 8), *perfrui* (*Met.* II 20, 7). Outro elemento textual que corrobora o caráter de amenidades das histórias inseridas é o adjetivo que as qualifica: as *fabulae*, outras vezes referidas como *sermones* ou *narrationes*,

⁵ *Metamorphoseon* II 20, 7: *Espera, meu caro Télifron, fica um pouco mais e, com a tua conhecida cortesia, conta-nos de novo essa aventura, a fim de que também esse meu filho, Lúcio, desfrute igualmente do prazer e delicadeza do teu relato* (tradução de Delfim Leão).

⁶ *Satyricon* 61: “Trimalquíão voltou-se para Nicerote e disse: ‘Você costumava ser mais amável no trato com os outros; não sei por que você hoje está calado, nem resmunga. Por favor, se você quer me ver feliz, conte aquilo que aconteceu a você’” (tradução nossa).

são sempre *lepidae* – “graciosas, encantadoras, espirituosas” (*Met.* I 20; IV 27; IX 4; *et passim*). São histórias que provocam espanto (*Sat.* 63), assombro (*Sat.* 64), encorajamento (*Sat.* 88), risadas (*Sat.* 113).

Inicialmente as histórias breves inseridas ao longo da narrativa das *Metamorphoseon* são feitas sempre por outros personagens. O narrador homodiegético Lúcio divide a responsabilidade da narrativa com personagens secundários através da inserção de histórias fantásticas que cumprem o papel de ilustrar eventos da narrativa principal, ou mesmo de antecipar eventos que serão vivenciados pelo protagonista. Grande parte desses personagens secundários é introduzida basicamente, quase que exclusivamente, para contar sua história. O fato é que o único personagem permanente na narrativa é o protagonista, ainda que ora sob aspecto humano, ora sob aspecto asinino.

À medida que a narrativa avança, o próprio protagonista passa a assumir também a função de inserir histórias – basta que ele queira.

Ibi coeptum facinus oppido memorabile narrare cupio.⁷

(...) hospitio proximi stabuli recepti cognoscimus lepidam de adulterio cuiusdam pauperis fabulam, quam uos etiam cognoscatis uolo.⁸

Fabulam denique bonam prae ceteris, suaue comptam ad auris uestras adferre decreui, et en occipio.⁹

A estratégia narrativa utilizada é similar àquela que discutimos para o *Satyricon*, ao longo das *Metamorphoseon* são inseridas numerosas histórias curtas de conteúdo fantástico, erótico, real de matiz dramático, que mantêm estreita relação com o relato da metamorfose do protagonista em asno. O fato é que são criadas dezenas de núcleos narrativos que, ao mesmo tempo em que desviam a atenção do leitor do cerne da narrativa, mantêm estreita relação com a mesma: são episódios que comentam a narrativa principal, antecipam acontecimentos, apresentam outra versão

⁷ *Metamorphoseon* VIII 22, 1: *Nessa localidade, tinha sido cometido um crime absolutamente digno de memória e que eu desejaria relatar* (tradução de Delfim Leão).

⁸ *Metamorphoseon* IX 4, 4: *Ficámos alojados no albergue mais próximo, onde nos deram a conhecer a divertida história que eu gostaria de lhes contar: diz respeito ao adultério de que um pobre homem fora vítima* (tradução de Delfim Leão).

⁹ *Metamorphoseon* IX 14, 1: *Por conseguinte, decidi presentear os vossos ouvidos com uma história, a melhor entre as melhores, agradável e graciosa, que agora mesmo vou iniciar* (tradução de Delfim Leão).

para os fatos. São eventos vividos pelo protagonista x eventos narrados ao protagonista x eventos narrados pelo protagonista.

À parte os episódios de cunho erótico vividos pelo próprio protagonista – aventuras de Lúcio com a escrava Fótiis (II 7-10; 16-17) e aventuras amorosas do burro com uma matrona *pollens et opulens* (X 19-22) – as histórias inseridas apresentam relatos de experiências das quais o burro fora ora testemunha ocular, ora testemunha “auricular”. Assim, Lúcio, um burro, ele mesmo um contador de histórias, preocupa-se em demonstrar sua habilidade como “contador de histórias”, através de um certo refinamento das técnicas narrativas de que lança mão, como, por exemplo, quando, ao narrar o adultério de que seu atual dono estava sendo vítima (*Met.* IX 14-28), acrescenta à narrativa mais dois outros adultérios (*Met.* IX 17-21; *Met.* IX 24-25). Outra preocupação recorrente e manifesta do animal é com a verossimilhança da narrativa, como se pode comprovar pelos passos selecionados e destacados a seguir, apesar do evidente tratamento espetacular do tema da magia e da sedução:

Sed tibi prius deierabo solem istum omniuidem deum me uera comperta memorare.¹⁰

Haec ad istum modum gesta compluribus mutuo sermocinantibus cognoui. Quibus autem uerbis accusator urserit, quibus rebus diluerit reus ac prorsus orationes altercationesque neque ipse absens apud praesepium scire neque ad uos, quae ignorauit, possim enuntiare, sed quae plane comperi, ad istas litteras proferam.¹¹

As histórias pornográficas, sensacionalistas, misteriosas surgem no curso da narrativa de maneira fortuita, aparentemente sem motivo. Essa estratégia narrativa remonta à tradição, já desde Heródoto,¹² de apresentar relatos de experiências e aventuras, próprias ou alheias, em lugares exóticos, um misto de relato historiográfico e literatura de viagem.¹³

¹⁰ *Metamorphoseon* I 5, 1: *Contudo, antes de mais, juro-te perante este Sol omnividente que contarei apenas factos verídicos e comprovados* (tradução de Delfim Leão).

¹¹ *Metamorphoseon* X 7, 3: *Que foi esse o procedimento adotado, soube-o eu a partir das numerosas conversas ouvidas a propósito deste assunto. No respeitante, porém, às palavras usadas pela acusação durante o requisitório ou aos argumentos utilizados pelo réu na refutação, bem como em relação aos discursos e réplicas proferidos, nada conheço, pois encontrava-me no estábulo e portanto ausente do local. Em consequência, não lhes posso apresentar pormenores que ignoro, mas aquilo sobre o qual tiver informação segura, vou expô-lo neste relato escrito* (tradução de Delfim Leão).

¹² Cf. *Verae historiae*, de Luciano, que são uma paródia de obras do gênero, e as perdas *Babylonikae*, de Iâmbulo.

3 Considerações finais

O estudo das narrativas ficcionais, com princípio, meio e fim, inseridas na narrativa principal de ficção em prosa das obras *Satyricon*, de Petrônio, e *Metamorphoseon*, de Apuleio, permite delinear o *modus narrandi* e a função que assumem na obra: são histórias curtas que funcionam como elementos marcadores de tempo, espaço e/ ou drama psicológico dentro da narrativa principal. Mas, mais do que isso, são histórias fantásticas, que se apresentam ao leitor por meio de uma complexidade de técnicas narrativas, estratégias sofisticadas de composição e uma multiplicidade de perspectivas que têm envolvido leitores há séculos.

Referências

- ANDERSON, G. The novella in Petronius. In: HOFMAN, H. (Org.). *Latin fiction. The novel in context*. London/ New York: Routledge, 2004.
- APULEIO. *O burro de ouro*. Introdução, tradução do latim e notas de Delfim Leão. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.
- CONTE, G. B. *The hidden author. An interpretation of Petronius's "Satyricon"*. Bekerley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1996.
- de OLIVEIRA, F.; FEDELI, P.; LEÃO, D. (Org.). *O romance antigo. Origens de um gênero literário*. Coimbra: Imprensa de Coimbra Ltda., 2005.
- OVIDE. *Lart d'aimer*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1929.
- GENETTE, G. *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- HARRISON, S. J. The Milesian tales and the Roman novel. In: HOFMANN, H.; ZIMMERMAN, M. (Org.). *Groningen Colloquia on the Novel*. Groningen: Egbert Forsten, 1998. Vol. IX, p. 61-73.
- _____. *Tristia; Ex Ponto*. English translations by G. P. Gould and A. L. Wheeler. Cambridge, Mass./ London: Harvard University Press, 1924.
- PETRÔNIO. *Satyricon*. Edição bilíngue, tradução e posfácio de Sandra Maria G. B. Bianchet. Belo Horizonte: Editora Crisálida, 2004.
- SHUMATE, N. Apuleius' "Metamorphoses": the inserted tales. In: HOFMANN, H. (Org.). *Latin fiction. The Latin novel in context*. London/ New York: Routledge, 2004.

¹³ Cf. Harrison, *op. cit.* p. 61-73.

REFLEXÕES SOBRE MITOS NO MANUSCRITO AUTOBIOGRÁFICO DE HERCULINE BARBIN

Sarug Dagir Ribeiro*
Universidade Federal de Minas Gerais

ABSTRACT: This paper aims at presenting a reflection on a manuscript of autobiographical nature left by Abel/Adelaide Herculine Barbin, someone with a hermaphroditic condition who was born in 1838 and committed suicide at the age of thirty. Following the trail of Barbin's text, we will consider its influence as an autobiographical document in which literary and mythical representations are present and preserved. This undertaking is an attempt to conduct a dialogue between myths and text (Barbin's manuscript).

KEYWORDS: autobiography; Herculine Barbin; hermaphrodite; myth.

Introdução

Em povos bastante primitivos, a ideia de um ser *hermafroditos* está ligada aos poderes de uma divindade que domina a vida e a morte. Mircea Eliade, estudando as religiões da Mesopotâmia, esclarece-nos que, “[n]o seu apogeu, Inanna-Ishtar era ao mesmo tempo deusa do amor e da guerra, isto é, regia a vida e a morte; para indicar a plenitude dos seus poderes, dizia-se que ela era hermafrodita (*Ishtarbarbata*)”.¹ De *Hermafrodito*, uma divindade da Grécia antiga à qual se prestavam cultos

* sdagir@gmail.com

¹ Cf. Eliade, M. *História das crenças e das ideias religiosas. Tomo I: da Idade da Pedra aos Mistérios de Elêusis. Vol. I: das Origens ao Judaísmo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983, p. 87.

e oferendas desde o quarto século antes de Cristo, testemunham textos antigos como os *Caracteres* (16,10) de Teofrasto (370-288 a.C.) e o *Diálogo dos Deuses* (3,23; 17,15) de Luciano (120-190 d.C.). Entretanto, se já havia uma positividade dessa divindade na época clássica e helenística, *Hermafrodito* chegou, como veremos à frente, a ser comparado a Zeus, o deus supremo para os gregos. Curiosamente, a mesma categoria tornou-se, no século XIX, um monstro na cultura ocidental.

Conjuguemos Antiguidade e o século XIX. Neste sentido, e a fim de prosseguirmos com nosso estudo, recorramos a Foucault – o descobridor e prefaciador do diário de Abel/ Adelaide Herculine Barbin e para quem observar o *hermafroditos*, entre outros fatos e mitos, propiciou construir um discurso científico sobre a sexualidade –, que define o monstro “como um fenômeno ao mesmo tempo extremo e extremamente raro. Ele é o limite, o ponto de inflexão da lei (...) é o que combina o impossível com o proibido”.² Dessa forma, segundo o pensador francês, o monstro está situado no domínio “jurídico-biológico”. Nesse artigo teremos como principal objetivo apontar como, no texto autobiográfico de Herculine Barbin, relaciona-se a figura mítica do *hermafroditos* da Antiguidade clássica com o monstro moderno do século XIX.

1 O diário de Herculine Barbin

A morte de Herculine Barbin, rodeada pelo imaginário social e moral de sua época que a viu como monstro, no nosso ponto de vista, foi fruto de grande pressão social e emocional o que acabou por levá-la à sua própria destruição pelo suicídio. Vale lembrar que, por volta dos anos de 1860-1870, a procura da identidade na ordem sexual é praticada, cada vez mais, com maior ferocidade pela medicina e pela justiça, impondo uma norma rígida na definição e na captura do verdadeiro sexo para os indivíduos de condição hermafrodita. Essa postura jurídico-biológica se manteve feroz e constante, exercendo influências até os dias de hoje, quando é usual que um indivíduo hermafrodita seja submetido, ao nascer, a ininterruptas cirurgias corretivas para estabelecimento definitivo de sua genitália.

Herculine Barbin, no seu manuscrito autobiográfico, resgata da Antiguidade o mito do *hermafroditos* como uma tentativa de recuperação

² Cf. Foucault, M. *Os anormais. Curso no Collège de France (1974-1975)*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 70.

da sua dignidade. Ao ponderar que “[o] que ela [Herculine] evoca do seu passado é o limbo feliz de uma não-identidade”,³ Foucault explicitamente condiciona a felicidade de Herculine Barbin à sua condição hermafrodita em uma cultura que, à época, não oferecia alternativas satisfatórias. As propostas sociais em prática eram de exclusão (banimento, exílio, apagamento...) ou de proibição (correção, cura, monstrificação...). Diante de uma resposta insatisfatória, Herculine Barbin buscou nos mitos uma inteligibilidade de sua situação sexual. Os mitos oscilam da positivação à negativização. Mas o ponto comum é a inserção na contranatureza; vejamos:

Minha natureza angelical, paira por sobre todas as vossas inomináveis misérias (...) A vós a terra, a mim o espaço sem limites. (...) Oh, quem poderia julgar os impulsos de pura embriaguez de uma alma que nada tem de terrestre e humano?! (...) Sim, lastimo por vós por que não sofrestes. Para sofrer é preciso ter um coração nobre, grande, e uma alma generosa.⁴

Confesso que fiquei particularmente transtornada com a leitura das *Metamorfoses* de Ovídio. Quem as conhece pode ter uma ideia do que significam. Esse achado tinha para mim uma singularidade que a continuação de minha história provará. (...) O verdadeiro, por mais exorbitante que seja, não ultrapassa às vezes todas as concepções do ideal? As metamorfoses de Ovídio não estariam próximas disso?⁵

O autor que Barbin cita é Públio Ovídio Nasão (43 a.C. – 17 d.C.), poeta que escreveu *As Metamorfoses* e que é considerado um mestre da poesia latina, tendo influenciado diversas gerações de artistas como Dante, Shakespeare e Milton. Nasceu, de família abastada, em Sulmo, atual Sulmona, na Itália, no ano de 43 a.C.. Enviado a Roma para estudar retórica, dedicou-se à poesia e conviveu com Horácio e Propércio, integrando o círculo de Mecenas. É autor de obras como *Amores*, *Ars amatoria*, *Epistulae Heroidum*, *Remedia amoris*. No auge do prestígio, foi acusado de imoralidade pelo imperador Augusto e condenado ao exílio; então compôs duas obras magistrais: *Tristia* e *Epistulae ex Ponto*. Morreu na Dácia. Contudo, as *Metamorfoses*, produzidas já em sua maturidade,

³ Cf. Foucault, M. *Herculine Barbin. O diário de um hermafrodita*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982, p. 7.

⁴ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1982, p. 93.

⁵ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1982, p. 26 e 83.

constituem o maior interesse para Herculine Barbin, que se refere à peça pelo menos duas vezes em sua autobiografia. A obra foi escrita aproximadamente entre os anos 2 e 8 da era cristã. Trata-se de um poema de natureza narrativa composto em quinze livros redigido em versos hexâmetros. Seu conteúdo se refere a um conjunto de lendas, de origem helênica, cada uma das quais narrando uma metamorfose. Estas histórias estão dispostas em ordem cronológica, sendo a história antecedente relacionada com a que se segue. Constrói-se, assim, um enorme afresco mítico, que abarca desde a criação do mundo até a divinização de Júlio César, terminando com uma homenagem a Augusto. Considerada a complexidade e enormidade da obra, focalizaremos nossa atenção no livro IV, na parte aqui nomeada de “Salmácida, Hermafrodita”:

Um menino filho de Mercúrio e da deusa Citereia foi criado pelas náiades nas grutas do Ida; seus traços fisionômicos permitiam reconhecer quem era o pai e quem era a mãe; também o seu nome foi tirado de ambos. Quando completou três lustros, abandonou as montanhas pátrias, e saindo de onde se criara, alegrou-se em viajar por lugares desconhecidos, ver rios desconhecidos, e a curiosidade aliviava o cansaço. Visitou também as cidades lícias e os caios, vizinhos da Lícia. Ali viu um lago cuja água é transparente até o fundo. Não crescem ali nem cálamos palustres, nem ervas daninhas, nem juncos de ponta afiada (...). (...) Uma ninfa mora ali, mas não se dedica à caça (...). Muitas vezes, colhe flores. Estava colhendo-as, por acaso, quando viu o adolescente, e, vendo-o, desejou conquistá-lo. (...) (A)garra o jovem que resiste, rouba-lhe beijos enquanto luta, abraça-o, acaricia-lhe o peito contra a sua vontade, e ele se vê envolvido, ora de um lado, ora de outro. (...) Resiste o descendente de Atlas e nega à ninfa o prazer que ela espera. Ela o retém com mais força, e com todo o corpo unido ao dele, pareciam pregados um ao outro. Podes lutar, perverso, mas não fugirás, disse. Ordenai, ó deuses, que jamais ele possa se separar de mim ou eu dele! Os deuses ouviram sua súplica. Eis que os corpos dos dois foram juntados intimamente e se tornam um só corpo. (...) (D)epois que os membros dos dois se uniram em um forte amplexo, já não são dois, mas têm uma dupla forma, não se pode dizer que seja uma mulher ou um adolescente, o aspecto não é nem de um nem de outro, e é, ao mesmo tempo, de um e outro.⁶

⁶ Ovídio, *Metamorfoses*, 1983, p. 75-76 (no original latino, o relato corresponde a IV 285-388).

Desde as *Metamorfoses* de Ovídio, passando por Balzac, em *Sarrazine*, e por Virginia Woolf, em *Orlando*, o hermafroditismo é presença habitual no mundo mítico, poético e romanesco da humanidade. Para um maior esclarecimento do tema, realizamos a seguir uma breve nota sobre as semelhanças e as diferenças entre o *hermafroditos* e o *andróginos*.

2 Mitologia greco-latina: semelhanças e diferenças entre o *hermafroditos* e o *andróginos*

Há diversos processos de produção sógnica que mimetizam múltiplos registros de construção de imagens em diferentes concepções e experimentações do tempo e da memória. As narrativas míticas foram predominantemente orais e geralmente descreviam uma determinada forma de conceber e explicar o mundo. Um mito sofre diversas transformações até chegar à produção literária, textual e, mesmo assim, continua a sofrer constantes e frequentes transformações e adaptações. É o que acontece, por exemplo, com a lenda judaica do Golem, cuja versão literária mais famosa é atribuída a Gustav Meyrink.

Dessa mesma forma podemos pensar sobre o processo de construção em torno da imagem do *hermafroditos*. Pinturas, esculturas, textos e objetos de usos diversos, como afirmamos, revelam que a Antiguidade considerava o *hermafroditos* um deus, um ser supremo. Seu primeiro aparecimento na literatura grega (tomando como fonte apenas os textos legados pela história), nas fontes epigráficas e nas iconográficas, data do quarto século a.C.. As fontes literárias são abundantes, citamo-las *apud* Aileen Ajootiam no *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*: Teofrasto em *Caracteres* (16, 10); Plínio em *Natura* (36, 33); Luciano de Samósata em *Diálogo dos deuses* (3, 1; 17, 2); Tito Lucrécio Caro em *De rerum Natura* (V, 835-840).⁷ No entanto, a discussão mais conhecida é a de Ovídio nas *Metamorfoses*, na qual o autor apresenta a ninfa Sálmacis como sendo aquela responsável pela fusão de sexos do jovem filho de Hermes e Afrodite. Contudo, o *hermafroditos* não foi somente uma criatura bissexual na tradição mitológica grega. Na cosmologia órfica, ele é chamado de “Phanes”, “Protogonos”, “Bromios”, “Zeus”, e “Eros”.⁸

⁷ As referências aos autores antigos são tomadas do LIMC (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*) Zurich: Artemis Verlag Zurich und München, 1981. Vol. V, 1.

⁸ Cf. Brisson, L. *Sexual ambivalence. Androgyny and hermaphroditism in Graeco-Roman Antiquity*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 2002, p. 94-95.

Outros nomes que lhes são alternativos: Atlântides e Andróginos. Como vimos, há evidências de culto à sua imagem. Teofrasto registra a existência de dias determinados para se lhe fazerem oferendas,⁹ cujos objetos, ainda preservados, podem ser encontrados na Itália, Áustria, França, Inglaterra, Grécia, Chipre, Ásia Menor e Norte da África, representados por esculturas em relevo em mármore, desenhos, mosaicos e pinturas. A mais antiga imagem de um *hermafroditos* de que temos notícia é referida por Plínio em *Natura*, nos versos 34 e 80, trecho no qual o autor faz referência a uma escultura de bronze intitulada *Hermaphroditus nobilis*, trabalho atribuído a Pólicles, artista que teria vivido entre 372 e 369 a.C. De acordo com as evidências literárias e iconográficas, as imagens do *hermafroditos* geralmente vêm marcadas com um falo ereto, como característica da descendência de sua linhagem, pois são seus irmãos Eros e Priapo e Hermes é seu pai. À sua família juntam-se Baubo, Ísis e Átis, divindades e seres mitológicos apresentados de forma similar. Essas imagens serviram para indicar lugares como ginásios, templos, saunas, teatros e até casas.

Em relação ao aspecto fisiológico, o *andróginos* e o *hermafroditos* são formalmente idênticos, conforme Junito de Souza Brandão afirma no *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*:

(...) enquanto reunidos, enlaçados, ambos são estéreis, porque são simbióticos. Mas, é exatamente aí que reside a grande diferença entre os dois pares: o *hermafroditos* jamais poderia ser dividido, desagregado, separado, este foi o pedido de Sálmacis aos deuses, que lhe atenderam a súplica. E mesmo que o fosse, sexualmente falando, não haveria fecundação, uma vez que Hermafroditos sofre de *impotentia coeundi et generandi*, uma impotência para o coito e para a fecundação.¹⁰

Para Brandão o pedido de *hermafroditos* dirigido a seus pais, de que todo aquele que se banhasse nas águas de Sálmacis permanecesse estéril significa também sua própria condição de impotente. No que se refere ao *andróginos*, porém, isso é inteiramente diverso, visto que a sexualidade, a capacidade de copulação e de fecundação está latente. “Bastou que Zeus”, como escreve Platão, “os separasse, para que cada uma das metades, tornando-se *carente*, se pusesse a buscar a outra

⁹ Cf. Théophraste. *Caractères*. Texte établie et traduit par Octave Navarre. Paris: Les Belles Lettres, 1964, cap. XVI, 10.

¹⁰ Cf. Brandão, J. S. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 547.

contrária, numa ânsia e num desejo insopitáveis de se ‘re-unir’ para sempre”.¹¹ Dito isso, podemos concluir, juntamente com Brandão, que no *andróginos* há um movimento de um para dois, dada sua separação; já no *hermafroditos* não há movimento, mas paralisia de dois para um, dada sua inseparabilidade.

Depois dessa explicação, realizada no intuito do esclarecimento das nuances atinentes à temática colocada, voltemos à análise do texto de Herculine Barbin. Northrop Frye observa que,

Em termos de narração, o mito é a imitação das ações que raíam pelos limites concebíveis do desejo, ou que se situam nesses limites. O fato de o mito operar no plano mais alto do desejo humano não significa que apresente necessariamente seu mundo como atingido ou atingível por seres humanos. O mito, portanto, é um extremo da invenção literária. Na crítica literária o mito é normalmente a chave metafórica das deslocações da estória romanesca.¹²

Nessa direção, pode-se propor que a escrita de Barbin é sofisticada porquanto se mostra rica em recursos metafóricos, cuja operação da letra é calcada na mitologia, não só greco-latina, como também hebraica; aqui, “a mitologia é um domínio parcelar da investigação geral sobre a narrativa”.¹³

3 Figuras míticas: o anjo

Na Bíblia encontramos diversas ocorrências de anjos que dão força aos homens. Por exemplo, tomemos o livro I de *Reis*, no Velho Testamento, no qual o profeta Elias foge para o deserto por causa da cólera de Jezebel. Estando cansado e assustado, pede a Deus para matá-lo. No entanto, quando adormece, um anjo acorda-o por duas vezes a fim de que comesse e bebesse o bolo e a água que lhe havia trazido, fazendo com que Elias se revigorasse por esse alimento. E é também dessa forma que Barbin se expressa em sua escrita: “Como uma visão celeste, surgiu em meus descaminhos, dando-me força e consolação!”¹⁴ Não seria uma solução para Herculine Barbin, dentro do universo mítico,

¹¹ Cf. Brandão, *op. cit.*, p. 547.

¹² Cf. Frye, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957, p. 138-187.

¹³ Cf. Burkert, W. *Mito e mitologia*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1986, p. 4.

¹⁴ Cf. Foucault, *op. cit.* 1982, p. 34-35.

admitir-se com uma força extra-humana e de uma natureza angelical? “Quanto mais a crise se aproximava, mais eu sentia aumentar minhas forças!”¹⁵ São inúmeros os exemplos, na literatura, da referência a anjos: Camões, em *Os Lusíadas*; Sophy Burnham, em *The book of angels*; Ken Carey, em *O retorno das tribos-pássaro*, *Transmissões da estrela-semente*; Gitta Mallasz, em *Talking with angels*; o poeta Rainer Maria Rilke; Dante Alighieri, em *Divina Comédia*; John Milton em seus épicos *Paraíso perdido* e *Paraíso reconquistado*; Ibn Arabi em *The Meccan revelations*. Mas estamos longe de querer abranger um possível universal mítico. Essa listagem é despreziosa e pretende apenas mostrar com que facilidade se enumeram ocorrências para esse caso. E, assim, se em muitas fontes literárias tradicionais os anjos nos alimentam, confortam e fortalecem para enfrentar crises, Herculine Barbin, semelhantemente, assume-se como tal, mantendo-se na categoria dos “anormais” de Foucault, mas no sentido de positivá-la. Antes, entretanto, de propriamente pontuarmos Herculine Barbin nomeando-se como um ser angelical, observemos em seu relato passagens com menção a esse universo mítico ou a uma natureza angelical identificada, vez ou outra, em amigas e companheiras:

Sua lembrança é ainda uma das mais doces que me restou. Em meio às inacreditáveis agitações da minha vida, eu gostava de lembrar a suavidade daquele sorriso de anjo, e me sentia mais feliz.

Seria dizer que todas as suposições feitas a respeito de minhas relações anteriores com aqueles anjos terrestres são falsas, inteiramente falsas. (...) Devo obviamente à solidez dos princípios de minha juventude, que eram extremamente puros, o fato de não ter do que me envergonhar diante daqueles rostos cândidos, cuja serenidade não foi perturbada por mim.¹⁶

É salutar observar que Herculine Barbin adquiria força diante da adversidade e do perigo comportando-se como um ser angelical, ou seja, utilizando-se do “princípio da inteligibilidade” teorizado por Foucault:

Diante do perigo, entretanto, sinto-me forte. A infelicidade me enche de coragem. E foi assim que me senti naquele instante, em que estava em jogo toda a minha vida... A guerra que provavelmente ia ter que enfrentar, me dava um impulso sobrenatural.¹⁷

¹⁵ Cf. Foucault, *op. cit.* 1982, p. 64.

¹⁶ Cf. Foucault, *op. cit.* 1982, p. 17 e 89.

¹⁷ Cf. Foucault, *op. cit.* 1982, p. 74.

Apontemos finalmente a passagem em que se autodetermina um anjo:

Minha natureza angelical, paira por sobre todas as vossas inomináveis misérias, pois me dissestes que não há lugar para mim em vossa estreita esfera. A vós a terra, a mim o espaço sem limites. Acorrentados pelos laços dos vossos sentidos grosseiros, vossos espíritos não podem mergulhar no límpido mar do infinito, onde minha alma em desvario por sobre vossas praias áridas, sacia a sua sede. Arrancada por antecipação de seu corpo virgem, entreviu com beatitude a luminosa claridade de um mundo imortal, resplandecente, onde sua permanência futura é desejada. Oh, quem poderia julgar os impulsos de pura embriaguez de uma alma que nada tem de terrestre e humano?! (...) eu não pertencia a ninguém... a não ser a Deus.¹⁸

Logo em seguida, Herculine aponta para o martírio como condição da sua beatitude:

Sou eu quem deveria me queixar, pobres espíritos pecadores, que consumiram em miseráveis prazeres todas as fontes vivas de seus corações, que apagaram da inteligência a chama pura, destinada a guiar sua razão nos caminhos da vida. E então ficareis apavorados com o vazio medonho de vosso ser.¹⁹

Fomos, portanto, conduzidos, no diário de Barbin, entre categorias: anjo e monstro, entre o masculino e o feminino e, procurando relacionar os fatos de sua vida hermafrodita à singularidade de sua escrita, constatamos que há um estilo alusivo à sua peculiar condição, numa narrativa que escapa às capturas de uma possível identificação do sexo. Constatamos que é difícil manter o jogo de epítetos ora masculinos ora femininos aplicados com abundância pelo narrador para se definir. O traço marcante de seu texto é justamente essa não-identidade sexual. É dessa hesitação que provém a singularidade que marca o texto de Herculine Barbin, que transforma o mais subjetivo dos sofrimentos em textualidade de qualidade literária, poética e – por que não dizer? – mítica também.

Parte de seu trabalho de ficcionalização é assumido na recorrência aos mitos, criando um curioso efeito: apartada de qualquer realidade, sua história é compreendida a partir do não-ser, ou quem sabe, do ser-além. A estratégia de apoiar-se em personagens míticos leva seu relato

¹⁸ Cf. Foucault, *op. cit.* 1982, p. 93 e 94.

¹⁹ Cf. Foucault, *op. cit.* 1982, p. 93.

a uma abrangência mais universal. O uso da mitologia clássica, como teorizou Foucault no “princípio de inteligibilidade”, foi elemento auxiliar e disciplinador de seus esforços para reconstruir e inventar sua história de vida. A mitologia aparece, destarte, como elemento estruturador de um trabalho organizacional da memória de experiências vividas. Dessa maneira, seu manuscrito presta-se ao debate a respeito dos limites entre a autobiografia e a ficção, esta última entendida como mitificação, pois põe em xeque o estabelecimento dessas diferenças, ou seja, o “eu” como entidade textual e sua ficcionalidade. Fantasia e realidade são aspectos intercambiáveis e inerentes à vida psíquica. A escrita de *Herculine Barbin* faz justamente essa transformação, na qual experiência vivida e memória não coincidem.

Finalizamos esse artigo com as belas palavras de *Herculine Barbin*: “Nasci para amar. Todas as faculdades de minha alma estavam voltadas para o amor.”²⁰ Não seriam essas palavras muito semelhantes às de *Antígona* no verso 523: “Ουτοι συνέχθειν ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν;”²¹

De todas as pontuações aqui arroladas, nada nos autoriza a uma associação direta. Sugerimos apenas associações poéticas por uma possível intertextualidade. A condição de *Herculine Barbin*, assim como a de *Antígona*, pode ser analisada sob o aspecto não menos importante do conflito entre a lei do Estado e a liberdade individual. Para o lado de *Barbin*, temos a ditadura de uma inevitável escolha de um único sexo, o verdadeiro, o que a priva da liberdade de indefinição; para o lado de *Antígona*, teremos a lei estatal de seu tio Creonte, que proíbe, sob pena de morte, que se prestem ritos fúnebres ao corpo de Polínicos, seu irmão, contra as leis divinas, às quais *Antígona* presta obediência. A morte de *Herculine Barbin*, assim como a morte de *Antígona*, dá lugar a um debate político. Ambos são suicídios como uma ação política, uma denúncia. Tanto o heroísmo de *Barbin* quanto o de *Antígona* foram considerados perigo público, o que lhes trouxe, cada uma à sua maneira, amarga solidão. Ambas desarranjaram a ordem estabelecida, opuseram resistência à razão de Estado. São notórios signos de transgressão, coragem e solidão.

²⁰ Cf. Foucault, *op. cit.* 1982, p. 33.

²¹ Sófocles, *Antígona*, v. 523: *Não nasci para odiar, mas sim para amar* (tradução de Maria Helena da Rocha Pereira).

Referências

- ALBERTI, V. *Literatura e autobiografia. A questão do sujeito na narrativa*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1991. Vol. IV, n. 7. p. 66-81.
- ARIÈS, P; BÉJIN, A. (Org.). *Sexualidades ocidentais. Contribuições para a história e para a sociologia da sexualidade*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- ARON, R. *Mitos e homens*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1959.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BRANDÃO, J. S. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1993. Vol. I, p. 64-68, p. 544-548.
- BRISSON, L. *Sexual ambivalence. Androgyny and hermaphroditism in Graeco-Roman Antiquity*. Trad. Janet Lloyd. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 2002.
- BURKERT, W. *Mito e mitologia*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1986.
- CASSIRER, E. A linguagem e o mito: sua posição na cultura humana. In: _____. *Linguagem e mito. Uma contribuição ao problema dos nomes dos deuses*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 15-31.
- COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, T. T. *Pedagogia dos monstros. Os prazeres e perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.
- DELCOURT, M. *Hermaphroditeetrites de la bissexualité dans l'Antiquité Classique*. Paris: Les Belles Lettres, 1958. p. 29.
- DOWDEN, K. *Os usos da mitologia grega*. São Paulo: Papyrus, 1994.
- ELIADE, M. *História das crenças e das idéias religiosas. Tomo I: da Idade da Pedra aos Mistérios de Elêusis. Vol. I: das Origens ao Judaísmo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.
- _____. *Mefistófeles e o Andrógino. Comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 77-129.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade I. A vontade de saber*. 13. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- _____. *Herculine Barbin dite Alexina B*. Présentée par Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1978.
- _____. *Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita*. Prefácio de Michel Foucault, novela de Oscar Panizza, trad. Irley Franco. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- _____. *Os anormais. Curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FRIEDMAN, J. B. *The monstrous races in medieval art and thought*. London: Harvard University Press, 1981. p. 5-27.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.

- KAPPLER, C. Tipologia do monstro. In: _____. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 157-257.
- LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- LIMC (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*) Zurich: Artemis Verlag Zurich und Munchen, 1981. Vol. V, 5.
- LUCIAN OF SAMOSATA. *Dialogues of the Gods*. English Translation by M. D. Macleod, London: Harvard University Press, 1961. Vol. VII. p. 248-251; p. 322-323.
- LUCRÉCIO. *Da Natureza*. Tradução e notas de Agostinho da Silva, estudos introdutórios de G. Ribbeck. São Paulo: Editora Globo, 1973. p. 31-143.
- MÉNARD, R. A linguagem mitológica. A mitologia artística. As imagens dos deuses. In: MÉNARD, R. *Mitologia greco-romana*. Vol. I. São Paulo: Opus, 1997. p. 1-8.
- MEYRINK, G. *O Golem*. São Paulo: Hermus, 2003.
- NAZÁRIO, L. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- OVIDIO. *Metamorfosi*. Con un saggio di Italo Calvino. Torino: Einaudi, 1994.
- _____. Salmácida, Hermafrodita. In: _____. *As metamorfoses*. Trad. David Gomes Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983. p. 74-77.
- PLATÃO; PLOTINO. *O Banquete; Do amor*. Trad. Albertino Pinheiro. Bauru: EDIPRO, 1996.
- RICHEPIN, J. El Hermafroditismo. In: _____. *Mitología clásica*. 2. ed. México: UTEHA, 1951. Vol. I, p. 237-238.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Caloute Gulbenkian, 2007.
- _____. *Les Trachiniennes; Antigone*. Texte Établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1967. Tome I, p. 91.
- TEOFRASTO. *Os caracteres*. Texto estabelecido por Daisi Malhadas e Haiganuch Sarian. São Paulo: E.P.U., 1978. p. 89-96.
- _____. *Charactères*. Texte établie et traduit par Octave Navarre. Paris: Les Belles Lettres, 1964.
- VERNANT, J. P. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia. das Letras, 2000.

DOSSIÊ FOUCAULT

**O CUIDADO DE SI NA GRÉCIA ANTIGA:
ELEMENTOS PARA UMA DISCUSSÃO COM OS
DOIS PRIMEIROS CURSOS DA *HERMENÊUTICA
DO SUJEITO*, DE MICHEL FOUCAULT¹**

Antonio Orlando Dourado-Lopes*
Universidade Federal de Minas Gerais

ABSTRACT: Foucault's interpretation of the Socratic conception of knowledge in his *Herméneutique du sujet* neglects the importance of the *daímónion* to the meaning of the delphic maxim "know thyself". I propose an overview of the archaic Greek notion of divine intervention as a contribution to the debate proposed by Foucault in his last seminars in the Collège de France.

KEYWORDS: Foucault; Socrates; taking care of oneself; *daímon*.

Nos dois primeiros cursos da *Hermenêutica do sujeito*, de 6 e 13 de janeiro de 1982, Foucault introduziu a temática do "cuidado de si" a partir de uma rápida contraposição à apropriação socrática da máxima délfica "conhece-te a ti mesmo". O final do segundo curso resume essa abordagem do seguinte modo:

* aoodlopes@gmail.com

¹ Texto originalmente apresentado no "II Congresso Nacional de Psicanálise, Direito e Literatura", do Centro de Extensão da Faculdade de Direito Milton Campos, em Belo Horizonte, de 26 a 30 de abril de 2010. Numa versão reduzida, o mesmo texto foi apresentado nas "Jornadas Michel Foucault", do "Núcleo de Estudos Antigos e Medievais", NEAM/FALE-FAFICH/UFMG, em 9 e 10 de setembro de 2010, Belo Horizonte - MG. Agradeço aos organizadores de ambos os eventos pela oportunidade: Fábio Belo, Guaracy Araújo e Gustavo Cerqueira Guimarães, no primeiro caso, e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, no segundo.

Com efeito, parece-me que o que vai caracterizar o cuidado de si na tradição platônica e neoplatônica é, de um lado, que o cuidado de si encontra sua forma e sua realização no conhecimento de si como forma, senão única, ao menos absolutamente soberana do cuidado de si. Em segundo lugar, será igualmente característico da corrente platônica e neoplatônica o fato de que esse conhecimento de si, como expressão maior e soberana do cuidado de si, dá acesso à verdade e à verdade em geral. Enfim, em terceiro lugar, será característico da forma platônica e neoplatônica do cuidado de si o fato de que o acesso à verdade permite, ao mesmo tempo, reconhecer o que pode haver de divino em si. Conhecer-se, conhecer o divino, reconhecer o divino em si mesmo: isso é, eu creio, fundamental na forma platônica e neoplatônica do cuidado de si. Esses elementos, nós não os acharemos – em todo caso, não distribuídos e organizados assim – nas outras formas [do cuidado de si], epicurista, estoica ou mesmo pitagórica, apesar de todas as interferências que pode ter havido entre os movimentos neopitagóricos e neoplatônicos dali em diante.²

A referência ao platonismo (e não aos diálogos de Platão), bem como sua vinculação ao neoplatonismo sem maiores ressalvas já deveria acautelar-nos quanto à amplitude do contexto examinado por Foucault. Trata-se de uma abordagem genérica, que atende aos propósitos da ampla pesquisa temática anunciada, mas fica inevitavelmente sujeita a imprecisões na recuperação dos usos mais antigos das expressões examinadas.

Com o intuito de enriquecer essa abordagem e sem, por outro lado, desmerecer em nada os belos frutos da longa investigação de Foucault, apontarei a seguir uma distorção particularmente grave na exposição feita nesses dois primeiros dias do curso do filósofo francês, a saber: a atribuição de um sentido excessivamente restritivo à noção de “conhecimento” na sua interpretação do imperativo aoristo *gnôthi*, “conhece”, nas referências platônicas à máxima délfica. A valorização da fortuna clássica e helenística do princípio do “cuidado de si” acabou por permitir que se introduzisse subrepticamente nas análises de Foucault uma compreensão positiva de conhecimento cultivada por autores posteriores mas totalmente estranha ao ambiente das discussões socráticas.

²Cf. Foucault, M. *Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*. Édition établie, sous la direction de F. Ewald et A. Fontana, par F. Gros. Collection “Les Hautes Études”. Paris: Gallimard/ Seuil, 2001 (aulas de 6 e de 13 de janeiro de 1982, p. 75). As traduções aqui apresentadas, salvo menção contrária, são de minha responsabilidade.

Em oposição à valorização da fortuna do “conhece-te a ti mesmo” mas, ainda assim, preservando a perspectiva de longo prazo, parece-me útil remeter os diálogos platônicos ao debate que eles próprios propuseram com a tradição poética grega e na qual, por força do mesmo, se inseriram. Ressaltarei as afinidades das posturas platônicas com as de poetas e pensadores que o antecederam, particularmente no que tange ao caráter divino do conhecimento.

1 Três dimensões do cuidado na poesia arcaica

A primeira observação sobre a noção grega de “cuidado” é a de que ela aparece na literatura grega estreitamente associada ao conhecimento, representada em histórias e por personagens que encenam as peripécias e as virtudes de se estar de posse ou a caminho da posse de algum tipo de informação vital. Na *Odisseia*, essa relação entre o cuidado e o conhecimento é salientada no herói ímpar que protagoniza o poema, um expoente da inteligência mais aguda e mais ampla, operada pelo *nóos*, versado também na inteligência prática das *phrènes*. Essa espécie de dualidade da sua inteligência viabiliza suas ações nas conjunturas mais desfavoráveis em que o lança um destino implacável. Omitindo cuidadosamente seu nome, o início do poema o apresenta como aquele que:³

πολλῶν ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω
πολλὰ δ' ὅ γ' ἐν πόντῳ πάθε ἄλγεα ὄντα κατὰ θυμόν,
ἀρνύμενον ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.⁴

O cuidado de Odisseu é aqui indicado tanto pelo conhecimento dos homens em geral que adquiriu (v. 3) quanto por seu esforço em preservar a vida dos companheiros (v. 5). Na figura desse herói, a sabedoria é fruto de uma inteligência que se dirige aos homens, que dedica-se a conhecê-los para melhor ter com eles, e que se desdobra no apego aos mais próximos. Vemos esse sentimento de afinidade com

³ A importância da omissão do nome de Odisseu nessas primeiras linhas do poema foi salientada com muita propriedade por Clay, J. S. *The wrath of Athena. Gods and men in the "Odyssey"*. Lanham/ Boulder/ New York/ London: Rowman & Littlefield, 1997, p. 26-29.

⁴ *Odisseia* I, 3-5: “De muitos seres humanos viu cidades e conheceu a inteligência./ no mar muitas dores penou em seu ânimo/ empenhando-se por sua vida e o retorno dos companheiros”.

os companheiros exemplificado em diversos episódios. É por aventurar-se a encontrar homens desconhecidos, por fazer dessa procura um guia para seus rumos, que Odisseu é, entre todos, o grande herói épico da sabedoria. Não há, parece-me, episódio mais revelador do que sua opção por escutar as sereias amarrado ao mastro do navio, um dos dois procedimentos recomendados por Circe.⁵

Além de mostrar o cuidado como fruto da inteligência, a *Odisseia* destaca uma segunda característica que terá também longa fortuna na poesia grega: o de gerar preocupação. Ao se dirigir a um objeto de afeição e depender de um futuro incerto, o cuidado gera um sofrimento antecipado e, nesse sentido, um dano por antecipação causado pela aflição com a eventual perda. Nesses casos, emprega-se o verbo *kédomai*, “cuido de”, “preocupo-me com”, que se deriva de *kédo*, “inquieta-me”, “aflijo-me”.⁶ O protagonista da *Odisseia* zela por seus companheiros mas é também objeto do cuidado afetuoso da deusa Atena e de alguns dos seus servidores em Ítaca, paradigmas de devoção e lealdade.⁷ Por isso, o termo *kédos* aparece em alguns dos diálogos mais importantes do poema. Lembremo-nos de quando Atena se revela a Odisseu, recém-chegado a Ítaca, que se mostra incapaz de reconhecer a deusa, disfarçada num jovem caminhante. Repreendendo-o docemente por não reconhecê-la, Atena evoca o cuidado que lhe dedicara desde a passagem pela terra dos feácios:

⁵ Cf. Segal, C. *Celui qui a tout vu. Europe*. Paris, vol. QCCCLXV, p. 68-101, 2001; em particular p. 70-71, que marca a diferença entre o herói mitológico de Fertilidade e o de Sabedoria, sendo Odisseu do segundo tipo; ver também o seguinte comentário sobre a νέκυια (p. 96-97): “O conhecimento particular que o herói traz de seu contacto com a morte permite à aventura da vida continuar. É a maneira que tem o poeta épico de estabelecer um equilíbrio, indispensável à existência, entre a realidade e a esperança”. Sobre a importância do conhecimento e da curiosidade em geral como características de Odisseu, cf. também Rutherford, R. B. *The philosophy of the “Odyssey”*. In: de Jong, I. J. F. (Org.). *Homer. Critical assessments. Vol. IV: Homer’s art*. London/ New York, Routledge, 1999, p. 271-298.

⁶ *Odisseia* XI, 542; *Trabalhos e os dias*, 49 (Zeus trouxe aflições aos homens privando-os do fogo: τούνεκ’ ἄρ’ ἀνθρώποισι δ’ ἐμήσατο κήδεα λυγρὰ) parcialmente igual a 95 (o vaso de Pandora: ἀνθρώποισι δ’ ἐμήσατο κήδεα λυγρὰ); 112. Κήδεα aparece aqui como sinônimo de πῆματᾶ.

⁷ O zelo de Atena por Odisseu na *Odisseia* pode ser mais um elemento dos diversos em que se percebe uma tentativa do poeta de equipará-lo com Hércules (cf. Kullmann, W. *Das Wirken der Götter. Untersuchungen zur Frage der Entstehung des homerischen “Götterapparats”*. Berlin: Akademie, 1956, p. 33-35).

Miserável, ardiloso, insaciável em dolos, não deixarias, mesmo em tua própria terra, de exercitar tuas trapaças e o discursos sorrateiros que do fundo te são tão caros! Mas não falemos mais essas coisas, sabendo ambos artimanhas, já que de longe és o melhor dos mortais todos no conselho e nas palavras, e eu entre os deuses todos sou apontada pela astúcia e as artimanhas. Não reconheceste Palas Atena, jovem de Zeus, que sempre a ti, em todas as penas, amparo e protejo, te fiz querido aos feácios todos e agora de volta aqui chego, para contigo urdir astúcia e as riquezas esconder tantas, que os magníficos feácios te concederam no retorno, por meu plano e inteligência. Dir-te-ei quantas aflições em teu palácio bem feito cabe suportares: hás de aguentar por força e nada de te declarares a homens ou mulheres, qualquer que seja, pois vieste depois de errares! Quieto sofre as muitas dores e os golpes dos homens aguenta!⁸

A solicitude do porqueiro Eumeu é destacada pela deusa quando propõe o plano de ação de Odisseu em Ítaca. Além de cuidar diligentemente dos porcos, Eumeu tem Odisseu em alta estima.⁹

Essas referências ao cuidado na *Odisseia* valorizam-se pelas narrativas dos diversos perigos que permeiam o poema. Quanto mais incerto o futuro do ser a que se dirige o cuidado, mais este se justifica e mais se realiza como preparação do futuro. É por essa associação de ideias que entram em cena as noções de *meléte*, “cuidado com acontecimentos vindouros”, e de *paraskeuế*, “preparação de uma empresa”.¹⁰

⁸ *Odisseia* XIII, 293-310.

⁹ *Odisseia* XIII, 403: Ὁμῶς δέ τοι ἦπια οἶδε. Note-se também o emprego de κήδω na narrativa de *Odisseia* XIV, 3-4: Πέφραδε δῖον ὑφορβόν, ὃ οἱ βίότιο μάλιστα κήδετο/ οἰκίων, οὗς κτήσατο δῖος Ὀδυσσεύς. Em *Odisseia* XIV, 47, Eumeu pede a Odisseu que conte de onde vem e todas as aflições que suportou: Εἰ πῆς ὀπόθεν ἔσσι καὶ ὀπόσσα κήδε ἀνέτλης.

¹⁰ Vejam-se os empregos dos termos κήδος, μέριμνον/ μέριμνον, ἐπιμελέομαι, ἐπιμέλεια, μέλω, μελέτη. Por exemplo, *Odisseia* X, 151-152: Μερμήριξα δ' ἔπειτα κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν/ ἔλθειν ἠδὲ πυθέσθαι; Arquíloco, 6 West: Κήδεα στονόεντα, Περικλεις, οὔτε τις ἀστῶν μεμφόμενος θαλίης τέρψεται οὐδὲ πόλις. Cf. as observações de Foucault sobre essa terminologia, salientando que todos os termos remetem a algum tipo de atividade (cf. Foucault, *op. cit.*, 2001, p. 82-84).

É significativo que uma tradição poética, infelizmente transmitida muito precariamente, fez de *Meléte* o nome de uma das três Musas, ao lado de *Mnéme*, “Memória”, e *Aoidé*, “Canto”: além de nos permitir lembrar os grandes feitos do passado e de nos encantar com a beleza do canto, as Musas nos possibilitariam cuidar daqueles para quem cantamos e dos que não deixamos serem esquecidos no curso do tempo.¹¹ Por ser um dom dos deuses, “cuidar” é divino; por dirigir-se àqueles por quem nos afeiçoamos, é a mais humana das ocupações.¹²

¹¹ Como nos lembra Detienne, M. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: Pocket, 1985, p. 52-53. Essa tradição é transmitida por Pausânias IX, 29, 2-3 e corresponde a um culto às Musas localizado no monte Hélicon. Detienne concorda com B. A. van Groningen (Les trois Muses de l'Hélicon. *L'Antiquité Classique*. Louvain, p. 287-296, 1948) quanto à antiguidade desse culto, que remontaria a uma época anterior a Aristóteles, e nos lembra ainda da tradição transmitida por Cícero, *De natura deorum* III, 54, para a qual as Musas seriam quatro: Ἀρχή, Μελέτη, Αοιδή, Θελεξιοή. Parece-me, entretanto, que a interpretação de Detienne para o sentido de Μελέτη nesse contexto é um tanto apressada, limitando-o a “disciplina indispensável ao aprendizado do ofício do aedo” e deixando de lado o sentido de “solicitude”, igualmente importante e amplamente atestado para o emprego do termo na época clássica. A interpretação de Detienne considera o nome das Musas em relação à preparação do aedo, ao passo que o nome de pelo menos mais uma delas, Θελεξιοή – derivado de θέλω (“enfeitiçar”, “encantar”) – indica claramente o efeito do canto sobre os ouvintes. Por esse ângulo, os respectivos nomes indicariam as diferentes dimensões do nosso estado ao sermos envolvidos pelo canto, podendo Ἀρχή ser a confiança que então nos investe na realização dos nossos desejos e Αοιδή a veracidade única a que acedemos pelo que aprendemos a partir do conhecimento divino das deusas. Embora pertencente a uma tradição diferente a respeito dos nomes individuais e do número das Musas, talvez possamos interpretar Μελέτη evocando ainda a passagem em que Hesíodo afirma que, ao ouvir o canto, aquele cujo coração é acometido por recente aflição (Πένθος ἔχων νεοκηδεῖ θυμῷ) “logo esquece os pesares e de nenhuma aflição/se lembra, já os desviaram os dons das deusas” (*Teogonia*, 98-103; 102-103 para a citação: Ἄϊψ' ὅ γε δυσφροσυνεων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων μέμνηται· ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεάων; tradução de J. A. A. Torrano). Note-se que as Musas não abolem as nossas dificuldades, apenas cuidam de nós fazendo-nos esquecer das aflições geradas pelo cuidado que temos por aqueles a quem nos afeiçoamos. A atenção que recebemos das deusas nos alivia do sofrimento excessivo nascido desse cuidado, mas não o descaracteriza como condição *par excellence* da dignidade humana.

¹² No sentido da distinção mitológica tradicional entre animais, homens e deuses, pois estes podem cuidar de nós *quando querem*, mas sua relação com os mortais costuma ser caracterizada na literatura grega por um desprezo generalizado.

A valorização do cuidado na sua atribuição ao divino e ao que é o melhor nos homens nos remete ainda a uma terceira dimensão na literatura grega arcaica, qual seja, aquela em que aparece como sentimento de nobreza. É o que se verifica nos usos do adjetivo *kednós*, derivado de *kédo*, “ocupar-se com”, e significando, no sentido ativo, “sensato”, “prudente”, “fiel”, “devotado”, e no sentido passivo, “querido”, “estimado”, “digno de consideração”. O ato de cuidar enobrece porque supõe, de um lado, um distanciamento a respeito das funções imediatas do trabalho do homem comum e, de outro, o poder de interceder por aquele por quem zelamos. Seja como experiência ativa, seja como passiva, o cuidado distingue aqueles a quem toca.¹³

Inteligência, preocupação e nobreza são, então, os diferentes aspectos do cuidado que a tradição poética grega cultivou desde seus testemunhos mais antigos, nos poemas homéricos, até as recomendações socráticas dos diálogos platônicos. Quando Foucault a recupera a partir do *Alcibiades*, a temática já era muito mais ampla e rica do que ele parece perceber, atribuindo de um modo um tanto vago ao que chama de “corrente platônica e neoplatônica” elementos que já estruturavam a cultura grega unindo mitologia, religião e literatura.¹⁴ A vinculação à máxima délfica, pleiteada por Platão na *Apologia de Sócrates* e no (questionavelmente autêntico) *Alcibiades*, apenas mantém-se fiel à combinação do divino com o humano característica da religião grega. A mesma combinação encontra-se nos poemas homéricos, nos de Hesíodo e em tantos belos momentos da poesia grega com a qual Platão dialoga incessantemente ao longo de toda a sua obra.

2 As vicissitudes do *daímon* e a firmeza do saber

As características e a importância do cuidado nas relações humanas, tais como apresentadas já a partir dos poemas homéricos, correspondem a uma concepção da experiência elaborada no contexto de crenças religiosas antropomórficas. Essas caracterizam-se por grande ênfase no paralelismo entre deuses e homens, tornando difusa a fronteira entre ambos.¹⁵ Por sua vez, ao mesmo tempo em que a proximidade dos deuses sugere o conforto de uma eventual proteção, é também dela que nasce a compreensão

¹³ *Odisseia X*, 151-152: κήδιστος ἑταίρων.

¹⁴ Cf. Foucault, *op. cit.*, 2001, p. 1-77.

¹⁵ Para as principais referências teóricas a esse tema, cf. Dourado-Lopes, A. O. A força e o antropomorfismo dos deuses gregos. Considerações sobre a religião dos poemas homéricos. *Aletria. Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 19, n. 3, p. 11-27, julho-dezembro de 2009.

da sujeição da existência mortal à influência imprevisível de um *daímon*, isto é, de uma divindade desconhecida agindo por motivações obscuras. Muitas vezes essa influência é negativa, inclusive porque, no contexto dos poemas homéricos, a imprevisibilidade é em si uma experiência negativa.¹⁶ Esse lado negativo da proximidade do divino é determinante para a noção grega de cuidado: o cuidado dos homens pelos deuses logo pode tornar-se o cuidado dos homens apesar dos deuses.

Em meio às muitas discussões ainda vivas sobre o sentido de *daímon*, não sabemos, no final das contas, o que significaria propriamente esse termo nem por que existe lado a lado com *theós*, seu sinônimo parcial. Entre os diversos empregos, salientemos aqueles em que a vitória num combate ainda em curso é atribuída a um *daímon*; em que um herói enfurecido e com confiança descabida – prestes a morrer derrotado – é comparado a um *daímon*; em que um acontecimento infeliz é atribuído a um *daímon*.¹⁷ Para citar um exemplo eloquente, quando o rei Éolo vê Odisseu de novo em seu palácio, após ter usado seus poderes especiais para enviá-lo com ventos propícios de volta a Ítaca, pergunta-lhe indignado: “Como vieste, Odisseu? Que divindade maligna te acometeu?”¹⁸ Em sua indignação, Éolo acaba expulsando o herói de sua ilha, pois não lhe “é justo ocupar-se ou enviar/ um homem odiado pelos deuses bem-aventurados”.¹⁹ Note-se, assim, que a atribuição do infortúnio de Odisseu a uma “divindade maligna” (*kakòs daímon*) não impediu Éolo de ter certeza de que o herói era odiado pelos “deuses bem-aventurados”.

¹⁶ Os deuses homéricos só utilizam seu poder de manipular a realidade mortal negativamente, para afastar os heróis de uma situação de perigo, jamais para colocá-los em alguma parte com vistas a realizar uma ação prevista. Os deuses “corrigem” ou “retardam” a ação heroica. Eles podem, por exemplo, evitar que ela seja excessiva, desmedida, rápida ou brutal demais, mas jamais a produzem.

¹⁷ Os deuses em geral: *Ilíada* I, 222; VII, 248; *Odisseia* XII, 169; XIV, 386; XV, 261; XVI, 370; XVII, 243; XVIII, 146; XIX, 138 e 512; XXI, 201; vitória num combate: *Ilíada* VII, 291-292, 377-378 e 396-398; um herói enfurecido é comparado a um *δαίμων* (*δαίμονι ἴσος*): *Ilíada* XVI, 705 e 786; XX, 447 e 493; XXI, 18 e 227; um acontecimento infeliz é atribuído a um *δαίμων*: *Ilíada* XV, 468; XXI, 93; *Odisseia* III, 166; IV, 275; V, 396 e 421; VI, 172; XI, 61 e 587; XII, 295; XIV, 488; XVI, 64 e 194; XVII, 446; XVIII, 256; XIX, 129; XIX, 201; XX, 87; XXIV, 149 e 306 (cf. Shipp, G. P. *Studies in the language of Homer*. Cambridge: University Press, 1972, p. 193).

¹⁸ *Odisseia* X, 64: Πῶς ἦλθες, Ὀδυσσεῦ; τίς τοι κακὸς ἔχραε δαίμων; não entendo que aqui o adjetivo κακὸς acrescente uma informação, parece-me antes apenas explicitar o aspecto negativo que frequentemente os *δαίμονες* têm na vida dos mortais.

¹⁹ *Odisseia* X, 72-75.

Algumas vezes o *daímon* é mencionado por um herói como responsável por sentimentos ou pensamentos favoráveis ou nocivos. Exemplo de um pensamento nocivo enviado a um herói aparece no que diz Fênix a Aquiles, no episódio da *Ilíada* conhecido como “embaixada”. Depois de contar-lhe a história de Meleagro, o ancião recomenda a Aquiles que não siga esse mau exemplo:

Mas tu não me venhas a pensar assim; que uma divindade
não te vire para lá, meu caro; seria pior
defender as naus incendiadas (...).²⁰

Nosso estranhamento diante da noção de *daímon* corresponde, ao menos em parte, à dificuldade em compreender a concepção homérica da ação divina, como notou Nilsson:

O homem homérico está submetido ao domínio do instante (*Der homerische Mensch ist der Herrschaft des Augenblicks unterworfen*); quando o êxtase desapareceu, quando as consequências incuráveis se instalam, ele se dá conta sinceramente de que não as quis, e de que também não as produziu; porque seu próprio comportamento se tornou estranho a ele próprio e ele não o compreende; aparece-lhe agora como algo estranho, que se imiscuiu do exterior. Isso não pode advir de um deus protetor, mas somente de uma força estranha e mesmo hostil. O homem chama essa força de *daímon* ou de *theós (tis)*, de *theóí* e também de *Zeús*, designações que se encobrem parcialmente e são intercambiáveis. (...) Para se falar em provas, são tão numerosas as passagens em que um *daímon* conduz um homem a algum lugar contra a sua vontade ou a sua intenção ou expectativa, como Odisseu à Esquéria, à ilha de Calipso e de volta a Éolo, (...). Em não menos passagens um *daímon* insere repentinamente um pensamento em um homem, (...). Para resumir, o *daímon* produz o inesperado, o inesperado no homem; ele deve assumir tudo o que o homem não pode esclarecer. (...) *daímon* é anônimo, sem definição de gênero, e carece de certos atributos (...) não tem nenhuma individualidade precisa, mas deve sua individualidade ao acontecimento em que se manifesta, ele é apenas uma impressão da crença de que uma força superior produziu o acontecimento.²¹

²⁰ *Ilíada* IX, 600-602.

²¹ Cf. Nilsson, M. P. *Geschichte der griechischen Religion. I. Band: die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft*. Munique: C. H. Beck'sche, 1967, p. 361-374; p. 219-220 para a citação; Lesky, A. *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos. Sitzungsbericht der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*.

Na mesma direção vão as observações de Burkert:

Daímones não indica uma classe precisa de essências divinas, mas uma efetividade singular (*eine eigentümliche Wirkungsweise*). Porque *daímon* e *theós* também não são facilmente intercambiáveis. (...) Cada deus pode agir como um *daímon*; não há deus a se descobrir em cada agir. *Daímon* é a face escondida do agir divino. Não há nenhuma imagem de um *daímon*, não há nenhum culto.²²

Deixemos de lado os poemas homéricos e caminhemos na direção de Platão. A noção de “cuidado” assume nova importância na época arcaica por causa do sentimento de fragilidade e de vulnerabilidade da condição humana que então se acentua. Prevalece na literatura grega uma “consciência profunda da insegurança e do desespero humanos (*amēkhanía*), que tem seu correlato religioso no sentimento da hostilidade divina”.²³ Não se trata de uma crença diferente, mas de uma reação emocional diferente ao mesmo olhar sombrio para a realidade humana que já se conhecia.

Os autores da época arcaica reportam-se frequentemente à inveja dos deuses, uma hostilidade poderosa e imprevisível que pode atingir

Heidelberg: Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1961, p. 5-52; em particular p. 23-24. Cf. também Daraki, M. Le héros à “menos” et le héros “Daimoni Isos”. Une polarité homérique. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Pisa, vol. X, p. 1-24, 1980; em particular p. 2-3, que aborda os problemas concernentes à tradução de *daimon*, normalmente “deus” ou “ser maligno”.

²² Cf. Burkert, W. *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. Die Religionen der Menschheit*, 15. Stuttgart/ Berlin/ Köln/ Mainz: W. Kohlhammer, 1977, p. 278-282 e 408; p. 279-280 para a citação. Nilsson, M. P. *Geschichte der griechischen Religion. I. Band: die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft*, p. 216-222, salienta a distinção entre *δαίμων* e *θεός* a partir daquela entre *δαίμόνιος* e *ἕνθεος*: “O adjetivo *δαίμόνιος* já indica em Homero (*Iliada* I, 561) o maravilhoso, o incompreensível, enquanto com a palavra *ἕνθεος* se pensa sempre em algum tipo de aspiração divina” (p. 218).

²³ Cf. Dodds, E. R. *The Greeks and the irrational*. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1951, p. 29-31; Clay, *op. cit.*, p. 229, observa que a *Odisseia* afirma a instabilidade do destino para valorizar a resistência do homem que o suporta. A influência do poema certamente contribuiu para a visão de mundo da época arcaica (cf. o que diz Odisseu a Anfinomo, um dos pretendentes, censurando-o pela maneira desrespeitosa com que vinha se comportando: *Odisseia* XVIII, 123-149).

todo mortal que se projete acima dos demais.²⁴ Para Hesíodo, o movimento de deterioração da humanidade é inevitável, como se toda mudança não pudesse senão levar ao pior.²⁵ A noção hesiódica de *éris*, “disputa”, bem como a noção heraclítica de *pólemos*, “guerra”, traduzem o olhar desencantado para um mundo em que a oposição entre indivíduos é o que existe de mais constante.²⁶

Dizia no começo dessa exposição que desde os poemas homéricos o cuidado é uma forma de conhecimento, ou seja, é motivado pela afeição e, na medida em que visa à salvaguarda e ao bem-estar do seu objeto de afeto, desdobra-se na ação que levará a tanto. Cuidar é, portanto, agir motivado por um afeto. Acrescentemos a esse breve inventário das relações entre conhecimento, cuidado e afeto o dado de que desde muito cedo na literatura grega o conhecimento é valorizado por ser estável. A estabilidade é uma característica da inteligência confiável, que nos orienta para os nossos desejos: é desejável que a inteligência seja estável para poder ser um guia confiável.²⁷ Essa característica é salientada pelo uso frequente do adjetivo *émpedos*, “firme”, “aprumado”, quando se afirma, por exemplo, que “continuava firme a inteligência” de Pátroclo, logo após ser ferido por uma flecha em sua coxa, assim como a inteligência dos companheiros de Odisseu, transformados em porcos por Circe e, excepcionalmente, a inteligência da sombra de

²⁴ Dodds, *op. cit.*, p. 30-31, em particular: “A moralização do *φθόνος* introduz-nos num segundo traço característico do pensamento arcaico religioso – a tendência para transformar o sobrenatural, em geral, e Zeus, em particular, num agente de justiça”. À p. 29, o autor remete às passagens de Heródoto (I 32; III 40; VII 10) que dizem que a divindade é *φθονερὸν καὶ παραχῶδες*, “invejosa e manipuladora” (*jealous and interfering*; cf. nota 3).

²⁵ *Os Trabalhos e os dias*, 174-178.

²⁶ Levando-se em conta, naturalmente, a variação entre Ἔρις da *Teogonia* e as duas Ἐριδες dos *Trabalhos e os dias*, nas quais Hesíodo parece querer dar ao termo a possibilidade de uma acepção positiva. De qualquer modo, a presença do tema na obra do poeta mostra que a tensão promovida pela Ἔρις é uma condição humana. Cf. Havelock, E. *The Greek concept of justice. From its shadow in Homer to its substance in Plato*. Cambridge (Mass.)/ London: Harvard University Press, 1978, p. 139-149.

²⁷ Penso aqui na associação de ideias presente no sentido do verbo ἡγέομαι, “presumir”, “supor”, derivado, assim como o substantivo ἡγεμών, “chefe”, “líder”, “guia”, e o verbo ἡγεμονεύω, “liderar”, “chefiar”, “guiar”, do verbo ἄγω, “conduzir”, “guiar”.

Tirésias no Hades.²⁸ O emprego de *émpedos* exprime uma associação da vida psíquica à situação da corporeidade do homem no mundo, também manifesta pelo advérbio *pedóthen*, “desde o chão”, derivado, assim como *émpedos*, de *pédon*, “chão”, “plano”, “planície”. Lembremo-nos do que diz Atena a Odisseu na passagem citada acima, quando se apresenta a ele em Ítaca e o repreende docemente por seus intermináveis ardis: “Não deixarias, mesmo em tua própria terra, de exercitar tuas trapaças/ e o discursos sorrateiros que do fundo <*pedóthen*> te são tão caros!”²⁹

Ainda no campo semântico da firmeza e da estabilidade, notemos, por fim, que o advérbio *asphaléōs* é associado a *émpedos* para caracterizar o deslocamento estável e seguro da nau dos feácios que leva Odisseu de volta a Ítaca.³⁰ Na passagem do século VI ao V a. C., Parmênides valorizará a firmeza do pensamento, mas com um vocabulário que a associa à fixidez:

Mas olha embora ausentes à mente presentes firmemente;
pois não deceparás o que é de aderir ao que é (...).³¹

²⁸ Pátroclo foi ferido por uma flecha de Eurípilo mas “manteve firme sua inteligência”: Νόος γε μὲν ἔμπεδος ἦεν (*Iliada* XI, 813); a inteligência dos companheiros de Odisseu transformados em porcos: Αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος ὡς τὸ πάρος περ (*Odisseia* X, 240); a inteligência de Tirésias: τοῦ τε φρένες ἔμπεδοί εἰσι (*Odisseia* X, 493); Penélope censura Telêmaco dizendo-lhe que seu “discernimento e sua inteligência ainda não estão firmes”: Οὐκέτι τοι φρένες ἔμπεδοι οὐδὲ νόημα (*Odisseia* XVIII, 215). Nas numerosas outras ocorrências do adjetivo, ele qualifica frequentemente a violência (βίη), os membros de um corpo em seu conjunto (γυῖα) e o ardor guerreiro (μένω).

²⁹ *Odisseia* XIII, 293-295. Kozlik, H. *Le vocabulaire de la force et de la violence dans l'“Iliade”*. *Etude sémantique. Mémoire de maîtrise sous la direction de J. Schwartz et L. Christmann*. Strasbourg: Université de Strasbourg, 1983, p. 84, observou, precisamente a respeito do adjetivo *émpedos*, que “uma certa imobilidade corresponde a uma afirmação da força”. E mais adiante, p. 85, acerca do verbo μένω: “Essa força imóvel é superior à força ativa que quer mostrar Eneias, já que ela anuncia e contém em germe uma grande dinâmica”; “μένω é o contrário do movimento, de uma ação negativa que consistiria em fugir. Expressando a força, a raiz μένε- é frequente como primeiro termo do composto, notadamente na onomástica, ou nos epítetos”.

³⁰ *Odisseia* XIII, 86: ἡ δὲ μάλ' ἀσφαλέως θέεν ἔμπεδον.

³¹ Fr. IV, 1: Λεῦσσε δ' ὁμῶς ἀπεόντα νόῳ παρεόντα βεβαίως;/ οὐ γὰρ ἀποτμήξει τὸ εὖν τοῦ εὐόντος ἔχεσθαι (...). Tradução de J. C. Souza. *Os Pré-socráticos. Volume I*. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 88.

Entre a vasta influência da poesia heroica e a crescente afirmação do conhecimento dos pensadores da época arcaica, o “cuidado” se definirá como a tarefa peculiar da sabedoria. As análises de Foucault negligenciam um aspecto da sabedoria que Sócrates não apenas respeitou e valorizou, mas desenvolveu e elevou a um princípio filosófico no sentido mais denso da expressão: a compreensão do destino humano sob a influência de uma divindade anônima, o *daímon*. A dualidade *theós - daímon* que, como observei, acompanha a religião grega desde os testemunhos mais antigos, apresenta o divino como uma experiência de desconhecimento da realidade, de encontro com o inominável.

Mais do que uma dualidade, o mais apropriado seria referir-se à experiência expressa por *theós - daímon* como uma identidade dual, porque ambos os termos se empregam em contextos tão próximos sem deixar de conservar suas enigmáticas especificidades. Na medida em que indica uma divindade anônima, o *daímon* é antes de mais nada o fruto de uma religião que precisou criar um elemento divino quase impessoal para mergulhar ainda mais fundo na conturbada personalidade dos deuses, talvez como nenhuma outra religião conhecida. Os diálogos platônicos são a expressão filosófica mais aguda e mais sofisticada desse princípio.

Ao mesmo tempo em que Platão se insere nessa tradição e compreende o conhecimento como a firmeza com que o sábio se posiciona e caminha na vida, não são poucas as passagens em que ele salienta a incerteza das verdadeiras questões humanas, aquelas em que o nosso destino parece não fazer sentido a não ser como compromisso com o divino.³² O desafio, para Platão, é que não há como se falar do humano sem se pensar no divino.³³ Para citar uma passagem muito comentada, quando, no livro VI da *República*, Sócrates e Adimanto tratam

³² A aproximação do divino é o que permite aos homens alçar-se acima da volubilidade dos interesses imediatos, responsável pela degradação moral como, por exemplo, a descrita por Tucídides na época da peste de 430-429 a. C. (*História da guerra do Peloponeso* II, 53, 1. Thucydides. *Historiae*. Volume I. Edição e anotação crítica por H. S. Jones. Complementação do aparato crítico por J. E. Powell. Oxford: Oxford University Press, 1902): “Primeiro a doença começou e acabou levando a cidade a mais desregramentos, pois mais facilmente uma pessoa ousava fazer à vontade aquilo que antes escondia, olhando a transformação abrupta daqueles que, felizes, repentinamente morrem, e dos outros que, antes nada possuindo, logo passam a ter o que àqueles pertencia”.

³³ Cf. Burkert, *op. cit.*, p. 282: *Als Sokrates die einzigartige innere Erfahrung, die ihn in unvorhersehbarer Weise in den verschiedensten Situationen zwanghaft innehalten, neinsagen und umkehren hieß, in Worte zu fassen suchte, sprach er lieber als von “Göttlichem” von etwas “Daimon-haftem”, vom daimónion, das ihm begegne. Dies konnte als Umgang mit Geistern, als geheimer Kult mißdeutet werden; dies hat Sokrates das Leben gekostet.*

do modo como as cidades poderão evitar que a filosofia pereça, o primeiro diz: “Com efeito, as grandes coisas são escorregadias e, conforme o dito, as coisas belas são realmente improváveis.”

Para avaliar a singularidade dessa afirmação, observemos que essa é a única ocorrência do adjetivo *episphalés* na obra de Platão, termo derivado do verbo *sphállō*, “fazer escorregar”, “abalar”.³⁴ Lembremos também do epíteto da Terra na *Teogonia* de Hesíodo, 117:

*Gaî' eurísthernos, pánton hédos asphalès aiei,*³⁵

A firmeza que caracteriza a inteligência confiável em Homero e o olhar do sábio para Parmênides é, para Platão, justamente o que não se consegue ter ao se tratar das grandes questões.

3 Para uma conclusão

A associação entre o cuidado de si e o divino é o tema central do *Alcibíades*, diálogo tantas vezes desautorizado pelos estudiosos da obra platônica mas que partilha com os demais diálogos alguns dos temas centrais do platonismo. Não poderia propor-me aqui a dirimir as dúvidas relativas à sua autenticidade, limitando-me a apontar a importância do tema do pensamento subreptício, extemporâneo. Platão chamou a isso de *daímónion*, na concepção de cuidado de si presente nesse e em outros diálogos.

A importância da natureza imprevisível do pensamento, de seu caráter subreptício, está em aceitar que o conhecimento que procuramos implica um engajamento em algo que nos excede, eterno e, portanto, transcendente aos limites da experiência mortal, mas a que podemos aceder provisoriamente em certas concepções não anunciadas pelas premissas da argumentação. É esse engajamento com o divino que deve ser descoberto para qualificar de fato um pensamento, mas não através de algum misticismo, de algum rito de iniciação preestabelecido, passível

³⁴ Platão, *República*, 497d9: Τὰ γὰρ δὴ μεγάλα πάντα ἐπισφαλῆ, καὶ τὸ λεγόμενον τὰ καλὰ τῶ ὄντι χαλεπά. Anna Lia de Almeida Prado (Platão. *República*. Trad. A. L. A. Prado.) traduz o neutro plural ἐπισφαλῆ nessa passagem por “instáveis”, F. M. Cornford (Plato. *The 'Republic' of Plato*. Tradução, introdução e notas por F. M. Oxford: Oxford University Press, 1941), por *hazardous* (“arriscados”, “incertos”).

³⁵ Hesíodo, *Teogonia*, 117: “Terra de amplos seios, de todos sede irresvalável sempre, (...)”. Tradução de J. A. A. Torrano.

de ser escrito, por exemplo, ou transmitido entre partidários de um conhecimento secreto, mas sim por nossa confiança em encontrar verdades que venham a aparecer-nos acerca da melhor forma de vida.

No início do diálogo *Eutífron*, por exemplo, Sócrates conta ao personagem homônimo como lhe foi apresentada a acusação de que corrompe a juventude por um certo Meleto. Eutífron lhe responde:

Compreendo, Sócrates: porque você diz que de vez em quando uma intervenção divina lhe ocorre. Então essa acusação o acusa de ser um inovador acerca das coisas divinas (...).³⁶

E na *Apologia de Sócrates*, defendendo-se dessas acusações, Sócrates dirá aos juízes:

Talvez parecesse estranho que eu, em encontros privados, delibere junto com meus interlocutores e seja muito ativo, já na vida pública não ousa, dirigindo-me à multidão, deliberar com a vossa cidade. E a causa disso é justamente o que vós me ouvistes dizer muitas vezes, a saber, que me ocorre algo de divino e de repentinamente divino, isso de que Meleto, distorcendo comicamente, também me acusou na acusação. Mas isso começou em minha infância, uma voz ocorrendo-me, a qual, quando ocorre, sempre me impede disso que estou prestes a fazer, nunca me incita avante. É o que me impede de agir na vida pública da cidade.³⁷

Em ambas as passagens, presenciamos, pela arte dramática de Platão, o pensamento chegando repentinamente e não podendo ser interrompido; pode, porém, deter-se pela dificuldade de seu próprio movimento.³⁸ A desatenção de Foucault quanto a esse aspecto do Sócrates platônico é

³⁶ Platão, *Eutífron* 3b.

³⁷ Platão, *Apologia de Sócrates* 31c-d.

³⁸ Platão, *Protágoras*, 314b-c: antes de adentrar a casa de Cálidas, Sócrates e Hipócrates detêm-se para concluir a conversa que haviam começado (e cujo assunto não nos é dito): Νῦν μέντοι, ὥσπερ ὠρμήσαμεν, ἴωμεν καὶ ἀκούσωμεν τοῦ ἀνδρός, ἔπειτα ἀκούσαντες καὶ ἄλλοις ἀνακοινωσώμεθα. Ἐπιστάντες περὶ τίνος λόγου διελεγόμεθα, ὅς ἡμῖν κατὰ τὴν ὁδὸν ἐνέπεσεν· ἵν' οὖν μὴ ἀτελὴς γένοιτο, ἀλλὰ διαπερανόμενοι οὕτως ἐσίοιμεν, στάντες ἐν τῷ προθύρῳ διελεγόμεθα, ἕως συνωμολογήσαμεν ἀλλήλοις. – Adam e Adam (PLATO. *Protagoras*. Introdução, notas e apêndices por J. Adam e J. M. Adam. Cambridge: Cambridge University Press, 1893.) lembram que a cena remete a *Banquete*, 175a, quando Sócrates detêm-se no caminho para concluir a reflexão que lhe havia ocorrido ao dirigir-se à casa de Agaton. Para a influência dessa visão na concepção platônica de inspiração poética, veja-se *Ion*, 533c-534.

comparável com a negligência da importância filosófica do *daimon* pela crítica platônica moderna e se insere nessa tradição de comentários, ainda que o próprio Foucault não o perceba.³⁹

É apenas no curso “O governo de si e dos outros: a coragem da verdade”, ministrado dois anos após a “Hermenêutica do sujeito”, que o tema do *daimonion* que acometia Sócrates será abordado, mas de um modo muito tangencial. Nessa ocasião Foucault se concentrará estritamente nos aspectos políticos da recomendação de que Sócrates se abstinhasse de participar diretamente nas instituições políticas da cidade. Ao expor sua brilhante concepção de que a *parhêsia* é uma das quatro formas de verificação formuladas na Grécia (junto com o uso da palavra pelo profeta, pelo sábio e pelo professor), Foucault deixou de lado a relação entre o *daimonion* e a máxima do “conhece-te a ti mesmo”, negligenciando que a noção de conhecimento recomendada por esta remete a uma abertura para o inexplicável do divino em que o filósofo se vê despossuído dos recursos da razão.⁴⁰

³⁹ Cf. Friedländer, P. *Platon. I. Band. Seinswahrheit und Lebenswirklichkeit*. Berlin: Walter de Gruyter: 1964, p. 34.

⁴⁰ Foucault, M. *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France 1983-1984*. Édition établie, sous la direction de F. Ewald et A. Fontana, par F. Gros. Collection “Les Hautes Études”. Paris: Gallimard/ Seuil, 2009. Apesar de anunciadas no ementário que aparece na abertura da 1ª hora da aula do dia 15 de fevereiro de 1984 como a alíquota “Le démon de Socrate” (p. 67), as brevíssimas considerações de Foucault sobre o *daimonion* não o levam a refletir sobre a concepção socrático-platônica de conhecimento como uma abertura para o instante, como proponho aqui. Nessa leitura de Foucault – de resto, totalmente influenciada pela interpretação tradicional da perspectiva platônica do conhecimento – a compreensão do divino como *daimonion* simplesmente parece não incidir sobre o que seja “pensar” nem, conseqüentemente, sobre o que seja “cuidar” no âmbito dos diálogos. Sintomaticamente (mas talvez por simples esquecimento ou pela acidentalidade infeliz que afetou a história desses últimos cursos no Collège de France), o anúncio da reflexão sobre o *daimonion* não será cumprido no corpo do texto. No texto que temos, a reflexão de Foucault não passa da seguinte observação (p. 74): “É preciso não esquecer – nós teremos ocasião de voltar a isso – que todo esse ciclo da morte socrática evoca a pontuação de um certo número de intervenções divinas (*Il ne faut pas oublier – on aura à y revenir – que tout ce cycle de la mort socratique évoque la ponctuation d’un certain nombre d’interventions divines.*). É triste que não possamos mais lhe perguntar (o que certamente não nos exime de colocar a questão!): se esse *daimonion* interferiu tão decisivamente na vida de Sócrates (segundo Platão), será que a máxima délfica não exige uma leitura menos positiva da relação socrática com o conhecimento, no sentido de integrar a tragicidade do destino – tão presente nas obras sobre a morte do filósofo – na aventura do pensamento?”.

A exigência de que eventualmente tomemos decisões sem o amparo de uma argumentação suficiente é a aceitação da precariedade da nossa relação com a verdade. No contexto do platonismo, o “cuidado de si” guarda a abertura para o novo de que se reveste o bem ao olhar parcial, estreito, dos homens. A experiência da errância que define a *Odisseia* e as aventuras de seu herói filosófico, “que muito errou” (*hos mála pollà plánkhthe*, v. 2), continua animando a concepção socrático-platônica de conhecimento. O diálogo encena as forças criativas que atravessam nossa vida efêmera e cotidiana. O cuidado a que nos convida se tece nas relações entre concidadãos e não poderia limitar-se a um conjunto de preceitos, alheios ao efeito que a vida de cada um tem permanentemente sobre a coletividade. A mudança é inerente ao *lógos* em que se baseiam as boas relações humanas, aquelas, no entender de Platão, que se atam por um bem comum.

Referências

- BURKERT, W. *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. Die Religionen der Menschheit*, 15. Stuttgart/ Berlin/ Köln/ Mainz: W. Kohlhammer, 1977.
- CLAY, J. S. *The wrath of Athena. Gods and men in the Odyssey*. Lanham/ Boulder/ New York/ London: Rowman & Littlefield, 1997.
- DARAKI, M. Le héros à “menos” et le héros “Daimoni Isos”. Une polarité homérique. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Pisa, vol. X, p. 1-24, 1980.
- DETIENNE, M. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: Pocket, 1985.
- DODDS, E. R. *The Greeks and the irrational*. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1951.
- DOURADO-LOPES, A. O. A força e o antropomorfismo dos deuses gregos. Considerações sobre a religião dos poemas homéricos. *Aletria. Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, vol. XIX, n. 3, p. 11-27, julho-dezembro de 2009.
- FOUCAULT, M. *Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*. Édition établie, sous la direction de F. Ewald et A. Fontana, par F. Gros. Collection “Les Hautes Études”. Paris: Gallimard/ Seuil, 2001.
- _____. *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France 1983-1984*. Édition établie, sous la direction de F. Ewald et A. Fontana, par F. Gros. Collection “Les Hautes Études”. Paris: Gallimard/ Seuil, 2009.
- FRIEDLÄNDER, P. *Platon. I. Band. Seinswahrheit und Lebenswirklichkeit*. Berlin: Walter de Gruyter, 1964.
- van GRONINGEN, A. Les trois Muses de l’Hélicon. *L’Antiquité Classique*. Louvain, p. 287-296, 1948.

HAVELOCK, E. *The Greek concept of justice. From its shadow in Homer to its substance in Plato*. Cambridge (Mass.)/ London: Harvard University Press, 1978.

HESIOD. *Works and days*. Edição, introdução e notas por M. L. West. Oxford: Oxford University Press, 1978.

_____. *Teogonia. A origem dos deuses*. Tradução em versos e introdução por J. A. A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992.

HOMERUS. *Homeri opera. Tomus I: Iliadis libros I-XII continens. Tomus II: Iliadis libros XIII-XXIV continens*. Edição e anotação crítica por D. Monro e T. Allen. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1920.

_____. *Homeri opera. Tomus III: Odysseae libros I-XII continens. Tomus IV: Odysseae libros XIII-XXIV*. Edição e anotação crítica por T. Allen. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1969.

KOZLIK, H. *Le vocabulaire de la force et de la violence dans l' "Iliade". Étude sémantique*. Mémoire de maîtrise sous la direction de J. Schwartz et L. Christmann. Strasbourg: Université de Strasbourg, 1983.

KULLMANN, W. *Das Wirken der Götter. Untersuchungen zur Frage der Entstehung des homerischen "Götterapparats"*. Berlin: Akademie, 1956.

LESKY, A. *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*. Sitzungsbericht der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Heidelberg: Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1961, p. 5-52.

NILSSON, M. P. *Geschichte der griechischen Religion. I. Band: die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft*. Munique: C. H. Beck'sche, 1967.

PLATÃO. *República*. Trad. A. L. A. Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Protagoras*. Introdução, notas e apêndices por J. Adam e J. M. Adam. Cambridge: Cambridge University Press, 1893.

_____. *The 'Republic' of Plato*. Tradução, introdução e notas por F. M. Cornford. Oxford: Oxford University Press, 1941.

_____. *Platonis opera. Tomus I. Tétralogias I-II continens*. Edição e anotação crítica por E. A. Duke, W. F. Hicken, W. S. M. Nicoll, D. B. Robinson e J. C. G. Strachan. Oxford: Oxford University Press, 1995.

RUTHERFORD, R. B. The philosophy of the "Odyssey". In: de JONG, I. J. F. (Org.). *Homer. Critical assessments. Vol. IV: Homer's art*. London/ New York: Routledge, 1999, p. 271-298.

SEGAL, C. Celui qui a tout vu. *Europe*. Paris, vol. QCCCLXV, p. 68-101, 2001.

SHIPP, G. P. *Studies in the language of Homer*. Cambridge: University Press, (1953) 1972.

SOUZA, J. C. *Os Pré-socráticos. Volume I*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

THUCYDIDIS. *Historiae*. Edição e anotação crítica por H. S. Jones. Complementação do aparato crítico por J. E. Powell. Oxford: Oxford University Press, 1902.

O QUE É “ONTOLOGIA DO PRESENTE”?¹

Helton Adverse*

Universidade Federal de Minas Gerais

ABSTRACT: This paper's aim is to elucidate the meaning of the paradoxical expression “ontology of the present”, utilized by Foucault in his latest works. To achieve this goal, I adopted a twofold strategy: on the one hand, it was useful to recall that this was not the first time Foucault used a deranging expression. In the 1960's, in the period he developed his “archeology of knowledge”, we can find in some of his major works the husserlian term “historical a priori”. On the other hand, I had to analyze some aspects of his interpretation of the modernity that we can find in his last articles, interviews and lessons in the Collège de France. In these occasions, Kant's philosophy was the main theoretical influence.

KEYWORDS: Foucault; historical *a priori*; ontology of the present; modernity; Kant.

Foucault utiliza termo “ontologia do presente” para definir, no final de sua vida, a natureza de seu trabalho filosófico. Se quisermos apreender o sentido de sua pesquisa, parece bastante razoável investigar o significado dessa expressão, em que pese à sua estranheza evidente mesmo a leitor pouco atento. Com efeito, uma “ontologia do presente”

* heltonadverse@hotmail.com

¹ Este artigo resulta de uma comunicação proferida por ocasião da Jornada Foucault, realizada na FALE-UFMG em setembro de 2010. Mantive a forma da exposição oral. Gostaria de registrar meus agradecimentos aos organizadores do evento e, em especial, a meu colega Antônio Orlando Dourado-Lopes. As traduções, quando não há menção contrária, são minhas.

soa como um oxímoro, como uma contradição na qual o segundo termo aparentemente arruína o primeiro, retirando-lhe toda a força que a tradição do pensamento filosófico lhe inculuiu. Ou pode bem ser o contrário, isto é, a “ontologia” pode exercer um efeito nefasto sobre o “presente”, petrificando-o na dimensão fria da eternidade incompatível com seu dinamismo e calor próprios, mergulhando-o no nada indiferenciado do *nunc stans*.

Não estou seguro, porém, de que a intenção primeira de Foucault, ao se servir de expressão tão insólita, fosse produzir qualquer choque em seu leitor ou ouvinte, visto que a expressão foi utilizada pela primeira vez na aula de 5 de janeiro de 1983 do curso *Le gouvernement de soi et des autres*, realizado no Collège de France.² Antes, acredito que seu objetivo fosse o de explorar a tensão que resulta da associação entre os termos, um deles conservando o poder totalizador dos universais e o outro resistindo a seu domínio na afirmação intransigente do valor da singularidade. O primeiro passo que gostaria de dar, na tentativa de elucidação da expressão “ontologia do presente”, é chamar a atenção para a existência desse conflito “semântico” em seu interior. Um conflito, contudo, que é a fonte de sua força hermenêutica e que confere ao discurso filosófico da modernidade a capacidade de dizer algo significativo a respeito de quem nós somos na atualidade (mais adiante, voltarei a esse assunto). Por enquanto, no intuito de esmiuçar o significado da expressão, valeria a pena lembrar que não é a primeira vez que Foucault se serve de uma expressão contraditória. Em trabalhos dos anos 1960, e especialmente em *As palavras e as coisas*, a noção de *a priori histórico* ocupa um lugar central nas análises que constituem sua arqueologia das ciências humanas.

A noção de *a priori histórico*, como já foi observado por alguns comentadores³ (e alusivamente pelo próprio Foucault),⁴ é de origem husserliana. Em seu texto sobre a origem da geometria, Husserl recorre a ela para compreender o processo de formalização de uma ciência como a geometria e ao mesmo tempo a possibilidade de essa ciência ser pensável

² Cf. Foucault, M. *Le gouvernement de soi et des autres*. Paris: Gallimard/Seuil, 2008, p. 22.

³ Cf. Lebrun, G. Note sur la phénoménologie dans “Les mots et les choses”. In: Canguilhem, G. (Org.). *Michel Foucault philosophe*. Paris: Seuil, 1989. Cf. também Han, B. *L'ontologie manquée de Michel Foucault*. Grenoble: Millon, 1998, p. 110-111.

⁴ Cf. Foucault, M. La vie: l'expérience et la science. In: _____. *Dits et écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994e, p. 772. Mas em uma entrevista de 1969, a referência a Husserl é clara (Entretien avec Michel Foucault. In: _____. *Dits et écrits II*. Paris: Gallimard, 1994a, p. 165-166).

por um indivíduo capaz de ter dela uma intuição apodítica apreendendo-a em todos os seus aspectos, isto é, em sua "objetividade ideal".⁵ Não sendo esse o problema de Foucault, mas sim trazer à luz as condições de possibilidade que asseguram a conformação de certos saberes em determinados momentos, sua concepção de *a priori histórico* visa a enfrentar uma série de questões estranhas à fenomenologia. É o conceito de *epistème* – entendido como "o conjunto das relações que podem unir, em uma dada época, as práticas discursivas que dão lugar a figuras epistemológicas, a ciências, eventualmente a sistemas formalizados"⁶ – que lhe dá pleno sentido e delimita o âmbito de sua aplicabilidade. As noções de "origem", de "idealidade" e de "ato criador", tão caras à fenomenologia husserliana, são abandonadas em favor de uma concepção histórica do conhecimento na qual a figura do sujeito criador, doador de sentido é elidida. De acordo com o projeto de uma arqueologia do saber, a interrogação de Husserl sobre como "a idealidade geométrica atinge a objetividade ideal a partir de seu surgimento originário intrapessoal no qual ela se apresenta como formação no espaço de consciência na alma do primeiro inventor?"⁷ é desprovida de qualquer propósito. Mas apesar dessas diferenças não negligenciáveis, há um elemento comum que, ao ser integrado em projetos filosóficos muito distintos, termina por se tornar quase irreconhecível. Refiro-me ao enfrentamento entre a universalidade e a singularidade que Husserl resolve na idealidade objetiva formalizada por meio da linguagem (a qual permite a mediação entre a consciência individual e a objetividade) e que Foucault assume na forma da relação entre descontinuidade e continuidade epistêmicas. Dizendo de outro modo, se, no âmbito de uma arqueologia do saber, o desaparecimento do sujeito transcendental tornava caduca a questão da mediação entre o universal e o singular, ela parece retornar à vida no reconhecimento de que a pura descontinuidade é impossível. A pura descontinuidade termina por suprimir a dimensão histórica. Como esse não é o lugar para apresentar as provas desse reconhecimento, faço apenas observar que Foucault jamais afirmou que as rupturas, as passagens de uma configuração histórica do conhecimento à outra, são incompatíveis com a permanência de alguns elementos que são, sem dúvida, profundamente

⁵ Cf. Husserl, E. L'origine de la géométrie. Trad. J. Derrida. In: _____. *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendentale*. Trad. G. Granel. Paris: Gallimard, 1976, p. 403-427.

⁶ Cf. Foucault, M. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, p. 250.

⁷ Cf. Husserl, *op. cit.*, p. 407.

remanejados, mas cuja presença tênue é imprescindível para o projeto arqueológico. A título de exemplo, vale lembrar que *As palavras e as coisas* tomam como seu problema próprio investigar o modo pelo qual a vida, o trabalho e a linguagem foram pensados em diversas *epistémiai*.

Acredito, porém, que possamos extrair um segundo benefício dessa aproximação de Foucault a Husserl. E isso irá nos permitir retornar ao contexto em que Foucault emprega a expressão “ontologia do presente”. No começo de sua investigação sobre a origem da geometria, Husserl afirma o seguinte:

No curso de nossas meditações históricas sobre a filosofia moderna, pela primeira vez, aqui, com Galileu, graças ao desvelamento dos problemas de fundo concernentes à origem de sentido da geometria e, sobre esse fundamento, da origem do sentido de sua nova física, o esplendor de uma luz brilha sobre nosso empreendimento: a vontade de realizar, sob a forma de meditações históricas, tomadas de consciência de nossa própria situação filosófica presente, e isso na esperança de que, finalmente, nós poderemos por isso tomar posse do sentido, do método e do começo da filosofia, *daquela* filosofia à qual nossa vida quer e deve se consagrar.⁸

Certamente a “empresa” foucaultiana tem objetivos muito diferentes da de Husserl (e mesmo suas visões acerca da filosofia e da ciência modernas são discrepantes), mas o que eu gostaria de destacar é que ambas são animadas por esse mesmo espírito de “atualidade”, ambas são marcadas pelo mesmo desejo de lançar luz sobre nossa situação filosófica presente tomando como expediente as análises históricas. Na linguagem do Foucault da segunda metade dos anos 1960, essa vontade encontrava vazão sob a forma de um “diagnóstico do presente”, uma espécie de “atividade filosófica” que ele colocava então sob os auspícios de Nietzsche em uma entrevista de 1967:

Eu busco diagnosticar, realizar um diagnóstico do presente: dizer o que nós somos hoje e o que significa, hoje, dizer o que dizemos. Esse trabalho de escavação sob nossos pés caracteriza desde Nietzsche o pensamento contemporâneo e, nesse sentido, posso me declarar filósofo.⁹

⁸ Cf. Husserl, *op. cit.*, p. 403-404.

⁹ Entrevista a P. Caruso publicada originariamente em *La fiera letteraria*, n. 39 (setembro de 1967) e reeditada em *Dits et écrits I* (p. 601-620; a citação encontra-se na p. 606).

É bem verdade que essa concepção de filosofia como diagnóstico implica o abandono da “perspectiva totalizadora” que, segundo Foucault, parece caracterizar certo modo de se fazer filosofia, especialmente aquele vinculado a Hegel. No momento polêmico em que essa entrevista é concedida, Foucault marca suas diferenças com a tradição dialética e a ela associa a fenomenologia husserliana: a ideia de uma filosofia que visa apenas à totalidade, diz ele, está em vias de se extinguir; a filosofia hoje é muito mais uma forma de atividade que se pode exercer em campos diferentes. Assim, por exemplo, Bertrand Russell teria, segundo Foucault, realizado uma atividade filosófica quando, no campo da lógica, “esclareceu a dificuldade, a impossibilidade de considerar a ‘existência’ como um atributo, ou a proposição existencial como uma proposição de tipo sujeito-atributo”. A filosofia deixa de ser um discurso sobre a totalidade e passa a ser “um tipo de atividade interna a um domínio objetivo”. E, na medida em que Husserl buscou “repensar o conjunto de nosso universo de conhecimentos em função e em relação com um sujeito transcendental”, ele seria o último filósofo com pretensões “absolutamente universalistas”.¹⁰

Ora, sabemos que essa não será a última palavra de Foucault a respeito de Husserl. Ele encontrará, a partir do final dos anos 1970, traços de continuidade entre o seu pensamento e o do pensador alemão, e precisamente nas ocasiões em que Foucault examina a natureza da atividade crítica que caracteriza a filosofia contemporânea. No mínimo dois textos podem ser aqui evocados: a conferência pronunciada em 1978 na Sociedade Francesa de Filosofia e a introdução, do mesmo ano, à edição americana do livro de G. Canguilhem (*O normal e o patológico*). Em ambos os textos, porém, as afinidades com Husserl se devem à matriz kantiana à qual podem se filiar suas filosofias. É a essa matriz comum, portanto, que devemos dirigir nossa atenção se quisermos apreender o sentido de uma “ontologia do presente”.

A referência maior dessa ontologia é um texto que Kant publica em 1783 (ou 1784), “Resposta à Pergunta: O Que é Esclarecimento?” e que Foucault comenta em diversas ocasiões, inclusive nos dois textos mencionados acima. O grande interesse desse pequeno artigo se deve ao fato de ser colocada na agenda filosófica a questão da atualidade, ou melhor, a atualidade como questão.

¹⁰ Cf. Foucault, M. Qui êtes-vous, Professeur Foucault? In: _____. *Dits et écrits I*. Paris: Gallimard, 1994f, p. 612.

Depois de Kant, diz Foucault, o trabalho filosófico (incluindo aí sua própria investigação) é antes de tudo crítico, e com isso se quer significar que a modernidade filosófica é a idade da crítica. Certamente, essa proposição ecoa a conhecida passagem do primeiro prefácio da *Crítica da razão pura* em que Kant escreve que “nossa época é a época da crítica à qual tudo tem de se submeter”. Porém, o interesse de Foucault é mostrar que a crítica é a condição de possibilidade da filosofia na modernidade. Nesse sentido, a filosofia de Kant estabelece o horizonte no qual irá se constituir o pensamento filosófico moderno. Mas convém notar que a herança kantiana é, para Foucault, muito mais complexa do que simplesmente a imposição de uma ordem do dia filosófica. Por isso, *Was ist Aufklärung?* é um texto importante, uma vez que situa de modo preciso o lugar onde deve ser articulado o pensamento filosófico na modernidade. Assim, na aula de 5 de janeiro de 1983, Foucault afirma que a filosofia, a partir do artigo de Kant, se torna “a superfície de emergência de sua própria atualidade discursiva, atualidade que ela interroga como evento, como um evento do qual ela tem de dizer o sentido, o valor, a singularidade filosófica, e no qual ela tem de encontrar ao mesmo tempo sua própria razão de ser e o fundamento do que ela diz”.¹¹

Essa declaração é fundamental. Em primeiro lugar, ela permite ver o posicionamento vertical do pensamento filosófico com relação a si mesmo e com relação ao tempo histórico em que ele é projetado. Por outro lado, podemos adivinhar também que este redobramento caracteriza a reflexão do próprio Foucault, herdeiro que realiza uma leitura sagital de sua própria filosofia a partir da filosofia de Kant.¹² Isso significa que a *Aufklärung* talvez possa ser compreendida como um dispositivo que simultaneamente estrutura o pensamento filosófico e é por ele acionado. Nesse sentido, a *Aufklärung* é menos um momento histórico do que uma atitude filosófica ou, para ser mais preciso, ela constitui, na história do pensamento, a ocasião privilegiada em que a filosofia pode compreender a si mesma como um *éthos*.

Para entender melhor esses pontos, façamos uma rápida passagem pelo texto de Kant.

¹¹ Cf. Foucault, *op. cit.*, 2008, p. 14.

¹² Ponto de vista semelhante é defendido por Jorge Dávila em *Una exégesis del texto ¿Qué es la Ilustración?* como testamento intelectual de M. Foucault. *Literatura y conocimiento. Michel Foucault*. Caracas, Ediciones de la ULA, 1999 (acessível em <<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/15900/1/davila-ilustracion.pdf>>).

O que leva Kant a inquirir a natureza do Esclarecimento? Foucault observa, deixando de lado os detalhes, que a ocasião foi assegurada por uma publicação periódica, a *Berlinische Monatsschrift*, que havia iniciado um debate precisamente sobre essa questão. Contudo, talvez valha a pena reconstituir o contexto em que o artigo se originou para apreendermos os elementos que estão em jogo seja na visão kantiana do Esclarecimento seja na interpretação de Foucault. Para isso vou lançar mão do estilo inimitável de Rubens Rodrigues Torres Filho:

O ponto de partida (...) foi a questão do casamento civil. Johan Erich Biester, um dos fundadores do Mensário Berlinense, publicação do círculo de intelectuais que se autodenominava “Sociedade dos Amigos da Ilustração” ou “Sociedade das Quartas-Feiras”, por causa das reuniões semanais que mantinham visando desenvolver e propagar a liberdade de crítica e de pensamento, publicava em 1783, nesse periódico, sob o pseudônimo de E.v.K., seu artigo: “Proposta de não mais se dar trabalho aos eclesiásticos na consumação do matrimônio”. Argumentando que outras relações jurídicas entre seres humanos, de igual dignidade e importância, dispensavam qualquer sanção religiosa, defendia o mesmo tratamento para o contrato que liga homem e mulher, rematando com a frase: “Afinal, para ilustrados são desnecessárias todas essas cerimônias!” (...) A resposta não demora. Outro daqueles mesmos “amigos da Ilustração”, Johan Friedrich Zöllner, é de opinião contrária. Nada mais natural. Estamos na época das luzes e do debate livre, e o *Mensário Berlinense* irá publicar no número seguinte sua resposta, sob o título: “Será aconselhável não mais sancionar o vínculo matrimonial pela religião?”. Seu argumento, quanto ao assunto mesmo da discussão, também não tem nada de extraordinário: o casamento é um ato que decide, em grande medida, sobre a felicidade do ser humano, e não se deve tratar todas as obrigações jurídicas como se fossem do mesmo grau. O importante, porém, quanto à mudança de atitude, já está inscrito no tom do título: *Ist es ratsam...* (Será recomendável...). Não é prudente, diz o texto, desvalorizar a religião em todos os assuntos profanos e desse modo, “sob o nome de *Ilustração*, confundir as cabeças e os corações dos homens”. Ilustrar, sim: o espírito do tempo e o bem da humanidade o exigem. Mas fazer da Ilustração, tomada sem crítica e sem a consciência de seus limites, um pretexto para a subversão e para a anarquia – ilustrar às cegas – seria pôr a perder até mesmo aquilo que as Luzes conseguiram, até agora, laboriosamente, conquistar. E será nesse ponto, com esse contexto preciso, que Zöllner se tornará o formulador da pergunta clássica, que atinge em seu nervo mais profundo a consciência do ilustrador: “O que é Ilustração?”. E o autor comenta: “Essa pergunta, que é quase tão importante quanto: o

que é a verdade, deveria certamente ser respondida antes que se comece a ilustrar! E eu ainda não a encontrei respondida em parte nenhuma!”¹³

Como podemos ver, a motivação primeira que leva o mensário a estabelecer o debate público acerca do Esclarecimento é a suspeita de que ele representa um perigo para as instituições sociais e políticas. Isso porque ele parece colocar em questão o princípio de autoridade, fundamental tanto em matéria religiosa quanto em matéria política. O artigo de Kant terá como alvo mais próximo dissipar essa desconfiança mostrando que a *Aufklärung* não representa uma verdadeira ameaça à ordem; pelo contrário. Kant adotará a seguinte estratégia: apresentar de início uma definição transcendental da *Aufklärung*¹⁴ para em seguida examinar as condições de possibilidade de sua efetivação na realidade empírica. A definição é formulada nos seguintes termos:

Esclarecimento é a saída (*Ausgang*) do homem de sua menoridade da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. *Sapere aude!* Tem coragem de fazer uso de seu próprio entendimento, tal é o lema (*Wahlspruch*) de seu próprio entendimento.¹⁵

Em sua definição transcendental, o Esclarecimento corresponde a um uso perfeito do próprio entendimento no qual é confirmada a autonomia do homem. Kant vai salientar que a perda de tal autonomia é de responsabilidade do próprio homem, uma vez que a natureza não impõe quaisquer obstáculos a seu exercício (na verdade, a filosofia da história, presente nas entrelinhas desse artigo, afirma que a natureza depositou em nós os “germes” que, quando desenvolvidos, nos conduzirão

¹³ Cf. Torres Filho, R. R. Respondendo à pergunta: quem é a Ilustração?. In: _____. *Ensaios de filosofia ilustrada*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 87-88. Para uma pormenorizada contextualização filosófica desse debate, é imprescindível a consulta ao livro organizado por James Schmidt, *What is Enlightenment? Eighteenth-Century answers and Twentieth-Century questions*. Berkeley: University of California Press, 1996.

¹⁴ Esta é a sugestão de leitura de Torres Filho, a qual me parece inteiramente acertada.

¹⁵ Cf. Kant, I. Resposta à pergunta: “que é Esclarecimento?” (*Aufklärung*). Trad. Floriano de S. Fernandes. In: _____. *Immanuel Kant. Textos seletos*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 100-101 (grifos de Kant).

à maioria). Em que consiste essa autonomia é explicitado no parágrafo seguinte a partir do contraste com a situação de menoridade: “É tão cômodo ser menor. Se tenho um livro que faz as vezes de meu entendimento, um diretor espiritual que por mim tem consciência, um médico que por mim decide a respeito de minha dieta, etc., então não preciso de esforçar-me eu mesmo”.¹⁶

Foucault não deixa de observar que nos deparamos aqui com os registros em que operam as três críticas, isto é, o teórico, o prático e o estético, o que torna visível a linha de continuidade entre esse artigo e a reflexão sistematizada que encontramos no projeto crítico. É necessário compreender qual a natureza desse vínculo. Há pouco, me referi ao princípio de autoridade e à definição transcendental. Vou tentar articular esses dois pontos com a esperança de explicitar essa questão.

O que parece assustar Zöllner é a possibilidade de a ideia de Esclarecimento estar a serviço da desordem e colocar em xeque os pressupostos da vida social. A apresentar uma definição não empírica de Esclarecimento, Kant apazigua os medos de Zöllner porque desloca o campo em que o assunto tem de ser tratado: a *Aufklärung* é, essencialmente, o uso livre de nossa faculdade intelectual e não deve ser identificada, sem mais, com a liberdade social. Para evidenciar essa diferença, Kant estabelece no coração de seu texto a distinção entre *uso público* e *uso privado da razão*. No primeiro está em questão o uso da razão que fazemos como sábios (*Gelehrter*) “diante do grande público do mundo letrado (*Leserwelt*)”.¹⁷ O uso privado corresponde àquele que “o sábio pode fazer de sua razão em um certo cargo público (*bürgerlichen Posten*) ou função a ele confiado”.¹⁸

O Esclarecimento concerne à liberdade de uso público da razão, isto é, àquele que está, em princípio, desconectado da ordem social. A liberdade nesse domínio (no “mundo letrado”) é, diz Kant, “a mais inofensiva entre tudo aquilo que se possa chamar liberdade”.¹⁹ Em contrapartida, a liberdade de uso privado pode ser muito severamente limitada sem impedir o progresso em direção ao Esclarecimento. Mas o que significa essa limitação do uso privado da razão? Significa, antes de tudo, a *obediência* às “incumbências estranhas” (*fremde Aufträge*) que

¹⁶ Cf. Kant, *op. cit.*, p. 100-103.

¹⁷ Cf. Kant, *op. cit.*, p. 104-105 (grifo de Kant).

¹⁸ Cf. Kant, *op. cit.*, p. 104-105.

¹⁹ Cf. Kant, *op. cit.*

são inerentes a toda função ou cargo. No uso privado de sua razão, o homem é tomado como “funcionário”, como parte de uma máquina cujo funcionamento é necessário para o bem-estar dos membros de uma comunidade. Esta obediência às regras é incompatível com a livre atividade de *raciocínio*. No que concerne ao uso público, está precisamente em jogo a liberdade de *raciocínio*. Mas como se trata de registros diferentes de uso da razão, a plena liberdade de *raciocínio* não pode resultar em prejuízo para a sociedade. Dito de outra maneira, o que preocupa a Kant é precisamente a confusão entre público e privado, ou ainda, como observa Foucault, a sobreposição do princípio da obediência ao uso público da razão.²⁰

Essa sobreposição é correlata à ausência de *raciocínio* ou, para rearmos com a definição transcendental do Esclarecimento, ela é correlata à perda de autonomia. A realidade histórica sobre a qual Kant lança seu olhar crítico é aquela na qual os homens estão impedidos de raciocinar e obrigados a obedecer (a exceção é a Prússia pois nela um senhor diz “Raciocinai, tanto quanto quiserdes, e sobre o que quiserdes, mas obededei!”).²¹ O que gostaria de ressaltar é a introdução, nesse ponto, de uma tensão que parece estruturar a argumentação do resto do artigo. Com efeito, a exigência de obediência, longe de ser contestada por Kant, reintroduz o princípio de autoridade (à primeira vista antagônico à noção de Esclarecimento). Mas o insere em uma outra dimensão que permite compreender a coerência do texto. O princípio de autoridade é inscrito na esfera da *legalidade*.²² Kant está, ao mesmo tempo, reconhecendo a necessidade de obedecer às leis e regras que organizam o corpo social e afirmando o direito de existência de um espaço no qual o livre embate das ideias possa ser efetuado. Este espaço não é ameaça à legalidade. Pelo contrário: a convicção de Kant (e por esse meio ele pode tranquilizar a Zöllner e aos homens de poder) é a de que a *Aufklärung*, quando alcançada, se identifica com o respeito às leis. Os fundamentos dessa identificação são explicitados em sua filosofia do direito, na qual autonomia prática encontra uma de suas expressões na elaboração de uma constituição republicana. Porém, não é esse problema que me interessa aqui. Importa destacar que Kant forja uma definição transcendental da *Aufklärung* para

²⁰ Cf. Foucault, *op. cit.*, 2008, p. 34.

²¹ Cf. Kant, *op. cit.*, p. 104-105.

²² Contornando-se, portanto, o obstáculo da autoridade religiosa. Mais do que qualquer outra matéria, a religião, quando não examinada pelo crivo da crítica, tem o poder de cegar os homens, seja submetendo-os docilmente ao diretor de consciência, seja inoculando em seu espírito os excessos do fanatismo.

fundamentar sua injunção de que a realidade política se conforme às exigências da liberdade. A liberdade de pensamento não resulta das revoluções, portanto não é garantida pela desintegração da ordem social.²³ Mas na agenda política dos governantes na modernidade consta a obrigação de manter um espaço público em que a livre troca de ideias seja respeitada. Esse é o caminho que levará todos os homens ao Esclarecimento.

O artigo de Kant ilustra a formação, na modernidade, de um *éthos* filosófico da seguinte maneira: ao refletir sobre sua própria época, Kant incorpora sua atividade filosófica ao movimento de saída (*Ausgang*) da menoridade. Dizendo de outra maneira, a menoridade, que é a incapacidade de fazer uso de sua própria razão sem a direção de outrem, tem como uma de suas condições primeiras o exercício livre da razão no espaço público, que é o uso que Kant mesmo faz de sua filosofia como homem letrado. O texto de Kant não apenas define as condições de possibilidade da maioridade: ele integra essas condições no momento em que as pensa. Mas isso não é tudo. Se nos contentássemos com o uso público da razão correríamos o risco de reduzir a *Aufklärung* a um processo puramente intelectual. Por isso, Kant não deixa de assinalar que existem condições "empíricas" para o Esclarecimento, as quais podem ser reduzidas à forma da legalidade e da ordem política. A *Aufklärung* requer então a existência de um espaço público garantido pelo poder político para produzir seus efeitos emancipatórios sobre a humanidade.

Em que essa série de considerações pode interessar a Foucault? Já me referi à espécie de redobramento, de volta sobre si, de reflexão, que esse texto de Kant realiza, o qual pode ser sentido em diversos níveis. Primeiro, uma retomada da empresa crítica no âmbito da reflexão moral e política. Segundo, o texto de Kant coloca no coração mesmo de sua análise, como vimos, a noção de público a que ele próprio se dirige,²⁴ o que leva a uma terceira ponderação, a de que o tema do artigo se confunde com a ação que ele realiza. Vou chamar isso de "coerência performativa". Quarto, o que fica esclarecido no texto é que a questão da *Aufklärung* é, no fundo, uma genealogia da modernidade como questão. Contudo, vou deixar momentaneamente essas considerações de lado para me ater a um outro tópico: o do governo de si e dos outros.

²³ Cf. Kant, *op. cit.*, p. 104-105: *Uma revolução poderá talvez realizar a queda do despotismo pessoal ou da opressão ávida de lucros ou de domínios, porém nunca produzirá a verdadeira reforma do modo de pensar. Apenas novos preconceitos, assim como os velhos, servirão como cintas (Leitbände) para conduzir a grande massa destituída de pensamento.*

²⁴ Cf. Foucault, *op. cit.*, 2008, p. 10.

Foucault identifica esse tópico no texto de Kant no ponto em que são examinadas as causas que mantêm os homens na menoridade. Preguiça e covardia (*Faulheit und Feigheit*) são as responsáveis pelo déficit de autonomia na relação consigo. No entanto, na hora de fazer valer a prescrição do *Sapere aude!* Kant vai mostrar a importância da ação política. Nos termos de Foucault, a tarefa da *Aufklärung* será “redistribuir as relações entre governo de si e governo dos outros”.²⁵ Como concretizar essa redistribuição que deverá resultar no aumento da autonomia? Foucault lembra que aqueles que já atingiram a maioridade não se encontram em condição de promovê-la, a única solução sendo a instituição do espaço em que os homens possam fazer livre uso de sua razão. Ora, nos deparamos aqui com o mesmo problema que examinávamos acima: a autoridade deve ser referida à legalidade e, nesse processo, veremos os homens aptos a constituírem a si mesmos como sujeitos autônomos.²⁶

Na questão da *Aufklärung* podemos detectar então o tema no qual Foucault está tão interessado nos últimos anos de sua vida: a constituição autônoma de si como sujeito moral. A autoconstituição se efetiva em uma tensão entre política e moral, entre o governo dos outros e o governo de si. Em termos kantianos, sem a limitação da liberdade externa (e Kant não deixa dúvidas de que essa limitação envolve a coerção) não é possível o exercício da liberdade moral. Foucault avança, porém, despedindo-se do sujeito transcendental, na proposta de que a subjetividade *resulta* desse enfrentamento. É preciso reconhecer, por outro lado, que essa tensão é ela própria integrada na ideia de crítica, o que é assinalado no pertencimento mútuo entre crítica e *Aufklärung*.

No mesmo período em que inicia o curso de 1983, Foucault prepara um texto em que detalha a natureza desse laço e lança a tese de que a crítica, como *Aufklärung*, é, sobretudo, uma atitude. Nesse texto, publicado originalmente em 1984 no *Foucault reader*, organizado por P. Rabinow, está escrito que no pequeno artigo de Kant encontramos o esboço de que poderíamos chamar de “atitude de modernidade”.²⁷ Um modo de se entender essa atitude é referindo-se aos desdobramentos já assinalados. Isso porque a *Aufklärung* é um modo de relação reflexiva com o presente. Mas precisamos esmiuçar um pouco mais essas noções para podermos compreender o projeto de Foucault nesses cursos.

²⁵ Cf. Foucault, *op. cit.*, 2008, p. 32.

²⁶ É é nessa chave que deveríamos ler a parte do *Conflito das faculdades* que trata da revolução.

²⁷ Cf. Foucault, M. Qu'est-ce que les Lumières? In: _____. *Dits et écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994e, p. 568.

A modernidade como atitude inaugura o que Foucault chama de um *éthos* filosófico. Kant é, indubitavelmente, o primeiro a delinear esse novo *éthos* uma vez que sua inquirição sobre o Esclarecimento constitui o começo da filosofia moderna. Mas para explicitar essa noção, Foucault se distancia temporariamente do texto de Kant e recorre a Baudelaire, deixando entender que a noção de crítica ganha um novo matiz a partir de suas considerações acerca da modernidade. Como entender essa inflexão?

O texto de Kant, segundo Foucault, permite encarar a modernidade como uma atitude e não como um período histórico. Por atitude ele entende um modo de relação a respeito da atualidade, "uma escolha voluntária que é feita por alguns; enfim uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa. Um pouco, sem dúvida, como isso que os Gregos chamavam um *éthos*".²⁸ É precisamente aqui que é evocada a figura de Baudelaire, sua sensibilidade e "consciência aguda" da modernidade. Mas não é somente por essas qualidades que Foucault recorre a ele. Mais do que ilustrativa a obra de Baudelaire auxilia Foucault a colocar o problema da crítica em novos termos: aqueles relativos à experiência estética.

Irei me ater apenas aos pontos centrais da leitura que Foucault faz de Baudelaire, estando fora de questão avaliar sua pertinência. O primeiro tópico que é destacado é o do "heroísmo". A atitude de modernidade é caracterizada como uma vontade de "heroificar" o presente, o que significa adotar uma atitude frente ao transitório, ao fugidio, ao contingente que não visa nem a rejeição em favor de uma tradição para sempre perdida nem de resignação e sempre deficiente adaptação, mas uma tentativa de capturar *no* presente algo de eterno.²⁹ O segundo tópico é o aspecto irônico dessa heroificação, explicado pelo fato de não se tratar em hipótese alguma de uma sacralização do momento que passa "para tentar mantê-lo ou perpetuá-lo".³⁰ Não se trata, igualmente, de simplesmente recolhê-lo, impulsionado por uma curiosidade "fugitiva e interessante". O homem de modernidade, exemplificado pela figura de Constantin Guys, não é um *flâneur*, apesar de aparentemente lhe estar próximo. De fato, Baudelaire atribui a Guys essa curiosidade, manifestada frequentemente na infância e que dela traz a vivacidade e constante inquietação.³¹ Mas,

²⁸ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994e.

²⁹ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994e, p. 569.

³⁰ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994e.

³¹ Retiro essa passagem do próprio Baudelaire (cf. Baudelaire, C. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 23-24).

diferentemente do *flâneur*, Guys é um artista que, ao se colocar ao trabalho, transfigura o mundo. Vale a pena reproduzir a passagem em que Foucault explicita essa questão:

Transfiguração que não é anulação do real, mas jogo difícil entre a verdade do real e o exercício da liberdade; as coisas “naturais” aí se tornam “mais do que naturais”, as coisas “belas” aí se tornam “mais do que belas” e as coisas singulares aparecem “dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor”. Para a atitude de modernidade, o alto valor do presente é indissociável do afincamento em imaginar, em imaginá-lo diferentemente do que ele é e em transformá-lo não destruindo, mas captando-o naquilo que ele é. A modernidade baudelaيرية é um exercício onde a extrema atenção ao real é confrontada à prática de uma liberdade que ao mesmo tempo respeita esse real e o viola.³²

Por fim, o terceiro tópico consiste no ascetismo embutido na atitude de modernidade. Para Foucault, Baudelaire teria compreendido que a modernidade é mais do que uma simples relação com o presente, caracterizando também uma relação para consigo mesmo. Não é, portanto, apenas a vontade de mudar o mundo, de transfigurá-lo por meio da arte que constitui o trabalho no qual o artista se empenha. Ele materializa essa transformação em si mesmo: “Ser moderno não é aceitar a si mesmo tal como se é no fluxo de momentos que passam; é tomar-se a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e dura: o que Baudelaire chama, segundo o vocabulário da época, de ‘dandismo’.”³³ Se este “si” é o que deve ser constituído a partir de uma ascese, então o homem moderno, como o entende o poeta, não é aquele que realizaria um trabalho hermenêutico sobre si em busca de uma verdade recôndita, mas aquele que “busca inventar a si mesmo. Essa modernidade não libera o homem em seu ser próprio; ela o obriga à tarefa de se elaborar a si mesmo”.³⁴

Ora, não é difícil reconhecer nesses três tópicos listados o resultado das investigações que Foucault realizou nos últimos anos, orientado pelo objetivo de trazer à luz os contornos gerais de um fenômeno cultural identificável na Antiguidade e que ele denomina de “cuidado de si”. No dandismo de Baudelaire encontramos o rosto familiar dos estoicos e dos epicuristas que dispendiam o principal de suas energias em um exercício árduo de transfiguração de si em vista de uma constituição

³² Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994e, p. 570 (grifo meu).

³³ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994e, p. 570.

³⁴ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994e, p. 571.

de si mesmo como sujeito moral. Baudelaire permite, portanto, vincular a estilística da existência (a ética estética) à atitude crítica da modernidade,³⁵ o que parecia estar muito distante das considerações de Kant. É verdade que, ao identificar a *Aufklärung* como um processo, Kant abria caminho para uma nova compreensão do moderno: ele não toma o tempo presente em uma relação contínua com o passado e o futuro nem busca encontrar um fio condutor secreto que animaria, em sua interioridade, o movimento das coisas (a leitura de Foucault tende, portanto a desconectar o texto sobre o Esclarecimento da reflexão sobre a História); diferentemente, Kant, ao entender a *Aufklärung* como saída que é de responsabilidade de cada indivíduo, a compreende, por um lado, como uma diferença no tempo e, por outro, como uma atitude fundamentada na vontade, isto é, como uma decisão. Mas esse gesto (*é o que podemos inferir da leitura de Foucault*) não inaugura uma forma de subjetividade em que desponta a noção de individualidade. Antes, integra-a em uma concepção de autonomia que delimita o *status* formal do sujeito moral. Foucault parece entender que falta a Kant uma associação mais estreita entre autonomia e individualidade que será desenvolvida por aqueles autores que adotam uma perspectiva “expressionista” da subjetividade (como aqueles associados ao romantismo alemão).³⁶ Foucault necessita,

³⁵ Vale ainda notar que a atitude de modernidade em Baudelaire implica uma retomada do passado, à semelhança do que propõe Foucault com seu retorno à moral antiga. A respeito, Walter Benjamin escreve que *é muito importante que o moderno em Baudelaire não apareça sozinho como marca de uma época, e sim como uma energia, graças à qual esta época se apropria imediatamente da Antiguidade. De todas as relações que a modernidade estabelece, a relação que mantém com a Antiguidade é especial* (Benjamin, W. *Passagens*. Trad. I. Aron. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 282). Esta referência a Benjamin, por outro lado, obriga-me a fazer observar que, diferentemente de Foucault, ele via na poesia de Baudelaire, especialmente em *As flores do mal*, a visão mais aguda da modernidade: *Nenhuma das reflexões estéticas da teoria baudelairiana expõe a modernidade em sua interpenetração com a Antiguidade como ocorre em certos trechos de “As flores do mal”*. Benjamin, W. Paris no Segundo Império. In: _____. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. Trad. J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 81. Cf. também artigo de Muricy, K. O poeta da vida moderna. *Alea*. Rio de Janeiro, vol. IX, n. 1, p. 48-63, janeiro-junho de 2007.

³⁶ Cf. a respeito artigo de Hinchman, L. Autonomy, individuality and self-determination. In: Schmidt, *op. cit.*, p. 488-516. Para uma visão diferente da autonomia e autodeterminação subjetiva em Kant, ver o sugestivo artigo de Diogo Sardinha, Reinventando o sujeito e a crítica. Os antigos, Kant e Baudelaire. In: Gondra, J.; Kohan, W. (Org.). *Foucault 80 anos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 247-263.

portanto, de Baudelaire para introduzir na visão da modernidade como atitude crítica o ideal ascético que gemina a liberdade com a prática de si. Contudo, esses não são os únicos benefícios da passagem por Baudelaire. Ela vai subsidiar uma formulação da crítica em novos termos: trata-se de uma “atitude-limite”. Mas mesmo aqui ainda é o texto de Kant a grande matriz para Foucault, simplesmente porque a *Aufklärung* introduz uma tensão entre o que nós somos e o tempo em que vivemos. Como atitude crítica, ela é recuo necessário e ultrapassamento potencial. Vamos examinar o tema um pouco mais detidamente.

O tema do ultrapassamento do limite não é novo na obra de Foucault. Nos anos sessenta, seus vários artigos sobre literatura, assim como seu livro sobre Raymond Roussel, privilegiam uma abordagem da escrita literária na qual desempenham papel fundamental as noções de finitude, transgressão e, claro, limite. A literatura aparecia como um outro espaço (o único, na verdade) em que era possível, na modernidade, a renovação do pensamento (convicção também presente em *As palavras e as coisas*). No início dos anos 1980 a literatura não recupera esse *status*. Reaparece a ideia de ultrapassamento dos limites, mas no âmbito, agora, da atividade filosófica. Esta tem a considerável vantagem sobre a primeira: ela permite a comunicação da experiência do ultrapassamento dos limites, ao passo que a literatura conduz ao inefável.³⁷ No entanto, em vez de me ater ao problema da comunicação, gostaria de colocar em destaque o jogo entre limite e transgressão e a abertura para uma prática de si que origina subjetividade (ao invés de sermos apenas expostos ao risco da dessubjetivação). O que permanece como ponto importante das análises de Foucault é a crença de que a experiência de novas formas de subjetividade tem como condição de possibilidade a ousadia de ir além dos limites. Uma passagem do texto de 1984 em que Foucault detalha o que entende por *éthos* filosófico é esclarecedora:

Esse *éthos* filosófico pode se caracterizar como uma *atitude-limite*. Não se trata de um comportamento de rejeição (*rejet*). Devemos escapar à alternativa do fora e do dentro; é preciso estar nas fronteiras. A crítica é exatamente a análise dos limites e a reflexão sobre eles. Mas se a questão kantiana era saber quais limites o conhecimento deve renunciar a ultrapassar, parece-me que a questão crítica, hoje, deve se tornar uma questão positiva: naquilo que nos é dado como universal, necessário, obrigatório, qual é a parte daquilo que é singular, contingente e devido

³⁷ A respeito ver o livro de Machado, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

às coerções arbitrárias. Trata-se, em suma, de transformar a crítica exercida na forma da limitação necessária em uma crítica prática na forma do ultrapassamento possível.³⁸

Isso significa que a crítica que interessa a Foucault não é aquela levada a cabo por uma analítica da verdade – cuja preocupação maior é individuar as “estruturas formais que têm valor universal” –, mas aquela denominada de modo paradoxal “ontologia do presente” – uma “investigação histórica através dos eventos que nos levaram a nos constituir a nós mesmos, a nos reconhecer como sujeitos do que fazemos, pensamos, dizemos”.³⁹ Esta crítica, claro está, não visa tornar possível uma metafísica; antes, ela é “genealógica em sua finalidade e arqueológica em seu método”. Em que sentido?

Arqueológica – e não transcendental – no sentido de que ela não buscará destacar as estruturas universais de todo conhecimento ou de toda ação moral possível; mas em tratar os discursos que articulam o que nós pensamos, dizemos e fazemos como eventos históricos. E esta crítica será genealógica no sentido de que ela não deduzirá da forma do que nós somos o que nos é impossível de fazer ou de conhecer, mas ela retirará da contingência que nos fez ser o que nós somos a possibilidade de não mais ser, fazer ou pensar o que nós somos, fazemos ou pensamos (...) Ela não busca tornar possível a metafísica enfim tornada ciência; ela busca relançar o mais longe e amplamente possível o trabalho indefinido da liberdade.⁴⁰

A “positivação” da crítica, por um lado, consiste na desconstrução, não das verdades universalmente aceitas, mas de seu caráter óbvio e natural. A arqueologia situa na dimensão histórica a “verdade” que os discursos veiculam. Por sua vez, a genealogia desestabiliza a ligação necessária entre o que reconhecemos como verdadeiro em um determinado tempo e nosso modo de ser, fazer e pensar nesse mesmo tempo. A genealogia, liberando-nos dos entraves da essência humana, promove outras formas de constituição de si como sujeito.

Essa conjunção entre arqueologia e genealogia é qualificada então como uma atitude histórico-crítica, termo que Foucault utiliza já em 1978, quando de sua primeira referência pública ao texto de Kant. Trata-se de um trabalho sobre nós mesmos que se desdobra em dois domínios:

³⁸ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994e, p. 574 (grifo do autor).

³⁹ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994e.

⁴⁰ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994e.

aquele das investigações históricas e aquele outro no qual colocamos os limites de nós mesmos à prova da realidade e da atualidade, “ao mesmo tempo para apreender os pontos onde a mudança é possível e desejável e para determinar a forma precisa a dar a essa mudança”.⁴¹ A exigência de uma “prova da realidade” faz mais uma vez convergir o projeto crítico de Foucault com o de Kant, pois está fora de questão estabelecer um novo programa social ou um outro modo de pensar e fazer que substitua o anterior. Assim como Kant estava ciente dos riscos da revolução (substituir preconceitos velhos por novos), Foucault não deseja impor qualquer projeto global de constituição de si, mas sim fomentar aquelas práticas em que o ganho de autonomia seja evidente. A atitude histórico-crítica é, portanto, “provação”, “experimentação” e restringe-se a domínios muito precisos, como os que concernem “a nossos modos de ser e de pensar, as relações de autoridade, a relação entre os sexos, a maneira pela qual percebemos a loucura ou a doença”.⁴²

A opção pela “regionalidade” de suas análises, com o consequente abandono de uma perspectiva totalizante, não condenaria a atitude histórico-crítica ao fracasso, uma vez que perderia de vista o contexto maior em que são exercidas as relações de poder? A negligência para com as estruturas gerais não cobra o preço alto: o enfraquecimento da relevância ou mesmo o déficit de capacidade de intervir na realidade? Ou ainda, o projeto crítico de se deixar determinar por essas estruturas mesmas “das quais não se tem consciência nem domínio”?⁴³ Foucault responde a essas dificuldades evocando a generalidade, a sistematicidade, a homogeneidade e o *enjeu* da crítica.

Seu *enjeu* pode ser chamado de “paradoxo das relações entre a capacidade e o poder”.⁴⁴ A modernidade acena com a promessa de alargamento da liberdade e da autonomia e, no entanto, podemos nela identificar um espantoso crescimento das tecnologias de poder (disciplinar, governamental) e de controle que abalam seriamente seu projeto de emancipação. Mas o trabalho de Foucault não traça as grandes linhas de uma dialética do Esclarecimento: mais pontual, examina as possibilidades de “desconectar o crescimento das capacidades e a intensificação das relações de poder”.⁴⁵

⁴¹ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994e, p. 574.

⁴² Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994e, p. 575.

⁴³ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994e.

⁴⁴ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994e.

⁴⁵ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994e, p. 576.

A homogeneidade concerne ao que Foucault denomina de “conjuntos práticos” dos quais são destacadas a vertente tecnológica e a vertente estratégica. Por um lado, estão em questão as “formas de racionalidade” que orientam as técnicas políticas; de outro, a liberdade com a qual agem aqueles que se encontram submetidos a esses sistemas práticos, “reagindo ao que os outros fazem, modificando até um certo ponto as regras do jogo”.⁴⁶

No que diz respeito à sua sistematicidade, vamos reencontrar aqueles eixos que estruturam a experiência de que falamos acima: o do domínio sobre as coisas (saber), o das relações com os outros (poder), o das relações consigo mesmo (ética), sendo que a crítica interroga as formas de constituição do sujeito em relação com esses domínios em que o ser se deixa pensar.

A generalidade dessas pesquisas, por fim, é garantida pela recorrência, na cultura ocidental ao menos, dos objetos de estudo: a loucura, a relação com a criminalidade e a lei, a sexualidade etc. Mas a generalidade não decorre do caráter metaistórico desses temas e sim do fato de que eles recebem, a cada época, um tratamento particular no qual constituímos a experiência de nós mesmos. Trata-se, em suma, de fazer o estudo dos modos de problematização.⁴⁷

Delineadas as linhas gerais dessa história do presente, dessa ontologia crítica de nós mesmos, resta a Foucault enfatizar que não pretendeu elaborar uma teoria, uma doutrina, nem mesmo “um corpo permanente de saber que se acumula”.⁴⁸ É a ideia de um *éthos* que sai mais uma vez reforçada, assim como a convicção de que a análise histórica abre a possibilidade de ultrapassamento dos limites. O que me interessa destacar, para encerrar esse comentário, é que o trabalho sobre os limites é efetivado simultaneamente sobre os eixos do saber, do poder e da ética. Isso permite encarar o estudo das práticas de governo como um

⁴⁶ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994e, p. 576.

⁴⁷ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994e, p. 577. Para uma exposição mais detalhada da noção de “problematização”, ver especialmente a entrevista concedida a F. Ewald em 1984 “Le souci de la vérité” (cf. Foucault, *op. cit.*, 1994f, p. 668-678): “Problematização não quer dizer representação de um objeto preexistente, nem também criação pelo discurso de um objeto que não existe. É o conjunto de práticas discursivas ou não discursivas que faz entrar algo no jogo do verdadeiro e do falso e o constitui como objeto para o pensamento (que seja a forma da reflexão moral, do conhecimento científico, da análise política, etc.)”, p. 670.

⁴⁸ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994e, p. 577.

momento decisivo da ontologia do presente. Com efeito, a ideia de governo não pode ser dissociada da de relação. Seja o governo dos outros, seja o governo de si, o que parece essencial é que estabelecemos nessa forma de atividade uma relação com outrem ou com nós mesmos da qual resulta uma forma de subjetividade. Se entendermos o problema do governo nessa chave, que associações podemos fazer com a noção de limite e com o projeto crítico? Ora, tanto no âmbito da política (o governo dos outros) quanto no âmbito da ética (o governo de si) o exercício do poder se constitui como a ativação de um conjunto de estratégias, de um aparato que envolve mais ou menos intensamente o uso da força: no primeiro caso, aquela que exercemos contra/sobre um outro; no segundo, aquela que exercemos sobre nós mesmos com vistas à produção de um si. Convém notar que a força não é sinônimo de poder (assim como não o é a violência), mas seu instrumento.⁴⁹ Diferentemente da força e da violência, o poder não se exerce diretamente sobre os sujeitos. Como governo, o poder é antes direção das condutas, isto é, um modo de agir sobre a ação:

Ele é um conjunto de ações sobre ações possíveis: ele opera sobre o campo de possibilidade onde vem se inscrever o comportamento dos sujeitos agentes; ele incita, ele induz, ele desvia, ele facilita ou torna mais difícil, ele alarga ou limita, ele torna mais ou menos provável; no limite, ele constrange ou impede absolutamente; mas ele é sempre uma maneira de agir sobre um ou sobre sujeitos agentes, e isso enquanto agem ou são suscetíveis de agir. Uma ação sobre ações.⁵⁰

Essa vigorosa dessubstancialização do poder tem como contrapartida a dessubstancialização do sujeito, o qual perde sua anterioridade com relação ao poder, deixa de ser seu anteparo, para ser compreendido como seu resultado. Isso quer dizer que a subjetividade deve ser identificada com a fronteira, com o limite que separa o poder que vem de fora e a resistência que ele encontra.⁵¹ Feitas essas considerações,

⁴⁹ Para a distinção entre poder e violência, ver o texto que Foucault escreveu (e que foi incluído na segunda edição como anexo) para o livro de H. Dreyfus e P. Rabinow *Michel Foucault. Beyond structuralism and hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983, p. 208-226. Esse texto foi incluído em Foucault, *op. cit.*, 1994e, p. 222-243.

⁵⁰ Cf. Foucault, M. Le sujet et le pouvoir. In: _____. *Dits et écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994d, p. 237.

⁵¹ Para essa ideia do sujeito, ver o texto de D. Sardinha citado acima e também G. Deleuze, Le plissement ou le dedans de la pensée. In: _____. *Foucault*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986, p. 101-130.

acredito que fique mais fácil entender como a investigação acerca do governo de si e dos outros está inserida no projeto crítico. Se o tema geral das pesquisas de Foucault sempre foi o sujeito,⁵² o estudo histórico dos seus modos de constituição, vale dizer, envolve necessariamente a análise das relações que estabelecemos entre o “dentro e o fora”. Estes estudos não tomam a fronteira, os limites, como positivities, mas como limiares que podem ser modificados, inflexionados por um “trabalho paciente que dê forma à impaciência da liberdade”.⁵³ A ontologia histórica de nós mesmos tem de trazer à luz os enfrentamentos singulares (pois se articulam diferentemente ao longo da história) entre si e entre outros. Mais precisamente, trata-se de esclarecer que a constituição de um “si” não se concretiza sem a presença de um “outro” em uma experiência na qual estão articulados saber e poder.

*

Para encerrar essa breve exposição, gostaria de mais uma vez observar que é nessa junção entre poder e saber, presente já no texto de Kant, que Foucault pode alojar seu próprio trabalho intelectual. Tanto a arqueologia do saber quanto a genealogia do poder dão corpo ao *éthos* filosófico de Foucault em sua constante interrogação sobre o que somos no tempo presente. Essa interrogação, a exemplo da empresa kantiana, tem como uma de suas questões maiores aquela da autonomia, que Foucault entende da seguinte maneira: assim como Kant está preocupado em identificar os mecanismos pelos quais os homens podem desenvolver sua autonomia, as investigações arqueogenealógicas exploram as possibilidades de que dispomos para nos constituir a nós mesmos como sujeitos livres.

Essas investigações não poderiam tomar o sujeito em sua positividade como tema de investigação sem promover sua substancialização. A via percorrida por Foucault vai encontrar o sujeito nos lugares em que ele vem a ser formado pelos mais diversos dispositivos de saber e poder. Mas na ocasião em que descreve seu próprio trabalho como uma “ontologia do presente” o que está em questão são as formas pelas quais o sujeito pode constituir a si mesmo. Foucault observa, porém, que a autossujeitização não se efetiva em um vazio social ou político. Pelo contrário, constituímos a nós mesmos

⁵² Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994e, p. 223.

⁵³ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994e, p. 578.

como sujeitos estabelecendo relações intersubjetivas inseridas em jogos de poder e em redes de saber. Nos trabalhos finais de Foucault, contudo, o eixo privilegiado é o da subjetividade e é a partir dele que se estruturam os eixos do poder e do saber.

Essa nova disposição de seu trabalho intelectual coordena suas investigações acerca da prática de si na Antiguidade grega e romana, centrando-se, nos últimos cursos, no problema do governo de si e dos outros. Mas em que medida o trabalho final de Foucault nos ajuda a compreender o sentido de uma “ontologia do presente”? A pergunta ganha mais força se lembrarmos que o termo é utilizado na abertura do curso de 1983 (o qual está fortemente vinculado ao de 1984).

O estudo das *práticas de si* (envolvendo aí as diversas modalidades de exercício do poder sobre o outro e sobre si mesmo) integra uma ontologia do presente na medida em que mostram possibilidades de autoconstituição de si distintas daquelas que conhecemos no presente. Mas não se trata de um receituário filosófico: trata-se, antes, de abalar a universalidade daquilo que é reconhecido como óbvio no tempo atual como estratégia para promover outras formas de subjetividade. Na verdade, esse é o trabalho ético que está reservado a todos nós e que Foucault certa vez formulou de maneira muito sugestiva e reveladora: o que está em jogo é um “trabalho paciente que dê forma à impaciência da liberdade”.⁵⁴ Essa declaração é reveladora porque deixa transparecer uma tese de fundo que orienta toda a reflexão de Foucault: a de uma indeterminação radical de nossa existência. Mas se essa indeterminação pode ser entendida negativamente como a necessidade de ultrapassamento de limites, ela também pode ser tomada positivamente como o trabalho constante de dar forma à própria existência. Esse trabalho, quero crer, não pode ser um ponto de partida absolutamente novo. À sua disposição se encontra o acervo de nossas experiências (mas valeria tomar este termo no sentido que lhe dá Foucault, isto é, destacando seus três elementos: 1) “as formas de um saber possível”; 2) “as matrizes normativas de comportamento para os indivíduos”; 3) “os modos de existência virtuais para sujeitos possíveis”⁵⁵ que, certamente, não determinam esse trabalho, mas o informam. Eis, a meu ver, um dos sentidos de uma “ontologia do presente”.

⁵⁴ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1994f, p. 578.

⁵⁵ Cf. Foucault, *op. cit.*, 2008, p. 4-5.

Referências

- BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*. Teixeira Coelho (Org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Trad. I. Aron e C. P. Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- _____. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. Trad. J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- DÁVILA, J. Una exégesis del texto “¿Qué es la Ilustración?” como testamento intelectual de M. Foucault. In: *Literatura y conocimiento. Michel Foucault*. Caracas, Ediciones de la ULA, 1999, p. 1-11. Acessível em: <<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/15900/1/davila-ilustracion.pdf>>
- DELEUZE, G. *Foucault*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986.
- DREYFUS, H.; RABINOW, P. *Michel Foucault. Beyond structuralism and hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- FOUCAULT, M. Entretien avec Michel Foucault. In: _____. *Dits et écrits II*. Paris: Gallimard, 1994a, p. 157-174.
- _____. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. La vie: l'expérience et la science. In: _____. *Dits et écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994b, p. 763-776.
- _____. *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France 1984*. Paris: Gallimard/Seuil, 2009.
- _____. *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France 1982-1983*. Paris: Gallimard/Seuil, 2008.
- _____. Le souci de la vérité. In: _____. *Dits et écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994c, p. 668-678.
- _____. Le sujet et le pouvoir. In: _____. *Dits et écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994d, p. 222-43.
- _____. Qu'est-ce que les Lumières? In: _____. *Dits et écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994e, p. 562-84.
- _____. Qui êtes-vous, Professeur Foucault? In: _____. *Dits et écrits I*. Paris: Gallimard, 1994f, p. 601-620.
- HAN, B. *L'ontologie manquée de Michel Foucault*. Grenoble: Millon, 1998.
- HUSSERL, E. *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendentale*. Trad. G. Granel. Paris: Gallimard, 1976.
- KANT, I. Resposta à pergunta: “que é Esclarecimento?” (*Aufklärung*). Trad. Floriano de S. Fernandes. In: _____. *Immanuel Kant. Textos seletos*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 100-117.
- LEBRUN, G. Note sur la phénoménologie dans “Les mots et les choses”. In: _____. Canguilhem, G. (Org.). *Michel Foucault philosophe*. Paris: Seuil, 1989, p. 33-53.

MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MURICY, K. O Poeta da vida moderna. *Alea*. Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, p. 48-63, janeiro-junho de 2007.

SARDINHA, D. Reinventando o sujeito e a crítica. Os antigos, Kant e Baudelaire. In: Gondra, J.; Kohan, W. (Org.). *Foucault 80 anos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 247-263.

SCHIMDT, J. (Org.). *What is Enlightenment? Eighteenth-Century answers and Twentieth-Century questions*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1996.

TORRES FILHO, R. R. Respondendo à pergunta: quem é a Ilustração?. In: _____. *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 84-101.

MICHEL FOUCAULT: EL GIRO GRIEGO. UNA GENEALOGÍA DEL SUJETO DEL DESEO¹

María Cecilia Colombani*

Universidad de Morón/ Universidad Nacional de Mar del Plata

RESUMO: O presente trabalho mostra como Foucault transita pela cultura grega destacando a preocupação pelo uso dos prazeres nos distintos *tópoi* que tocam; não se trata de uma preocupação etnológica, mas de uma preocupação estético-política do tópico. A vida mesma se constitui em obra de arte a partir da tarefa subjetivante de tornar-se um homem autônomo e é esta *poíesis* subjetivante que determina a consolidação de um modelo étnico-antropológico a tocar a totalidade do *bíos*.

PALAVRAS-CHAVE: prazeres; desejos; política; ética; estética.

1 Una genealogía del sujeto del deseo

El giro griego constituye una indagación sobre lo que él mismo denomina “una genealogía del sujeto del deseo” para ver en el corazón mismo de la ascesis subjetivante nuevas formas de inventarse como sujeto, por fuera de la coacción de un poder que se juega en el *tópos* institucional.

La *Historia de la Sexualidad* constituye un intento de pensar la categoría de sexualidad, un concepto tardío en la historia de Occidente, situado en el seno del siglo XIX, que Foucault intenta repensar, no como

* mcolombani@unimoron.edu.ar

¹ El presente trabajo, corregido, seleccionado, ampliado y adaptado a las exigencias del tema abordado forma parte de mi libro *Foucault y lo Político*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

una invariable histórica, sino desde una perspectiva inscrita en una genealogía del sujeto del deseo.

El proyecto consistía pues en recorrer la historia de Occidente para ver cómo las sociedades occidentales, como configuraciones epocales, habían ido conformando una determinada experiencia.

Ahora bien, en la canónica división en períodos intelectuales que la crítica hace de la obra foucaultiana, la arqueología, la genealogía y la ética, esta preocupación domina el período ético y conviene que, en efecto, aludamos a qué nos referimos con ello. Lo que Foucault pretende es analizar una cierta dimensión estética en la configuración del modelo de subjetividad. Se trata de:

Analizar las prácticas por las que los individuos se vieron llevados a prestarse atención a ellos mismos, a descubrirse, a reconocerse y a declararse como sujetos de deseo, haciendo jugar entre unos y otros una determinada relación que les permita descubrir en el deseo la verdad de su ser, sea natural o caído.²

Esta conformación subjetiva implica formas y modalidades de la relación con uno mismo, lo que pone en el epicentro de la mirada el universo del sujeto no en relación a otro, sino en diálogo consigo mismo, terminando precisamente donde va a culminar la obra foucaultiana, en el análisis de una verdadera cultura de sí, de una *epiméleia heautoû*, que parece dominar el mundo romano de los dos primeros siglos del imperio.

El segundo tomo de esta *Historia de la Sexualidad*, “El uso de los placeres”, se articula, a su vez, en cuatro grandes segmentos que constituyen cuatro *tópoi* de preocupación en esta tarea de constitución de la subjetividad, porque dan cuenta de cuatro enclaves donde se mide la racionalidad del sujeto, elemento indispensable en su constitución como tal: la dietética, la económica, la erótica y el verdadero amor.

En la Dietética, Foucault analiza las relaciones de los sujetos con sus propios cuerpos, relaciones inscritas en la economía general de lo que constituye la dieta para los griegos. De allí que el segmento roce cuestiones de orden médico, sellando el maridaje entre filosofía y medicina, antropología y medicina, subjetividad y medicina. Las referencias al *Corpus Hipocraticum* dan cuenta de esta alianza, al tiempo que muestran la red de vinculación con los distintos *tópoi* que bordan políticamente la constitución del sujeto.

² Cf. Foucault, M. *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI, 1993, p. 9.

La Económica da cuenta de las relaciones del sujeto con un ámbito peculiar en los escenarios de subjetivación: el *oikos*, el hogar. En efecto, la casa representa un microcosmos donde se diagraman juegos de poder y dominación transidos por la racionalidad que debe acompañar al dueño de casa; espacio de lidia por el ejercicio del poder que prepara, en un isomorfismo estructural, el ejercicio del poder en la *pólis*. El *oikos* constituye un espacio político por excelencia y en tal medida, un escenario privilegiado en la constitución de sí, que es también un enclave político. El gran interlocutor de Foucault es Jenofonte, y su radiografía del varón prudente, Iscómaco, capaz de la mejor administración del *oikos*.

En tercer lugar encontramos el apartado de la erótica. Allí se problematiza el “amor a los muchachos” como un enclave de preocupación intensa, ya que el ámbito de los varones libres, portadores de derechos, constituye un *tópos* de fuerte problematización en el marco de la cultura clásica, de neto sesgo viril. Es el punto donde Foucault interroga dos categorías propias del mundo occidental para ver cómo resuenan en el mundo griego. Las nociones son el propio término “sexualidad” y “tolerancia”. A partir de allí la propuesta foucaultiana es una verdadera genealogía de los conceptos para derribar una lectura acrítica de los mismos cuando se trata de ubicarlos en el terreno espinoso del amor a los muchachos.

El cuarto segmento, el verdadero amor, es un diálogo fecundo entre el Foucault que persigue la relación del sujeto con la verdad en la tarea de constitución de sí y el Platón del *Banquete*, que parece ser el escenario-texto privilegiado que da cuenta de ese maridaje entre sujeto y verdad, a la hora de pensar en los modos de subjetivación en Occidente. En los cuatro territorios, una misma preocupación se impone como nudo problemático: cuál es la relación del sujeto consigo mismo, cómo modela el hombre su conducta a propósito de la vida del cuerpo, de la institución del matrimonio, de las relaciones entre hombres y del apego a la verdad.

Sin duda, el intento de Foucault por retornar al sujeto del deseo, en una verdadera “hermenéutica del sujeto del deseo”, tal como lo define en la *Historia de la Sexualidad* es recuperar una dimensión autónoma del sujeto; el eje de problematización que encuentra para dar cuenta de ello es el uso de los placeres, *chrêsis tôn aphrodísion*, como noción dominante. Foucault encuentra en la relación que los griegos y los romanos han tenido con los placeres el punto de partida de su reflexión. Los placeres parecen haber presentado un tipo de preocupación, muy distinta de la cristiana, que los hace el centro de toda una reflexión y problematización tanto de filósofos como de médicos, políticos etc.

2 La preocupación por las *aphrodisia*: la sustancia ética

Los griegos disponían de un vasto vocabulario para connotar gestos o actos a los que comúnmente denominamos sexuales. Dice Foucault:

Disponían de un vocabulario para designar prácticas precisas; tenían términos más vagos que se referían de manera general a lo que llamamos “relación”, “vínculo” o “unión” sexual: así *synousía*, *homilía*, *plesiasmós*, *mîxis*, *ochéia*. Pero la categoría de conjunto bajo la cual estos gestos, actos y prácticas se subsumían es mucho más difícil de captar. Los griegos utilizaban con toda naturalidad un adjetivo sustantivado: *tà aphrodisia* [...] “Cosas o placeres del amor”, “relaciones sexuales”, “actos de la carne”, “voluptuosidades”, serían algunos términos equivalentes que podríamos dar.³

Este es exactamente el campo de batalla, no la elección del *partenaire*. Esta preocupación por las *aphrodisia* es la que nos enfrenta con el concepto de “artes de la existencia”, ya que “[p]or ellas hay que entender las prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no sólo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo”.⁴ Verdaderas tecnologías de sí que van dibujando una *prâxis* continuada y sostenida para dar a la vida una forma bella. Hablar pues de las artes de la existencia es hablar de una cierta empresa transida por un *télos*, un fin; alcanzar la *areté*, la excelencia, como forma de consumación del ideal más alto. Buscar la excelencia es tarea de los *áristoi*, los mejores, así como es su tarea “interrogarse sobre su propia conducta, velar por ella, formarla y darse forma a sí mismos como sujetos éticos”.⁵

La problematización moral en torno al uso de los placeres, *chrêsis tôn aphrodision*, es un viejo tema de inquietud que tuvo un escenario privilegiado en la Atenas Clásica. Las llamadas “tecnología del yo” o “artes de la existencia”, *tékhnai tou bíou*, eran, precisamente, ese cuidadoso trabajo del hombre sobre sí mismo, buscando hacer de su vida una obra de arte, al tiempo que un ejercicio de la autoridad sobre sí mismo.

³ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1993, p. 35.

⁴ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1993, p. 14-15.

⁵ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1993, p. 15.

La preocupación por las *aphrodisia* como sustancia ética se remonta a Platón cuando, refiriéndose al hombre tiránico, se pregunta por los diferentes tipos de deseos y afirma:

Considera, pues, lo que yo quiero señalar en los deseos. Entre los placeres y deseos no necesarios me parece que algunos son ilegítimos y tal vez sean innatos en todo hombre, pero reprimirlos por las leyes y por otros deseos mejores, y guiados y dirigidos por la razón, se desvanecen o debilitan en algunos hombres, mientras que en otros subsisten más numerosos y fuertes.⁶

Michel Foucault, lector de los griegos, penetra en el corazón mismo de esa problematización y sostiene que la tarea consiste en “buscar cuáles son las formas y las modalidades de la relación consigo mismo por las que el individuo se constituye y se reconoce como sujeto”.⁷ Foucault redobla la apuesta hasta que aparezca la idea de hombres de deseo. Dice entonces: “parecía imponerse otro trabajo: estudiar los juegos de verdad en la relación de sí consigo y la constitución de sí mismo como sujeto, al tomar como dominio de referencia y campo de investigación lo que podríamos llamar ‘la historia del hombre de deseo’”.⁸

Así presenta Michel Foucault su proyecto de trabajo vinculado a una historia de la sexualidad, entendida ésta como experiencia, esto es, la correlación, dentro de una cultura, entre campos de saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad.

El proyecto lo llevó a transitar la cultura clásica y a abordar la problemática del uso de los placeres entre griegos y romanos. En efecto, parece darse cierta continuidad temática entre un contexto y otro. Hablar de una continuidad en el objeto de estudio, supone aludir a una problematización en torno a una cierta práctica, a una determinada *áskesis*. También en este andarivel hallamos una línea de continuidad. Este marco de análisis nos devuelve una solidaridad incuestionable: la de la reflexión y la *prâxis*.

Toda *áskesis* evoca una dimensión de *máthema*. Griegos y romanos conocieron esa alianza y es en base a ella que podemos comprender que toda forma de subjetividad, todo modo de constituirse como sujeto, implica un *tópos* de saber y un *tópos* de normatividad que regula la acción.

⁶ Platón, *República IX*, 571 b.

⁷ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1993, p. 10.

⁸ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1993, p. 10.

Áskesis y máthesis son las bases de un dominio sobre sí, de una potestad sobre uno mismo, que implica la plena autoridad sobre el campo de la subjetividad. Quizás éste sea el hilo conductor que atraviesa toda la problematización moral de la Antigüedad; aquello que, sin dudas, constituyera una verdadera voluntad de verdad: cómo devenir un sujeto amo de sí, un verdadero conductor de una vida vivida como una obra de arte.

Dentro de esta problematización ética,

El acento se coloca sobre la relación consigo mismo que permite no dejarse llevar por los apetitos y los placeres, conservar respecto de ellos dominio y superioridad, mantener los sentidos en un estado de tranquilidad, permanecer libre de toda esclavitud interior respecto de las pasiones y alcanzar un modo de ser que puede definirse por el pleno disfrute de sí mismo o la perfecta soberanía de sí sobre sí mismo.⁹

3 La Dietética: la cuestión del régimen

El modo de preocupación que despliega Michel Foucault lo lleva a comenzar por poner el acento problemático sobre el cuerpo como primera geografía de preocupación. Es como si iniciara el recorrido por una mínima unidad para luego tender puentes hacia el afuera, la casa, la esposa, los sirvientes, los muchachos, la *pólis* en su conjunto. La dietética da cuenta de esa inquietud primera. En torno a ella,

La preocupación principal de esta reflexión era definir el uso de los placeres – sus condiciones favorables, su práctica útil, su disminución necesaria – en función de una determinada manera de ocuparse del propio cuerpo. La preocupación era mucho más “dietética” que “terapéutica”: asunto de régimen que buscaba reglamentar una actividad reconocida como importante para la salud.¹⁰

La palabra griega *díaita* abre precisamente el horizonte de sentido en que se inscribe la problemática. No sólo significa un régimen, sino que nos remite a un concepto más amplio e integrador: modo de vivir, género de vida, método de vida, régimen prescrito, especialmente de alimentación, dieta, vivienda, residencia, con lo cual vemos la integración

⁹ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1993, p. 31.

¹⁰ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1993, p. 92.

de un cierto número de elementos que guardan conexión entre sí. Si atendemos al verbo *diatáō*, el horizonte de sentido refuerza el núcleo de problematización que perseguimos. El mismo alude a la noción de conservar la vida, cuidar la salud.

Ahora bien, ¿qué interés reviste la dietética en el marco de la reflexión griega y qué vinculaciones guarda con el tema de inquietud de las *tékhnai tou bíou*, las artes de la existencia? Es precisamente la dieta, el régimen, una categoría privilegiada a partir de la cual puede pensarse la conducta humana; caracteriza el modo en que se administra la existencia y apunta a reglamentar un conjunto de pautas para la conducta.

¿Qué relación hay entre prácticas sociales y modos de subjetivación? En este caso, es la relación con la dieta, y por ende, con el propio cuerpo, el *tópos* a partir del cual se construye un determinado sujeto, surgido históricamente a partir de las prácticas que él mismo elige y se impone. La relación de este sujeto con su propio cuerpo es la bisagra; de allí que su manejo conlleva una dimensión ética, ya que roza la noción de *armonía*. El ajuste, el acuerdo transita por un andarivel sugerente: la *armonía* cuerpo-alma y sus resonancias en el concepto de salud.

Esta perspectiva abre dos campos semánticos: el dominio médico y el dominio moral. Este doble registro, el de la buena salud y el del buen mantenimiento del alma, nos hace pensar en el más remoto maridaje entre filosofía y medicina y moral y medicina. La resolución del régimen adecuado, su acabado cumplimiento y la ardua tarea del cuidado de uno mismo implican de por sí fuerza y energía moral. El tema de la buena salud no sólo tiene consecuencias en el terreno del cuerpo, como mera contrapartida de la noción de enfermedad; por el contrario, la buena salud habla de la excelencia del alma y de su sabiduría.

Así, *sofía* y *areté*, sabiduría y excelencia, pasan a ser entonces los dos fines hacia los cuales se orienta una conducta mesurada. La empresa subjetivante es sin duda una gesta teleológica, encaminada hacia un fin.

En este marco general de reflexión moral se nos impone ver los alcances entre el concepto de austeridad y la noción de medida, *sophrosýne*, porque será precisamente ese concepto el que nos permita anudar el maridaje entre la reflexión sexual y la preocupación política.

Es esta vida temperante, transida por la racionalidad del hombre que conoce el riesgo de la *hýbris*, el esquema de comportamiento que se espera del *strategós*, aquel conductor que, por saber conducir su vida conforme a la excelencia de la medida, será el mejor guardián de la *pólis*: aquel que sabe liberarla de la desmesura, conjurar los peligros que sobre ella se yerguen, evitar los desórdenes que pueden conducirla a un estado de *a-nomía*. Puede hacerlo porque antes ha sabido liberarse de sus propias

fuerzas irracionales, conjurar los peligros que sobre él se asomaron y evitar los desórdenes que pudieron llevarlo a ser esclavo de sí mismo.

4 La Económica: una lectura antropológica desde la perspectiva del poder

¿Por qué motivo, en la reflexión moral que la gestión de las *aphrodisia* supone, hay una preocupación por la conducta sexual de los hombres casados? Se pregunta Foucault:

¿Cómo, en qué forma y a partir de qué “representaron un problema”, en el pensamiento griego, las relaciones sexuales entre marido y mujer? ¿Qué razón había para preocuparse? ¿Y, sobre todo, para cuestionar el comportamiento del marido, reflexionar sobre su necesaria templanza y hacer de ello, en esa sociedad profundamente marcada por el dominio de los “hombres libres”, un tema de preocupación moral?¹¹

La pregunta de Foucault lo pone en diálogo con Jenofonte, al tiempo que permite una lectura política del *Oikonomicós* de Jenofonte, en el marco de lo que constituye la positividad del poder en términos foucaultianos. Las consideraciones de Michel Foucault en torno a la problemática del poder y de su ejercicio muestran algunos elementos que, salvando las diferencias epocales entre un marco y otro, constituyen una caja de herramientas interesante para intersectar con la obra jenofontea.

La *perspectiva política* a su vez se complementará con una *perspectiva antropológica* porque el ejercicio del poder que se despliega sobre el *oikos*, como unidad a administrar, supone asimismo el trabajo de administración sobre uno mismo, *epiméleia heautoû*, en el marco de la *kalokagathía*.

El término está constituido por dos adjetivos, *kalós*, bello y *agathós*, bueno, enlazados por la cópula *kaí* para dar cuenta de ese *êthos* ejemplar del que Sócrates supo dar testimonio: una vida vivida en conformidad con lo bello y lo bueno, esto es, la más alta de las vidas.

De esta suerte, un típico texto de *carácter económico-político* toma *ribetes ético-antropológicos* a partir del doble ejercicio del poder, esto es, sobre sí y sobre los demás; poder que sólo se concibe desde un dispositivo

¹¹ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1993, p. 132.

educativo, con lo cual la obra gana un nuevo andarivel: el *marco didáctico-pedagógico*.

El texto es un texto político en el mejor sentido foucaultiano. No sólo porque hay tecnología política sobre el sujeto mismo en tanto sujeto que se construye éticamente, sino que hay ejercicio sobre el otro: la mujer, los sirvientes, la *pólis* potencial, en la medida en que el *oîkos* aparece como un terreno preparatorio del gran proyecto político de gobernar la ciudad con rectitud.

La interlocución Foucault-Jenofonte y Foucault-Platón recoge en este punto una alianza indisoluble que se da en todo el giro griego: la relación entre lo útil y la administración o uso (*chrêsis*). Es este vínculo entre útil-uso, el que descubre Foucault como una capa más profunda y como parte de una dimensión política en donde el buen político debe poder brindar cosas útiles a la *pólis*. La problemática del uso de los placeres encuentra así en la problemática de lo útil, como cosas bellas, buenas y justas, su fundamento. De esta forma, el uso de los placeres, esa administración que se ejerce sobre uno mismo, supone imprimirle un rasgo de belleza, bondad y justicia a los mismos. Hacer un buen uso de los placeres es hacer un uso bueno, bello y justo.

Un *oîkos* es una estructura que debe ser enriquecida, de allí que el capítulo segundo tematice los conceptos de riqueza y pobreza y de cuáles son los medios para aumentar la fortuna.

El tema dominante, como se ve, es el de la *chrêsis*, administración, gestión, lo cual supone previamente y como condición de posibilidad de administraciones futuras, la propia administración como sujeto, que retorna en forma de *enkráteia*, una actitud del sujeto sobre sí mismo, que implica una noción de auto dominio.

Se trata de tomar contacto con un modelo que opera como dispositivo educativo. El modelo es siempre la mejor enseñanza, sobre todo por esa alianza entre vida y filosofía. Iscómaco, como Sócrates, constituye ese anclaje donde la vida toma entidad filosófica; una vida vivida conforme al ideal de la *kalokagathía*, y que representa una trama sostenida de momentos transidos por el mismo *êthos*, una urdimbre donde no hay distancia entre obrar y pensar.

En ese marco de la vida vivida como obra de arte, el tema de preocupación que pone en *diá-logos* a dos de los más excelentes *polítai* es el modelo de administración del hogar.

Ahora bien, el asunto de la administración roza dos nociones capitales. Si bien se trata de administrar un bien externo al sujeto, la casa, las nociones aludidas son de carácter subjetivo: *sophrosýne* y *enkráteia* son los dos conceptos a resolver. La *enkráteia*, concepto asociado al

anterior, es la condición de la *sophrosýne*, ya que consiste en la forma de trabajo y de control sobre uno mismo para volverse temperante. Sólo desde este doble andarivel, que asocia administración de sí más virtud, se puede administrar lo exterior. Recalamos la actitud del sujeto frente a sí mismo en la forma del dominio de sí. En realidad el tema de la gestión del *oikos* nunca debe ser entendido en el marco de un planteo económico, tal como podemos pensar contemporáneamente el término; antes bien, se trata de un abordaje moral, como toda forma de administración, por ejemplo el campo de *tà aphrodisía*, “actos, gestos, contactos que buscan cierta forma de placer”,¹² cuya gestión entraña el mismo nudo de problematización.

5 La Erótica: los riesgos de la libido

La reflexión foucaultiana en torno a la política como gobierno de la *pólis*, esto es, la administración del bien común no puede entenderse por fuera de otro tipo de administración, que a la larga va a hilvanar el ámbito privado con el público, como dos espacios donde la preocupación por lo bueno se vuelve dominante. Dice Foucault:

El uso de los placeres en la relación con los muchachos ha sido, para el pensamiento griego, un tema de inquietud, lo cual es paradójico en una sociedad que pasa por haber “tolerado” lo que llamamos “homosexualidad”. Pero quizás no sea prudente aquí utilizar estos dos términos.¹³

En efecto, se impone una tarea de desmalezar el terreno semántico de ambos términos. No todo está tolerado en una sociedad fuertemente viril como la griega clásica. El entorno de las prácticas sexuales no está regulado por un código explícito que binarice tajantemente lo permitido de lo prohibido, pero ello no implica la ausencia de ciertas pautas que regulan la actividad y hacen de ella un *tópos* sobrecargado de valoraciones.

Es más, no se trata simplemente de una atención difusa, sino de una verdadera estilística en torno a la actividad sexual, que, en realidad, no difiere de una estilística en torno al más amplio campo del uso de los placeres. Lejos, pues, de estar todo tolerado, la sociedad de hombres tiene pautas claras y precisas de aquello que atenta contra la conducta

¹² Cf. Foucault, *op. cit.*, 1993, p. 39.

¹³ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1993, p. 172.

moral en términos de placeres, porque, en efecto, la conducta sexual se inscribe en un territorio moral.

En cuanto al segundo término en cuestión, la controvertida noción de homosexualidad difiere enormemente del actual concepto de la misma, sobre todo respecto a la imagen de masculinidad que ella deja traslucir.

En primer lugar, los griegos no oponían como dos elecciones antagónicas, como dos modos de comportamiento radicalmente opuestos el amor a los muchachos y aquel que se dirigía a una mujer. Menos aún existía un *corpus* de consideraciones que rozara la diada normalidad-anormalidad, perversión-regularidad, sino, por el contrario, un único y mismo deseo se dirigía indistintamente hacia uno u otro objeto de amor: “A tal punto parecía que estas dos inclinaciones eran igualmente verosímiles una como la otra y que podían coexistir perfectamente en un mismo individuo”.¹⁴

No existe en la práctica algo así como dos dimensiones del deseo o la pulsión, uno noble y normal que apetece lo mismo, y otro inmoral y perverso que se dirige a un objeto de distinto sexo. El deseo es uno solo y lo que hace que se desee legítimamente a un hombre o a una mujer radica en el apetito que la naturaleza ha dispuesto en los hombres hacia lo “bello”, más allá de sus diferencias de sexo. La belleza es una sola y no depende de la diferencia de sexos.

El campo político es un territorio de problematización privilegiado, ya que en la administración de los placeres, *hedonai*, se está jugando fuertemente un esquema económico donde la energía que se invierte en el placer se resta a la actividad política, epicentro de la utopía clásica, en tanto administración del asunto común. El esquema entonces parece ser un modelo de austeridad sexual, más allá de preferencias en torno al compañero. Platón constituye un claro ejemplo al respecto y el modelo de la batalla perpetua es siempre sobre el campo de las *aphrodisia*, *tópos* que representa la materia ética por excelencia. La clave de la constitución subjetiva parece ser la tensión entre una posición activa o una pasiva al interior de la relación, en la medida en que una actitud pasiva representa una posición de objeto, mientras que una activa representa una posición de sujeto. La primera implica una actitud de sumisión y subordinación, mientras que la segunda, una actitud de dominación y ejercicio de la autoridad sobre el otro. Si tenemos en cuenta que el esquema de la sexualidad impacta en el horizonte político, se comprende la importancia de la tensión aludida, ya que las figuras

¹⁴ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1993, p. 173.

que se dibujan en el escenario son las del conductor, activo y dominante, y la del conducido, pasivo y subordinado; al primero le corresponde mandar; al segundo, obedecer. Resulta entonces que entre la sexualidad y la política parece darse una relación isomorfa, donde una de las claves interpretativas es la tensión debilidad-fortaleza. Hay un signo de debilidad en el carácter del que asume un papel pasivo frente a la fortaleza del que se muestra activo. El tema estatutario es una bisagra nodular en la configuración subjetiva y el verdadero problema lo constituyen los mancebos, jóvenes libres que aún no han completado su formación ciudadana, pero que constituyen, por supuesto, el potencial de hombres libres, portadores de derecho.

No obstante, el blanco de observación social se da allí donde se juega una apuesta socio-política por las características y personajes que la relación entraña. Dice Foucault:

La atención y la inquietud se concentran en aquellas relaciones en las que puede adivinarse que están cargadas de múltiples apuestas: aquellas que pueden anudarse entre un hombre mayor, ya de formación acabada – y de quien se supone que desempeña la función social, moral y sexualmente activa – y el más joven, que no ha alcanzado su posición definitiva y que necesita ayuda, consejos y apoyo.¹⁵

Se trata, en última instancia, en una nueva reedición del viejo tema de la *sophrosýne*, tan íntimamente ligado a una cuestión de límite. Se trata de reconocer el límite que territorializa al hombre al lugar de la temperancia o de la intemperancia.

Es siempre el conocimiento del límite, en este caso, articulado en la edad justa, la que constituye una bisagra territorializante y desterritorializante.

Resulta entonces que la relación se convierte en una circunstancia privilegiada donde convergen dos nociones: *agón* y *kairós*. En efecto, en primer lugar, parece abrirse una dimensión agonística en torno a la conquista del amado, habitualmente pretendido por más de uno. Habrá que pelear por la posición, persuadirlo en las ventajas de la relación, superar a otros con intenciones análogas, recurrir al prestigio, las propias cualidades, los regalos y todo aquello que legítimamente posiciona al amante en el lugar óptimo, “pero la decisión pertenece al propio muchacho: en esta partida que se juega, nunca se está seguro de ganar”.¹⁶

¹⁵ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1993, p. 179-180.

¹⁶ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1993, p. 182.

Parece ser que el modelo de la batalla perpetua es una constante en todos los frentes de la cultura clásica, percepción verdadera si comprendemos la dimensión moral de la cuestión. La ética es siempre una relación batalladora; por eso es una preocupación viril, donde aquel que se enseorea sobre las conductas indebidas es el amo, el hombre dueño de sí, que puede y debe, precisamente por ello, ser amo de los demás. Tomar a alguien por la fuerza, en contra de su propia libertad, es una forma de dañarse a sí mismo porque, con ello, el individuo toma la fisonomía del tirano.

En segundo lugar, la relación parece ser el *kairós*, el momento oportuno, la coyuntura favorable, la ocasión propicia para hacer la mejor elección por parte del muchacho, la que habrá de reportarle la mejor reputación. Nada más dulce que entregarse voluntariamente, que encontrar la mirada del amante de buen grado y entregarse a las delicias de una relación consensuada y elegida. Momento perfecto para probarse como sujeto capaz de hacer la mejor elección, aquella que lo llene de honor, que le reporte la mejor reputación y le otorgue el mejor beneficio, a partir del contacto con el adulto.

6 Conclusiones

Los dos ejes que se comportan como bisagras del pasaje de un tipo de relación, amorosa, a un tipo de vínculo otro, amistoso, representan dos enclaves antropológicos por excelencia, el cuerpo y el tiempo. En efecto, el cuerpo posee las características de todo lo perecedero, corruptible, engendrado, mutable, de lo que no se comporta idénticamente, lo fugaz en su constitución heterogénea. Sin advertirlo le hemos atribuido todas las características que poseen las cosas en la narrativa platónica, fundidas en el ámbito sensible, *tópos* que por sí mismo no puede fundamentarse ni sostenerse, precisamente por su precariedad ontológica, en tanto transido por el ser y el no ser. El tiempo opera también como una realidad afín a las cosas y al cuerpo, a partir de su mutabilidad y su fugacidad. Allí donde hay tiempo hay movimiento y, por ende un pasaje del ser al no ser, una muerte en lo que era, por ejemplo en la propia juventud del cuerpo del adolescente. En el marco de esta relación amenazada doblemente por el cuerpo y el tiempo, la única posibilidad de conjurar la amenaza es convertir la relación en otra cosa, por fuera del doble condicionamiento; una conversión:

Moralmente necesaria y socialmente útil, del lazo de amor (destinado a desaparecer) en una relación de amistad, de *philia*. Ésta se distingue de la relación amorosa de la que proviene y de la que es deseable que nazca; es duradera, no tiene más término que la vida misma y borra las disimetrías implícitas en la relación entre el hombre y el adolescente.¹⁷

La amistad parece ser el enclave que desdibuja los riesgos de la antigua precariedad que el amor imponía. Es deseable que nazca del corazón del amor, pero, a diferencia de aquel, no depende de la belleza del compañero, de su vigor juvenil ni de la inconstancia de los compañeros o del envejecimiento de la pareja. La ventaja de la amistad radica en la superación de la vieja disimetría de la relación, en edad, en posición, en estilo de vida etc. La *philia* que convertirá a los amigos en compañeros duraderos es un estado que acerca a los miembros hacia formas más simétricas, tanto en el *ethos*, manera de vivir, actitud de vida, como hacia los intereses comunes.

La amistad resulta así también un *kairós*, ya que es la ocasión de demostrar la posibilidad de transformar un vínculo de por sí difícil y complicado, por su propia naturaleza, en una relación que puede reportar el mayor beneficio: la felicidad duradera. Se trata de una apuesta a un tipo de relación que escapa de la tiranía de las pasiones para devolver la tranquilidad que sólo puede dar un vínculo de otro tipo, no contaminado por las asperezas de lo corpóreo y reparador de las inquietudes que la precariedad de los amores masculinos reporta, al tiempo que proporciona las delicias de la permanencia de la *philia*. Se trata de una victoria, del triunfo de la racionalidad que atraviesa al vínculo duradero por sobre la irracionalidad que suele vapulear a los amores efímeros. Así, la amistad es más afín al alma que al cuerpo en la tradicional diada metafísica que sobrevuela el tema. Por lo tanto, es deseable que ella lidere la definitiva constitución del sujeto noble, de aquel que hace de su vida una obra conforme a lo bello. El sujeto gana así dos bienes preciados que comparte con su compañero: la felicidad y la tranquilidad del alma. Se trata de dos estados permanentes, afines a la propia amistad, que se dan luego de sofocar las agitaciones que las pasiones acarrear. Si lo pensamos en términos agonísticos, es el alma superior, racional, la que se impone por sobre el alma concupiscible, asiento de los apetitos. El estado de amistad coincide con el momento de mayor racionalidad; constituye el final de un camino que se puede leer desde la metáfora del

¹⁷ Cf. Foucault, *op. cit.*, 1993, p. 185.

viaje. La amistad es el final de una larga travesía que ha conocido los ardores del cuerpo como primera estación. En la llegada, la descripción de Jenofonte en su *Banquete* ilustra magistralmente el triunfo:

¿Cómo no va a ser preciso que quienes están unidos por una amistad común se miren con felicidad mutua, conversen entre sí con afecto, experimenten entre ellos recíproca confianza, que velen el uno por el otro, se complazcan en común por sus buenas acciones, si aflijan juntos si les sobreviene algún revés, que transcurran el tiempo en continua alegría cuando disfruten de salud estando juntos y que, si alguno de los dos cae enfermo, se reúnan con mayor continuidad, y que la solicitud sea todavía mayor por los ausentes que por los presentes?¹⁸

Una *pólis* justa y moderada depende de la justicia y la moderación de los hombres que la componen. La unión de las racionalidades está anticipando la posibilidad de una ciudad que repite en el espacio público lo que acontece en el *tópos* privado; conocemos el isomorfismo entre las relaciones y la ciudad. Sea en el orden de la dietética, de la económica o de la erótica, el escenario resulta siempre isomorfo del estatuto de la *pólis* como cuerpo orgánico.

Foucault ha transitado la cultura griega relevando la preocupación por el uso de los placeres en los distintos *tópoi* que los mismos rozan; no se ha tratado de una preocupación etnológica de la cuestión, sino de una preocupación estético-política del tópico. La vida misma se constituye en obra de arte a partir de la tarea subjetivante de devenir un hombre autónomo y es esta *poiesis* subjetivante la que determina la consolidación de un modelo antropológico y político que roza la totalidad del *bíos*.

Larga travesía por un territorio subjetivante donde el sujeto humano ingresó en juegos de verdad, en el marco de lo que podemos denominar una práctica del yo; juegos de verdad que ya no se relacionan con prácticas coercitivas; juegos de verdad que ya no toman la forma de la ciencia o de su discurso, la forma de las instituciones encargadas del control de los sujetos; juegos de verdad que ya no definen al sujeto como el ser que habla, que trabaja y que vive. Se trata de otra cosa. El sujeto se convierte en un campo permeable a ciertas transformaciones, que sólo pueden darse por la intervención de prácticas posibilitantes de dicho cambio. Se trata entonces del conjunto de *tékhnai* que no sólo fijan sujetos a ciertas prácticas, sino que también vehiculizan transformaciones, rectificaciones. No hay acceso a la verdad sin tecnologías política, por

¹⁸ Jenofonte, *Banquete* VII, 18.

cuanto sabemos que toda tecnología está al servicio de la duplicidad subjetiva. Hay un salirse de uno mismo para convertirse en ese otro sujeto que la verdad exige como condición de contacto y esa salida sólo se produce desde la dimensión del trabajo sobre uno mismo. Este es exactamente el concepto de espiritualidad, en tanto conjunto de búsquedas, prácticas y experiencias, a través de las cuales se opera la transformación.

Referencias

- COLOMBANI, M. C. *Foucault y lo político*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- EGGERS LAN, C. *El sol, la línea y la caverna*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1975.
- FOUCAULT, M. *La historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI, 1993.
- _____. *Las redes del poder*. Buenos Aires: Almagesto, 1992.
- _____. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta, 1995.
- JAEGER, W. *Paideia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- PLATÓN, *República*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.
- XÉNOPHON. *Anabase-Économique. Banquet-De la Chasse. République des Lacédémoniens. République des Athéniens*. Traduction nouvelle avec notices et notes par Pierre Chambry. Paris: Librairie Garnier Frères, [s.d.].
- ZARAGOZA, J. *Introducción en Jenofonte. Recuerdos de Sócrates. Banquete. Apología de Sócrates*. Buenos Aires: Planeta Deagostini, 1995.

DO PODER QUE SE IMPÕE E SE AFRONTA

Pedro de Souza*
Universidade Federal de Santa Catarina

RÉSUMÉ: La question de cet article est de proposer des éléments pour répondre quelle est la nature des relations impliquant le phénomène du pouvoir chez Michel Foucault. Mon idée est de développer un compte rendu analytique du pouvoir, ce qui signifie non pas d'une définition *a-priori*, mais de prendre le pouvoir en tant que la réalité des événements et l'effet d'une manière de penser. Le script pour mon exposition prend comme principe directeur l'idée que le pouvoir, en fait, n'est rien que des relations, y compris les forces de domination et les forces de liberté, des forces imposantes et des forces d'affrontement.

MOTS-CLÉS: relations de force; pouvoir; résistance; discours; subjectivité.

Em muitas e de diferentes maneiras Foucault abordou o tema do poder, tanto em seus proferimentos escritos quanto nos orais. No entanto, por mais que se vasculhe exaustivamente por todos os seus dizeres, nunca se pode encontrar algo como um conceito preciso de poder. Em verdade, é como se a própria palavra, a cada vez que é pronunciada pelo filósofo, fosse destituída da possibilidade de fazer referência a algo bem determinado. Essa suspensão da palavra com respeito à coisa a que deveria corresponder chega ao paroxismo, quando Michel Foucault profere em 1977 um perturbador enunciado: “Le pouvoir, ça n'existe pas” (O poder, isso não existe).

*pedesou@gmail.com

Se é sempre de relações que se trata, que natureza de relações envolve o fenômeno do poder? Minha ideia é desenvolver aqui uma consideração, não conceitual, mas analítica do poder, o que significa não partir de uma definição *a-priori*, mas de tornar visível, como diria o próprio Foucault, a realidade factual do poder como efeito de uma maneira de pensar. Para isso, tomo como roteiro de minha exposição o ponto de vista de Simone Guenoun, que no livro *Abécédaire de Michel Foucault* se encarregou do verbete “pouvoir”.¹ O ponto de partida da estudiosa é a ideia foucaultiana de que o poder, em verdade, é composto “apenas de relações”.² A partir dessa afirmação de base, ou seja, do poder como relação de forças, Guenoun propõe uma pauta de leitura no sentido de evitar o risco de posturas demasiado utilitaristas ou essencialistas com as quais se tende a retomar o tema do poder em Michel Foucault.

O que a autora quer sugerir é que não se esqueça o valor de ato dos diferentes momentos em que o pensador francês discorre sobre as relações de poder. Guenoun acentua, no pensamento foucaultiano, a determinação de não desvincular o ato de refletir sobre o poder da experiência que o engendra. Sabe-se da obsessão de Foucault em não só se preocupar com as ideias transmitidas mas também pela maneira de as transmitir. Isso sempre vinha mediante uma maneira de dizer que irrompia na fala e na escrita como uma entre muitas outras a se afrontar. Trata-se do dizer a respeito do poder que já traz, no momento em que é formulado, os traços que o mostram agindo e reagindo no interior de um domínio de relações de força. Quando Foucault, muitas vezes, apresentou e definiu o poder pastoral, não fez tanto apresentar um conceito ou uma teoria, mas sim performatizar uma crítica ao que entendia como o modo próprio de dominação da política vigente no contexto mesmo em que realizava sua ação intelectual.

Inclui-se aqui o espanto que causou a imersão de Foucault em reflexões sobre o liberalismo emergente na Europa dos anos de 1970. À época, o filósofo não chegou a propor um gesto de concessão a uma aparente abertura à livre ação individualista, nem tampouco intentou lançar denúncia contra os avatares ideológicos embutido em um âmbito economicista de poder. Fincado sempre na atualidade, tratou apenas de fazer vir à tona os meandros históricos de relações de poder que

¹ Cf. Guenoun, S. Pouvoir. In: _____. *Abécédaire de Michel Foucault*. Paris: Vrin, 2004. N. 1, p. 138-141.

² Cf. Foucault, M. Le jeu de Michel Foucault. In: _____. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994. Vol. III, p. 302. (Todas as traduções do francês são nossas.)

genealogicamente germinaram o presente posto em questão nos debates eleitorais que precederam o governo D'Estaing. Volto a esse ponto mais adiante. “É preciso – enfatiza Guenoun – escapar tanto à tentação de um estudo genético do poder, encorajado pela publicação de ditos e escrito, quanto a uma leitura clínica (...) à qual a obra se presta facilmente contra a vontade de seu autor”.³ Vai nessa severa crítica uma referência incidental a reinvestimentos coletivos observados no conceito atual de “biopoder”, ou de reflexões individuais e coletivas que retomam a noção de poder fazendo dele ferramenta para interesses outros.

Cabe aqui lembrar os embates de movimentos erigidos em torno da violência contra os homossexuais. Neste quadro, é comum ecoarem discursos cuja crítica consiste em atacar polos de poder como, por exemplo, o da Igreja Católica condenando os atos homossexuais. Contudo se há aí confronto de forças, para Foucault tratar-se-ia não de destrinchar as malhas do poder incidindo contra modos libertários de ser, mas sim de compreender sua lógica, problematizar e colocar em foco suas fronteiras genealógicas. A questão não é como se livrar daquilo que nos interdita em certas relações de poder, mas de compreender como nos tornamos o que somos e como podemos ser outros no mesmo quadro de afrontamento de forças.

Mas o que pode parecer uma crítica ortodoxa e paralisante no ponto de vista de Simone Guenoun vem logo a seguir como um programa de leitura do que, no conjunto da obra de Michel Foucault, diz respeito à temática do poder. Para evitar não cair nas malhas da história das ideias, que Foucault sempre rejeitou, ou na fragmentação descontextualizada, Guenoun propõe três escansões para em cada uma delas localizar o pensamento foucaultiano sobre o poder. Essa abordagem permite descrever tanto atos de ruptura quanto tomadas de posição nos acontecimentos, “fazendo coexistir temporalidades heterogêneas e contraditórias, sobre um fundo contínuo, o clamor surdo, de um corpo inesquecível”.⁴

É o caso então de cartografar propriamente não o poder como objeto ou conceito, mas uma análise em ato segundo os diferentes contextos em que acontece. É o caso ainda de tomar, ao longo da obra, seja escrita ou falada, um pensamento em operação apontando para si enquanto se faz, tanto pelo modo, como pelo que produz no terreno de forças que adentra. Temos assim as três escansões, que, a meu ver,

³ Cf. Guenoun, *op. cit.*, 2004, p. 138

⁴ Cf. Guenoun, *op. cit.*, p. 138.

equivaleriam à remissão da palavra “poder” ao estatuto enunciativo ligada aos instantes discursivos em que aparece. Assim se delinea, também a meu ver, a análise que mostra os acontecimentos como unidades rítmicas compondo o ritmo do pensamento sobre o poder sempre imbricado numa temporalidade múltipla e simultânea. Em síntese, tais acontecimentos, em sua diferença e harmonia, podem ser aludidos ao tema da repressão sexual, do poder pastoral, da governamentalidade, do encontro ético do sujeito consigo mesmo, temas cruzados em uma só atualidade de trabalho e de experiência vivida pelo filósofo.

O período após maio de 1968 marca o primeiro recorte em que a analítica do poder emerge como efeito do engajamento de Foucault na cidade. É o momento em que, conforme diria Jean Claude Zancarini, o filósofo sai da biblioteca.⁵ Guenoun extrai daí os engajamentos do pensador na breve experiência de ensino em Vincennes, na militância do Grupo de Informação da Prisão (GIP) e no grupo de reflexão sobre a atualidade e suas possibilidades de atuação. Aqui efetivamente a ênfase sobre o presente desloca a noção de poder dos lugares enunciativos em que é divisão, inclusão/ exclusão tal como na *Arqueologia do saber*, ou traduz o binômio saber/ poder como em *As palavras e as coisas*. Abre-se aí um espaço outro em que a analítica aponta para a sociedade de controle, mostrando historicamente o fundamento do poder disciplinar, como se enuncia em *Vigiar e punir*. Ostenta-se, nesse trabalho do filósofo, uma nova analítica definindo a dimensão institucional e ativa do poder.

Nesta primeira escansão destaca-se pontualmente a resposta à questão muitas vezes repetida por Foucault: afinal em que consiste o poder? Motivado por um ativismo pontual, o filósofo, engajado nas denúncias contra as atrocidades da prisão, responde enquanto age. A resposta instantânea do filósofo dando conta do caráter *sui-generis* do poder, ou seja, ação atuando sobre si mesma, conduz Guenoun a concluir que “o poder não é nem uma essência, nem uma substância, nem relações de força; ele é primeiramente relacional, relação com outro, entre outros e consigo mesmo”.⁶ Certamente são as queixas para as quais o pensador dá voz nos boletins sobre a prisão editados pelo GIP que o levam a concluir que sem liberdade não há poder; a liberdade é o fundamento do poder. Isso não quer dizer que haja confronto entre poder e liberdade.

⁵ A expressão é de Jean-Claude Zancarini [Sortir de la bibliothèque (Essai cartographie d'un des territoires de Michel Foucault). Texto inédito em francês. Versão italiana publicada em *L'Illuminista. Critica e filosofia*. Roma, n. 7, anno III, p. 45-79, 2003].

⁶ Cf. Guenoun, *op. cit.*, 2004, p. 140.

Foucault torna bem claro sua ideia sobre o próprio das relações de poder: elas encerram um jogo complexo no qual “a liberdade aparece como condição de existência do poder”.⁷ A condição de possibilidade do poder assenta-se sim na resistência, mas desde que esta não se abstraia do poder que a subjuga; caso contrário ambos desaparecem, anulando por completo um jogo de relações que só se sustenta enquanto há forças em luta. Por certo foram ainda os prisioneiros que lhe deram a ver que o corpo individual e social é o lugar privilegiado do exercício do poder.

Não importa se a forma que adota o poder advém da pressão direta sobre o corpo ou sobre a fala do indivíduo. Mesmo que se apresente só depois, quando Foucault se recolhe para escrever, fica assim formulada uma analítica do poder proposta em termos de microfísica dos poderes, de modo que não é apenas através da leitura de textos emblemáticos como *Vigiar e punir*, aparecidos logo em seguida ao seu ativismo no GIP, que nos damos conta de que em Foucault o poder define-se como técnicas políticas sutis incidindo sobre corpos, tratando de torná-los dóceis, de discipliná-los ainda que à revelia deles. A propósito, Jean Claude Zancarini já adverte como o próprio filósofo opera dessa maneira ao explicar o seu interesse pelo poder: Foucault coloca a questão do poder a partir de sua experiência militante, portanto não antes do momento do Grupo de informação sobre as Prisões, nem antes do ‘acontecimento’ dos anos 68 (acontecimento precisamente no sentido em que o define Foucault: ruptura que transforma os modos de pensar, de agir, de estar juntos, de conceber o mundo). Quando a temática é abordada, ela é precisamente situada na atualidade: “Meu verdadeiro problema é aquele que, aliás, é o problema de todo mundo, o do poder”;⁸ (...) Atualmente, nossa atualidade (...) a questão do poder, é bem a questão desse “presente que é nós mesmos”.⁹

Penso que se pode aplicar a essa perspectiva o dispositivo de vigilância e captura colocado em ação no longo período de ditadura militar principalmente a exercida no Brasil e na Argentina. No filme *Buenos Aires 1977* (Crônica de uma fuga), vê-se a cena em que um anônimo jogador de futebol é capturado e, de olhos vendados, levado para um casarão onde seu corpo recebe toda sorte de agressões cujo único intuito é o de fazê-lo falar.

⁷ Cf. Foucault, Sujeito e poder. In: Rabinow e Dreyfus. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995, p. 244.

⁸ Cf. Foucault, *op. cit.*, 2001, p. 400.

⁹ Cf. Foucault, *op. cit.*, 2001, p. 266.

Um indivíduo qualquer, mesmo sem nada saber do que se passa, sem nada ter a dizer, é interpelado por um fragmento da microfísica do poder político. Ele tem seu corpo investido em nome de uma ordem disciplinar que, no caso, o intercepta, não por estar onde não deveria estar – esta seria uma das insígnias do controle –, mas por deter a palavra que o denuncia e o conduz, na condição de suspeito, ao espaço da insurreição que coloca em risco o regime militar. A contiguidade entre o corpo da personagem e o de um colega de faculdade que possuía em sua casa um mimeógrafo é o *leitmotiv* que detona a narrativa do episódio de detenção e tortura de um jovem interposto à margem do embate entre torturadores e guerrilheiros.

Eis aí o quadro de um estado de coisas ao qual Foucault aplicaria uma analítica de poder deslocando as razões do controle disciplinador de sua missão de ordem e segurança para outro que nunca mostra como sendo seu ponto de emergência. Dessa análise, deduz-se por que, de modo pontual, neste estrato da produção intelectual do filósofo, o poder não é redutível às forças que se mostram em sua dinâmica; de um lado e outro das relações de força subjaz uma zona invisível diluindo microavatares de poder. O que anota Philippe Chevallier é elucidativo neste ponto. Afirma o estudioso que, por mais que o poder seja organizado de tal modo a controlar nos mínimos detalhes as ações que se encontram sob seu alvo, há sempre algo que fica fora de seu alcance. Chevallier alude ao fato de que, a despeito de bem se elaborar, é inevitável que o poder “deixe então fora de campo um domínio de relações humanas em que a continuidade é quebrada, a estabilidade, desfeita, a previsibilidade, impossível”.¹⁰

Por isso mesmo, o interesse é abordar não o poder por ele mesmo, enquanto lugar central que a tudo submete e tiraniza, mas como forma multifacetada que investe contra as mais variadas instâncias do corpo social: a escola, a família, os relacionamentos pessoais, as relações de trabalho etc. Em verdade, conforme os termos de um Foucault afetado pelo drama da prisão em seu tempo, o poder não pode ser abordado a não ser em termos de relações de força. A propósito, vale adotar o termo “batalha”, proposto por Chevallier¹¹ para designar o traço ambíguo, irregular e imprevisível, traço que se pode apreender na dinâmica que toma o poder em suas diferentes formas históricas de genealogia. A batalha é a metáfora que expõe tanto as forças que alimentam o poder quanto aquelas que apontam para o seu limite.

¹⁰ Cf. Chevallier, P. *Le pouvoir et la bataille*. Nantes: Éditions Pleins Feux, 2004, p. 39.

¹¹ Cf. Chevallier, *op. cit.*, p. 49.

O limite, nos termos de Chevallier, embora ameace e afronte, não faz desaparecer o poder dando lugar ao estado de liberdade absoluta, mas sim o transforma em outra forma de poder. Dito de modo diverso, ainda que o poder possa sub-repticiamente ser vencido pelo que ele acreditava dominar, o que de fato acontece nessa inversão é outra modalidade de relações de força gerando descontinuamente formas outras de poder. Daí pode se deduzir que a passagem de um sistema político mais controlador a outro mais liberal não significa varredura do poder nas relações sociais.

Aqui, seguindo a tríplice escansão proposta por Guenoun, nos encontramos diante de um outro movimento da sinfonia que compõe a abordagem do poder em Michel Foucault. O segundo procedimento de decomposição do pensamento foucaultiano sobre o poder em seus elementos composicionais alinhados ao ritmo da atualidade em que se insere o filósofo francês nos leva ao cenário do liberalismo giscardiano. Nesse estrato histórico, vemos Foucault agir mediante uma analítica em que põe em questão a forma que toma o poder político no governo de Valéry Giscard d'Estaing (1974-1981). A ação pontual consiste em desmascarar no discurso político aí apreendido sua aspiração à soberania jurídico-legal.

Com esse movimento analítico, segundo Guenoun, Foucault focaliza um novo modelo de relações de poder, cujo mote é a “governamentalidade”, mas que só será retomado em 1978, primeiro de modo transitório, depois concentrado, quando o estudioso ministra o curso *Segurança, Território e Sociedade*. A analítica adotada aponta no governo de Giscard d'Estaing uma noção de liberalismo não jurídico e não político, rastreado no quadro da guerra das raças.

No mesmo cenário do embate político sobre a governamentalidade Guenoun propõe examinar as ocasiões em que, nos anos de 1974-76, a remissão ao poder por Foucault desliza entre dois terrenos. Assim é que a terceira escansão sobrepõe-se em cadeia à segunda. O primeiro deslize, juntando-se à problematização do liberalismo, mostra-se no que ele identificou como “racismo de Estado” envolvendo o nacionalismo, o socialismo, o fascismo e o comunismo. Pontualmente nos cursos *A vontade de saber*, de 1976, e *Em defesa da sociedade*, torna-se central a reflexão sobre a guerra e as relações de força. Parece ter havido aí um projeto de investigar as relações de poder que compõem um estado de guerra.

Mas o interesse pela temática bélica termina repentinamente dando brecha ao segundo deslize de terreno, conforme veremos em seguida. Em verdade, a guerra como componente das relações de poder traveste-se de outra feição. O caso é de pensar, nas palavras de Michel

Foucault, que “a política é a guerra continuada por outros meios”.¹² Toma então o centro do interesse a reflexão sobre a governamentalidade, já em curso no momento em que o filósofo francês desenvolve o curso *É preciso defender a sociedade*. Em janeiro de 1978, Foucault inicia o curso *Segurança, território, população*, ainda falando de poder, deslizando, logo após a primeira aula, para o tema da governamentalidade. No deslize que se verifica nesse ponto, é imediato antever a ligação entre a problemática do governo e do cuidado de si, quando a questão do poder vem colocada nos termos de “como ser governado o menos possível”, reflexão que se transmuta em uma atuação crítica em direção ao regime da governamentalidade liberal.

No interior de um mesmo período de trabalho, a perspectiva foucaultiana de poder singulariza-se no aparecimento de uma *História da Sexualidade*, em 1976. Isso se dá imediatamente antes que o tema da governamentalidade passe a ser focado no âmbito da ética do cuidado de si. Os interesses pela governamentalidade, pelo governo de si, pelo cuidado de si, pela hermenêutica do sujeito, pelo dizer verdadeiro formam o elo de uma cadeia, indicada nas palavras do próprio Michel Foucault:

Enquanto a teoria do poder político, como instituição, refere-se ordinariamente, a uma concepção jurídica do sujeito de direito, parece-me que a análise da governamentalidade – isto é, análise do poder como conjunto de relações reversíveis – deve referir-se a uma ética do sujeito referido na relação de si para consigo. Isso significa muito simplesmente que no tipo de análise que desde há muito tempo busco lhes propor devemos considerar que relações de poder/ governamentalidade/ governo de si e dos outros/ relação de si para consigo compõem uma cadeia, uma trama e que é em torno destas noções que se pode, a meu ver, articular a questão da política e a questão da ética.¹³

Nos termos de Guenoun, este é o momento em que a nova forma do cuidado da vida relacionada aos biopoderes é inversamente refletida no espelho no cuidado de si formulado por outra modalidade de hermenêutica do sujeito. Inverte-se inteiramente a perspectiva. Já não importam as relações de poder que assujeitam, não interessa o poder que investe contra o indivíduo conduzindo seu modo de ser sujeito,

¹² Cf. Foucault, M. *Em defesa da sociedade. Curso do Collège de France -1975-1976*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999, p. 55.

¹³ Cf. Foucault, M. *A Hermenêutica do sujeito*. Trad. de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 307.

mas sim o sujeito mesmo agindo ainda que inexoravelmente sob os auspícios do poder. Houve, no trabalho de Foucault, o tempo em que, ao constatar a injunção a deixar-se interpelar pela ordem do discurso, o problema tornou-se definitivamente o do próprio poder que assujeita.

Em sua última fase de atuação intelectual, trata-se, na noção de Foucault, mais da forma que o sujeito adota ao se perceber, voluntariamente ligado ao poder quando, mesmo em meio ao mais genuíno dispositivo de obediência, há uma lasca de liberdade que subsiste. Foucault destaca, entre as forças do cristianismo que convocava a todo e cada indivíduo a obedecer a um só regime de subjetivação, atitudes de resistência pelas quais os indivíduos tomavam o cristianismo como referência de seu dizer verdadeiro, à revelia da instituição cristã.

Mas isso vale também para as reflexões imediatamente anteriores, como as que se expõem no curso *Hermenêutica do Sujeito*. Aí o percurso da ascese do estoicismo ao cristianismo promove relações de força tecendo a forma do sujeito que tem a si e só a si como objeto de cuidado, em contraposição à forma do sujeito cristão que se converte ao cuidado de si tendo como alvo a salvação que se encontra em outro, fora de si. Contudo, ainda que perfilando modos heterogêneos de assujeitamento e consequente subjetivação, Foucault reflete sobre essa cultura de si na antiguidade romana tornando visíveis cenas de relação de força em que, ainda que se seja levado a obedecer, o que importa é o que no próprio indivíduo permanece como força deixando-se levar – não obstante que seja o poder mesmo que põe a nu tais forças que no corpo do sujeito são adversas ao seu investimento dominante. Se o poder não existe sem pressupor resistência, esta, por sua vez, quando o suplanta o que lhe faculta é apenas fazer gerar poder.

Chevallier tem razão ao afirmar que, em sendo o outro do poder, seu ponto obscuro, a resistência é a fronteira-limite de aparecimento e desaparecimento do poder. De modo que fazer a história da cultura de si teria sido um outro modo de o autor de *As vidas infames* mostrar que o poder nada é se não se fizer em face da liberdade. Sobre esse ponto elucidada Paul Veyne referindo-se ao pensamento foucaultiano:

Vamos mais longe: o homem não para de inventar, de criar o novo quaisquer que sejam os motivos ou móveis, sociais ou individuais, que o “empurram” (...) ainda é preciso que haja liberdade de se deixar assim empurrar para fazer o novo, em lugar de permanecer prisioneiro de sua embocadura discursiva.¹⁴

¹⁴ Veyne, *Foucault, sa pensée, sa personne*. Paris, Editions Albin Michel, 2008, p. 145.

Retorno ao meu ponto de partida, ou seja, a entrada da palavra “poder” no *Abécédaire de Michel Foucault*. O essencial a reter nessa consideração sugerida no verbete de Simone Guenoun é a presença viva de um apaixonado ato de interrogação aplicado às modalidades e aos campos de relações de poder em ato no momento em que Foucault trabalhava no Collège de France. A constante balizando a analítica foucaultiana do poder reside na oposição a paradigmas dominantes no mesmo instante em que posta em funcionamento, quer pelos textos, quer pelas ações que emanam do pensamento ativo de Michel Foucault operando no presente imediato, qual cirurgião no corpo do moribundo.

Assim é que ele fazia surgir o pensar de outro modo, outro possível. Isso, afirma Guenoun,¹⁵ sem se desligar dos movimentos, das demandas que foram a ocasião desse mesmo pensamento do poder. O que impulsionava o filósofo a pensar as relações de poder a cada conjuntura política e social era ao mesmo tempo o perigo e o corpo como alvo de todo risco. Por isso mesmo, tal como Sócrates em seu momento final, também Foucault, ministrando seu último curso, *Coragem da verdade*, expôs a própria saúde por um fio para apontar, contra todas as evidências da forma moral do poder presente, a possibilidade de uma vida e de uma verdade outra.

Referências

FOUCAULT, M. *A Hermenêutica do sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 307.

_____. *Em defesa da sociedade. Curso do Collège de France-1975-1976*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999

_____. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 2001. Tome II.

_____. Sujeito e poder. In: Rabinow e Dreyfus. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995.

_____. Le jeu de Michel Foucault. In: _____. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994. Vol. III.

CHEVALLIER, P. *Le pouvoir et la bataille*. Nantes: Éditions Pleins Feux, 2004.

GUENOUN, S. Pouvoir. In: _____. *Abécédaire de Michel Foucault*. Paris Vrin, 2004. n. 1, p. 138-141.

¹⁵ Cf. Guenoun, *op. cit.*, p. 140.

VEYNE, P. *Foucault, sa pensée, sa personne*. Paris: Albin Michel, 2008, p. 145.

ZANCARINI, J.-C. Sortir de la bibliothèque. Essai cartographie d'un des territoires de Michel Foucault (texto inédito em francês. Versão italiana publicada em *L'Illuminista. Critica e filosofia*. Roma, n. 7, anno III, p. 45-79, 2003).

nuntius antiquus

“O QUE É UM AUTOR?”, DE FOUCAULT, E A QUESTÃO HOMÉRICA

Teodoro Rennó Assunção*
Universidade Federal de Minas Gerais

RÉSUMÉ: Ce bref article (ou plutôt ébauche) veut présenter de façon minimale la position théorique de Michel Foucault sur la question de l’auteur (telle qu’elle est exposée dans son texte *Qu’est-ce qu’un auteur?*) et, à partir de là, essayer de penser la question du nom d’auteur *Hómēros* (Homère) en grec ancien, et – de manière complémentaire – la question de l’œuvre littéraire que ce nom d’auteur désigne, c’est-à-dire essayer d’ébaucher une première position d’ensemble sur la vieille et insoluble “question homérique”.

MOTS-CLÉS: auteur; Foucault; question homérique.

Que o texto da conferência de Michel Foucault sobre “O que é um autor?” no *Collège de France* (a convite da Sociedade Francesa de Filosofia), no dia 22 de fevereiro de 1969,¹ possa ter se tornado um marco teórico básico também para se pensar esta questão no domínio da Antiguidade greco-romana é o que atesta, por exemplo, o parágrafo inicial do Prefácio,

* teorenno@gmail.com

¹ Estes dados estão melhor explicitados na versão de “Qu’est-ce qu’un auteur?” publicada no n. 9 da revista *Littoral* (cf. Foucault, M. *Qu’est-ce qu’un auteur?* *Littoral*. Paris, n. 9, p. 3-32, 1983). Utilizamos também a versão deste texto publicada no volume I (1954-1969) de *Dits et écrits* [cf. Foucault, M. *Qu’est-ce qu’un auteur?* In: _____. *Dits et écrits I (1954-1969)*. Paris: Gallimard, 1994, p. 789-821]. A tradução deste texto para o português (“O que é um autor?”) que consultamos (e às vezes modificamos) é a de Inês Autran Dourado Barbosa, publicada em *Ditos & Escritos III* (cf. Foucault, M. *O que é um autor?*. In: _____. *Ditos & Escritos III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298).

assinado por Claude Calame e Roger Chartier, da coletânea *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*.² O modesto objetivo deste breve artigo é apenas o de apresentar sucintamente a posição de Foucault sobre o tema e, a partir daí (mas com dados mais precisos sobre o caso), tentar pensar (à maneira de um primeiro e rápido esboço) o que quer dizer o celeberrimo nome de autor Homero, velha e exemplar questão de autoria que mobilizou, sem nenhuma solução definitiva, mais de dois milênios de comentários, tendo se tornado conhecida como “a questão homérica”.³

Para introduzir, então, básica e didaticamente este esboço (não supondo, da parte do leitor, nenhum conhecimento prévio do texto da conferência de Foucault), farei um pequeno recorte e colagem de passagens decisivas deste texto – dando, por meio da citação, a palavra ao próprio Foucault – para uma primeira definição de sua posição teórica sobre o autor (a partir da questão do nome):

² Cf. Calame, C.; Chartier, R. (Org.). Préface. In: _____. *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Jérôme Millon, 2004a, p. 9: “Por ocasião de uma intervenção célebre sobre a noção de autor, Michel Foucault propunha substituir a identificação tradicional do autor com um indivíduo particular pela noção de ‘função-autor’. Privado de sua independência e de sua vontade criadora individual, o autor se torna assim uma construção que se elabora em relação com formações discursivas particulares.” Mas, no parágrafo seguinte, Calame e Chartier observam, com alguma precaução, que “(...) esta identidade ‘autoral’ textual remete a um contexto institucional que assume figuras bem diferentes segundo as culturas e segundo as épocas” (cf. Calame e Chartier, *op. cit.*, 2004a, p. 9). Sempre que não indicadas, as traduções de textos em língua estrangeira (no presente artigo) são de minha autoria.

³ Uma boa introdução (por sua clareza e inteligência) à questão homérica – sendo também uma boa introdução à obra que primeiro demonstra a composição formular e, portanto, a oralidade de Homero, ou seja: à obra de Milman Parry – é a “Introdução” (“Introduction”) de Adam Parry à coletânea em língua inglesa das obras do pai *The making of the homeric verse* (cf. Parry, A. Introduction. In: Parry, M. *The making of the homeric verse*. Oxford: University Press, 1971, p. ix-lxii). Referências úteis mais recentes são o artigo de Frank Turner “The homeric question” em *A new Companion to Homer* (cf. Turner, F. The homeric question. In: Morris, I; Powell, B. (Org.). *A new Companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997, p. 123-145) e também os vários artigos que compõem a primeira seção “A. The homeric question (unitarians, analysts, neo-analysts)” do volume I de *Homer: critical assessments*, editado por Irene J. F. de Jong [cf. de Jong, I. J. F. (Org.). *A. The homeric question (unitarians, analysts, neo-Analysts)*. In: _____. *Homer: critical assessments*. London: Routledge, 1999. Vol. I, p. 1-161].

Gostaria, inicialmente, de evocar em poucas palavras os problemas suscitados pelo uso do nome do autor. O que é o nome do autor? E como ele funciona? Longe de dar a vocês uma solução, indicarei somente algumas das dificuldades que ele apresenta. (...) [Por exemplo – pois] (...) é aí que aparecem as dificuldades particulares do nome do autor –, a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfas nem funcionam da mesma maneira. Eis algumas dessas diferenças. Se eu me apercebo, por exemplo, de que Pierre Dupont não tem olhos azuis, ou não nasceu em Paris, ou não é médico etc., não é menos verdade que esse nome, Pierre Dupont, continuará sempre a se referir à mesma pessoa; a ligação de designação não será modificada da mesma maneira. Em compensação, os problemas colocados pelo nome do autor são bem mais complexos: se descubro que Shakespeare não nasceu na casa que hoje se visita, eis uma modificação que, evidentemente, não vai alterar o funcionamento do nome do autor. E se ficasse provado que Shakespeare não escreveu os *Sonnets* (*Sonetos*) que são tidos como dele, eis uma mudança de um outro tipo: ela não deixa de atingir o funcionamento do nome do autor. E se ficasse provado que Shakespeare escreveu o *Organon* de Bacon simplesmente porque o mesmo autor escreveu as obras de Bacon e as de Shakespeare, eis um terceiro tipo de mudança que modifica inteiramente o funcionamento do nome do autor. O nome do autor não é, pois, um nome como os outros. (...)

Estas diferenças talvez provenham do seguinte fato: um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si; Hermes Trismegisto não existia, Hipócrates, tampouco – no sentido em que se poderia dizer que Balzac existe – mas o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante.⁴

⁴ Cf. Foucault, *op. cit.*, 2009, p. 271-273 (tradução modificada). Foucault conclui dizendo que o nome do autor "(...) manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discursos, e refere-se ao status desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. Consequentemente, poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são

Quando, na sequência, Foucault sugere que os critérios para a definição do autor pela crítica literária tradicional estão próximos dos da exegese cristã, ele se reporta aos critérios de São Jerônimo em *De uiris illustribus*, os quais, de algum modo (ou seja: com a exceção do último dos quatro), situam no interior da própria obra (como também o faz Foucault quanto aos tipos discursivos) – sem a necessidade de remeter ao indivíduo histórico e jurídico que a criou – a noção de autoria:

O nome como marca individual não é suficiente quando se refere à tradição textual. Como, pois, atribuir vários discursos a um único e mesmo autor? Como fazer atuar a função autor para saber se se trata de um ou de vários indivíduos? São Jerônimo fornece quatro critérios: se, entre vários livros atribuídos a um autor, um é inferior aos outros, é preciso retirá-lo da lista de suas obras (o autor é então definido como um certo nível constante de valor); além disso, se certos textos estão em contradição de doutrina com as outras obras de um autor (o autor é então definido como um certo campo de coerência conceitual ou teórica); é preciso igualmente excluir as obras que estão escritas em um estilo diferente, com palavras e formas de expressão não encontradas usualmente sob a pena do escritor (é o autor como unidade estilística); devem, enfim, ser considerados como interpolados os textos que se referem a acontecimentos ou que citam personagens posteriores à morte do autor (o autor é então momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos).⁵

providos da função ‘autor’, enquanto outros são dela desprovidos. Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (cf. Foucault, op. cit., 2009, p. 274, tradução modificada). Ao tentar definir os discursos que, na nossa cultura, portam a função “autor”, Foucault privilegia neles o caráter de objetos de apropriação, e nestes o que poderia ser chamado de “apropriação penal”: “Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores” (cf. Foucault, op. cit., 2009, p. 274-275). Esta dimensão jurídico-moral certamente não é desprezível (permitindo a Foucault definir a literatura moderna, a partir do início do século XIX, precisamente pelo imperativo da transgressão), mas ela talvez subestime um pouco, na definição dos “direitos do autor”, a importância material de um mercado ampliado de livros (sobretudo a partir da invenção da imprensa e da possibilidade de reprodução mecânica inumerável dos discursos na forma objeto do livro).

⁵ Cf. Foucault, op. cit., 2009, p. 277.

Voltemos agora, já minimamente informados (ou esclarecidos) pela problematização conceitual de Foucault, para o caso de Homero como autor. Antes de tentarmos pensar, com Foucault, o que designa o nome próprio Homero como nome de autor (questão correlata à da definição, no caso, da obra poética correspondente), caberia indagar primeiramente se Ὅμηρος (*Homerus* em latim, “Homero” em português), em grego, é um nome próprio ordinário, e se não, ou seja: se for um nome convencional forjado, qual poderia ser o seu sentido.

Mas, antes mesmo disso, poderíamos pensar que o nome Ὅμηρος – por exemplo, enquanto o do autor da *Ilíada* e da *Odisseia* – talvez nem sempre tenha sido associado a esses dois poemas e que nem por isso eles já não existissem ou estivessem sendo gestados. A hipótese de uma obra literária (e, poderíamos dizer, de uma obra-prima) sem um autor designado por um nome próprio pode parecer absurda e escandalosa aos hábitos de leitura contemporâneos, para os quais – segundo Foucault – “o anonimato literário não é suportável (...); ou só aceitável na qualidade de enigma”, mas não para os hábitos de (diríamos pensando no caso grego arcaico e clássico) audição inteligente em uma época remota (“houve um tempo”) “em que – segundo o mesmo Foucault – esses textos que hoje chamaríamos de ‘literários’ (narrativas, contos, epopeias, tragédias, comédias) eram aceitos, postos em circulação, valorizados sem que fosse colocada a questão do seu autor; e o anonimato não constituía dificuldade, sua Antiguidade, verdadeira ou suposta, era para eles garantia suficiente”. Se retomarmos agora (com um pouco mais de especificidade) a questão da autoria em Homero, lembraremos que Martin L. West, no artigo “The invention of Homer”,⁶ sugere primeiramente que esta autoria para a *Ilíada* e a *Odisseia* é datável apenas a partir de 520 a.C., quando a sua recitação integral (e apenas dos dois poemas) foi instituída por Hiparco como um evento importante das Grandes Panateneias em Atenas. Ou seja: a partir do século VIII ou VII a.C., época do acabamento da composição, até esta data provável da instituição de uma atribuição de autoria, algo como um século e meio se passaria sem nenhuma prova de que alguém fosse considerado seu autor.⁷ “Mas – como diz West contextualizando minimamente – na maioria das literaturas antigas, ao menos em suas fases mais arcaicas, o anonimato é ou a regra ou, ao menos, um lugar-comum. Não temos

⁶ Cf. West, M. L. The invention of Homer. *Classical Quarterly*. London, v. XLIX, n. 2, p. 364-382, 1999.

⁷ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 364.

ideia de quem escreveu a maioria dos livros do *Antigo Testamento*, com exceção dos Profetas. Não temos nomes de autores para a maioria da épica babilônica, ou para as obras da literatura hitita ou ugarítica, ou para o *Mahabharata*, ou para o *Beowulf*, ou o *Nibelungenlied*, ou os poemas do *Elder Edda*.⁸ Ao que, escolhendo um exemplo caro tanto a Foucault quanto a Borges, acrescentaríamos também uma obra monumental (e episódica) como *As mil e uma noites*.

À hegemonia deste modo contemporâneo de leitura (sempre ansiosamente à caça do autor de uma obra ou discurso) Foucault responde, na conclusão de sua conferência, com a seguinte e instrutiva fantasia: “Pode-se imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem aceitos sem que a função autor jamais aparecesse. Todos os discursos, sejam quais forem seu *status*, sua forma, seu valor e seja qual for o tratamento que se dê a eles, se desenvolveriam no anonimato do murmúrio”. À qual se poderia associar esta outra, mais explicitamente fantástica (mas igualmente reveladora), de Jorge Luis Borges ao conceber o universo de Tlön: “Nos hábitos literários é também todo-poderosa a ideia de um sujeito único. É raro que os livros estejam assinados. Não existe o conceito de plágio: estabeleceu-se que todas as obras são obra de um único autor, que é intemporal e é anônimo”.⁹

Mas, antes também de entrarmos na questão do nome próprio Ὅμηρος (“Homero”), caberia lembrar outro fato fundamental: diferentemente de outros nomes de autor na poesia grega arcaica (como os de Hesíodo, Safo, Sólon ou Teógnis), que aparecem no próprio texto dos poemas como designando a personagem do autor (o mais das vezes na terceira pessoa) como uma espécie de selo (ou *sphragis*) de garantia, o nome Ὅμηρος jamais aparece, por exemplo, na *Ilíada* e na *Odisseia* (ou mesmo nos chamados *Hinos homéricos*), assim como – a supor uma identidade entre o narrador anônimo e o autor destes dois poemas (o que, como o exemplo mais recente do narrador de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust nos adverte, não é um dado tão óbvio) – nada sabemos em particular (absolutamente nenhum dado biográfico) do seu narrador objetivo e impessoal (e que jamais se nomeia), senão de sua relação com a Μοῦσα (Musa), divindade invocada em cada próêmio como uma instância religiosa de autorização do discurso, e que poderíamos interpretar – a partir da sugestão por Marcel Detienne, no

⁸ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 365.

⁹ Cf. Borges, J. L. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: _____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. In: _____. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998, p. 484.

segundo capítulo de *Les maîtres de vérité*, de leitura do nome comum μου'σα como “palavra cantada” ou “palavra ritmada”¹⁰ – como a divinização da própria arte de compor ritmando palavras, ou seja: de uma tradição de aedos ou cantores que exerce anonimamente sua arte através de gerações. Mas – ainda no caso dos poetas gregos arcaicos cujos nomes e alguns dados da “história pessoal” aparecem nos próprios poemas (e de cuja existência histórica seria uma temeridade duvidar, mesmo que os testemunhos biográficos sejam lendários) – parece, segundo a fecunda proposição de Foucault, mais adequado considerar o nome de autor como a designação de uma certa visão de mundo e estilo de composição presentes em tais ou tais poemas, do que como o indivíduo histórico (retraçável o mais das vezes a partir de elementos presentes nos próprios poemas) que os teria composto.¹¹

Após estas primeiras observações, que ajudam a situar melhor (ainda que brevemente) a questão da autoria em Homero, voltemos à nossa questão inicial sobre o nome próprio “Ὅμηρος (“Homero”) e, em seguida, à da sua designação de (ou correspondência a) um conjunto de composições ou poemas, ou seja: a sua obra. Começemos, então, pela questão do nome, apresentando duas hipóteses (do último quarto do século XX) de dois grandes estudiosos de poesia grega arcaica (cujos métodos e pontos de vista, aliás, não coincidem): a de Martin L. West no artigo já citado “The invention of Homer”¹² e a de Gregory Nagy no suplemento “The name of Homer” ao capítulo 17 do livro *The best of the Achaeans*.¹³

West, em seu artigo citado, começa observando que “Ὅμηρος não é um nome grego ordinário” (“Ὅμηρος is not a regular Greek name”) e que “nenhuma outra pessoa assim chamada é conhecida antes da época

¹⁰ Cf. Detienne, M. II: La mémoire du poète. In: _____. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: François Maspero, 1967, p. 10-11.

¹¹ Para uma breve visão de conjunto da questão do autor na Grécia arcaica e clássica (incluindo a historiografia) ver o artigo de Claude Calame “Identités d’auteur à l’exemple de la Grèce classique: signatures, énonciations et citations” no livro já citado *Identités d’auteur dans l’Antiquité et la tradition européenne* (cf. Calame, C.; Chartier, R. Identités d’auteur à l’exemple de la Grèce classique: signatures, énonciations et citations. In: _____ (Org.). *Identités d’auteur dans l’Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Jérôme Millon, 2004b, p. 11-39).

¹² Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 364-382.

¹³ Cf. Nagy, G. Supplement (Chapter 17): the name of Homer. In: _____. *The best of the Achaeans*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979, p. 297-300.

helenística”,¹⁴ lembrando, em seguida, que “para os antigos [este nome] sugeria o sentido de ‘refém’ (de ὄμηρα, normalmente um neutro plural), e havia várias estórias explicando como ele passou a ser assim chamado após ter sido dado como um refém por uma ou outra cidade. Mas não se pode acreditar que alguém receberia o nome Refém por esta ou alguma outra razão, e de todo modo a formação masculina (do nome) é linguisticamente suspeita. Éforo, o historiador de *Kýme*, que queria que Homero fosse um cimeano, alegou que ὄμηρος era uma palavra cimeana para ‘cego’, e que Homero foi nomeado assim por esta razão. Mas não há prova que sustente a existência de uma tal palavra; e ainda, enquanto ‘Cego’ pode servir como um cognome, como no caso de *Appius Claudius Caecus* (nascido *Crassus*) ou Δίδυμος ὁ τυφλός, ninguém o recebeu como um nome autossuficiente”.¹⁵ O passo seguinte de West (para a recuperação do sentido do nome) é “considerar a antiga corporação de rapsodos que chamavam a si mesmos de *Homerídai*” e que “são pela primeira vez mencionados na literatura existente por Píndaro na ‘Segunda Nemeia’, [que] os descreve como os ‘cantores de versos costurados’, ῥαπτῶν ἐπέων ᾠδοί, o que é claramente uma paráfrase de ῥαψωιδοί”.¹⁶ No comentário a este nome, um escoliasta de Píndaro diz que ele “era o nome dado antigamente aos membros da família de Homero (...), mas depois ele foi dado também aos rapsodos, que não mais traçavam sua descendência a partir de Homero. Particularmente proeminente (entre eles) era Cineto (*Kýnaitos*) e sua escola, que, dizem, compôs muitos versos e os inseriu na obra de Homero”.¹⁷ O exemplo então citado é o do *Hino homérico a Apolo*, no qual o narrador se apresenta como “um homem cego, (que) habita a rochosa Quios, e cujas canções, todas elas, se distinguirão no futuro”.¹⁸ (v. 172-173).

West sugere então duas possibilidades plausíveis para a relação entre os nomes *Homerídai* e *Hómeros*: “1) Houve um dia um poeta chamado Homero, e os *Homerídai* foram nomeados a partir dele” e “2) Não havia um Homero original, os *Homerídai* não foram nomeados a partir de uma pessoa (...), mas inventaram um Homero como seu ancestral ou fundador”.¹⁹

¹⁴ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 366.

¹⁵ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 366-367.

¹⁶ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 367.

¹⁷ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 368.

¹⁸ *Hino homérico a Apolo*, v. 172-173. In: West, M. L. (Ed. e trad.). *Greek epic fragments*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003.

¹⁹ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 373.

Mas, aduzindo em seguida²⁰ que em nenhum período histórico uma família portou este nome e que os nomes gregos em -ίδαι eram característicos para grupos profissionais (como a corporação médica dos Asclepíades em Cós, que reivindicavam descendência de Asclépio, ou em Creta os cantores chamados *Ametorídai*, que eram supostos descender de Amétor, o inventor do tipo de canção de amor que eles cantavam), West acaba elegendo a segunda opção como a única plausível, o que todavia ainda deixa inexplicados os dois nomes. Para a questão do sentido do radical ὄμηρ- em grego, West – após sugerir o sentido básico (a partir das raízes ὄμ- + ὄρ-) de “ajustar junto, unir-se” (por exemplo, as Musas na *Teogonia*, v. 39, cantam para Zeus φωνῆ'ι ὄμηρέουσαι, “com as vozes em uníssono”) e descartá-lo como um ideal possível para cantores que recitavam Homero não em coro, mas individualmente²¹ – irá se apoiar em Marcello Durante que lembra a existência de um bosque sagrado Ὀμόριον perto de Hélice na Acaia, dedicado a Ζευς Ὀμόριον, e onde a Confederação acaia mantinha suas assembleias comuns. “O nome, ele mesmo, significa Praça da União; na época romana ele foi substituído pelo mais perspicuo Ὀμαγύριον, o lugar da ὀμήγουρις ou πανήγουρι”. A assembleia de todo o povo para um festival comum em um centro (...) era o lugar natural para performances de rapsodos e competições entre eles, como é ilustrado pelo festival paniônico de Delos, e posteriormente pelas Panateneias em Atenas”.²² A partir desta instituição festiva, os poetas (ou cantores) teriam passado a se chamar de Ὀμόριοι, ou coletivamente Jōmarivdai, em forma jônica Ὀμηρίδαι. Analogamente, o nome do lendário poeta (ou aedo) *Thamyris* ou *Thamyras* está relacionado à palavra eólica arcaica θάμουρις que significa ‘assembleia, ajuntamento do povo’.²³

Gregory Nagy, para quem – a partir das pesquisas de Parry e Lord sobre a composição formular homérica no modo da oralidade – a hipótese de uma longa tradição poética é mais plausível do que a de um indivíduo criador, sugere uma leitura do nome *Hómēros* como nome convencional indicando uma concepção arcaica do poeta e de sua função. *Hóm-ēros*, nome construído a partir da raiz verbal *ar- como em *ar-ar-ísko*, “ajustar, encaixar”, designaria “aquele que ajusta [o canto] em conjunto”.²⁴

²⁰ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 374.

²¹ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 374-375.

²² Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 375.

²³ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 375-376.

²⁴ Cf. Nagy, *op. cit.*, 1979, p. 297-298.

Nagy lembra também que Rüdiger Schmitt reuniu um material mostrando que a raiz indo-europeia **tek(s)-* (cujo sentido é também o de “ajustar, encaixar”) era empregada tradicionalmente para indicar a atividade de um carpinteiro (ou, em particular, de um construtor de carros) e também metaforicamente a atividade de um poeta: assim como um construtor de carros ajusta em conjunto o carro que ele fabrica, assim também o poeta ajusta em conjunto o seu poema ou canto.²⁵ Voltando ao dossiê grego da raiz **ar-*, Nagy lembra que “nos textos em linear B a palavra para ‘roda de carro’ é *a-mo = háρμο*, por sua etimologia um nome abstrato (‘ajustamento’), derivado da raiz verbal **ar-* como em *ar-ar-ísko*, ‘ajustar, encaixar’”,²⁶ e que “em *Ilíada* V, 59-60 aparece o nome homérico *Harmonídes*, ‘filho de *Hármon*’ (raiz **ar-*), patronímico de um *Téktôn*, ‘Carpinteiro’ (raiz **tek[s]-*). O sentido técnico de *Harmonídes* é paralelo ao de *harmoníe*, ‘juntura’ (no trabalho da madeira: por exemplo *Odisseia* V, 248), mas esta última palavra tem também o sentido social de acordo (p. ex., *Ilíada* XXII, 255) – assim como também um sentido musical correspondendo aproximativamente à nossa noção de ‘harmonia’ (p. ex., Sófocles *fr.* 244 Pearson).²⁷ Nagy conclui dizendo que “a raiz **ar-* em *Hómēros* denota tradicionalmente a atividade de um poeta assim como a de um carpinteiro, e este duplo valor semântico corresponde estritamente à tradição indo-europeia, que consiste em comparar a música/ poesia com a carpintaria, por meio da raiz **tek(s)-*”.²⁸ Curiosamente, como lembra Nagy em uma nota (13n.1), enquanto o grego tem o nome *tékhne* (“arte”) associável à raiz verbal **tek(s)-* e o latim o nome *ars* associável à raiz verbal **ar-*, o grego tem o verbo *ar-ar-ísko* derivado da raiz **ar-*, enquanto o latim tem o verbo *texō* (“construir” no latim arcaico, e “tecer” no latim mais recente) associado à raiz **tek(s)-*.²⁹

Vemos, assim, que estas duas hipóteses para o nome de autor *Hómēros* tendem a desconsiderá-lo como um nome próprio designando um indivíduo, e apontam antes para um sentido convencional em relação com a própria função do poeta: ou aquele que é designado a partir do local de reunião (e de festividade) em que os cantores faziam suas performances e disputavam concursos (hipótese de West), ou aquele que é designado como

²⁵ Cf. Nagy, *op. cit.*, 1979, p. 297-298.

²⁶ Cf. Nagy, *op. cit.*, 1979, p. 298.

²⁷ Cf. Nagy, *op. cit.*, 1979, p. 299.

²⁸ Cf. Nagy, *op. cit.*, 1979, p. 300.

²⁹ Cf. Nagy, *op. cit.*, 1979, p. 300.

“o que ajusta [o canto] em conjunto”, segundo uma tradição indo-europeia que aproximava a arte do poeta à do carpinteiro (hipótese de Nagy).³⁰

Resta, enfim, perguntar rapidamente (questão complementar decisiva) a quais poemas o nome de autor Homero era (ou pode ser) associado. Antecipamos aqui o que a instituição de Hiparco nas Grandes Panateneias parece indicar a partir de então: apenas a *Ilíada* e a *Odisseia*. Mas antes e mesmo depois disso, uma série de antigos poemas épicos como a *Tebaida* ou a *Focáida*, assim como os poemas do *Ciclo Épico Troiano*

³⁰ Que os próprios gregos, no entanto, tenham considerado *Hómēros* um nome próprio designando um indivíduo histórico (como se necessitassem da figura simbólica de um fundador para a sua primeira grande tradição poética, ou de um autor para narrativas modelares como a *Ilíada* e a *Odisseia*) é o que atesta a tradição mítico-biográfica mais tardia das várias *Vidas de Homero*. Não consideramos, porém, que estas narrativas biográficas possam ter alguma incidência histórica efetiva sobre a questão da autoria, mesmo que elas não deixem de ser em si (enquanto novos mitos que contam de algum modo a história da difusão de Homero na Grécia) um evento histórico. Pois, tal como sugere Nagy em “L’aède épique en auteur: la tradition des ‘Vies d’Homère’” [cf. Nagy, G. L’aède épique en auteur: la tradition des *Vies d’Homère*. In: Calame, C.; Chartier, R. (Org.). *Identités d’auteur dans l’Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Jérôme Millon, 2004, p. 41-67], “(...) estas narrativas são mitos e não eventos históricos relativos a Homero. No entanto, o fato de que falemos de mitos não significa que as ‘Vidas’ estejam desprovidas de realidade histórica. Apesar de os diferentes Homeros representados nas ‘Vidas’ serem sem dúvida construções míticas, a criação do mito em torno de Homero pode ser considerada em si como um evento histórico. As afirmações sobre Homero que se encontram nas ‘Vidas’ podem ser consideradas como uma prova dos diversos modos de apropriação da poesia homérica por diferentes centros culturais e políticos por toda a parte através do mundo grego antigo” (cf. Nagy, *op. cit.*, 2004, p. 43-44). Tendo em vista o âmbito limitado (mas já vastíssimo) do esboço que é este meu artigo, basta aqui assinalar uma primeira posição quanto a este material (que, portanto, não será aqui objeto de nenhum comentário mais específico), material – consultável no volume V das *Homeri Opera* da Oxford [cf. Allen, T. (Org.). IV. Vitae. In: _____. *Homeri Opera vol. V*. Oxford: University Press, 1986a, p. 184-268] – cuja bibliografia hoje também não é pequena e que exigiria a abertura de um outro dossiê. Que me seja permitido indicar (para esta questão) ao menos o segundo capítulo (“Homer”) do já conhecido livro de Mary R. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets* (cf. Lefkowitz, M. R. 2. Homer. In: _____. *The lives of the Greek poets*. London: Duckworth, 1981, p. 12-24), e dois úteis artigos de Jaume Portulàs, “De Vita Homeri” (cf. Portulàs, J. De Vita Homeri. *Mètis – Revue d’anthropologie du monde grec ancien*. Paris, vol. IX-X, p. 351-357, 1994/ 1995) e “Généalogies d’Homère” [cf. Portulàs, J. Généalogies d’Homère. In: Auger, D.; Saïd, S. (Org.). *Généalogies mythiques*. Nanterre: Centre de Recherches Mythologiques de Paris X, 1998, p. 327-336].

(que Aristóteles na *Poética* já não considerava como de Homero),³¹ eram considerados como podendo ser também de Homero, e o próprio Aristóteles no famoso capítulo IV da *Poética* considera o *Margítes*, um poema cômico paródico de que nos restaram escassos fragmentos, como sendo de Homero (havendo ainda a questão dos *Hinos homéricos* que jamais foram atribuídos a um outro autor). Se pensarmos nos critérios objetivos e internos à obra sugeridos por Foucault como modo de atribuição de autoria, seríamos levados a pensar que do ponto de vista do nível de excelência, da unidade de estilo e visão de mundo (ou da construção formular e dos temas) a *Ilíada* e a *Odisseia* (grandes e elevadas narrativas de heróis construídas em hexâmetros dactílicos) se distinguem nitidamente como um conjunto de outros poemas também atribuídos a Homero.

Poderíamos começar dizendo que poemas épicos como a *Focáida* ou a *Tébaida* (e os *Epígonos*) não são afins à *Ilíada* e à *Odisseia* simplesmente por não tratarem da gesta da guerra de Troia; assim como poemas cômicos como o *Margítes* ou a *Batalha dos sapos e dos ratos* (*Batracomiomaquia*) diferem elementarmente da *Ilíada* e da *Odisseia* por visarem ao riso, algo que – mesmo com a presença de elementos cômicos em episódios pontuais (como a canção do adultério de Afrodite e Ares, ou o paródico duelo de mendigos na *Odisseia*) – o conjunto da narrativa da *Ilíada* ou o da *Odisseia*, com seu tom elevado e mais próximo da tragédia, jamais pretende causar. Quanto aos *Hinos homéricos*, como o próprio nome “hino” o indica bem, a diferença fundamental em relação à *Ilíada* e à *Odisseia* é o fato de serem cantos menores dedicados a uma divindade e narrando episódios que definem seu campo de ação e modo de ser, e não grandes narrativas em que as ações dos deuses só se justificam por contraste com as dos heróis mortais, que são os verdadeiros protagonistas.

³¹ Ao opor, no capítulo XXIII da *Poética* (1459a-1459b), a unidade da ação em Homero (neste contexto apenas a *Ilíada* e a *Odisseia*), ao caráter episódico das composições do *Ciclo* – diferença fundamental de estrutura narrativa entre estes dois conjuntos – Aristóteles (na tradução de Eudoro de Souza) diz: Os outros poetas, todavia, compuseram seus poemas, ou acerca de uma pessoa, ou de uma época, ou de uma ação com muitas partes, como, por exemplo, o autor dos “Cantos Cíprios” e da “*Ilíada Pequena*” (cf. Aristóteles. *Poética*. Tradução, introdução e comentários de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2000, p. 139); (para o texto grego, cf. Aristotelis. *De arte poetica liber*. Recognovit Rudolphus Kassel. Oxford: University Press, 1965, p. 39).

Quanto às diferenças da *Iliada* e da *Odisseia* em relação aos poemas do *Ciclo Épico Troiano* (ou seja e em ordem: as *Cíprias*, a *Etiópida*, a *Pequena Iliada*, o *Saque de Troia*, os *Retornos* e a *Telegonia*, poemas de que restaram apenas esparsos fragmentos e os resumos de Proclo, e que narrariam em ordem cronológica os episódios da gesta troiana não presentes diretamente na *Iliada* e na *Odisseia*),³² já atribuídos pelos comentadores antigos desde Aristarco aos “poetas mais novos” ou *neóteroi* (ou ainda a poetas individuais nomeados – por exemplo, por Proclo – como Arcino de Mileto, Lesques de Mitilene, Agias de Trezén e Eugámon de Cirene), o conhecido artigo “The epic cycle and the uniqueness of Homer” de Jasper Griffin³³ pode nos sugerir uma pista, ajudando a precisar melhor a singularidade da visão de mundo e do estilo homéricos.

³² Para um primeiro acesso a este material podem ser consultados: (para o texto grego) o já citado volume V das *Homeri Opera* da Oxford [cf. Allen, T. (Org.). II. Cyclus. In: _____. *Homeri Opera vol. V*. Oxford: University Press, 1986b, p. 93-151]; (para o texto grego e uma tradução em língua inglesa) a edição mais recente de Martin L. West, para a *Loeb classical library*, dos *Greek epic fragments* [cf. West, M. L. (Ed. e trad.). *Greek epic fragments*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003]; e (para uma tradução espanhola) a edição de Alberto Bernabé-Pajares, para a *Biblioteca clásica Gredos*, dos *Fragmentos de épica griega arcaica* (Bernabé-Pajares, A. (Org. e trad.). *Fragmentos de épica griega arcaica*. Madrid: Gredos, 1979), sendo também consultáveis e utilíssimas as introduções, notas e bibliografias tanto da edição de Alberto Bernabé-Pajares quanto da edição de Martin L. West. Quanto às complexas relações do material mítico dos poemas do *Ciclo* com a *Iliada* e a *Odisseia*, que também exigiriam a abertura de um outro dossiê, indicaremos apenas, neste breve esboço, uma primeira e plausível posição de que certos trechos ou episódios da *Iliada* e da *Odisseia* – entre cujos exemplos mais evidentes estão a menção do juízo de Páris (ver *Cíprias*) ou da morte de Aquiles por Páris e Apolo (ver *Etiópida*) na *Iliada*, ou a estória do cavalo de madeira (ver *Pequena Iliada* e *Saque de Troia*) e as dos retornos de Nestor e Menelau (ver *Retornos*) na *Odisseia* – evidenciam que ambas estavam bem informadas (e se apropriaram) desta tradição, mas a conformaram a seus propósitos narrativos próprios, ou seja e basicamente: à história da cólera de Aquiles e à do retorno de Ulisses. Para esta questão, cuja bibliografia hoje também é numerosa, ainda podem ser muito úteis obras, já de algum modo datadas, como *Le cycle épique dans l'école d'Aristarque* de Albert Severyns (cf. Severyns, A. *Le cycle épique dans l'école d'Aristarque*. Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1928) e *Die Quellen der Ilias* de Wolfgang Kullmann (cf. Kullmann, W. *Die Quellen der Ilias*. Wiesbaden: Steiner, 1960).

³³ Cf. Griffin, J. The epic cycle and the uniqueness of Homer. *The Journal of Hellenic Studies*. Cambridge, v. XCVII, p. 39-53, 1977.

Desconsiderando os comentários estilísticos aprioristicamente pejorativos (e pouco demonstrativos) sobre a inferioridade literária de alguns fragmentos hexamétricos do *Ciclo*,³⁴ concentremo-nos na crítica de conteúdo (ou de repertório temático) dos fragmentos (e resumos) dos poemas do *Ciclo* por Griffin, apresentada introdutória e genericamente assim: “O fantástico, o miraculoso e o romântico, todos excederam no *Ciclo* os austeros limites aos quais a *Ilíada* os confina”.³⁵ Começamos, por ser mais cômodo, pela ênfase no romântico (desdobrada depois como a atitude relativa às mulheres e crianças) na qual alguma diferença (tal como apresentada por Griffin) é de fato notável: jamais encontramos na *Ilíada* os amores de Aquiles por Helena, a amazona Penteseleia ou a troiana Políxena (e mesmo seu amor aí por Briseida se confunde com o fato de que ela é seu *gêras*, ou seja: sua parte de honra dos despojos de guerra), assim como na *Odisseia* Ulisses, após seu retorno à Ítaca, não desposa Calídica, a rainha dos Tesprotos (e não concebe com ela um filho, Polípetes) ou mesmo chega a se apaixonar pelas ninfas Circe e Calipso (com as quais teria tido filhos: Telégono – e ainda Ágrio e Latino, segundo a *Teogonia* de Hesíodo – com Circe; Nausítoo e Nausínoo – ainda segundo a *Teogonia* de Hesíodo – com Calipso); e Telêmaco não desposa Policasta, a filha de Nestor, ou Nausícaa; ou ainda, rocambolescamente (como na *Telegonia*), após ter matado (sem o saber) seu pai Ulisses, Telégono desposa Penélope, enquanto Telêmaco desposa Circe. Quanto à *Odisseia* poderíamos dizer que não só a proliferação de filhos de Ulisses parece contradizer o fato de que a linhagem de Laertes, Ulisses e Telêmaco é composta apenas de filhos machos únicos, como também a de que ela parece ameaçar o modelo do casamento monogâmico, em que o grande único amor de Ulisses é de fato o por Penélope.

Quanto ao fantástico e miraculoso, ainda que possamos dizer que a *Ilíada* e a *Odisseia* são mais sóbrias do que os poemas do *Ciclo*, será preciso esclarecer com mais atenção como isso se dá (os primeiros exemplos do fantástico no *Ciclo* por Griffin, como a fabulosa visão de Linceu, as filhas de Ânio ou as metamorfoses de Nêmesis fugindo de Zeus, não sendo, pois, conclusivos), já que episódios como o combate de Aquiles com um rio (o Escamandro) ou o de seus cavalos imortais falando estão presentes na *Ilíada*, assim como as viagens de retorno de Ulisses ou as de Menelau na *Odisseia* apresentam vários seres fantásticos

³⁴ Cf. Griffin, *op. cit.*, p. 48-52.

³⁵ Cf. Griffin, *op. cit.*, p. 40.

(sem que o narrador jamais indique explicitamente, como é o caso das narrativas de Ulisses-mendigo, que elas são inventadas).³⁶ Este material (comparável ao dos *Märchen*, ou contos de fada) é, no entanto, limitado por um código moral heroico (apoiado, por sua vez, na mortalidade e envelhecimento) que estrutura basicamente ambos os poemas, dando-lhes uma verossimilhança e um realismo mais restritos que os humanizam, quando o domínio da ação não é divino ou para-humano.³⁷ Mas Griffin tem razão quando diz que estão ausentes da *Ilíada* elementos mágicos, dos quais depende a vitória dos Aqueus, como o *Palladium* (imagem da deusa Atena) troiano ou o arco e as flechas de Filoctetes, ou ainda uma pretensa armadura impenetrável (como seria a de Aquiles) ou ainda uma qualquer invulnerabilidade de um herói (como a de Ajax na *Etiópida*).

E chegaríamos, enfim, a um ponto decisivo (do argumento de Griffin e também da visão de mundo homérica): a um qualquer poder sobre-humano, que possa transcender a mortalidade (e o envelhecimento), tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* (as únicas exceções sendo o *post-mortem* de Menelau na Planície Elísea, e a imortalização de Hércules – cujo simulacro é, porém, visto por Ulisses no Hades – na companhia de uma das Graças, a Juventude) opõem a inevitabilidade da morte e o destino comum no Hades (tal como indicado pelo diálogo de Aquiles com a *psykhé* de Pátroclo no canto XXIII da *Ilíada* e pela descrição do Hades no canto XI da *Odisseia*). Mesmo a descendência dos deuses, como o lício Sarpédon (filho de Zeus) ou Aquiles (filho de Tétis), ou ainda um favorito de Zeus como Heitor, todos devem inapelavelmente morrer (sua maior honra possível sendo apenas um funeral grandioso), sendo fundamental para o efeito trágico final da *Ilíada* (e para cenas como o diálogo de Aquiles com Licáon, ou o com Príamo) não só a morte de Pátroclo (que transforma a atitude de Aquiles para com os

³⁶ Este fato invalidaria o argumento de uma diferença radical entre o ponto de vista do narrador e os das personagens, tal como sugerido por Griffin (para poder desconsiderar, por exemplo, as viagens maravilhosas de Ulisses na *Odisseia*): “Aristóteles salienta que Homero põe muitas coisas nas bocas de seus personagens, quando ele próprio não quer assegurar sua verdade, e isso de modo mais notável nas estórias contadas por Odisseu na ‘Odisseia’ e nas reminiscências de Belerofonte por Glauco no canto VI da ‘Ilíada’.” (cf. Griffin, *op. cit.*, p. 40).

³⁷ Como um modelo preciso e inteligente deste tipo de abordagem, ver (em tradução inglesa) o estudo já clássico de Karl Reinhardt “The adventures in the *Odyssey*”, incluído na coletânea *Reading the “Odyssey”* organizada por Seth Shein [cf. Reinhardt, K. The adventures in the “Odyssey”. In: Shein, S. (Org.). *Reading the “Odyssey”*. *Selected interpretive essays*. Princeton: Princeton University Press, 1996, p. 63-132].

companheiros de armas) e a de Heitor (que sela antecipadamente a derrota final dos Troianos), como a certeza da morte do próprio Aquiles (que não é descrita diretamente na *Ilíada*). Semelhantemente, na *Odisseia*, a escolha por Ulisses de Penélope, uma mulher mortal e sujeita ao envelhecimento, e a recusa de uma ninfa imortal e sempre jovem como Calipso (assim como a de sua promessa de torná-lo também imortal e não sujeito ao envelhecimento) indicam um nítido assumir a mortalidade e o envelhecimento como condições básicas do mundo humano.³⁸ Diferentemente da *Ilíada* e da *Odisseia*, nos poemas do Ciclo a transcendência desta mortalidade básica torna-se uma possibilidade comum: na *Etiópida* Mêmnon, após ser morto por Aquiles, é imortalizado por Zeus, e Aquiles é levado por Tétis para a Ilha Branca; nas *Cíprias* Zeus dá aos Dióscuros a imortalidade em dias alternados (enquanto na *Ilíada* eles dois estão mortos e enterrados), e Ártemis torna Ifigênia imortal, após levá-la para Táuride; na *Telegonia*, Circe imortaliza tanto Telêmaco (com quem se casa), quanto Penélope e Telégono (que também tornam-se um casal).³⁹

O que Griffin, no entanto, se esquece de dizer é que, complementarmente à mortalidade básica dos heróis, a *Ilíada* e a *Odisseia* apresentam um modo limitado e demasiado humano (ou seja: cultural apenas) de imortalização (e que supõe também, muito ao modo da Grécia arcaica, a valorização moral do espaço público): a glória (*kléos*) dos altos feitos de um herói (e não exatamente a sua morte) que será transmitida de modo duradouro às gerações seguintes precisamente por meio de poemas (ou

³⁸ Ver para esta questão a parte dedicada a Calipso por Jean-Pierre Vernant em seu ensaio “Figures féminines de la mort en Grèce” (cf. Vernant, J.-P. *Figures féminines de la mort en Grèce*. In: _____. *L'individu, la mort, l'amour*. Paris: Gallimard, 1989, p. 146-152) e retomada autonomamente com o título em inglês “The refusal of Odysseus” na já mencionada coletânea *Reading the Odyssey* [cf. Vernant, J.-P. *The refusal of Odysseus*. In: Shein, S. (Org.). *Reading the Odyssey. Selected interpretive essays*. Princeton: Princeton University Press, 1996, p. 185-189].

³⁹ Griffin (cf. *op. cit.*, p. 42-43) conclui assim a apresentação destes exemplos (retomada basicamente por mim neste parágrafo): “O significado desta diferença é enorme. Para a ‘Ilíada’, a vida humana é definida pela dupla inevitabilidade da velhice e da morte; para os deuses, o oposto dos homens, a imortalidade e a eterna juventude são inseparáveis. Os homens devem morrer: na juventude eles devem lutar, e se eles não são mortos, eles vivem apenas para ser velhos e desamparados. Os deuses permanecem para sempre jovens (...). Isso é o que faz a ‘Ilíada’ ao mesmo tempo verdadeira e trágica, e o procedimento muito diferente do ‘Ciclo’ indica atitudes profundamente diferentes para com a natureza fundamental da vida e morte humana, e conseqüentemente para com o heroísmo humano e a relação dos homens com os deuses.”

narrativas ritmadas) como a *Ilíada* e a *Odisseia*, o que de algum modo implica que o herói mortal passa a depender do poeta para obter alguma existência ou ser lembrado no futuro (e que o poeta, assim, simultaneamente também assegura a sua demasiado humana imortalização através da glória de seus poemas).⁴⁰ Se é, porém, esta mortalidade básica dos heróis o que lhes confere uma grandeza moral inalcançável pelos deuses, seria preciso dizer ainda que é a possibilidade sempre presente da morte o que confere a seus altos feitos (e não exatamente à sua morte) algum valor, pois estes altos feitos celebrados supõem o ainda estar em vida.⁴¹ Teríamos, assim, duas maneiras distintas de celebração do herói (mas ambas supondo a mortalidade), segundo o contexto e o protagonista do poema: na *Ilíada* a glória trágica de Aquiles, que, após a briga com Agamêmnon (razão da cólera), perde seu mais amado companheiro na guerra contra Troia e vingasse matando seu matador (Heitor), sabendo que assim ele mesmo irá morrer no campo de batalha (e conquistar alguma imperecível glória); na *Odisseia* a continuidade da vida de Ulisses, implícita na efetivação do retorno a Ítaca e na do reencontro com Penélope e os seus, a qual – sem necessariamente implicar em covardia (como demonstram vários episódios das viagens e a matança dos pretendentes) – pode contar com a piedade, a prudência e a astúcia do herói para (com muito sofrimento) ser assegurada e desta maneira tornar possível não apenas sua reintegração como rei à sua comunidade (assim como seu amor por sua mulher) mas também a construção acabada da intriga do próprio poema.

Mas para alguém como West, que considera como muito distintos o estilo e a visão de mundo da *Ilíada* e os da *Odisseia*, seria preciso (como já o faziam alguns eruditos germânicos) designar distintamente

⁴⁰ Foucault parece de algum modo consciente deste modelo fundador e tradicional (mesmo que não o pensando segundo o padrão da composição e transmissão oral), quando o repropõe para invertê-lo na literatura moderna ou contemporânea (cf. Foucault, *op. cit.*, 2009, p. 268-269): *O segundo tema é ainda mais familiar: é o parentesco da escrita com a morte. Esse laço subverte um tema milenar; a narrativa, ou a epopeia dos gregos, era destinada a perpetuar a imortalidade do herói, e se o herói aceitava morrer jovem, era porque sua vida, assim consagrada e magnificada pela morte, passava à imortalidade; a narrativa recuperava esta morte aceita. (...) Esse tema da narrativa ou da escrita feitos para exorcizar a morte, nossa cultura o metamorfoseou: a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida (...). A obra, que tinha o dever de trazer a imortalidade, recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor. Veja Flaubert, Proust, Kafka.*

⁴¹ Para uma demonstração mais detalhada e cuidadosa desta posição, cf. meu artigo "Nota crítica à 'bela morte' vernantiana" (Assunção, T. R. Nota crítica à "bela morte" vernantiana. *Classica*. São Paulo, v. VII/VIII, p. 53-62, 1994-1995).

“o autor da *Ilíada*” e “o autor da *Odisseia*”, o que faria com que um dos dois poemas devesse necessariamente permanecer sem autor (não podendo ele ser o mesmo Homero autor do outro poema). Que os dois poemas possam fazer parte de uma mesma tradição (retratando não só momentos distintos da gesta de Troia, mas heróis e valores antagônicos como Aquiles e Ulisses, sempre segundo um mesmo repertório métrico e formular) – o que para alguém como Nagy não seria nenhum problema – é algo que, por exemplo, a “lei de Monro”⁴² parece bem sugerir enquanto uma correlação negativa consciente entre os dois, ou seja: nenhum episódio (o que não coincide com um verso ou grupo de versos) dos dois poemas jamais é referido ou mencionado pelo outro, silêncio que indica certa e exatamente um reconhecimento recíproco de um pelo outro e uma dupla estratégia que funda uma tradição narrativa comum. A autoria de Homero representaria, assim, dentro de um mesmo repertório vocabular e esquema de construção métrica formular (assim como dentro de uma mesma visão de mundo básica centrada na mortalidade), a tensão problemática e a unidade complementar entre dois poemas (que narram dois momentos distintos e sucessivos da estória da guerra de Troia) com protagonistas, soluções narrativas e valores morais opostos ou marcadamente diferenciados, mas que seriam impensáveis um sem o outro.⁴³

⁴² Pietro Pucci, na nota 3 da “Introdução” de *Ulysse polutropos. Lectures intertextuelles de l’ “Iliade” et l’ “Odyssee”*, informa-nos minimamente sobre esta “lei”: “Ver David Monro, *Homer’s “Odyssey”, Books XIII-XXIV*, Oxford, 1901, p. 325: “A ‘Odisseia’ jamais repete ou faz referência a qualquer incidente relatado na ‘Ilíada’. Esta afirmação, que torna-se rapidamente ‘a lei de Monro’, está na origem de pesquisas como as de Denys Page: ver ‘*The Homeric Odyssey*’, Oxford, 1955, onde ele tenta provar que a ‘Odisseia’ não tem conhecimento da existência da ‘Ilíada’. Uma posição mais sólida é expressa por Gregory Nagy, ‘*The Best of the Achaeans*’, Baltimore, 1979, p. 21: Se a exclusão fosse intencional, isso implicaria que a ‘Odisseia’ mostra um certo conhecimento da “Ilíada” pelo cuidado que ela tem em se afastar desta última, a menos que se trate de uma questão de evolução. Talvez fosse próprio da tradição odisseica distanciar-se da tradição iliádica. Como quer que seja, a tradição da ‘Ilíada’ e a da “Odisseia” constituem uma totalidade pela distribuição complementar de suas narrativas” (cf. Pucci, P. Introduction. In: _____. *Ulysse polutropos. Lectures intertextuelles de l’ “Iliade” et l’ “Odyssee”*. Traduction de Jeannine Routier-Pucci. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 35).

⁴³ Ver a posição de conjunto de Pietro Pucci: “O índice mais significativo da ambivalência que atravessa a economia da ‘Odisseia’ é seu silêncio a respeito da ‘Ilíada’. Em numerosas retomadas, a “Odisseia” indica incontestavelmente sua vontade de ignorar a ‘Ilíada’ e a tradição iliádica. Isso depõe a meu ver a favor da hipótese segundo a qual a ‘Odisseia’ conhecia a ‘Ilíada’. (...) É claro que o texto da ‘Ilíada’ e o da ‘Odisseia’ se

Referências

- ALLEN, T. IV. Vitae. In: _____. (Org.). *Homeri Opera vol. V*. Oxford: University Press, 1986. p. 184-268.
- _____. Cyclus. In: _____. (Org.). *Homeri Opera vol. V*. Oxford: University Press, 1986b. p. 93-151.
- ASSUNÇÃO, T. R. Nota crítica à "bela morte" vernantiana. *Classica*. São Paulo, v. VII/VIII, 1994-1995. p. 53-62.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e comentários de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2000.
- _____. *De arte poetica liber*. Recognovit Rudolfus Kassel. Oxford: University Press, 1965.
- BERNABÉ-PAJARES, A. (Org. e trad.). *Fragmentos de épica griega arcaica*. Madrid: Gredos, 1979.
- BORGES, J. L. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: _____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. In: _____. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998. p. 475-489.
- CALAME, C.; CHARTIER, R. Préface. In: _____. (Org.). *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Jérôme Millon, 2004a. p. 9-10.
- CALAME, C. Identités d'auteur à l'exemple de la Grèce classique: signatures, énonciations et citations. In: _____. (Org.). *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Jérôme Millon, 2004b. p. 11-39.
- de JONG, Irene J. F. (Org.). A. The homeric question (unitarians, analysts, neo-analysts). In: _____. *Homer: critical assessments*. London: Routledge, 1999. Vol. I, p. 1-161.
- DETIÈNNE, M. II: La mémoire du poète. In: _____. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: François Maspero, 1967. p. 9-27.
- FOUCAULT, M. Qu'est-ce qu'un auteur? *Littoral*. Paris, n. 9, p. 3-32, 1983.
- _____. Qu'est-ce qu'un auteur? In: _____. *Dits et écrits I (1954-1969)*. Paris: Gallimard, 1994. p. 789-821.

pressupõem um ao outro; eles se avizinham e se limitam mutuamente de tal modo que um, de alguma maneira, escreve o outro. Esta complementaridade não significa por isso que os dois poemas constituem uma unidade lógica e harmoniosa. Pelo contrário. A 'Odisséia', fingindo ignorar a 'Ilíada' – e vice versa –, trai uma relação francamente polêmica com esta última. Assim, os dois heróis, Aquiles e Ulisses, entretêm de uma obra à outra um diálogo intertextual em que um pretende ser surdo ao outro, cada um incarnando em seu poema um modo de ser único, radicalmente oposto ao do outro" (cf. Pucci, op. cit., 1995, p. 35-36).

- FOUCAULT, M. O que é um autor?. In: _____. *Ditos & Escritos III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.
- GRIFFIN, J. The epic cycle and the uniqueness of Homer. *The Journal of Hellenic Studies*. Cambridge, v. XCVII, p. 39-53, 1977.
- HINO HOMÉRICO A APOLO. Introd. e tradução de Luiz Alberto Machado Cabral. Campinas/Cotia: Unicamp/Ateliê Editorial, 2004.
- HOMERI Odyssea*. Recognovit Helmut van Thiel. Hildesheim: Olms, 1991.
- HOMERI Ilias*. Iterum recognovit Helmut van Thiel. Hildesheim: Olms, 2010.
- KULLMANN, W. *Die Quellen der Ilias*. Wiesbaden: Steiner, 1960.
- LEFKOWITZ, M. R. 2. Homer. In: _____. *The lives of the Greek poets*. London: Duckworth, 1981. p. 12-24.
- NAGY, G. Supplement (Chapter 17): the name of Homer. In: _____. *The best of the Achaeans*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979. p. 297-300.
- _____. L'aède épique en auteur: la tradition des "Vies d'Homère". In: CALAME, C.; CHARTIER, R. (Org.). *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Jérôme Millon, 2004. p. 41-67.
- PARRY, A. Introduction. In: PARRY, M. *The making of the homeric verse*. Oxford: University Press, 1971. p. ix-lxii.
- PORTULÀS, J. De Vita Homeri. *Mètis – Revue d'anthropologie du monde grec ancien*. Paris, v. IX-X, p. 351-357, 1994/1995.
- _____. Généalogies d'Homère. In: AUGER, D.; SAÏD, S. (Org.). *Généalogies mythiques*. Nanterre: Centre de Recherches Mythologiques de Paris X, 1998. p. 327-336.
- PUCCI, P. Introduction. In: _____. *Ulysse polutropos – Lectures intertextuelles de l'“Iliade” et l'“Odyssee”*. Traduction de Jeannine Routier-Pucci. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1995. p. 27-53.
- REINHARDT, Karl. The Adventures in the “Odyssey”. In: SHEIN, S. (Org.). *Reading the “Odyssey”*. *Selected interpretive essays*. Princeton: Princeton University Press, 1996. p. 63-132.
- SEVERYNS, A. *Le cycle épique dans l'école d'Aristarque*. Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1928.
- TURNER, F. The homeric question. In: MORRIS, I.; POWELL, B. (Org.). *A new Companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997. p. 123-145.
- VERNANT, J.-P. Figures féminines de la mort en Grèce. In: _____. *L'individu, la mort, l'amour*. Paris: Gallimard, 1989. p. 146-152.
- _____. The refusal of Odysseus. In: SHEIN, S. (Org.). *Reading the “Odyssey”*. *Selected interpretive essays*. Princeton: Princeton University Press, 1996. p. 185-189.
- WEST, M. L. The Invention of Homer. *Classical Quarterly*. London, v. XLIX, n. 2, p. 364-382, 1999.
- _____. (Ed. e trad.). *Greek epic fragments*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003.

O SILÊNCIO DE FOUCAULT PARA O ALCEBÍADES DE PLUTARCO

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa*
Universidade Federal de Minas Gerais

ABSTRACT: We intend to relate Plutarch and Foucault through a character present in the work of both thinkers, namely, Alcibiades, the *eugenés*. A comparison between the two representations shows that the focus of interest differs in each case. Our reflection is based on the following questions: Why doesn't Foucault discuss Plutarch's Alcibiades in *The Hermeneutics of the Subject*? Would it be because, unlike Plato, the Greek moralist reveals the aristocrat as a failure, as the result of a mistaken pedagogical choice or as the portrait of his community?

KEYWORDS: Plutarch; Foucault; Alcibiades; pedagogical choices, biography.

*D*e saída, antecipo que Michel Foucault, para nós, será tão somente um pretexto. Não poderíamos falar de Foucault ele mesmo; não o conhecemos para tanto, nem pessoalmente nem pela leitura de toda a sua vasta produção. Por outro lado, como, desde sempre, estivemos e estamos preocupados com a educação dos jovens, Plutarco, embora também não seja nossa especialidade, é quase uma meta perene. Desse modo, fique claro que não nos ocuparemos exclusivamente nem de Foucault, nem de Plutarco; mas refletiremos, espero, com a ajuda de ambos (e, subjacente a essa presença, também com o filósofo italiano Giorgio Agamben no ensaio “O que é o contemporâneo”). Vamos abordar a *Vida de Alcebíades*, escrita pelo prosador de Queroneia para

*virginiarb@yahoo.com.br

contemplar, de outro ângulo, o da prática, o que seja a noção filosófica do “cuidado de si” (*epiméleia heautoû*) desenvolvida n’A *Hermenêutica do sujeito* de autoria de Michel Foucault. O texto escolhido para análise não tem o prestígio do diálogo *Alcebíades I* de Platão, tema das aulas iniciais do mestre francês, nem a beleza literária de outra obra do famoso filósofo ateniense, o *Banquete*, na qual também comparece como personagem o belo filho de Clíneas. *Vida de Alcebíades* nem sequer tem a forma apelativa que, por natureza, traz um diálogo usualmente, ao lançar mão do dinamismo episódico e eventual de um bate-papo e dos recursos da linguagem dramática (o discurso direto e a alternância de pessoas que falam, por exemplo) que, evidentemente, atraem a atenção do leitor-ouvinte para o desenvolvimento da ação. *Vida de Alcebíades*, no sentido do apelo àquele ao qual se dirige, está em desvantagem quando comparada ao diálogo, que se constitui como um instantâneo tirado de uma conversa da qual nos sentimos convidados a participar. Entretanto, Plutarco leva vantagem em outro aspecto, pois, se escolheu observar Alcebíades e seu comportamento através de um gênero menos dinâmico, mais narrativo, um gênero ainda incipiente no século primeiro, a saber, a biografia, logrou com isso envolver o leitor em uma trama romanceada, divertida e que se pretende real e histórica.

Seu texto já segue os princípios básicos do gênero biográfico e resulta em uma narrativa saborosa engendrada “pela conjunção da teoria [do texto literário na época helenística] e da ficção e pelo teor documental e simbólico do objeto de estudo.”¹ Da mesma forma, sua abordagem histórica dessa personagem canonizada pela tradição “procura igualmente apontar detalhes biográficos, até então vistos como insignificantes ou censurados, com o objetivo de remodelar o perfil da pessoa escolhida como objeto de análise.”² O texto de Plutarco, portanto, “(...) se mantém no limite entre a confissão naturalizada da experiência do autor e a sua reelaboração imaginária (...).”³ Tomando, mais uma vez, de empréstimo as palavras e reflexões de Eneida Maria de Souza, ao refletir sobre a crítica biográfica, diremos que Alcebíades recebe, em Plutarco

¹ Cf. Souza, Eneida Maria. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 112.

² Cf. Souza, *op. cit.*, 2002. p. 117.

³ Cf. Souza, *op. cit.*, 2002. p. 117.

ao mesmo tempo, tratamento distanciado por parte do crítico [no nosso caso, o biógrafo grego] e uma aproximação interpretativa, relacionada ao maior ou menor grau de inserção no sujeito no discurso escrito. Essa inserção do intelectual no texto por ele assinado responde, de certa forma, por uma abertura enunciativa, considerando-se que o sujeito se posiciona tanto como indivíduo quanto como representante de um determinado grupo.⁴

De fato, estamos aqui a encarar Plutarco como membro do corpo sacerdotal de Delfos, com responsabilidades junto à coletividade, e como autor contumaz de textos que abordam vidas exemplares (escolhidas por motivos de êxito total ou absoluto malogro dos protagonistas).

Alcebiades, nosso foco, aparece no *corpus* plutarquiano como protagonista em *Vida de Alcebiades* e divide o palco com Coriolano na *Comparação entre Alcebiades e Coriolano*.

O que nos parece curioso, no entanto, o que nos moveu a esta fala é que essas obras de Plutarco não são nem mesmo mencionadas na *Hermenêutica do sujeito*, embora o estudioso francês sem dúvida as conhecesse. Por que Foucault emudece diante da vida transbordante e efervescente do discípulo amado de Sócrates? Pensamos que, de fato, a Foucault não interessa o Alcebiades de carne e osso; afeta-o, antes, a representação deste no discurso de Sócrates para com seu discípulo.

Embora seja assim, Alcebiades e Plutarco, personagens históricas da Grécia antiga e helenística, repetimos, figuram inúmeras vezes nas cerca de setecentas páginas da edição brasileira da compilação escrita das aulas do curso oferecido por Foucault nos anos de 1981 e 1982 no *Collège de France*. Além de uma rápida citação da coletânea *Apotegmas* (p. 42, 53 nota 8), ditos célebres de personagens influentes reunidos a partir de várias fontes e dedicados ao imperador Trajano, e de alguns registros gerais, sem referência a qualquer passagem específica (p. 193, p. 267, 281, 515), Foucault se concentra apenas em um gênero de textos anódinos da escrita do moralista grego, uma espécie de autoajuda que nos legou a Antiguidade. Desse modo ele cita o diálogo *O daímon de Sócrates* (p. 61, 62, 78, nota 11, p. 280 nota 54, p. 523, 530 nota 31), diversos tratados, como *Preceitos de Higiene* (p. 119, 131); *Como distinguir o bajulador do amigo* (p. 224, 452, 473 nota 3); *Da curiosidade* (p. 268-269, 279 notas 42, 43, 47, 48, 49 e 50; p. 280 nota 51, 53, 55); *Da escuta* (p. 402, 403, 404, 423 nota 3 e 4, p. 424 nota 7), *Sobre a tagarelance* (p. 410, 411, 412,

⁴ Cf. Souza, *op. cit.*, 2002. p. 117.

425 notas 18, 20, 21); *Sobre a tranquilidade da alma* (p. 434, 435, 446 nota 17, p. 565, 566, 567, 569, 576 nota 13, 14, 15, 577 nota 22); *Do controle da cólera* (p. 452, 453, 474 nota 5, 522-523, 530 nota 30); a *Consolação a Apolônio* (p. 225, p. 229, nota 18, 570, 577 nota 29) e, por fim, faz duas incursões nas chamadas *Vidas*: uma na *Vida de Demóstenes*, (2006 p. 229, nota 14), outra na *Vida de Péricles* (2006 p. 290, 299 nota 15), o tutor de Alcebiades.

Sendo desta maneira, uma pergunta, em nós, não se cala: por que, n' *A Hermenêutica do Sujeito*, Foucault silencia quanto ao Alcebiades de Plutarco? Melhor, por que ele não dá voz ao Alcebiades do educador grego? Não vamos respondê-la; não pretendemos desvendar os propósitos de Foucault, nem, repetimos, conhecemos o mestre para tanto. Todavia queremos observar o texto silenciado e tentar perceber os incômodos que sua ausência gerou para o nosso entendimento do “cuidado de si” investigado por Foucault no curso *A Hermenêutica do sujeito*.

Pensávamos inicialmente que a escolha da referência básica devia-se ao formato dado por Platão para nos apresentar o descendente de Ajax juntamente com Sócrates. Julgávamos que a escolha seria advinda do dinamismo que provoca uma conversa filosófica de caráter erótico-instrutivo. Todavia essa hipótese cai por terra quando consideramos o extenso uso da obra plutarquiana no decorrer do curso ministrado.

Longe de nós a ideia de que o curso de 1982 devesse esgotar as fontes de referência acerca do belo ateniense; escolhas são necessárias e os testemunhos sobre o protegido de Péricles são numerosos: além de Plutarco, Platão, Tucídides, Xenofonte, Diodoro da Sicília, Cornélio Nepos, Andócides, Isócrates, Lísias, Aristófanes, Eurípides e Pausânias, podemos supor sem equívoco tantos outros que desconhecemos até o presente momento.

Não; o problema não é este. A questão perturbadora no silêncio sobre o Alcebiades de Plutarco é que esta obra, segundo a tradição, foi escrita por um neoplatônico, sacerdote em Delfos, o lugar de origem, segundo o próprio Platão (no *Alcebiades* I, 124a-b; no *Filebo* 48d-d; no *Hiparco* 228c; nas *Leis* 11, 923a), da exortação pítica discutida por Foucault, “conhece-te a ti mesmo” e de seu suplemento, a *epiméleia heautoû* ou o “cuidado de si” que ademais, como afirma o autor da *Hermenêutica do sujeito*,

acompanhou, enquadrou, fundou a necessidade de conhecer-se a si mesmo não apenas no momento do seu surgimento no pensamento, na existência da personagem de Sócrates. [...] a *epiméleia heautoû* (o cuidado de si e a regra que lhe era associada) não cessou de constituir

um princípio fundamental para caracterizar a atitude filosófica ao longo de quase toda a cultura grega, helenística e romana.⁵

E ainda, em outra passagem:

A necessidade de por em exercício uma tecnologia de si para ter acesso à verdade é uma ideia manifestada na Grécia arcaica e, de resto, em uma série de civilizações, senão em todas, por certo número de práticas (...).⁶

As práticas a que Foucault se refere são os ritos de purificação, a reflexão, a anacorese, a prática de resistência etc. Mas, além do motivo perturbador de ignorar a opinião de um délfico, que ele bem conhece, sobre a aplicação de uma sentença délfica na personagem que materializa a “não-prática do *cuidado de si*” na literatura – o que parece bastante estranho – há que se pensar também em outro provável e significativo embaraço que se origine, talvez, no fato de que *n’A Hermenêutica do sujeito* o mestre opte por lidar com conceitos e não com personalidades. Talvez a escolha se dê porque conceitos sejam mais disciplinados, ao passo que personalidades como as de Alcebiades sejam transbordantes, extrapolantes, monstruosas. Diante dele – pessoa viva que foi – a natureza, as leis e o próprio Foucault se calam. Assim, o filósofo opta por uma versão abstrata de pessoas enquanto que o homem das letras busca exibir a experiência humana de seu personagem vivendo-a em sua particularidade, em sua singularidade e integridade individual.

A postura é de fato uma maneira de ser platônica, segundo Martha Nussbaum.⁷ Consequentemente, seria possível acreditar que Foucault procure antes contemplar a perfeição do “cuidado de si” como um postulado e que se esqueça de observar o efeito de sua ausência; em outros termos, ele vê em Alcebiades um motivo para discutir um conceito e se esquece – e a forma reflexiva do verbo permite admitir que, ao fazer isso, ele, conscientemente, despreza a valia de examinar o homem – se esquece, repito, do indivíduo singular que o grego foi, um sujeito acometido da imprudência do “não cuidado de si”. É portanto nessa perspectiva que vamos contemplar a figura que se movimenta no texto plutarquiano.

⁵ Cf. Foucault, M. *A Hermenêutica do sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 11-12.

⁶ Cf. Foucault, *op. cit.*, 2006. p. 59-60.

⁷ Apoiada em reflexões de Gregory Vlastos, Martha Nussbaum, em capítulo da obra *A Fragilidade da bondade* intitulado “A fala de Alcebiades: uma leitura do ‘Banquete’”, assume um contraste entre a metodologia do filósofo e a do homem de letras.

Decerto, não se pode ignorar o fascínio da celebridade. As biografias, infalíveis nas listas dos livros mais vendidos, e todo um mercado de revistas de fofocas e tabloides e *sites* direcionados a isso não nos deixa mentir: a curiosidade indiscreta está em todos. No caso do texto que aqui debatemos, o que fortemente nos seduz, entretanto, mais que o interesse pela vida alheia, é a visão do sacerdote de Apolo, um disciplinador de si e dos outros; o modo como ele recebe a máxima délfica “cuida de ti mesmo” e que conexões ele faz entre os atos praticados e os relacionamentos vividos por essa personagem tão ambígua e controvertida da famosa democracia ateniense.

Priscila Vieira⁸ indica que o cuidado de si em Plutarco adquire características diferentes das que apresenta Platão, quais sejam, o governo de si para governar os outros e, por conseguinte, das que aponta Foucault ao estudar o filósofo ateniense. Cuidar de si para Plutarco não será mais uma prática para exercer bem a vida política: pelo contrário, cuidar de si é desviar-se da vida política; é não buscar a lisonja, é entendê-la como um risco moral, é resistir aos apelos exteriores. Seria Plutarco um precursor da “resistência” interna do sujeito?⁹ Não chegamos a afirmá-lo. Digamos somente que, no relato plutarquiano, que se estrutura no formato “vida de”, temos um enredo prático e benfeito que propõe, por meio de certas ligações percebidas à distância de cinco séculos, um Alcebiades que foi gerado pela *pólis* e que teve um princípio e um fim com ela relacionados, enquanto os diálogos platônicos (*Alcebiades I* e *Banquete*) o focalizam de forma fugaz, na volubilidade e volatilidade de um flerte. Nosso Alcebiades está citado ainda na *Poética* de Aristóteles (9, 1451b 10) igualmente como uma efeméride, um fato histórico irrepetível e circunscrito ao particular. Em Plutarco, todavia, ao contrário do que se esperava, o singular se instaura como universal e paradigmático. Essa inversão é gerada pela genialidade do escritor, que alia indivíduo e contexto numa única matéria. O tratamento que se lhe dá ao descrevê-lo é igualmente uma análise da cidade de Atenas do chamado período clássico e de seus frutos humanos, os transgressores e os disciplinados.

Inicialmente, como afirmamos, Plutarco opta por um gênero de narrativa, a nosso ver, mais complexo que o diálogo no que tange à

⁸ Cf. Vieira, P. P. A escrita de si e a *parrhesía*, verdade e o cuidado de si em Michel Foucault. In: Rago, M. (Org.). *Revista aulas, Dossiê estéticas da existência*. Campinas, n. 7, p. 187-204, 2010.

⁹ Cf. Foucault, M. L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté. In: _____. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994. Vol IV, p. 708-729.

veridicidade do assunto desenvolvido, que abrange todo o período de uma vida, devendo apresentar coesão e coerência temporal, mas que simultaneamente usa dos recursos da ficção.

Samuel Johnson no *Rambler* (Johnson 1962a [1750]) e no *Idler* (Johnson 1962b [1759]), Virginia Woolf nos *The new biography* (1927) e *The art of biography* (autores citados *apud* Monk, 2007, p. 528-570) e mais recentemente Arnaldo Momigliano (no *The development of Greek biography*, 1993) – este último especificamente para a biografia grega – todos estes apontam para a complexidade do gênero que se situa no âmbito da história e simultaneamente da literatura. De acordo com Woolf,¹⁰ um biógrafo não pode simplesmente inventar seu personagem, pois documentos e testemunhos estão à mão para desmenti-lo; tampouco pode, livremente, criar situações já que cada sentença sua é passível de verificação. O procedimento que lhe cabe é de seleção e composição de relações. Nestes termos uma biografia requer perícia narrativa para engajar o leitor tal como se se tratasse de um romance.¹¹ Nela não se busca, no entanto, uma acumulação de fatos, mas o estabelecimento de vínculos que garantam uma ordem no emaranhado de ações do biografado, de modo que a vida de um outro, vista por fora, possa atingir sua essência mais recôndita, o que Platão e Foucault chamam de alma. São palavras do mestre francês para definir o “cuidado de si”:

Ocupar-se não com o corpo, mas ocupar-se com sua alma, com sua alma enquanto ela é sujeito de ação e se serve mais ou menos bem de seu corpo, de suas aptidões, de suas capacidades, etc.

(...)

Creio que temos aí (aquilo que, parece-me, devemos reter) o que define a posição do mestre na *epiméleia heautoû* (o cuidado de si). Pois o cuidado de si é, com efeito, algo que como veremos, tem sempre necessidade de passar pela relação com o outro que é o mestre. Não se pode cuidar de si sem passar pelo mestre, não há cuidado de si sem a presença de um mestre.¹²

¹⁰ Cf. Woolf, V. *The art of the biography*. (digitalizado no “Projeto Gutenberg”: <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200771.txt>): *The biographer could not invent her [queen Victoria], because at every moment some document was at hand to check his invention. And, in writing of Victoria, Lytton Strachey submitted to the conditions. He used to the full the biographer’s power of selection and relation, but he kept strictly within the world of fact. Every statement was verified; every fact was authenticated.*

¹¹ Cf. Monk, R. *Life without theory. Biography as an exemplar of philosophical understanding*. Durham, NC: Duke University Press, 2007. p. 536.

¹² Cf. Foucault, *op. cit.*, 2006. p. 73.

Porém de novo o desconforto emerge. Se Foucault estabelece um conceito filosófico, o biógrafo de Alcebiades é quem procede mais como Sócrates e quem pratica de maneira bem adequada – e anacronicamente, é verdade – uma relação de mestre observador para com Alcebiades e para com seus leitores.

Mas isso é útil? Para que nos serve pensar sobre personalidades e autores que distam de nós muitos séculos e muitos mares? Alcebiades está morto, não se modificará mais...

Convenhamos que utilidade alguma teria o relato se, para Plutarco, Alcebiades fosse somente um indivíduo... Indivíduo de fato ele o é, mas, na escritura de Plutarco, além de o ser em sua integridade singular, Alcebiades é ao mesmo tempo metáfora da monstruosidade da cidade e da democracia ateniense, ambas belíssimas, exageradas, variadas, formas espontâneas e brutais que permitem a cada um ser o que lhe parece ser. Então, observar Alcebiades como Atenas é útil? Tampouco. Atenas já não se rege pela problemática democracia do século V a.C. – a Atenas de Alcebiades está morta, não se modificará mais. Ora, deixemos claro: não buscamos, parodiando Agamben, o filósofo do *Homo sacer*, um outro tempo, não pretendemos agir como “um nostálgico que se sente em casa mais na Atenas de Péricles” ou na Paris de Foucault mais do que na cidade e no tempo que nos foi dado viver.¹³ Eis, de fato, como argumenta o pensador italiano:

Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercitar sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Assim, o mundo antigo no seu fim se volta, para se reencontrar, aos primórdios; a vanguarda, que se extraviou no tempo, segue o primitivo e o arcaico. É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. Já que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver.

¹³ Cf. Agamben, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 59.

A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente no qual jamais estivemos.¹⁴

A utilidade de nos fixar sobre Alcebíades como uma metáfora de Atenas, a utilidade de nos fixar no belo moço em contraponto com as reflexões de Foucault é a de perceber que o político e sua cidade aderiram irrevogavelmente a nós. De forma impressionante eles coincidem com nossa época que faz baliza entre a escolha pessoal e subjetiva e a compulsão. De tal modo Alcebíades, Platão, Plutarco e Foucault se reatualizam nela que eles se tornam chaves que abrem portas para entendimento de nossa própria vivência e nossa busca de felicidade. Sim, agora pensamos com Aristóteles na busca da virtude, *areté*, para alcançar a *eudaimonía*.

Ocorre que pela urdidura do texto plutarquiano Alcebíades e Atenas são indivíduo e povo, sujeito governante e sujeito governado, *polítes* e *dêmos* que ao morrerem não foram, pelo menos nos moldes de Sólon, felizes. E é assim que, pela alegoria, o que era particular se torna universal e nos atinge. Trata-se, portanto, de um texto filosófico escrito de maneira simbólica e com o intuito de apresentar ideias e concepções intelectuais acerca da educação de si e do outro com seus resultados. Como se dá tudo isso?

Abro um parêntese para dizer que essa nossa leitura se apoia na teoria de Ray Monk,¹⁵ que hipotetiza ser a biografia um gênero filosófico em duas perspectivas: abriga a filosofia que há por detrás do narrado e a filosofia como um gênero literário propriamente dito. Sintam-se, portanto, justificados os leitores ocultos da vida dos famosos...

Plutarco escreve seu texto no final de uma longa tradição de histórias acerca do garboso rapaz da cidade de Atenas. Estruturalmente a *Vida de Alcebíades* segue um esquema rígido de todas as demais biografias escritas no mundo antigo: narra-se a origem da personagem – um ancestral de Eurísaques, filho de Ájax – da sua família, aparência, estilo de vida, costumes, mestres e processo de aprendizado.¹⁶ Episódios de infância e ditos anedóticos são arrolados; segue-se a enumeração de uma série de atos e dessa forma vai-se revelando, paulatinamente, pela apresentação das ações realizadas do biografado, o seu caráter. Nesse

¹⁴ Cf. Agamben, *op. cit.*, p. 70.

¹⁵ Cf. Monk, *op. cit.*, p. 527-570.

¹⁶ Cf. Berger, K. *As formas literárias do novo testamento*. São Paulo: Edições Loyola, 1998, p. 99.

percurso agradável e pitoresco o autor fará uma interpretação do processo educativo e formativo do sujeito e da cidade que o cria e denunciará um problema de fundo, de base: a integração do circundante, a cidade e do cidadão. No caso do filho de Clínia: o pobre menino rico nunca foi, verdadeiramente, educado (neste aspecto Plutarco e Foucault coincidem, ver por ex. p. 56 d'*A Hermenêutica do sujeito*).

De que padece o mancebo? Segundo Plutarco (*Vida de Alcebiades*, § 6), citando Tucídides, Alcebiades padecia de uma *paranomía* para com seu próprio corpo, condição facilmente detectável pela sua maneira de viver. Esta *paranomía*, no decurso da narrativa, consistirá numa vida devotada à luxúria, numa falta de firmeza moral, numa ambição desmedida, no abuso de virilidade e de efeminação e num estilo de vida arriscado, perdulário, negligente, de violência incontida. Percebe-se naturalmente que *paranomía* em Plutarco iguala-se a um desleixo com o “cuidado de si”.

Mas, observando de perto, esse rapaz assim descrito é nada mais nada menos que Atenas e essa Atenas é nada menos que qualquer outra cidade e mesmo qualquer outro cidadão; daí o grande interesse da pequena biografia de Alcebiades narrada por Plutarco.

A hipótese não é despropositada para a literatura do mundo antigo. Tomemos um outro autor também muito abalado com a figura do jovem ateniense em questão, Tucídides, que se ocupa em várias passagens do nome e peso de Alcebiades. Porém estamos falando da metáfora segundo a qual Alcebiades é Atenas. Carolyn Dewald afirma que:¹⁷

Thucydides admires and celebrates imperial Athens – and also clear-sightedly narrates the stupidities and misjudgments that would eventually defeat it. In terms of structure, he can change his most basic narrative habit and abandon his earlier use of narrative parataxis

¹⁷ Cf. Dewald, C. *Thucydides' war narrative*. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 2005, p. 21: “Tucídides admira e celebra a Atenas imperial – ele também narra, de forma clarividente, as estupidezes e falsos julgamentos que poderiam eventualmente arruiná-la. Em termos de estrutura [sintática], Tucídides é capaz de mudar seus hábitos narrativos básicos e abandonar o uso inicial da parataxe narrativa quando ela não se faz mais adequada para a tarefa de registrar a complexidade interconectante de eventos em progresso no fim da Guerra do Peloponeso. À medida que ele costura, tão acuradamente quanto é possível, as múltiplas vozes e fios interpretativos que tecem os vinte e sete anos de guerra, sua voz autoral continua diligentemente a negociar com muitas outras vozes que encontramos na *História*” (minha tradução).

when it is no longer adequate to the task of registering the interconnecting complexity of developing events late in the Peloponnesian War. As he weaves together as accurately as he can the multiple voices and interpretive threads that make up the twenty-seven-year war, his own authorial voice continues attentively to negotiate the many other human voices we encounter in the *History*.

Se assim é com Atenas, assim também será com Alcibíades em Plutarco. Nessa perspectiva (e entendo que também na perspectiva foucaultiana), construir uma cidade, construir uma pessoa – em presente vivido – ou até uma personagem é negociação de valores, escolhas, objetivos; é trama tecida de forma complexa com fios próprios e com fios de vozes que cercam, formam, aplaudem, censuram, rejeitam.

Desse modo, se Tucídides nos mostra um quadro em que os eventos em Atenas não são fenômenos isolados,¹⁸ se ele nos convence de que forças múltiplas podem levar a cidade a um cataclismo definitivo; se nos mostra que Alcibíades, mesmo no exílio, é significativa – perigosamente significativa – na mesma guerra e se, finalmente, ele atribui ao nosso jovem herói a responsabilidade exclusiva pela derrocada da Sicília,¹⁹ então Alcibíades e Atenas ficarão para sempre, em nosso imaginário, atrelados.

Resta justificar, rapidamente, pois esse é nosso interesse, o uso da metáfora em Plutarco e em *Vidas*. Para isso, recordamos a abertura da *Vida de Fócion* (742,1),²⁰ quando o mestre de Queroneia menciona, como se de pessoa se tratasse, a dignidade e caráter de Atenas e argumenta acerca da justiça de conceder-lhe perdão já que a cidade, nessa altura, após a Guerra do Peloponeso, estaria administrando os restos de um naufrágio do Estado.²¹ Nessa introdução temos, com segurança, a metáfora da nau do Estado e a atribuição, em prosopopeia, de marcas pessoais (dignidade e caráter) para a cidade de Alcibíades.

¹⁸ Cf. Dewald, *op. cit.* p. 151; cf. ainda Tucídides. *Historia de la guerra del Peloponeso*. Madrid:Alianza Editorial, 2008, VI, 8; VIII, 109.

¹⁹ Cf. Dewald, *op. cit.* p. 153; cf. ainda, Tucídides, *op. cit.*, VI, 88; VI, 93.

²⁰ Cf. Plutarco. *Vida de Foción*. Introducción, traducción y notas de Carlos Alcalde Martín. Madrid: Ediciones Clásicas, 2001.

²¹ O trecho diz: ἔλεγε συννώμης ἄξιός εἶναι πολιτευόμενος τὰ ναυάγια τῆς πόλεως; em tradução minha, “(Demades) dizia ser digno de escusas visto que administrava os naufrágios da cidade”. O texto grego utilizado foi *Plutarch's Lives*. English translation by Bernadotte Perrin. Cambridge, Mass./ London: Harvard University Press, 1919. Vol. VIII.

Já na *Vida de Alcebiades*, a estratégia é a seguinte: Plutarco se debruça sobre sua personagem e elenca detalhes que deixam aflorar vícios e virtudes de forma que cada ação apresentada para retratar o sujeito – seu tom de voz, o estilo de fala, o modo de andar – seja fundamental para fazer alcançar sua alma e seu entorno e, deste modo, perceber como ela está sendo tratada por ele próprio e pelos circunstantes. Alcebiades, cidadãos atenienses e Atenas formam um bloco metafórico que apresenta o filho de Clíneas como núcleo. Veremos o nosso rapaz, mal formado, com defeitos pequenos e grandes, mas sempre aliciante; a começar ele é incapaz de pronunciar o som [r], substituindo-o sempre pelo [l]. Em palavras de Plutarco:

Então, da beleza de Alcebiades, igualmente, nada é preciso dizer exceto que foi exuberante em cada ano e idade seja como criança, adolescente e depois como homem feito; agradável e atraente de corpo mantinha-se sempre.

(...)

Seu lambdacismo convinha em sua voz e dava a sua fala um encanto acabado e sedutor.

Neste primeiro exemplo pode-se observar sem esforço uma certa tolerância de todos para com os defeitos e falhas do belo Alcebiades. Plutarco, aliás, vai insistir neste ponto e relatará inúmeros episódios os quais, nas entrelinhas, demonstrarão o perigo de tal comportamento. No § 8, ele arrasta sua mulher – que o havia abandonado por causa de sua vida licenciosa – pelas ruas de Atenas. Nesse trecho o autor comenta imediatamente, como se isso não tivesse importância: “aquela violência ninguém considerou ilegal ou brutal...” Há também outro trecho em que vemos Péricles acobertar uma fuga do menino para um encontro amoroso com Demócrates; em outra ocasião contemplamos uma violência cometida contra o professor dos poemas homéricos e a invasão da casa de Anito com a apropriação indevida de seus vasilhames de ouro e prata – na lei da *polis*, um crime de morte –; enfim, contravenções para as quais Plutarco comenta: “Desde cedo mimado, no convívio de seus adúladores, que o fechavam à influência de quem o repreendesse e educasse, pôde, não obstante, devido a sua boa índole, compreender a Sócrates, a quem se apegou...” (§ 4), o único, segundo Plutarco acrescenta, que o fazia chorar e arrepender-se de seus atos. Contudo, no § 7, conta o biógrafo que, adolescente ainda, o jovem engajou-se juntamente com Sócrates na expedição contra Potideia. Na refrega, Alcebiades cai ferido. Sócrates o protege e salva. Retornando para a cidade, um prêmio de bravura seria dado aos heróis. Por certo o prêmio

caberia a Sócrates que, no entanto, de comum acordo com os generais e em função da posição social do rapaz, confere-o ao fracassado.

Coroa e panóplia não ao valente, mas ao mais belo! O episódio é excelente para expor a perversidade de uma educação indulgente, tolerante em excesso e conivente. Plutarco informa que tal medida foi tomada para despertar no novo combatente a ambição pelas honras dadas pelo heroísmo. Mas, nisso tudo, em nosso ponto de vista, quem perde é o belo e pobre menino rico. A passagem justifica até a suspeita levantada por Kitto:²² seria Sócrates, como educador de Alcebíades, absolvido hoje? Acrescentamos neste ponto uma outra reflexão: como o mestre Sócrates está cuidando do seu discípulo? E mais, como Plutarco, ao introduzir tal passagem na narrativa, está cuidando de seus leitores? Um segundo exemplo: Alcebíades tem uma personalidade ambígua e age como guerreiro e ao mesmo tempo como covarde: em luta com um colega, imobilizado pelo adversário, salva-se mordendo o adversário, que grita: “Alcebíades, mordes como uma mulher!”. Não obstante, o futuro grande general arrogantemente responderá: “Mulher não, rapaz, como um leão!” Leão que levantará nos *endóxoι*, nos ilustres atenienses, a suspeita de um caráter tirânico. Caráter que o levará ao exílio, e que no exílio em Esparta o tornará inimigo de Atenas, amante da rainha e pai de um filho dela.

Pensem juntos: o que leva Plutarco a desenrolar tantas historietas, algumas anedotas e tantos comentários paralelos às situações narradas senão a descrição de uma cultura que se baseia no controle e no descontrole de si, na transgressão? Uma cultura que se vê tragicamente punida pelos seus anseios desmedidos e inconsequentes? Uma cultura que ama e rejeita o diferente?

Creemos que, desenhando dessa forma o amado de Sócrates, Plutarco faz dele uma personagem trágica que viveu uma vida cheia de

²² Cf. Kitto, H. D. F. *Os gregos*. Coimbra: Arménio Amado, 1990. p. 254-255.

²³ Plutarco, *Vida de Alcebíades* § 10: Πρώτην δ' αὐτῷ πάροδον εἰς τὸ δημόσιον γενέσθαι λέγουσι μετὰ χρημάτων ἐπιδόσεως, οὐκ ἐκ παρασκευῆς, ἀλλὰ παριόντα θορυβούντων τῶν Ἀθηναίων ἐρέσθαι τὴν αἰτίαν τοῦ Θορύβου, πυθόμενον δὲ χρημάτων ἐπίδοσιν γίνεσθαι, παρελθεῖν καὶ ἐπιδόουσι. Τοῦ δὲ δήμου κροτοῦντος καὶ βῶεντος ὑφ' ἡδονῆς, ἐπιλαθέσθαι τοῦ ὄρτυγος ὃν ἐτύγχανεν ἔχων ἐν τῷ ἱματίῳ. Πτοηθέντος οὖν καὶ διαφυγόντος, ἔτι μᾶλλον ἐκβοῆσαι τοὺς Ἀθηναίους, πολλοὺς δὲ συνθηρὰν ἀναστάντας, λαβεῖν δ' αὐτὸν Ἀντίοχον τὸν κυβερνήτην καὶ ἀποδοῦναι· διὸ προσφιλέστατον τῷ Ἀλκιβιάδῃ γενέσθαι

grandiosidades, reveses, contradições, apogeus e quedas (§ 2). Tal qual os protagonistas trágicos, sua entrada na vida pública se dá como um espetáculo e sua saída é catastrófica.

Ouçamos o délfico:

Contudo, para ele, a estreia na cena pública dizem ter sido depois duma doação de bens – não por projeto – mas quando, passando por atenienses em algazarra pergunta a causa do alarde e é informado de que si tratava da doação de riquezas.

Ele entrou e contribuiu e, no que o povo bateu palmas e, de prazer, ovacionou, Alcebíades esqueceu-se da codorniz que – por acaso – levava no manto... Ela assustada se põe a fugir, então, ainda mais os atenienses gritaram e muitos, de pé, se põem a caçar...

Aí, Antíoco, o piloto, agarra-a e entrega-a. Com isso tornou-se o “queridinho” de Alcebíades.²³

Assistindo à cena descrita como a um filme, vemos com que facilidade o aspirante político se esquece de seus cuidados. Jacqueline de Romilly²⁴ acerca do passo informa: “Para que ele pudesse assomar à tribuna, era necessário que já não fosse criança; mas sabe-se que aves domésticas como galos ou codornizes eram muitas vezes presentes de namorados”.²⁵ Este menino que quer governar, que por encantos diversos logra o apoio de todos, esse menino estava ainda na idade de ganhar presentes e nessa fase ele nem cogita sobre quaisquer cuidados, quer com o corpo, com os amantes ou, menos ainda, com os cuidados para consigo mesmo.

Mas Alcebíades é fruto de uma estrutura aristocrática que acabou por representar a gloriosa cidade de Péricles, a qual foi arruinada por um seu protegido.

Ao fim da narrativa, no parágrafo trinta e nove, ei-lo: exilado, numa aldeia frígia, longe do poder, em casa de Timandra, uma cortesã, ele será alvejado. “Os enviados para matá-lo não se atreveram a entrar. Cercaram a casa e atearam fogo”.²⁶ Alcebíades foge e ao sair recebe no corpo dardos e flechas de rivais injuriados.

²⁴ Cf. de Romilly, J. *Alcebíades ou os perigos da ambição*. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. p. 45.

²⁵ Aristófanes, *As aves*, v. 707.

²⁶ Plutarco, Vida de Alcebíades. In: *Vidas*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, [s.d.], § 39, p. 137.

O que podemos concluir? O príncipezinho da Atenas, aquele que Pausânias diz ter sido pintado entre Diomedes e Ulisses, entre Orestes e Aquiles, aquele que conta Plutarco ter sido representado no dorso do leão de Nemeia, este Alcebíades foi um descuidado. Amou, singularmente, a Sócrates, mas este amor não o salvou. Sócrates buscava o Belo em Alcebíades e não tinha olhos para a beleza humana de Alcebíades, o jovem ao qual ninguém era indiferente, aquele que era admirado por todos porque foi excessivo em tudo.

Plutarco interpretou de modos variados as atitudes de seu protagonista. Parece-nos que ele propõe em seu relato uma reorientação para a Cidade – e escrevo cidade com letra maiúscula para indicar todo e qualquer espaço em que o homem habita... – Foucault comenta este propósito de Plutarco ao discutir o tratado *Da curiosidade* (p. 268). A impossibilidade de exercer o poder, apesar de todos os requisitos para tal, adveio da falta de controle de si (Foucault reflete acerca desse comportamento quando aborda o tratado *Da cólera*, p 453). Com efeito, Alcebíades, despercebido, mata seu futuro; a *pólis* despercebida, também mata seu futuro e, na alegoria antes comentada, o homem, em seu “descontrole de si”, há de matar o seu e o nosso futuro.

Feliz e bem-vindo seja o biógrafo que nos mostrou isso; feliz e bem-vindo seja o filósofo que teorizou o cuidado de si. É preciso lembrar sempre que “aquele que não se ocupa consigo é um *stultus*”,²⁷ mas que o ocupar-se consigo se faz em uma relação com o outro, uma relação que se dá na esfera do prático e do teórico. Afinal, “[a] verdade jamais é dada ao sujeito por um simples ato de conhecimento”.²⁸ Nesse ponto, comparando o estudioso francês e Plutarco, observamos que Foucault, como Platão, teorizou a experiência filosófica de Sócrates; Plutarco, por sua vez, contemplou Alcebíades e cuidou de cuidar de si e dos seus discípulos a partir do belo contraexemplo ateniense.

Finalizando, encerramos agradecidos pela oportunidade de nos relacionar, por grandes e bons momentos, em trato de amizade literária²⁹ com Foucault e Plutarco. Se Foucault emudeceu e não contemplou a vida de Alcebíades, não importa. Importa sim fraturar o tempo, olhar Platão, Plutarco e Foucault como feridas abertas que supuram o monstruoso, o terrível, o sublime que transborda de todos nós. Dessa forma, nos fazemos seus contemporâneos e eles se tornam o mesmo para nós.

²⁷ Cf. Foucault, *op. cit.*, 2006. p. 565.

²⁸ Cf. Foucault, *op. cit.*, 2006. p. 19.

²⁹ Cf. Souza, *op. cit.*, 2002. p. 117.

Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARISTÓFANES. As aves. In: _____. *Le commedie*. Traduzione, testo greco, appendice critica a cura di Benedetto Marzullo. Roma: Grandi Tascabili Newton, 2003. p. 483-451.
- BERGER, K. *As formas literárias do novo testamento*. Trad. Fredericus Stein. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- DEWALD, C. *Thucydides' war narrative*. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 2005.
- EVANS, N. *Civic Rites. Democracy and religion in ancient Athens*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 2010. p. 131-169.
- FOUCAULT, M. *A Hermenêutica do sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté. In: _____. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994. Vol. IV. p. 708-729.
- GIRAUD, J. M. L'Alcibiade de Thucydide et de Xénophon. *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*. Paris: École des Hautes Études em Sciences Sociales, 1998. Vol. XIII, p. 383-400.
- KITTO, H. D. F. *Os gregos*. Trad. José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado, 1990. p. 253-280.
- MOMIGLIANO, A. *The development of Greek biography*. Cambridge, Mass./ London: Harvard University Press, 1993.
- MONK, R. *Life without theory. Biography as an exemplar of philosophical understanding*. Durham, NC: Duke University Press, 2007. p. 536.
- NUSSBAUM, M. C. A fala de Alcebiades: uma leitura do “Banquete”. In: _____. *A fragilidade da bondade. Fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. Trad. Ana Aguiar Cotrin. São Paulo: Editora WMF/ Martins Fontes, 2009. p. 145-175.
- PLUTARCO. *Alcebiades*. Cambridge, Mass./ London: Harvard University Press, 1986.
- _____. *Vida de Foción*. Introducción, traducción, y notas de Carlos Alcalde Martin. Madrid: Ediciones Clásicas, 2001.
- _____. *Plutarch's Lives*. English translation by Bernadotte Perrin. Cambridge, Mass./ London: Harvard University Press, 1919. Vol. VIII.
- de ROMILLY, J. *Alcebiades ou os perigos da ambição*. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

SOUZA, Eneida Maria. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 111-120.

TUCÍDIDES. *Historia de la Guerra del Peloponeso*. Introducción, traducción y notas de Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

VIEIRA, P. P. A escrita de si e a *parrhesía*, verdade e o cuidado de si em Michel Foucault. In: RAGO, M. (Org.). *Revista aulas, Dossiê estéticas da existência*. Campinas, n. 7, p. 187-204, 2010.

WOOLF, V. *The art of the biography* (acesso em 27 de abril de 2010). <<http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200771.txt>>

nuntius antiquus