

v. IX, n.2, jul.-dez. 2013

ISSN: 2179-7064 (impresso)
1983-3636 (online)

nuntius antiquus

Revista de Estudos Antigos e Medievais

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

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: 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 Delfim Santos, Henrique Cairus, Jacyntho Lins Brandão, João Batista Toledo Prado, Joaquim Brasil Fontes Jr., Lourdes Conde Feitosa, Marcelo Cândido da Silva, Marcelo Pimenta Marques, Marcos Martinho dos Santos, Miriam Campolina Diniz Peixoto, Paulo Sérgio de Vasconcellos, Patrícia Prata, Trajano Augusto Ricca Vieira, Teodoro Rennó Assunção, Viviane Cunha, Yara Frateschi Vieira

EDITORES

Jacyntho José Lins Brandão

Matheus Trevizam

Teodoro Rennó Assunção

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: Impresso: 2179-7064

Online: 1983-3636

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

CDD: 880.5

Apoio Pós-Lit/Câmara de Pesquisa/FALE/UFMG

NEAM/FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha

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

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

www.lettras.ufmg.br/nuntius

e-mail: nuntiusantiquusufmg@yahoo.com.br

impressão: Imprensa Universitária da UFMG

SUMÁRIO

Apresentação	5
La portée rhétorique et littéraire des <i>prolaliai</i> chez Lucien, dans <i>Herodotus, Scythia et Harmonides</i> Jean-Luc Vix	9
Los períodos hipotéticos como recurso argumentativo en epigramas atribuidos a Luciano de Samosata Matías Sebastián Fernandez Robbio	41
The Aesthetics of Paradox in Lucian's <i>Prolaliai</i> Valentina Popescu	57
Transformando a βωμολοχία: o prazer da ficção nas <i>Histórias verdadeiras</i> Lucia Sano	87
Francesco Patrizi e a crítica à concepção historiográfica do “burlesco” Luciano Helvio Moraes	105
Héracles/ Ôgmio: nas encruzilhadas do regime de memória romano Edson Arantes Junior	125
Luciano e o Cinismo: o caso Alcidas Olimar Flores Júnior	139
Varia	
Prejuicios historiográficos sobre las verdaderas causas de la guerra del Peloponeso César Sierra Martín	183

O desenvolvimento da arquitetura gótica a partir da filosofia escolástica

Eduardo Pacheco Freitas 201

Constructing Cicero

Paulo Martins 221

Eurípides: *Suplicantes* (1-41)

Evandro Luis Salvador 239

nuntius antiquus

APRESENTAÇÃO

O dossiê sobre Luciano, cuja segunda parte se publica neste número, tem como origem o colóquio realizado em 2009, em Ouro Preto, sobre “Luciano e a tradição luciânica”. A intenção foi tomar a produção de Luciano da perspectiva tanto da tradição que ele inaugura, quanto da tradição em que se inclui, tendo como perspectiva o que ele próprio declara em diferentes textos.

Com relação ao primeiro aspecto, lemos em *Filopseudes* que os efeitos da audição ou leitura de histórias fantásticas equivalem à mordida de um cão raivoso, pois “não só contraem a raiva (...) aqueles que os cães raivosos mordem, mas, se a alguém o homem que foi mordido morde, a mordida pode o mesmo que a do cão”.¹ Também em *Nigrino*, agora com relação ao discurso do filósofo, é a mesma figura da raiva que se transmite de mordido a mordido que retorna, “pois você sabe que os que são mordidos pelos cães raivosos não só eles próprios se tornam raivosos, mas, se em sua loucura eles põem alguns outros no mesmo estado, também estes ficam fora de si”, pois “algo da afecção se transmite junto com a mordida, a doença se propaga e a transmissão da loucura torna-se grande”.² Pode-se dizer que é assim que a tradição luciânica se institui e transmite, tendo como marca – nas palavras de Machado de Assis – “a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos céticos e desabusados”.³

Da segunda perspectiva, é ainda em *Nigrino* que se lê que o discurso do filósofo produzira no narrador “aquela afecção dos feácios” encantados diante da fala de Ulisses.⁴ Isso parece uma indicação preciosa de que a tradição na qual Luciano pretende incluir-se remonta a Homero, o que, aliás, se esclarece melhor quando, retomando o exemplo de

¹ *Filopseudes* 40.

² *Nigrino* 38.

³ Cf. de Assis, M. *Obra completa*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986, p. 294.

⁴ Cf. *Odisseia* IX, 333-4.

Ulisses entre os feácios, em *Narrativas verdadeiras*, ele afirma que seu ponto de partida são “alguns dos antigos poetas, historiadores e filósofos que escreveram muitas coisas prodigiosas e fabulosas”, garantindo, contudo, que “príncipe e mestre deles” foi o Ulisses de Homero.⁵ Dizer Homero, neste caso, supõe implicar toda a tradição, o que parece ser a marca por excelência do modo luciânico de escrita: não que outros não dependam dos escritores que os antecedem, pois, afinal, é assim, como uma rede, que literatura e cultura se organizam e manifestam, mas o que ressalta é justamente o fato de que Luciano deseja enfatizar sua dívida para com a tradição – com “homenagens”, como hoje se diz, a Homero, a Platão, aos cômicos e ao “antigo cão Menipo”, para citar apenas as mais frequentes – de modo a que o leitor construa o entendimento esperado da obra.

Os colaboradores desta segunda parte do dossiê sobre Luciano são: Jean-Luc Vix, com texto sobre as *prolaliai* do autor grego; Matías Sebastián Fernández Robbio, que propõe colaboração sobre os períodos hipotéticos nos epigramas atribuídos a Luciano; Valentina Popescu, com artigo em que se discute a estética do paradoxo nas *prolaliai* do mesmo escritor; Lúcia Sano, que escreve a respeito da alegada presença de prazer e *theoría* nas *Histórias verdadeiras*; Helvio Moraes, com contribuição a respeito de Francesco Patrizi e suas críticas, no Renascimento italiano, à concepção historiográfica do “burlesco” em Luciano; Edson Arantes Júnior, que trata do opúsculo *Héacles*, do mesmo autor, e os temas identitários suscitados; Olimar Flores Júnior, que procura esclarecer em seu artigo “Luciano e o Cinismo: o caso Alcidas” as relações entre Luciano e o cinismo, como escola filosófica.

Na seção *Vária*, que extrapola o âmbito do dossiê sobre Luciano, estão incluídas algumas produções atinentes a outros e distintos aspectos da cultura antiga e medieval: César Sierra Martín propõe um artigo sobre a discutida questão das causas da Guerra do Peloponeso, que teve no historiador grego Tucídides seu mais importante intérprete; Eduardo Pacheco Freitas analisa as relações entre a filosofia escolástica e o desenvolvimento do gótico na Europa da Idade Média; Paulo Martins estuda o esboço da imagem de Cícero, a partir do *êthos* do rétor depreensível de sua obra e Evandro Luis Salvador elabora uma nova tradução do trecho inicial da tragédia *Suplicantes* (1-41), de Eurípides.

Diante do espectro variado de interesses e especialidades dos colaboradores deste número de *Nuntius Antiquus*, decerto não faltará

⁵ *Narrativas verdadeiras* I, 2-3.

aos interessados em Luciano de Samósata ou em alguns outros tópicos da Antiguidade ou do Medievo a oportunidade de se informar sobre diferentes temas e interpretações e aguçar, assim, a própria curiosidade.

Desejamos, então, a todos os leitores, leituras a um só tempo informativas e prazerosas.

Editores deste número de *Nuntius Antiquus*
Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão
Prof. Dr. Matheus Trevizam
Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção
Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

LA PORTÉE RHÉTORIQUE ET LITTÉRAIRE DES *PROLALIAI* CHEZ LUCIEN, DANS *HERODOTUS*, *SCYTHA* ET *HARMONIDES*

Jean-Luc Vix*
Université de Strasbourg

RESUMO: O artigo se propõe a explorar os procedimentos adotados por Luciano em certos discursos breves, as *prolaliaí*, destinadas a captar a benevolência do público. Parece que, se o rétor de Samósata emprega de bom grado *tópoi* nestes textos, ele não é, contudo, tributário das regras estabelecidas que se aprendem nas escolas de retórica. A investigação tenta evidenciar paralelos, na composição e no objetivo dos discursos, bem como nos exercícios escolares, os *progymnasmata*, que lhes são aplicados. A escrita de Luciano parece, assim, claramente ligada aos preceitos dos teóricos da retórica, mas, além das aparências formais, também se ocultam dissonâncias entre as diferentes *prolaliaí*, o que as particulariza. É à descoberta dessas tonalidades próprias a cada obra que se vincula o artigo em uma segunda parte, intentando descobrir a originalidade de cada gesto de escrita. São, ainda, metas descobrir sua particularidade, sua tonalidade própria, bem como a singularidade de Luciano no seio da Segunda Sofística.

PALAVRAS-CHAVE: *prolaliaí*; retórica; Segunda Sofística; exercícios preparatórios (= *progymnasmata*); *paideía*.

Même si les études concernant les *prolaliai* de Lucien ne sont pas très nombreuses,¹ leur existence même tout au long du XX^e siècle, prouve, s'il en était besoin, que ces discours n'ont cessé d'intriguer la communauté scientifique, dans la mesure où leur groupe constitue une particularité, dans ce qui nous reste de la littérature de cette époque.

*jean-luc.vix@wanadoo.fr

¹ Voir la bibliographie à la dernière page.

Karl Mras, *Die prolaliai bei den griechischen Schriftstellern, Wiener Studien* LXIV, 1949, a tenté de comparer les *prolaliai* de Lucien avec d'autres écrits de la Seconde Sophistique qui pourraient aussi mériter ce titre, que ce soit de Dion de Pruse,² de Libanios, de Thémistios, d'Himérios, ou encore de Chorikios, pour aboutir à la conclusion (p. 81) que les discours de Lucien sont uniques dans le monde grec, et ne peuvent être rapprochés parfois que des *Florida* d'Apulée, uniques dans le monde latin. Leur contenu les rendrait, selon Mras, peu susceptibles de comparaisons avec d'autres écrits de l'époque impériale.

La *prolalia*: problème du genre et de la réception

Définir la *prolalia*³ n'est pas chose aisée, les théoriciens n'utilisant jamais ce terme mais celui de *lalia*, de sorte qu'une confusion s'opère entre les deux notions.⁴ Il semble assuré que *lalia* et *prolalia* sont des créations de la Seconde Sophistique.⁵ Le mot, à l'époque impériale, semble essentiellement appartenir au domaine du genre épideictique, comme on le constate à travers le traité de Ménandros II, *Περὶ ἐπιδεικτικῶν*.⁶

Ménandros II aborde la *lalia* sous deux aspects, 388-394 *Peri lalias* et 395-399 *Peri propemptikês*, discours de départ. Le théoricien n'utilise jamais le terme de *prolalia*, mais on se rend compte qu'il opère une distinction entre deux sortes de *laliai*: celles qui constituent des discours autonomes, et celles qui appellent un second discours (393, 24-26; 434,

² Cf. Stock, *op. cit.*, p. 41-66; Mras, *op. cit.*, p. 74-77. Pour d'autres sophistes apparaissant chez Philostrate, cf. *ibid.*, p. 85-94.

³ La seule étude d'ensemble sur les *Prolaliai* est la dissertation de Stock, *op. cit.*. La liste des *prolaliai* qu'il donne (p. 11-105) est perçue comme trop étendue à l'heure actuelle.

⁴ Pour une étude sur la *lalia* et la *prolalia* voir Pernot, *op. cit.*, 1993, (t. II, p. 546 ss.).

⁵ Même si le terme de *lalia* apparaît pour la première fois chez Aristophane, *Nuées* 931, dans sa critique contre les sophistes.

⁶ Cf. Russell; Wilson, *op. cit.*. Sur l'appartenance de la *lalia* au genre épideictique, voir Bompaire, *op. cit.*, p. 286-287.

⁷ 393, 24-26 προσκείσθω δὲ ὅτι οὐδὲ μακρὰς τὰς λαλιάς εἶναι δεῖ, πλὴν εἰ μὴ τις δι' αὐτῶν ἐθέλοι μόνων τὴν ἐπίδειξιν ποιήσασθαι. 434, 1-4 (περὶ συντακτικοῦ) καὶ εἰ μὲν ὡς ἐν λαλιᾷ, βραχὺς δὲ ὁ τῆς λαλιᾶς λόγος, διὰ συντόμων ἔρεῖς, καὶ μάλιστα ὅταν πρὸς τῇ λαλιᾷ ταύτῃ μέλλῃς ἕτερον εὐθύς παρέχεσθαι λόγον.

1-9)⁷ et sont alors une sorte de prologue, une *prolalia*. Mais dans les deux cas, ces discours se caractérisent par leur brièveté (οὐ μακράς 393, 25). Dans ses *Vies des sophistes*, Philostrate mentionne fréquemment des cours ou *épideixeis* qui comportent “deux parties: un petit discours d’introduction (*dialexis, dialegesthai*), puis la déclamation proprement dite (*meletê, meletan, agônizesthai*). “*Dialexis* est donc le terme technique désignant la prolalie”⁸ pratiquée par nombre de sophistes.

Nous ne disposons d’aucune attestation permettant de valider le terme “prolalia” avant les III^e-IV^e s. L’apparition la plus ancienne du mot vient de la *Souda* (T 550, éd. Adler) qui signale que Tiberios (III-IV^e s.) fut l’auteur d’un traité sur les *prolalia* et les *prooimia*.⁹ Dans ce témoignage important, *prolalia* et *prooimion* figurent donc sur le même plan, comme deux appellations d’une même réalité. Cette mention ne résout pourtant pas toutes les questions. Mais si l’on accepte que le titre *Περὶ προλαλιῶν καὶ προοιμίῶν* (*Peri prolaliôn kai prooimiôn*) est dû au rhéteur du III-IV^es. ap. J. C.,¹⁰ le mot, par conséquent, aurait été consacré un ou deux siècles après Lucien. Par ailleurs, ce titre a été donné à deux courts textes de Lucien, *Bacchus* et *Hercules*, par les manuscrits parmi les plus anciens (*Vaticanus graecus* 90, X^e s.; *Marcianus graecus* 434, X-XI^e s.; *Mutinensis* á. V. 8.15, XI^e s.; *Vindobonensis phil. gr.* 123, XI^e s.).¹¹ Mais si les attestations lexicales sont rares, la réalité des *prolaliai* l’est beaucoup moins au tournant de l’ère chrétienne.

La *prolalia* devient en effet un discours bref de caractère autonome,¹² destiné à introduire une lecture ou récitation d’un discours plus important. Le lien avec les *prooimia* est, de par la fonction même

⁸ Cf. Pernot, *op. cit.*, 1993, (t. II, p. 553).

⁹ (550) Τιβέριος, φιλόσοφος καὶ σοφιστής. Περὶ ἰδεῶν λόγου βιβλία γ’, Περὶ παρασκευῆς, Περὶ μεταποιήσεως, Περὶ ἱστορίας, Περὶ λόγου τάξεως καὶ συνθέσεως, Περὶ διαίρεσεως λόγου, Περὶ μεταβολῆς λόγου πολιτικοῦ, Περὶ λόγων ἐπιδεικτικῶν, Περὶ προλαλιῶν καὶ προοιμίῶν, Περὶ ἐπιχειρημάτων, Περὶ Δημοσθένους καὶ Ξενοφῶντος, Περὶ Ηροδότου καὶ Θουκυδίδου.

¹⁰ Cf. Desbordes, *op. cit.*, p. 276./Spengel, *op. cit.*, 1853-1856 (repr. Francfort-sur-le Main, 1966, p. 57-82)/Walz, *op. cit.*, 1832-1836 (repr. Osnabrück, 1968, vol. VIII, p. 520-577).

¹¹ Cf. Nesselrath, *op. cit.*, p. 110-140, p. 110, qui se réfère à l’ouvrage ancien de Stock, *op. cit.*, et éd. CUF, t. 1: le sous-titre de *prolalia* apparaît dans ces manuscrits pour *Bacchus* et *Hercules*.

¹² Dans le *Scythe* § 9 le *télos* du discours est clairement évoqué, signifiant ainsi qu’il se suffit à lui-même.

des deux textes – des sortes d'exorde –, clairement visible: “Les séances oratoires commençaient d'ordinaire par une sorte d'introduction, de ton plus familier, dite διάλεξις (*dialexis*), λαλιά (*lalia*), προλαλιά (*prolalia*), où les sophistes se présentaient au public en essayant de gagner sa bienveillance. Volontiers, ils introduisaient dans cet avant-propos un morceau de bravoure: description brillante (ἐκφρασις) ou récit ingénieux (διήγημα)”.¹³ La *prolalia* serait, dans sa fonction de prologue – ou devrait être –, étroitement liée au discours principal, au moins par le sujet.

Sur l'origine des *prolaliai*, comme discours d'introduction indépendants, il faut sans doute prendre en compte l'habitude de rédiger des *prooimia*, des parties introductives, qui, peu ou prou, pouvaient parfois jouer un rôle similaire, en ce qui concerne la difficulté de tenir le discours par ex. (= thème de *adunaton*), mais sans pousser aussi loin que les *prolaliai* les parallèles avec des exemples illustres et sans acquérir l'autonomie qui sera une caractéristique des *prolaliai*. On peut, à titre d'exemple, citer le prologue du discours 33 d'Aristide, qui, sans être totalement autonome, pourrait être détaché du discours qui suit, et se situe donc entre *prolalia* et exorde.¹⁴ Du même auteur, l'exorde de *l'Hymne à Sarapis* a parfois été perçu comme une *prolalia*, tant le rapport avec le sujet principal est lâche et distendu. Le genre épideictique est donc marqué par cette spécificité d'un exorde, sans rapport obligatoire avec le sujet, ce qui permet de comprendre l'émergence de la *prolalia* comme genre autonome à l'époque impériale.

Les *prolaliai* lucianesques

A l'intérieur de la production de la Seconde Sophistique, les *prolaliai* de Lucien sont œuvres originales, ainsi que le souligne H. G. Nesselrath,¹⁵ qui évoque aussi bien leur structure que leur

¹³ Cf. Boulanger, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴ Cf. Stock, *op. cit.*, p. 85, n° 59. Le discours 33 d'Aelius Aristide est paru récemment dans une traduction française et un commentaire, Vix, 2010. Dans une problématique parallèle il convient également d'avoir à l'esprit le développement, depuis les âges classiques, de “l'exorde orné ou hors sujet”, cf. Pernot, *op. cit.*, 1993, p. 557; Aristote, *Rhétorique* III, 1414 a ss., passage dans lequel le Stagiritte aborde le problème du prologue, élément nécessaire de tout discours: les réflexions d'Aristote soulignent, que, si l'attache entre l'exorde et le discours qui suit, n'est pas obligatoirement thématique, il est cependant nécessaire de lier les deux parties, par une transition.

¹⁵ Cf. Nesselrath, *op. cit.*, p. 111-140, p. 113.

contenu, ou encore les innombrables références personnelles comme des marques spécifiques du Samosate.

Définition d'un *corpus*

Comme cela a été souligné plus haut, la délimitation elle-même des discours lucianesques susceptibles d'être analysés comme de *prolaliai* est délicate et a donné lieu à différentes suppositions, sur lesquelles il n'y a pas lieu de revenir ici. *Dionysos* et *Hercules* ont bien entendu un statut à part, vu le titre qui leur est donné par les manuscrits les plus anciens, ainsi que nous l'avons évoqué plus haut.

On s'accorde au minimum sur huit discours qui seraient indiscutablement des *prolaliai*: *Bacchus* (Stock, n° 1), *Hercules* (Stock n° 2), *De electro sive de cygnis* (Stock n° 3),¹⁶ *De dipsadibus* (Stock n° 4), *Herodotus sive Aetion* (Stock n° 5, p 21), *Zeuxis sive Antiochus* (Stock n° 6), *Scythia sive hospes*, *Harmonides*.¹⁷ D'autres discours font moins l'unanimité. C'est le cas de *Somnium sive vita Luciani*,¹⁸ *De domo*, *Prometheus es in verbis*.¹⁹

De façon générale on pourrait dire que Lucien annonce fréquemment dans ces pièces, mais de manière assez relâchée, des œuvres personnelles (*Bacchus* § 5 et 8; *Hercules*, § 8 ἤμιν *De dipsadibus* 9; *Herodotus* § 7; *Scythia* § 10; *Harmonides* § 3).

¹⁶ Stock, *op. cit.*, p. 20 remarque que la dernière phrase du *De electro* comporte le verbe *prolēgō* (προλέγω), ce qui, selon lui, permet indubitablement de classer ce discours comme *prologue*. A sa suite, et en élargissant le propos, Pernot, *op. cit.*, 1993, p. 550, souligne que le caractère d'introduction à une "épideixis" y est patent dans chacun des huit cas, notamment dans les phrases finales.

¹⁷ Listes que l'on retrouve chez Rothstein, *op. cit.*, p. 116, Mras, *op. cit.*, p. 71, Pernot, *op. cit.*, 1993, p. 550. Stock, *op. cit.*, exclut *Scythia sive hospes* et *Harmonides*, p. 28-33.

¹⁸ Discours considéré comme *prolalia* par Stock, *op. cit.*, p. 25-28; réserves de Rothstein, *op. cit.*, p. 117 et Bompaire, *op. cit.*, p. 288, n. 5; Anderson, *op. cit.*, p. 313-315, p. 314, n. 5, émet l'hypothèse qu'il pourrait s'agir d'un discours d'école. Considéré comme trop long par Branham, *op. cit.*, p. 237-243, p. 238, n. 4. Il n'annonce pas d'autre discours, selon Pernot, *op. cit.*, 1993, p. 555.

¹⁹ Considérés comme *prolaliai* par Rothstein, *op. cit.*, p. 117 et J. Bompaire, *op. cit.*, p. 288, n. 5 (plus nuancé dans l'édition de la CUF, t. I, p. 149: *Ce n'est pas une simple "prolalia" introductive*). Stock, *op. cit.*, considère que *De domo* n'est pas une *prolalia*, p. 34 de même que G. Anderson, *op. cit.*, p. 314, n. 5, ainsi que R. B. Branham, *op. cit.*, p. 238, n. 4. Ces deux derniers auteurs considèrent cependant que *Prometheus es in verbis* est une *prolalia*.

Enquête sur trois *prolaliai*: justification d'un corpus d'étude

Le travail qui suit s'attachera à trois *prolaliai*, *Herodotus*, *Scytha*, et *Harmonides*.

À la suite de la remarque de Branham,²⁰ on ne peut que remarquer que les études antérieures sur les *prolaliai* lucianesques ont ignoré la portée rhétorique et littéraire de ces œuvres. Or, un tel objectif semble plus réalisable à travers un *corpus* réduit, car prétendre englober dans une étude rhétorique l'ensemble des *prolaliai* serait illusoire et aurait pour seul effet de diluer les remarques. Réduire le champ d'investigation à quelques prolalies devrait donc permettre une observation plus fine. Restait donc à opérer une sélection.

Si l'on suit la classification proposée par J. Bompaire, on constate que, parmi les huit *prolaliai* reconnues comme telles, on peut repérer deux groupes: "Quatre de ces *laliai* sont ἐπιβᾶτήριοι, sorte de prise de contact avec un public et un ἄρχων (notable) étrangers, macédoniens dans *Herodotus* et *Scytha*, non précisé dans *Harmonides* et dans *De Electro*; au contraire dans le *Zeuxis*, les *Dipsades*, *Dionysos* et *Hercules* Lucien s'adresse à son auditoire habituel". *Herodotus* et *Scytha* se détachent au sein d'un groupe de quatre discours prononcés dans un environnement "étranger", puisque les deux *prolaliai* sont prononcés devant un public macédonien. Non seulement les deux discours sont proches géographiquement, mais il se pourrait qu'ils le soient également chronologiquement. Selon J. Schwartz²¹ les deux *prolaliai* dateraient de la même période, les années 166-168, et seraient par conséquent des œuvres de jeunesse du sophiste. La situation chronologique de *Harmonides* est peut-être plus difficile à cerner, mais est perçue également comme appartenant à la première partie de la carrière du Samosate par C. P. Jones, p. 169 et H. G. Nesselrath, p. 117 ("*Herodotus sive Aetioni* which must probably be taken closely together with *Harmonides* and *Scytha*"). On a vu, par ailleurs, que *Harmonides* appartient au groupe des quatre *prolaliai* tenues devant un public étranger et, selon Nesselrath (p. 121), les trois discours pourraient appartenir au même séjour macédonien. Ces différents éléments permettent de valider leur étude, datation peut-être proche, public

²⁰ Cf. Branham, *op. cit.*, p. 237-243.

²¹ Cf. Schwartz, *op. cit.*, p. 148. Voir également pour les problèmes de datation, Jones, *op. cit.*, p. 168: *Herod. appears to be young*; p. 169: *Lucian apparently young* ainsi que Schmid, *op. cit.*, p. 297-319. J. Bompaire relève dans le t. I de l'édition de la CUF (p. XVII) qu'il est en général impossible de classer chronologiquement l'ensemble de l'œuvre de Lucien et [que] l'on se contente de certains points de repère fixes, en particulier pour les productions de la vieillesse. Mais J. Schwatrz a présenté une synthèse intéressante sur ce problème difficile.

peut-être semblable. Ceci explique aussi l'exclusion du dernier discours qui aurait pu prendre sa place dans l'analyse qui suit, le *De electro*, qu'il n'est pas vraisemblable de considérer comme tenu devant un public de Macédoniens, et qui n'appartient pas à la même période.

Par ailleurs G. Anderson, dans son court article paru dans *Philologus*, 121, a déjà établi des parallèles de construction entre *Herodotus* et *Scythia*, analyse qu'il convient d'approfondir et réorienter grâce aux apports du troisième discours, *Harmonides*.

L'enquête qui suit procédera par comparaisons et allers-retours entre ces trois *prolaliai*, sans s'interdire des incursions dans d'autres discours, pour tenter de voir, à travers l'écriture et la composition, comment Lucien met en œuvre des recettes qui seraient propres à ce type de discours, tout en individualisant chacun d'eux ainsi qu'il convient à tout rhéteur. C'est par conséquent le versant rhétorique de l'éducation de Lucien qui sera mis à contribution.

L'analyse se déroulera en deux étapes: déterminer quels sont les points communs entre les trois discours, puis, dans une partie antithétique, considérer quelles sont les spécificités propres à chaque *prolalia*, autrement dit, mettre en lumière ce qui relève de la richesse créative du sophiste.

Des traits de similitude dans l'écriture des *prolaliai*

Indéniablement les trois discours, et plus globalement sans aucun doute l'ensemble des *prolaliai*, comportent des points de contact, essentiellement dans certaines thématiques, dans leur composition et dans certaines caractéristiques d'écriture.

Des thématiques communes

Un portrait de l'orateur

Si l'on observe nos *prolaliai*, on détecte systématiquement un même schéma: emploi de procédés rhétoriques (narrations, *ékphraseis*, éloge etc.) pour mettre en relief la difficulté de la tâche qui attend l'orateur (thème de *adunaton*), et surtout, pour établir un parallèle entre les récits et la situation de Lucien.

Dans *Herodotus* la presque totalité des § 7-8 est consacrée à la situation de l'orateur devant le public macédonien, avec les protestations d'usage sur son infériorité par rapport à Hérodote. Le parallèle entre Lucien et Hérodote commence de la façon suivante: "Quant à moi [...]"

j'affirme que je suis bien dans la même situation que lui”, ἐγὼ δὲ [...] ἀλλὰ τοῦτό γε ὅμοιον παθεῖν φημι αὐτῷ.

Dans *Scythia*, même schéma, avec, à partir du § 9 l'adresse au public (βούλεσθε οὖν ἥδη ἐπαγάγω τῷ μύθῳ τὸ τέλος²² et la mise en rapport entre l'histoire des Scythes et la situation de l'orateur: “J'affirme que je suis moi aussi dans une situation à vrai dire semblable à celle d'Anacharsis” (φημι δὲ ὅμοιον τι καὶ αὐτὸς παθεῖν τῷ Ἀναχάρσιδι).

L'histoire du joueur de flûte Harmonide est, quant à elle, mise en parallèle avec celle de Lucien au § 3: son exemple s'applique à tous ceux qui sont avides de renommée (δόξα) et en particulier à Lucien, “lors donc que j'eus moi-même formé un dessein semblable au sien et cherché le moyen de me faire connaître le plus rapidement par tous..., ἐγὼ γ' οὖν ὅποτε καὶ αὐτὸς ἐνεόουν τὰ ὅμοια περὶ τῶν ἑμαυτοῦ καὶ ἐζήτουν ὅπως ἂν τάχιστα γνωσθεῖην πᾶσιν. On note avec intérêt les retours d'expressions semblables entre *Scythia* et *Harmonides*, qui soulignent (ὅμοιον) le désir de l'orateur de se comparer aux exemples illustres: καὶ αὐτὸς; τοῦτό γε ὅμοιον/ ὅμοιον τι/ τὰ ὅμοια; παθεῖν φημι (*Scythe* 9/ *Harmonides* 3). On pourrait dire la même chose, *mutatis mutandis*, de *De electro*,²³ autre *prolalia* tenue devant un public étranger. Si nous nous en tenons à ces quatre *prolaliai*, on constate que Lucien emploie des “techniques” bien rôdées, vraisemblablement enseignées dans les écoles de rhétorique.

L'éloge de la *paideia*

Le § 8 de *Herodotus* met l'accent sur l'opposition entre le public cultivé et la populace (ὄ τι περ ὄφελος ἐξ ἐκάστης πόλεως, αὐτὸ δὲ τὸ κεφάλαιον ἀπάντων Μακεδόνων, καὶ ὑποδέχεται πόλις ἡ ἀρίστη οὔσα [...] ῥητόρων τε καὶ συγγραφέων καὶ σοφιστῶν οἱ δοκιμώτατοι ≠ οὐ

²² A noter une formule semblable pour aborder la partie consacrée au discours de Lucien dans *Bacchus*, § 8, καὶ μὰ τὸν Δί' οὐκ ἂν ἔτι ἐπαγάγοιμι τὸ ἐπιμύθιον.

²³ Les traductions de *Bacchus*, *Hercules* et *De electro* sont celles de Bompaire, CUF, T. I. Pour les autres discours de Lucien, les traductions sont celles de Chambry, *op. cit.*, parfois corrigées. Les formulations sont différentes dans *De electro* même si le sens général est identique (§ 6): apparition de la première personne du singulier, références à l'auditoire (“Aussi ai-je peur moi-même aujourd'hui à mon sujet: vous qui venez d'arriver et qui nous aurez entendu pour la première fois dans cette conférence” – Κάγῳ νῦν δέδια ὑπὲρ ἑμαυτοῦ μὴ ὑμεῖς ἄρτι ἀφιγμένοι, καὶ τοῦτο πρῶτον ἀκροασόμενοι ἡμῶν.

συρφετώδης ὄχλος, ἀθλητῶν μᾶλλον φιλοθεάμονες. La foule ignorante est qualifiée par le terme habituel ὄχλος, tandis que les *pepaideumenoï* qui figurent dans le public de Lucien sont caractérisés par leur *aristie*. La qualité essentielle de ces gens de bien, c'est leur culture, qui s'oppose à l'ignorance de la foule, "avide surtout de voir des athlètes et dont la majorité tient Hérodote pour accessoire" (*Herodotus* § 8). Ainsi les deux notables loués dans *Scythia* sont-ils de ceux que "pour la science et la puissance oratoire on peut mettre à côté des dix orateurs attiques" (§ 10, παιδεία δὲ καὶ λόγων δυνάμει τῇ Ἀττικῇ δεκάδι παραβάλλοις ἄν).

Cet éloge de la *paideia* est à mettre en lien direct avec l'ensemble de ce discours, puisque Toxaris et Anacharsis viennent à Athènes attirés par la *paideia* grecque: Toxaris est un sage (σοφός) et "amoureux du beau" (φιλόκαλος), § 1, non moins qu'Anacharsis qui précise (§ 4) qu'il vient, pour les mêmes raisons, découvrir les plus belles choses de la Grèce. Cet écho entre le début du discours et la fin n'est évidemment pas fortuit, et signale au contraire une volonté qui apparaît clairement dans l'éloge, la mise en parallèle entre les Scythes à la recherche de la culture grecque – et rencontrant Solon, le sage –, et Lucien à qui on recommande deux personnages remarquables par leur *paideia*. La situation n'est pas différente dans *Harmonides*, puisque le personnage loué est le meilleur juge ἐν παιδείᾳ (§ 3), jugement qui rejaillira sur Lucien lui-même, tel est son souhait, pour devenir ἄριστος κατὰ παιδείαν (§ 4). De toute évidence, les trois *prolaliai*, et leur partie encomiastique en particulier, sont d'abord et avant tout un éloge de la culture grecque.

Une *captatio benevolentiae*: l'éloge du public

Les *prolaliai* ont comme fonction essentielle d'annoncer un discours à venir, en développant une *captatio benevolentiae*: l'orateur va, par conséquent, mettre en œuvre tout l'arsenal rhétorique pour s'attirer les bonnes grâces du public.

La *captatio* pouvait exiger de la part de l'orateur un éloge, parfois même exagéré, de ses auditeurs, ou d'une partie d'entre eux, plus précisément des notables qu'il convenait de flatter. Lors d'une *dialexis* il était de bon ton de louer la cité qui vous accueillait, ainsi que les *pepaideumenoï* qui faisaient l'honneur d'assister à la prestation.²⁴

²⁴ La *prolalie*, à son tour, après la *lalia*, se rapproche du genre épидictique. Elle n'est plus seulement un exorde ou une "captatio", mais, dans bien des cas, elle devient un petit compliment (cf. Pernot, *op. cit.*, 1993, p. 562).

N'oublions pas qu'il s'agit de discours tenus en Macédoine, c'est-à-dire à l'étranger, et que de tels discours sont dûment répertoriés par les théoriciens sous le terme de λόγοι ἐπιβατήριοι. Ménandros II, dans la partie qui leur est consacrée (377, 31-378, 3), précise qu'il convient d'adresser des paroles soit à la patrie qu'on a quittée, soit à la cité qui vous accueille, soit au gouverneur de cette cité.

Dans *Herodotus* on trouve à partir du § 8 l'éloge du public et de la cité. Dans *Scytha* (§ 10 *ss.*) on retrouve l'éloge, mais cette fois essentiellement adressé à deux notables, le père et le fils, tandis que *Harmonides* offre la même louange, mais pour un seul personnage, bienfaiteur de la Syrie, aux § 3-4.

Ces passages ont parfois paru d'excessives flatteries²⁵ indignes d'un orateur confirmé. Ce qui peut nous choquer en tant que modernes ne provoquait sans doute pas la même réaction des contemporains de Lucien, pour lesquels se placer sous la protection d'un personnage important ne constituait pas une faute de goût. Il faut cependant noter que l'on ne retrouve pas, dans les autres *prolaliai* du *corpus* lucianesque de tels morceaux, aussi insistants. Ce point militerait pour des discours datant plutôt du début de la carrière, quand de tels appuis étaient encore indispensables, ce qu'ils ne seront plus chez un orateur confirmé. Ainsi, aussi bien dans *De electro* que dans *Bacchus* ou *Hercules* de telles insertions sont-elles plus discrètes et plus subtiles.

Quoi qu'il en soit, l'adresse à l'auditoire fait partie intégrante de ces courtes pièces et ces passages seront étudiés plus en détail dans la deuxième partie.

A ce stade de la réflexion, il faut donc relever que les *prolaliai* qui nous intéressent comportent toutes, une adresse au public, un parallèle avec l'auteur, – traité de diverses manières –, et la mise en scène d'une histoire, ou de plusieurs, destinées, soit à annoncer la lecture ou récitation qui suit, soit à mettre en valeur l'orateur.²⁶ Voyons à présent comment se répartissent ces parties.

²⁵ Cf. Nesselrath, *op. cit.*, p. 121: *In all three of these introductions – “Herodotus”, “Harmonides”, “Scytha” – Lucian comes across as still very much an apprentice who is for the first time confronted with the task of winning a friendly constituency and benevolent backers.*

²⁶ On retrouve en partie les préceptes d'Aristote, *Rhétorique* 1414 b 5-8 concernant les prologues épидictiques.

Une composition stéréotypée?

“Lucien applique ici les méthodes scolaires et il est inutile de chercher un plan dans ses *laliai*”, affirme Bompaire, p. 287. La remarque semble contradictoire, car si Lucien applique des méthodes scolaires, ce qui est en partie vraisemblable, il est plus que probable qu’il y ait une structure, ce que précisément on apprenait aussi à l’école du rhéteur. Ce n’est en réalité pas tant l’absence de composition qu’il faut noter qu’une certaine liberté de composition. Celle-ci est d’ailleurs inscrite en partie dans les préceptes de Ménandros II, en différents endroits pour les *laliai* et les *prolaliai* (391, 19-28; 392, 9-14; 393, 23-24). Ces consignes ne sont pas synonymes de désorganisation totale, mais soulignent la latitude qu’a l’orateur de disposer à son gré certains éléments sans être tenu de suivre un ordre canonique: par exemple pour l’éloge, il reste libre, dans une *prolalia*, de suivre ou non l’ordre les *topoi* prévus par les manuels.

Cette liberté de composition se ressent dans plusieurs aspects des trois *prolaliai* de Lucien.

Mais, avant tout, reprenons la structure des ces récits d’après l’analyse généralement retenue par les commentateurs, que nous serons amenés à rectifier au cours de l’étude:

<i>Herodotus</i>	<i>Scytha</i>	<i>Harmonides</i>
<p>§ 1-3 narration I: la prestation d’Hérodote aux jeux olympiques pour se faire connaître, exemple suivi par les sophistes.</p> <p>§ 4 narration II: l’histoire d’Action.</p> <p>§ 5-6 ékphrasis du tableau d’Action.</p> <p>§ 7 retour à la narration I d’Hérodote, puis mise en parallèle avec Lucien.</p> <p>§ 8 éloge du public et de la cité qui l’accueille.</p>	<p>§ 1-2 narration I: Toxaris et son héroïsation (ou <i>proimion</i> de la narration suivante, cf. Stock, p. 28), avec une ékphrasis (tombeau de Toxaris) à la fin du § 2.</p> <p>§ 3-8 narration II: L’arrivée d’Anacharsis, la rencontre avec Toxaris et la mise en relation avec Solon.</p> <p>§ 9 parallèle avec Lucien.</p> <p>§ 9-10-11 éloge de la cité puis (§ 10-11) de deux notables de la cité.</p>	<p>§ 1-2 narration: l’histoire du joueur de flûte Harmonide.</p> <p>§ 3 (début) parallèle avec Lucien.</p> <p>§ 3-4 éloge d’un personnage influent.</p>

On retrouve des similitudes incontestables dans les trois *prolaliai* qui débutent par ce qui peut être analysé comme une narration,²⁷

²⁷ La situation est différente par exemple pour *Zeuxis*, puisque la *prolalia* commence par les éloges qui sont faits à Lucien pour l’originalité de ses discours, élément qu’il reproche à ses interlocuteurs. Le texte commence donc en réalité par un blâme.

proposent un parallèle avec l'orateur, pour se terminer par un éloge. Les parallèles semblent en particuliers incontestables entre *Herodotus* et *Scytha*, avec deux narrations, et une *ékphrasis* intercalée dans l'une de ces narrations. On ne peut donc pas prétendre y observer une absence de composition, celle-ci, dans les trois exemples apparaissant avec netteté, même si les dispositions de chaque partie et leur longueur proportionnelle peut varier de l'un à l'autre. Il faut avouer également que pour *Harmonides* la subdivision proposée entre le parallèle de Lucien et l'éloge du notable est plus factice que réelle, dans la mesure où les deux éléments sont étroitement liés dans ce discours, bien plus que dans les deux autres.

Si nous nous intéressons aux articulations qui permettent de passer d'une partie à l'autre, on constate que, contrairement à ce qui a pu être avancé parfois, Lucien use de toute la panoplie rhétorique.

Les transitions

<i>Herodotus</i>	<i>Scytha</i>	<i>Harmonides</i>
De la narration I à la narration II: § 3 qui annonce la première phrase du § suivant et le nom de Action.	Entre l'histoire de Toxaris et la venue d'Anacharsis en Grèce § 3, phrase de transition nette.	Entre la narration et le parallèle avec Lucien et l'éloge du notable § 3: première phrase du § forme transition (rappelle le début du § 4 de <i>Hérodote</i>).
De l' <i>ékphrasis</i> à Hérodote: aucune transition , passage très brutal de l'un à l'autre (Ἡρόδοτος μὲν οὖν ἐπάνεμι γὰρ ἐπ' ἐκείνον, "En ce qui concerne Hérodote donc, (en effet je reviens à lui)").	Fin de la narration et évocation de la situation de Lucien § 9, aucune transition , passage par la question Βούλεσθε οὖν ἐπαγάγω ἤδη τῷ μύθῳ τὸ τέλος, "désirez-vous donc que je conduise maintenant mon récit à sa fin".	
§ 7 Hérodote à Lucien: utilisation de μὲν ... δέ, mais rien ne laissait penser à l'intervention du ἐγώ. Transition subtile.	§ 9 Transition par glissement pour aborder l'éloge de la cité, grâce au parallèle entre Anacharsis et Lucien.	
§ 8 de la situation de Lucien à l'éloge du public: Transition brutale: Αὐτοί τε οὖν ἤδη συνηλυθᾶτε, "vous-mêmes vous voici maintenant réunis".	§ 10 Transition subtile entre l'éloge de la cité et celle des deux notables, puisque leur renommée est vantée par leurs concitoyens eux-mêmes.	

Lucien joue de tous les registres pour passer d'une partie à l'autre: par moments, il raffine à l'extrême ses transitions, pour éviter toute brutalité, à d'autres moments, à l'inverse, il semble totalement les négliger. A l'école de rhétorique on apprenait particulièrement à soigner ces passages, aussi peut-on être intrigué par ce qui pourrait apparaître comme une forme de désinvolture, ici ou là (en particulier dans plusieurs passages de *Herodotus*, §§ 7 et 8 ou au § 9 du *Scytha*), dans la brutalité du passage d'une partie à l'autre. Soit on considère qu'on a les signes d'écriture d'un orateur inexpérimenté, soit on doit se demander s'il ne s'agit pas d'une volonté délibérée. Cela pourrait même être la marque des *prolaliai* et de cette liberté de composition qui confère à ces discours une tonalité si particulière de légèreté. Ces ruptures apparentes, en réalité, tout en mimant la spontanéité, et par conséquent une certaine fraîcheur, sont le fruit de l'art consommé de l'orateur.²⁸ Cette variété que l'on peut repérer dans les transitions, rejoint une des caractéristiques d'écriture des *prolaliai*, discours entièrement tournés vers l'agrément et le charme.

Une écriture plaisante et enjouée

A l'opposé du ton sérieux de la *mélété* qui la suit souvent, la prolalie adopte un ton plus léger, propre à disposer favorablement l'auditeur. Le style doit être plein de charme (ἡδονή; *hédoné*) ainsi que le précise Ménandros II pour les *laliai* (389, 12, 15-16 = ἱστορίας ἡδίστας, 28), en prenant comme exemples, soit des récits qui mettent en scène des dieux ou des héros, 389, 16-22 (cf. chez Lucien par ex. *Bacchus*, *Hercules*), ou des récits semblables à ceux d'Hérodote, 389, 27 *ss.* (Ἡροδότου γλυκέων διηγημάτων), dont le charme ne vient pas uniquement de l'étrangeté du récit, mais aussi de la composition (389, 30 καὶ ἀπὸ τῆς ποιᾶς συνθέσεως), ce qui exclut un style périodique ou argumentatif, au profit d'une écriture plus naturelle (ἀπλουστέρα, 389, 32) et plus simple (ἀφελεστέρα). Pour parvenir au résultat escompté, charmer l'auditoire, l'orateur peut façonner des rêves (ὀνειράτα πλάττειν, 390, 4, cf. *Somnium*) ou prétendre rapporter des propos (*De electro*). Les

²⁸ Comme l'a bien vu L. Pernot, *op. cit.*, 1993, p. 563: *Les prolalies de Lucien, tout en étant composées avec une parfaite netteté, évitent de justifier l'enchaînement des différentes parties et préfèrent les attaques abruptes, les transitions arbitraires. [...] La liberté de composition est un effet de l'art.*

protestations de véracité que l'on peut noter dans les trois *prolaliai* ressortissent exactement de cette esthétique prônée par Ménandros; ainsi, au début de l'*ékphrasis* du tableau d'Aétion, Lucien va-t-il prétendre l'avoir vu (§ 5), tandis que l'éloge des deux notables dans le *Scythe* s'achève sur la véracité de la rumeur publique attestée par un serment du plus plaisant effet (§ 11, "Voilà ce que j'ai entendu dire à tout le monde, j'en jure par Zeus, s'il faut ajouter encore un serment à ma parole", ταῦτα νῆ τὸν Δί' ἅπαντες ἔλεγον εἰ χρὴ καὶ ὄρκον ἐπάγειν τῷ λόγῳ).²⁹

Ménandros II évoque en outre, à plusieurs reprises, la γλυκύτης (*glukutês*), la douceur, nécessaire à ces discours (389, 14, 27). Les termes γλυκύτης, ἡδονή et ἀφέλεια (*aphéleia*) renvoient directement à des catégories stylistiques dûment recensées par Hermogène le Rhéteur dans l'ouvrage intitulé *περὶ ἰδεῶν λόγου*. Au début du développement sur la *glukutês* cette dernière est nommément liée à l'*hêdonê* (330, 1), les deux se trouvant essentiellement dans les pensées mythiques,³⁰ ce qu'on retrouve par exemple dans les noces d'Alexandre et Roxane, ou encore dans le récit, à la frontière de la légende, de Toxaris puis d'Anacharsis. Il n'est pas jusqu'aux récits d'Hérodote aux jeux olympiques, ou d'Harmonide qui ne comportent également cet élément. En effet, Hermogène précise qu'après les discours mythiques, sont aussi concernés par le plaisant "les récits proches du mythe, comme de narrer les événements de la guerre de Troie [...] puis viennent les récits qui par petits bouts en quelque sorte rejoignent le mythe, mais auxquels on accorde plus de créance qu'aux mythes, comme c'est le cas de tous les récits d'Hérodote".³¹ Dernière catégorie de discours plaisant, "tout ce qui procure un plaisir à nos sens, je parle de la vue, du toucher, du goût ou de toute autre jouissance", peut-être plus encore que les récits mythiques.³² Difficile de ne pas rapprocher avec les *ékphraseis* qui, parlant à notre vue, s'inscrivent clairement dans cette esthétique. Hermogène

²⁹ Mention de la vérité également dans *Harmonides* § 4 τὸ δ' ἀληθὲς ἐν τῷ παρόντι δειχθήσεται.

³⁰ "Ἐννοιοι δὲ γλυκεῖαί τε καὶ ἡδονὴν ἔχουσαι μάλιστα μὲν πᾶσαι αἱ μυθικαί.

³¹ 330, 21-331, 1 – τὰ διηγήματα, ὅσα ἐγγὺς μύθων ἐστίν, οἷον τὰ περὶ τοῦ Τρωικοῦ πολέμου [...] τὰ κατ' ὀλίγον μὲν πῶς τοῦ μυθικοῦ κοινωνοῦντα διηγήματα, μᾶλλον δὲ ἢ κατὰ τοὺς μύθους πιστευόμενα οἷά ἐστιν ἅπαντα τὰ Ἡροδότου.

³² 331, 12-13 πάντα, ὅσα ταῖς αἰσθήσεσιν ἡμῶν ἐστίν ἡδέα, λέγω δὲ τῇ ὄψει ἢ ἀφῆ ἢ γεύσει ἢ τινι ἄλλῃ ἀπολαύσει, ταῦτα καὶ λεγόμενα ἡδονὴν ποιεῖ.

souligne ensuite que l'expression poétique procure également de la *glukutês*, mais seul *Scytha*, parmi les trois *prolaliai*, intègre des citations poétiques (§ 9 et 11).

La catégorie de l'*aphéleia*, la simplicité, est, dans sa méthode et son expression, semblable à celle de la pureté (*καθαρότης katharotês*), cf. 327, 24 et 328, 15-16, et, en règle générale, doit éviter toute complication. Ainsi relève de la *katharotês* "la présentation des faits sur le mode du récit, à l'exclusion de tout autre" (228, 21-22 – Μεθόδου καθαρῶς καὶ τὸ ἀφηγηματικῶς, ἀλλὰ μὴ ἄλλως πως εἰσάγειν τὰ πράγματα). Autrement dit, Lucien, en choisissant délibérément le mode narratif pour ses *prolaliai* s'inscrit dans la démarche de la *katharotês* et de l'*aphéleia*, surtout en évitant toute digression et en s'en tenant, comme le dit Hermogène (227, 20) au fait brut sans rien y adjoindre.

Au niveau de l'expression l'*aphéleia* se manifestera essentiellement par des *kôla* brefs, l'absence de tournures *obliques*, à savoir des propositions participiales (comme le génitif absolu par ex.) et de périodes trop longues et complexes. Il n'est pas possible, dans le cadre de cet exposé, d'analyser en détail ces trois discours sous l'angle stylistique. Prenons comme exemple le début de *Scytha*: Οὗτος ὁ Τόξαρις οὐδὲ ἀπῆλθεν ἔτι ὀπίσω ἐς Σκύθας, / ἀλλ' Ἀθήνησιν ἀπέθανεν, / καὶ μετ' οὐ πολὺ καὶ ἥρως ἔδοξεν / καὶ ἐντέμνουσιν αὐτῷ Ξένω Ἰατρῶ οἱ Ἀθηναῖοι / τοῦτο γὰρ τοῦνομα ἥρως γενόμενος ἐπεκτίσατο. / Τὴν δ' αἰτίαν τῆς ἐπωνυμίας / καὶ ἀνθ' ὅτου ἐς τοὺς ἥρωας κατελέγη / καὶ τῶν Ἀσκληπιαδῶν εἰς ἔδοξεν, / οὐ χεῖρον ἴσως διηγῆσασθαι, / ὡς μάθητε οὐ Σκύθαις μόνον ἐπιχώριον ὄν ἀπαθανατίζειν / καὶ πέμπειν παρὰ τὸν Ζάμολξιν, / ἀλλὰ καὶ Ἀθηναίοις ἐξεῖναι θεοποιεῖν τοὺς Σκύθας ἐπὶ τῆς Ἑλλάδος (§ 1, 7-15).

Les barres obliques séparent les *kôla*. On constate que jusqu'à ἐπεκτίσατο les *kôla* sont brefs, la phrase marquée par une grande simplicité, sans subordination, c'est essentiellement le καί qui assure les liens, nous sommes sans conteste dans une écriture caractérisée par l'*aphéleia*. A partir de Τὴν δ' αἰτίαν la situation est un peu différente, dans la mesure où la phrase est plus tortueuse, avec un complément au début, dont le verbe n'apparaît qu'une ligne plus loin (οὐ χεῖρον ἴσως διηγῆσασθαι), puis une proposition subordonnée (ὡς μάθητε) et la corrélation οὐ μόνον... ἀλλὰ καί, éléments qui chez Hermogène s'apparentent bien davantage à l'ampleur (*peribolê*) et à la grandeur (*mégèthos*). Indéniablement dans le début du passage on a un style simple, alors que dans le second il l'est beaucoup moins. Il faudrait donc faire une analyse systématique des discours pour avoir une idée plus précise de l'écriture adoptée par Lucien. Mais on sent bien à la lecture, que les

discours, dans l'ensemble, n'offraient aucune difficulté de compréhension pour l'auditeur, le vocabulaire est courant, la syntaxe coulante. Ce que nous enseignent les observations ci-dessus, c'est que, d'abord, Lucien a mis en œuvre ce style simple, tonalité dominante, même s'il est difficile de dire dans quelles proportions, ensuite, que, bien entendu, un discours mêle généralement étroitement plusieurs traits d'écriture, sans quoi il court le risque de devenir rébarbatif. Ce qui est certain c'est que la *glukutês*, par le biais même des récits et des *ékphraseis* mêlant mythes, légendes, fictions et pseudo-réalités, procurait cette *hêdonê*, ce charme au discours, dont il convenait, par ailleurs, qu'il soit rédigé dans une langue simple et facilement accessible.

Cela n'empêchait ni le trait d'humour, ni la finesse (ὀξύτης, *oxutês*), ni le piquant (δριμύτης, *drimutês*) qui participent du style plaisant, tout au contraire (Hermogène, *περὶ ἰδεῶν λόγου*, 328, 9-11 et 339, 15-20; Ménandros II, 388, 28-29). On peut noter que Lucien ne se prive pas d'exploiter une veine humoristique, généralement à son propre détriment, dans une sorte d'autodérision (§ 8 *Bacchus*). C'est de cette façon certainement qu'il convient d'entendre la prétention d'être perçu comme un "grand homme de lettres" (ἄριστον κατὰ παιδείαν δεήσει νομίζεσθαι, *Harmonides*, 4), pour peu que le jugement du notable lui soit favorable. L'humour ne manque d'ailleurs pas dans ce court récit, en particulier dans la narration de la fin tragique d'Harmonide, qui, au moment où il allait enfin réaliser son rêve – connaître le succès et devenir célèbre –, ambition de Lucien également, mourut. La manière qu'a Lucien de raconter cet épisode tragique est plein d'enjouement et de saveur: "Harmonide n'eut pas le temps de profiter de ces conseils. On dit qu'au premier concours où il joua, il se laissa emporter à l'amour de la gloire et souffla si fort qu'il rendit le dernier soupir dans sa flûte et mourut sur la scène sans avoir obtenu la couronne. Ce fut la première et la dernière fois qu'il joua aux Dionysies" (Ταῦτα ὁ μὲν Ἀρμονίδης οὐκ ἔφθη ποιῆσαι. μετὰ γὰρ αὐλῶν, φασίν, ὅτε τὸ πρῶτον ἠγωνίζετο, φιλοτιμότερον ἐμφυσῶν ἐναπέπνευσε τῷ αὐλῷ καὶ ἀστεφάνωτος ἐν τῇ σκηνῇ ἀπέθανε τὸ αὐτὸ καὶ πρῶτον καὶ ὕστατον αὐλήσας ἐν τοῖς Διουυσίοις.).

Une étude stylistique affinée de ces discours reste à faire, mais il est une chose assurée, car Lucien lui-même insiste sur ce point, c'est le souci de l'écriture qui fut le sien. Il suffit de relire le début de *Zeuxis*, ou d'entendre les éloges du style d'Hérodote (*Herodotus*, 1), voire les paroles adressées par Harmonide à son maître (§ 1), dans lesquelles il utilise, pour parler de la maîtrise de la flûte, des termes proches de ceux utilisés pour l'écriture.

Des traits propres à chaque discours

L'importance des exercices scolaires

Comme cela a été relevé,³³ la méthode de Lucien dans les *prolaliai* “est fondée très largement sur les exercices scolaires”. Il intègre dans chacune de ses prolalies un, voire plusieurs éléments suivants: narration (διήγημα *diégēma*), description (ἐκφρασις *ékphrasis*), comparaison (σύγκρισις *sunkrisis*), éloge (ἐγκώμιον *enkômion*), voire blâme (ψόγος, *psogos*, dans *Zeuxis* 1-2), liste à laquelle il convient sans doute d'ajouter, comme on le verra, la *chrie* (χρεία). Ces exercices appartiennent tous à la liste des *progymnasmata*, travaux proposés aux élèves de rhétorique, liste canonique qui apparaît constituée à partir du I^{er} siècle après J.-C., chez Quintilien et Théon.

Les trois *prolaliai* comporteraient toutes, comme nous l'avons vu dans la première partie, une narration, un éloge, des parallèles, et, dans *Herodotus* et *Scythia* seulement, une *ékphrasis*. Cependant, les proportions de chacune des parties, et donc, la construction d'ensemble, ne sont pas les mêmes.

<i>Herodotus</i> (total de 937 mots)	<i>Scythia</i> (total de 1850 mots)	<i>Harmonides</i> (total de 988 mots)
Narration = § 1-3 (369 mots) Ékphrasis = § 4-6 (322 mots) Narration = 7 (26 mots)	Narration = § 1-8 (1191 mots) Ékphrasis = fin § 2 (110 mots)	Narration = 1-2 (567 mots)
Situation de Lucien = fin du § 7 (93 mots)	Situation de Lucien = début du § 9 (88 mots)	Situation de Lucien = (début § 3) (69 mots)
Éloge de la cité et du public = § 8 (124 mots)	Éloge de la cité et des deux notables = 9 (fin)-11 (470 mots)	Éloge = 3-4 (350 mots)

Ces évaluations sont relatives, dans la mesure où il n'est pas toujours aisé de déterminer où commence l'éloge: par ex. dans *Scythia* se trouvent mêlés au § 9 la situation de Lucien et un éloge de la cité qui l'accueille. Cependant quelques observations s'imposent: dans *Harmonides*, et dans une moindre mesure dans *Scythia*, les éloges qui ponctuent ces discours sont très développés, beaucoup plus que dans *Herodotus*. Plus d'un tiers du total pour *Harmonides*, et environ un quart pour *Scythia*. Cela s'explique assez facilement par la différence de l'objet de l'*enkômion*, dans un cas (*Herodotus*) un groupe indistinct de citoyens formant l'auditoire érudit de Lucien, dans l'autre, des personnalités pour lesquelles il est nécessaire de développer un éloge individuel.

³³ Voir en particulier Anderson, *op. cit.*; Reardon, *op. cit.*, p. 165.

On peut constater, également, que les narrations, dans *Herodotus* et *Scytha*, sont de longueur à peu près équivalente, mais que *l'ékphrasis* dans le premier discours représente environ un quart du récit, alors qu'elle compte pour moins d'un dixième dans *Scytha*. Dans les deux cas, par contre, *l'ékphrasis* se trouve enchâssée dans la narration. La structure plus équilibrée de *Herodotus* confirme que le retour brutal, sans transition, du personnage d'Hérodote, au § 7, n'est vraisemblablement pas une maladresse de jeune débutant, mais au contraire un travail d'orateur soucieux d'une construction soignée.

Le récit (διήγημα)

Tous les traités de *progymnasmata* en notre possession comportent une partie consacrée au récit (διήγημα, *diégéma*), un des premiers exercices de l'apprenti rhéteur. Ils le décrivent comme un discours qui expose des faits réels, ou donnés comme tels;³⁴ la vraisemblance apparaît comme un des traits essentiels, avec la clarté et la concision (Théon, 79, 20 ss.).³⁵ La concision est mise en avant par Lucien au § 8 du *Scythe*: Μακρὸν ἂν εἴη διηγήσασθαι, ὅπως μὲν ἦσθη ὁ Σόλων τῷ δώρῳ, οἷα δὲ εἶπεν, ὡς δὲ τὸ λοιπὸν συνῆσαν, “il serait trop long de raconter combien ce présent fut agréable à Solon, ce qu'il dit, comment désormais ils vécutent ensemble”. Cette phrase joue, sur plusieurs registres, Lucien, par l'emploi du verbe technique διηγήσασθαι soulignant à ses auditeurs cultivés, dans une sorte de connivence, qu'il est en train de développer un récit, dont il connaît, comme eux, les impératifs de concision, tout en précisant par la suite, dans une sorte de prétérition, tout ce qu'il prétendait, quelques lignes avant, être trop long à développer!

L'autre élément qui revient constamment chez les technographes, c'est la clarté, qui d'ailleurs est aussi implicitement recommandée pour le style simple, et pour parvenir à l'*aphéleia*; le Pseudo-Hermogène recommande ce qu'il nomme la figure directe (“la figure directe convient à la relation des faits, car elle est plus claire”, τὸ μὲν οὖν ὀρθὸν ἱστορίας

³⁴ Les quatre principaux recueils de *progymnasmata*, celui de Théon, du pseudo-Hermogène, d'Aphthonios et de Nikolaos de Myra, définissent le récit de cette manière. Les préceptes des recueils de *progymnasmata* s'inspirent assez souvent des théories rhétoriques correspondantes telles qu'on peut les grouper par exemple dans la *Rhétorique à Alexandre*, dans les traités cicéroniens ou chez Quintilien.

³⁵ Aphthonios ajoute à ces *virtutes narrationis* traditionnelles la “correction de la langue”.

πρέπει, σαφέστερον γάρ, trad. M. Patillon), qui est une formulation dans laquelle l'énoncé maintient le plus possible le cas nominatif pour évoquer l'action des personnages (ce mode s'oppose par exemple à l'assertive oblique, "on raconte que...").³⁶

Le mode décrit par le Pseudo-Hermogène est celui choisi dans les trois cas par Lucien, les personnages respectifs de chaque narration étant sujets de cette dernière. D'autre part, les trois discours commencent par le nom du personnage principal concerné par la narration (Ἄρμονίδης ὁ αὐλητῆς ἤρετό...; Ἡροδότου εἶθε μὲν...; Οὐ πρῶτος Ἀνάχαρσις... ἀλλὰ καὶ Τόξαρις...). Le récit vise de façon évidente à l'efficacité que lui donne un rythme rapide, et une entame directe.

Les anecdotes sont particulièrement bien choisies par rapport à un objectif qui apparaît à la fin des discours, en-dehors du champ du récit: pour Hérodote et Harmonide c'est la recherche de la gloire, pour Toxaris et Anacharsis c'est le désir de connaître la culture grecque (παιδείας ἐπιθυμία τῆς ἑλληνικῆς, § 1/ ἡράσθης, ἰδεῖν τὴν Ἑλλάδα, § 4). La rigueur de la construction au service du but poursuivi par Lucien, se révèle, entre autres, dans les parallèles lexicaux et les effets de miroir entre les différentes parties.

Des occurrences lexicales

Le notable loué dans la partie finale de *Scythia* ressemble à Solon (largement mis en scène dans la narration), Périclès ou Aristide (§ 11), c'est-à-dire aux meilleurs des Grecs, réputés pour leur sagesse et leur vertu, alors que la *prolalia* n'a de cesse de mettre en avant l'aristie, avec la répétition de ἄριστος, pas moins de six fois dans le διήγημα (§ 1 φιλομαθῆς τῶν ἀρίστων; § 4 ὑπὸ τῶν ἀρίστων; νόμων τοὺς βελτίστους; § 5 et 7 τοῖς ἀρίστοις; § 8 ἀρίστους ἄνδρας), avant de s'appliquer aux deux notables dans l'*enkômion* (§ 10 ἄνδρε ἀρίστω), personnages qui ne souhaitent que le mieux pour leur cité (§ 10 ἐθέλουσι γὰρ ὅ τι ἂν ἄριστον ᾗ τῇ πόλει). On pourrait objecter que le terme est courant et attendu dans un discours dont le but est l'éloge, mais dans *Herodotus* par exemple on ne trouve que deux occurrences du superlatif, et dans *Harmonides* trois, dont une seule dans la narration

³⁶ Opposition fondamentale entre les narrations avec ou sans relais de la parole, cf. M. Patillon, Introduction à l'édition de la CUF des *Progymnasmata* de Théon, p. XLVI.

(§ 2). *Scytha* semble donc, plus que les deux autres, dévolu à ce thème, dans le but de disposer favorablement les deux personnages célébrés dans toute la cité où Lucien s'apprête à faire ses lectures.

Dans les deux autres prolalies d'autres occurrences peuvent être détectées, en particulier des termes ayant trait à la gloire, la célébrité. Celle-ci constitue l'objectif avoué des personnages des récits, Hérodote, Aétion ou encore Harmonide: *Hérodote*, § 1, πολλοῦ ἄξιος τοῖς Ἕλλησιν ἅπασιν, ἐπίσημος, περιβόητος, τὴν γυνῶσιν; § 2 ἅπαντες αὐτὸν ἤδεσαν, οὐκ ἔστιν ὅστις ἀνήκοος ἦν τοῦ Ἡροδότου ὀνόματος; § 3 ἐπίτομόν τινα ταύτην ὁδὸν ἐς γυνῶσιν, γνώριμοι ἐν βραχεῖ ἐγίγνοντο; § 7 συγγραφέα θαυμαστὸν. Or le public de Lucien (§ 8) est constitué de "l'élite de chaque cité, [de] la partie la plus importante de tous les Macédoniens" (ὅ τι περ ὄφελος ἐξ ἐκάστης πόλεως, αὐτὸ δὴ τὸ κεφάλαιον ἀπάντων Μακεδόνων), il n'est donc pas "composé de la populace" (οὐ συρφετώδης ὄχλος), mais des plus estimés (οἱ δοκιμώτατοι). La portée de ces louanges n'aurait pu être la même sans la narration qui avait préparé le public à entendre ce final.

Le même schéma se retrouve dans *Harmonides*, § 1 ἔνδοξος, ἡ δόξα ἢ παρὰ τῶν πολλῶν καὶ τὸ ἐπίσημον εἶναι ἐν πλήθει καὶ δεῖκνυσθαι τῷ δακτύλῳ, ἔνδοξον, ἐπὶ τῇ δόξει; § 2 ἐπαίνου καὶ δόξης καὶ ἐπίσημος εἶναι καὶ γινώσκεισθαι πρὸς τῶν πολλῶν, ἐπὶ τὴν δόξαν, γεγενῆσθαι γνώριμος ἐν οὕτω βραχεῖ, σε αὐλητὴν εὐδόκιμον ὄντα; § 3 ὅσοι δόξης ὀρέγονται. Or, au § 3 Lucien avoue qu'il a le même dessein que le malheureux Harmonide, αὐτὸς ἐνενοῦν τὰ ὅμοια περὶ τῶν ἑμαυτοῦ καὶ ἐζήτησαν ὅπως ἂν τάχιστα γνωσθεῖν παῖσιν, "moi-même j'avais en tête les mêmes projets pour moi-même et je recherchais comment être connu de tous le plus rapidement possible".

Mais, encore plus intéressantes dans ce discours, sont les occurrences de ἐπαινος, la louange, mot qui scande toute la *prolalia*, alors qu'on ne le rencontre qu'une fois dans *Scythia* et jamais dans *Herodotus*: § 2 ἐραῖς... εὖ ἴσθι, οὐ μικροῦ πράγματος, ἐπαίνου καὶ δόξης καὶ ἐπίσημος εἶναι καὶ γινώσκεισθαι πρὸς τῶν πολλῶν, "tu es épris, sache-le bien, d'une chose qui n'est pas petite, de louange, de gloire, et d'être célèbre et d'être connu du grand nombre" tel est l'avertissement que prodigue le maître Timothée à son jeune élève ambitieux, Harmonide, en employant, pour insister sur l'ampleur de la tâche, la litote (οὐ μικροῦ πράγματος), ainsi que la répétition, tout au long du paragraphe, du verbe ἐπαίνω: ἐπαινέσονταί σε ("on te louera"), puis un florilège de formes verbales dessinant une sorte de syllogisme, ὄντινα δ' ἂν οἱ προὔχοντες ἐπαινέσωσι, πιστεύουσι μὴ ἂν ἀλόγως ἐπαινεθῆναι τοῦτον· ὥστε ἐπαινέσουσι καὶ αὐτοί, "celui que les

premiers citoyens louent, ils [les gens du peuple] croient que ce n'est pas sans raison qu'il est loué; par conséquent ils le louent à leur tour". Conseil qui peut sembler un tant soit peu sophistique, voire cynique, mais qui rentre par ailleurs dans une problématique constante dans l'Antiquité, la multitude est-elle capable de juger et de distinguer le beau? A la fin du récit, au début du § 3 qui forme transition, Lucien propose un élargissement du cas d'Harmonide "à tous ceux qui aspirent à la gloire, en se produisant en public, en recherchant l'éloge du plus grand nombre", ὅσοι δόξης ὀρέγονται δημόσιόν τι ἐπιδεικνύμενοι, τοῦ παρὰ τῶν πολλῶν ἐπαίνου δεόμενοι. Bien entendu, parmi ceux qui se produisent en public pour des *épideixeis* (cf. ἐπιδεικνύμενοι), se trouvent les sophistes, donc Lucien (cf. phrase suivante, ἔγωγ' οὖν ὁ πότε καὶ αὐτὸς ἐνενόουν τὰ ὅμοια). Or, à la fin de la *prolalia*, précisément dans l'éloge du notable dont le jugement doit lui assurer succès ou désespoir, Lucien a ce cri face à son interlocuteur qui tient sa destinée dans son jugement (§ 3): "Si je te dévoilais mes productions et si tu les louais, [...] alors je serai parvenu au comble de mes espérances et j'aurai recueilli tous les suffrages en un seul", εἰ δέ σοι δεῖξαίμι τὰμὰ καὶ σὺ ἐπαινέσειας αὐτά [...] καὶ δὴ ἐπὶ πέρασ ἤκειν με τῆς ἐλπίδος ἐν μιᾷ ψήφῳ τὰς ἀπάσας λαβόντα. Le jeu de miroir est déjà saisissant, mais s'accroît encore à la fin du discours avec la réflexion du § 4, puisque les louanges des auditeurs (ἐπαινοῦνται πρὸς τῶν ἀκουσάντων οἱ λόγοι) ne sont que des "ombres de louanges" (ἐπαίνων σκιαί), c'est-à-dire des louanges mensongères face à la "vérité" (τὸ δ' ἀληθές) que sera le jugement de ce notable. Après l'évocation de la louange, perçue négativement, de la foule, puis celle, espérée positive, du haut personnage, voici celle des dieux eux-mêmes qui est invoquée dans la dernière phrase: "En effet, puissions-nous sembler, dieux, dignes du discours et confirmez pour nous l'éloge reçu auprès des autres", δόξαίμεν γάρ, ὦ θεοί, λόγου ἄξιοι καὶ βεβαιώσαιτε ἡμῖν τὸν παρὰ τῶν ἄλλων ἔπαινον. Cet appel aux divinités, procédé courant de la rhétorique, ne manque pas de sonner de manière humoristique dans cette fin de *prolalia*, mais surtout nous entraîne dans un jeu très sophistiqué, celui de l'éloge du notable qui, occupant plus du tiers du discours, ne semble plus occuper cette place que pour l'obtention d'éloges pour Lucien lui-même, objectif si important que les dieux sont invoqués à la rescousse. Ces allers-retours entre les éloges demandés par Harmonide, ceux prodigués par Lucien à son interlocuteur et qui, en même temps, les sollicite pour lui-même, expliquent l'importance de l'*enkômion* dans ce discours. Et le maître Timothée avait prévenu qu'il était difficile d'acquérir des éloges. C'est toute la subtilité des

prolaliai que l'on retrouve ici, cette touche de finesse cachée derrière une apparente simplicité, celle du style et de l'expression, qui permet à l'orateur de se faire entendre à demi-mots, de faire admirer sa prouesse en disant sans dire clairement, d'afficher son talent tout en jouant la modestie.

L'ékphrasis

L'ékphrasis remplit essentiellement deux rôles bien circonscrits chez les théoriciens, soit le charme et la douceur (Ménandros II 433, 13-16; Hermogène, *peri ideôn* 331, 14-332, 2), soit l'amplification pathétique (Quintilien VIII, 3, 67-70).³⁷ Mais la description ne doit jamais être détachée de son contexte.

Deux de nos *prolaliai* contiennent une *ékphrasis*, de longueur très inégale, *Herodotus* et *Scytha*. D'ailleurs, le vocabulaire de l'image, *eikôn*, *eikazein*, est présent dans les deux discours (*Herodotus* § 7, *Scytha* 9). Dans un cas, *Herodotus*, nous avons une longue description du tableau d'Aétion, dans l'autre, *Scytha* § 1, celle du tombeau de Toxaris.³⁸ Il est nécessaire de s'attarder plus longuement sur l'ékphrasis du tableau d'Aétion.

L'ékphrasis du tableau d'Aétion

La première question qui se pose, vu la longueur de la description, est celui d'une possible digression à l'intérieur du récit. Or, Théon (διήγημα, *diégéma*, 80, 30) recommande explicitement: "On se gardera d'intégrer dans le récit de longues digressions..." (trad. M. Patillon). Quelle fonction peut occuper l'ékphrasis à l'intérieur des deux récits, celui d'Hérodote et celui d'Aétion?

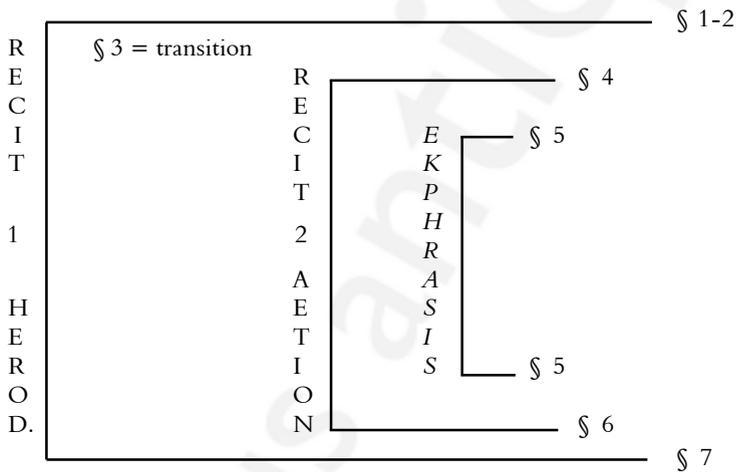
La structure d'ensemble est complexe, et particulièrement travaillée: on a un récit 1, celui d'Hérodote qui se produit aux jeux olympiques; puis un récit 2, celui d'Aétion qui exposa son tableau également aux jeux olympiques et put ainsi obtenir la main de la fille de l'un des hellanodices, Proxénide; le récit 2 laisse la place à l'ékphrasis du tableau des noces d'Alexandre et Roxane; le récit 2 reprend ses droits pour une conclusion (§ 6) de Lucien; le récit 1 se termine par le rappel

³⁷ Cf. Pernot, *op. cit.*, 1993, p. 670 ss.

³⁸ Cf. Nesselrath, *op. cit.*, p. 121: *The first [story] contains a short "ékphrasis" of a funerary monument.*

de l'action d'Hérodote (début du § 7). L'*ékphrasis* se trouve par conséquent enclavée à l'intérieur du récit 2, celui d'Aétion, lui-même enclavé dans le récit 1, celui d'Hérodote. Ce dernier apparaît donc, aux oreilles de l'auditeur, comme le récit principal. Quel est par conséquent l'intérêt des paragraphes 4-6? Le deuxième récit ne fait que conforter le récit 1, mais cela à vrai dire avait déjà été fait par l'intermédiaire du § 3, (paragraphe de transition) avec la mention des sophistes qui, à l'instar d'Hérodote, vinrent se produire dans les panégyries et acquérir ainsi une grande renommée. Le récit d'Aétion est-il inutile et quel lien peut-on y voir avec le reste de la *prolalia*?

On peut schématiser cette construction de la façon suivante:



Première remarque: Lucien, en contant l'histoire d'Aétion, ne s'écarte pas de la thématique, Hérodote et Aétion ont suivi la même démarche, dans la même fête, les Jeux Olympiques, et connu le même succès. D'autre part, dans les deux cas, le lien avec l'Histoire est fort, Hérodote est le "père de l'histoire grecque" et le tableau peint par Aétion représente un des grands personnages de l'histoire antique, Alexandre le Grand. Pour autant, les noces d'Alexandre et Roxane n'ont, apparemment, pas grand chose à voir avec la *prolalia*, si ce n'est qu'Alexandre était Macédonien et que Lucien se produit en Macédoine!

En réalité l'*ékphrasis* permet à Lucien d'intensifier les effets de miroirs avec le reste du discours, et plus particulièrement avec sa situation personnelle. Tout d'abord, le peintre Aétion est, à l'instar de Lucien en Macédoine, un étranger à Olympie, § 4 οὐκ ἐπιχωρίως. Lui-même, d'ailleurs, au § 6 met l'auditeur sur la piste de ces parallèles: "Le peintre s'en retourna marié et son mariage fut comme un accessoire

de celui d'Alexandre. Il eut le roi pour paranymphe et le prix d'un hymen en peinture fut un hymen véritable". La mise en abyme est évidente: de même que le prix d'une peinture représentant un mariage fut un hymen, de même le prix attendu par l'orateur pour ses narrations et son *ékphrasis* représentant des triomphes, doit être le succès auprès de son public. Et il attend de ce dernier qu'il joue le rôle de paranymphe, en lui accordant la main de "triomphe", rôle que joua l'hellanodice dans le récit. Ce qui autorise une telle interprétation, ce sont, par ailleurs, les multiples résonances lexicales que l'on retrouve tout au long de la *prolalia*.

Le réseau lexical est dense entre les trois parties. Le couple μιμῆσθαι/μίμησις apparaît 3 fois dans le récit concernant Hérodote et est repris une fois dans le récit d'Aétion (μιμούμενοι), confirmant ainsi que ces deux épisodes sont des modèles à imiter pour Lucien. Or, ce dernier, au § 7, se hasarde, à travers une sorte de prétérition, à se comparer à Hérodote au moyen du verbe εἰκάζειν – alors qu'il avait bien d'autres possibilités à sa disposition pour exprimer la comparaison –, verbe qui évoque, par son étymologie et son sens premier ("représenter") l'εἰκῶν, l'image, celle de la représentation peinte par Aétion (§ 5), dont l'*ékphrasis* se termine par le participe εἰκασμένου.³⁹

De même, pour évoquer son désir de se faire connaître de tous les Macédoniens, Lucien va curieusement utiliser l'expression ὁ μὲν ἔρωσ οὗτος ἦν ἅπασιν ὑμῖν γνωσθῆναι (§ 7) qui rappelle bien évidemment les Amours décrits dans la peinture d'Aétion. Limpide également apparaît l'équivalence des expressions ἐσκοπεῖτο πρὸς ἑαυτὸν employée pour parler de Hérodote (§ 1), et πρὸς ἑμαυτὸν ἐσκόπουν que Lucien applique à son propre cas (§ 7) ou le retour de τηρήσας (§ 2) et τηρήσαιμι (§ 7). On peut aussi remarquer que le discours commence avec εὐχῆς (§ 1), terme qui achève le parallèle avec Lucien, οὕτως ἀποβήσεσθαί μοι τὰ τῆς εὐχῆς (§ 7). Enfin, on ne peut être insensible à la multiplicité des occurrences de δείκνυμι, ἐδείκνυτο (§ 2), δείκνυσι (§ 5), δείξαίμι et δείξαι (§ 7), (également au § 4 τὴν εἰκόνα ἐπίδειξασθαι) dans les trois parties, allusion à peine voilée à la démonstration oratoire de Lucien, l'*épideixis*.

On pourrait faire des constatations analogues avec les deux autres *prolaliai*. Cela souligne que la description est parfaitement intégrée dans le discours, même si la question de sa présence, voire de son développement, n'est pas totalement résolue.

³⁹ On retrouve le même procédé au § 9 de *Scythia*, βασιλικῶ ἀνδρὶ ἑμαυτὸν εἰκασα.

L'articulation entre l'épisode de Hérodote et Aétion apparaît pourtant très clairement dans sa logique: la démarche de l'historien a été copiée, peu après, par les sophistes (§ 3), précision qui pouvait amener chez l'auditeur une double objection; il s'agit d'exemples anciens, qui ne sont donc plus d'actualité, raison pour laquelle Lucien précise, dans cette expression qui a beaucoup intrigué les savants, *τελευταῖα ταῦτα*, qu'il s'apprête à donner un exemple (bien) plus récent (en réalité d'époque hellénistique); l'autre objection, non formulée car sans doute moins importante, c'est celle qui consisterait à limiter les exemples au champ "littéraire". Le récit d'Aétion constitue donc une confirmation de la stratégie choisie par les "Anciens", et la valide comme encore d'actualité à l'époque de Lucien.

Herodotus, une *chrie*?

Ce point est intéressant, dans la mesure où il peut nous amener à interpréter différemment l'ensemble de la *prolalia* et à conjecturer que les développements sur Hérodote et Aétion peuvent aussi être interprétés comme une *chrie* (χρηΐα). L'exercice de la *chrie*, qui suit le récit dans les recueils de *progymnasmata* postérieurs à Théon, est un exercice plus complexe qui ne consiste pas uniquement à "produire un texte littéraire [...] mais d'en débattre".⁴⁰ Il s'agit d'un rappel (ἀπομνημόνευμα) de paroles ou d'actes, "dont le souvenir mérite de rester dans la mémoire".⁴¹ Nous aurions, en l'occurrence, une *chrie* liée aux actes. Voici les éléments de son développement d'après le Pseudo-Hermogène (*Progymn. περὶ χρηΐας*, 6, 2-4): "D'abord un éloge rapide de celui qui a parlé ou agi, ensuite une paraphrase de la *chrie* elle-même, ensuite la raison (αἰτία)", programme complété un peu plus loin avec "le contraire" (τὸ ἐναντίον), "la comparaison" (παραβολή), "l'exemple" (παράδειγμα), puis la précision qu'on "peut encore argumenter avec un jugement" (ἔστι δὲ καὶ ἐκ κρίσεως ἐπιχειρῆσαι). Nous voyons donc, qu'après la paraphrase de la *chrie* l'orateur avait tout loisir d'élaborer, sous une forme plus ou moins accomplie, un débat, donc une partie délibérative.⁴² Les technographes insistent également sur la

⁴⁰ Cf. Patillon, *op. cit.*, 2008, p. 221, n. 18.

⁴¹ Cf. Patillon, *op. cit.*, 2008, p. 221, n. 19.

⁴² Cf. Patillon, *op. cit.*, 2008, p. 72: *Par son but, qui est d'exhorter ou de dissuader, le développement appartient au genre délibératif.*

portée morale de l'exercice, même si cet aspect n'est pas indispensable (Pseudo-Hermogène, *περὶ χρείας* 1, 3).⁴³ Cela n'est d'ailleurs pas étranger au propos de Lucien: est-il moral de chercher la gloire, et de l'acquérir de cette façon, c'est-à-dire ἐν βραχεῖ, comme le dit à deux reprises le texte?

Si nous retenons l'hypothèse de la *chrie* dans ce discours, nous aurions les différentes parties suivantes: l'éloge d'Hérodote qui correspond au *prooimion* (§ 1, l. 1-8 μιμησαίμεθα),⁴⁴ la *paraphrase* de la *chrie*, autrement dit la narration de l'action "mémemorable" d'Hérodote, (§ 1, l. 9 (πλεύσας) – § 2 (ὁ τὰς νίκας ἡμῶν ὑμνήσας), la "raison" (αἰτία) en deux temps, § 2 ("Tel est le fruit qu'il retira de ses histoires, en une seule réunion..."), τοιαῦτα ἐκείνος ἀπέλαυσε τῶν ἱστοριῶν, ἐν μιᾷ συνόδῳ, ce dernier mot étant repris au § 7 pour Lucien lui-même) pour le récit concernant Hérodote, puis avec le § 3 sur les sophistes, qui correspond à l'élargissement normalement attendu pour cette partie; après, commence la partie "délibérative", avec l'objection implicite et la réponse que constitue l'épisode d'Aétion, qui peut être analysé soit comme une comparaison, soit comme un exemple d'acquisition rapide de la célébrité, incluant l'*ékphrasis*. Cette dernière participe directement à l'argumentation, et en est même une pièce maîtresse, comme Lucien lui-même en avertit tout au long du § 6, d'abord par sa remarque du début du §, οὐ παιδιὰ δὲ ἄλλως ταῦτά ἐστιν, "ces épisodes ne sont pas une vaine fantaisie du peintre", ensuite par le commentaire, déjà évoqué, de la fin du paragraphe: le tableau montre Héphæistos conduisant la mariée Roxane, comme en réalité l'hellénodice Proxénidas conduisit sa fille auprès d'Aétion, et comme Lucien attend que son public lui amène en noces la gloire et la célébrité (§ 7 ὁ μὲν ἔρωσ οὔτος = Lucien amoureux, désireux de conclure des noces avec les Macédoniens).

Le début du § 7, parfois perçu comme une maladresse, représenterait alors très clairement le signal de la péroraison de la *chrie*, qui englobe l'ensemble du paragraphe. En effet, le but de la péroraison

⁴³ Cf. Patillon, *op. cit.*, 2008, p. 74: *L'exercice de la "chrie" plonge l'élève dans le bain de la vie morale, tant par l'accès à un discours de l'homme sur l'homme et sur la vie, que par l'initiation au débat pragmatique.*

⁴⁴ Cf. Patillon, *op. cit.*, 2008, p. 73: *Nous y donnons un exorde, en effet, lorsque nous louons celui qui a parlé ou agi; nous donnons ensuite une narration, lorsque nous paraphrasons la chrie; et nous débattons, même si nous n'abordons pas l'objection, lorsque nous confirmons que nous avons bien parlé ou agi; nous donnons une péroraison, lorsque nous exhortons à mettre en application ce qui a été dit.*

est d'exhorter à appliquer ce qui a été dit, à savoir dans le cas de notre prolatie qu'une *épideixis* dans une seule assemblée (§ 2 ἐν μιᾷ συνόδῳ/ § 7 τήνδε ὑμῶν τὴν σύνοδον) doit assurer un succès rapide et permettre ainsi d'exaucer les vœux de célébrité (εὐχῆς, § 1 et 7), et que cela est moral. Son projet a d'autant plus de chances de réussir qu'il s'adresse à un public cultivé (§ 8) capable d'apprécier et de goûter à sa juste mesure la prestation et plus particulièrement l'*ékphrasis*.

Si l'on adopte cette interprétation, il conviendrait par conséquent de revoir le schéma d'ensemble du discours de la façon suivante:

Chrie: § 1-7 qui se décompose de la façon suivante:

- I. *Prooimion* (§ 1, l. 1-8 μιμησαίμεθα)
- II. *Paraphrase* de la *chrie*, = action "mémorable" d'Hérodote, (§ 1, l. 9 (πλεύσας) - § 2 (ὁ τὰς νίκας ἡμῶν ὑμνήσας))
- III. La "raison" (αἰτία):
 1. fin du § 2, Hérodote (τοιαῦτα ἐκείνος ἀπέλαυσε τῶν ἱστοριῶν, ἐν μιᾷ συνόδῳ)
 2. § 3, les sophistes, confirmation
- IV. Partie "délibérative":
 1. Objection (§ 4, Καὶ τί σοι τοὺς παλαιοὺς ἐκείνους λέγω σοφιστὰς καὶ συγγραφέας καὶ λογογράφους)
 2. Réfutation:
 - A. Récit d'Aétion (§. 4 à partir de ὅπου τὰ τελευταία ταῦτα καὶ Ἀετίωνά φασι τὸν ζωγράφον) = comparaison.
 - B. *Ékphrasis* = exemple.
- V. Péroration (§ 7)

Éloge du public: § 8

Ce discours sous des allures de presque improvisation et de légèreté est remarquable par la complexité de sa construction, l'enchevêtrement des "exercices" qui y est présenté, dont un des éléments, l'*ékphrasis*, contribue tout autant à la démonstration qu'au plaisir du texte.

Ce qui pourrait confirmer les hypothèses ci-dessus c'est l'examen de *Scythia* qui, non seulement se trouve également comporter une (petite) *ékphrasis*, mais qui, peut-être, pourrait se prêter aux mêmes conclusions: le § 1 est un éloge de Toxaris, tel que les *chries* doivent en comporter, puis suit le récit (annoncé fin du § 1 = διηγῆσασθαι) qui, comme dans *Herodotus* se clôt par l'*ékphrasis*. Seule une analyse détaillée de ce discours pourrait confirmer cette piste.

L'enkômion

La dernière partie des *prolaliai* est constituée par l'éloge du public, que nous avons déjà évoqué. Peut-on dégager une structure de ces éloges?

Les subdivisions de l'éloge se retrouvent aussi bien dans les *progymnasmata* que dans les préceptes des théoriciens.⁴⁵ Le schéma suivi par Lucien varie en fonction des discours. *Herodotus* (§ 8) commence par le *topos* du *genos* avec la louange de son public (ὄφελος ἐξ ἐκάστης πόλεως, αὐτὸ δὴ τὸ κεφάλαιον ἀπάντων Μακεδόνων), suivie de celle de la cité qui l'accueille (c'est la meilleure de Macédoine, cf. ἡ ἀρίστη οὔσα), développée et magnifiée par la comparaison avec Pise, cité étouffante et rustique. La comparaison entre les cités cède ensuite la place à un parallèle entre les publics, d'un côté les auditeurs macédoniens qui représentent l'élite, de l'autre la populace. Puis vient l'épilogue dans lequel Lucien souhaite bénéficier d'un jugement favorable de la part de son public. L'éloge en est donc réduit essentiellement aux *sunkriseis*, les comparaisons, car il était impossible dans le cas d'un éloge collectif de faire intervenir l'ensemble des *topoi*.

Harmonides débute par un exorde à la tonalité très générale (§ 3, "j'ai regardé quel était dans cette ville le citoyen le plus distingué, celui en qui les autres avaient confiance et qui, à lui seul, suffirait à les remplacer tous. C'est ainsi que je devais très justement trouver en toi la personne qui résume en elle toutes les qualités, c'est-à-dire le connaisseur, le véritable juge en matière de talent", ἐσκοπούμην ὅστις ὁ ἀριστος εἶη τῶν ἐν τῇ πόλει καὶ ὅτῳ πιστεύουσιν οἱ ἄλλοι καὶ ὅς ἀντὶ πάντων ἀρκέσειεν ἄν. οὕτω δὲ ἄρα σὺ ἐμελλες ἡμῖν φαίνεσθαι τῷ δικαίῳ λόγῳ, ὃ τι περ τὸ κεφάλαιον ἀρετῆς ἀπάσης, ὁ γινώμων, φασί, καὶ ὁ ὀρθὸς κανὼν τῶν τοιούτων.). Par la suite, on a vu que la *paideia* du personnage est mise en avant, puis intervient le *topos* des actions, par la louange des bienfaits du *laudandus* à l'égard de Samosate (fin du § 3), ce qui crée des liens particuliers entre l'orateur et le notable. Enfin, l'épilogue à la manière d'une exhortation (§ 4, δόξαιμεν γάρ, ὦ θεοί, λόγου ἄξιοι καὶ βεβαιώσαιτε ἡμῖν τὸν παρὰ

⁴⁵ Cf. Pernot, *op. cit.*, 1986, p. 35-39. Théon (110, 2-26) présente les *lieux* de l'éloge dans une répartition tripartite, les biens de l'âme (les sentiments vertueux et les actes qui en sont la suite, la sagesse, la tempérance, le courage, la justice, la piété, la noblesse (*eleutherios*), la grandeur d'âme (*megalophrôn*) puis les belles actions.), les biens du corps (la santé, la force, la beauté, la vivacité des sensations.), les biens extérieurs (l'origine, la cité, la nation, le gouvernement, la parenté; puis l'instruction, l'amitié, la gloire, la puissance, la richesse, une mort heureuse).

τῶν ἄλλων ἔπαινον, “Faites, ô dieux, que je paraisse digne d’estime, confirmez les éloges que j’ai reçu ailleurs”).

Enkômion dans *Scythia* est plus complexe: au § 10 l’éloge, bref, de la cité (τηλικαύτην πόλιν) précède l’*enkômion* des deux notables dont Lucien recherche les suffrages, cependant ce n’est pas l’orateur qui va délivrer cet éloge, mais l’ensemble des citoyens qui vont, à l’unisson, tenir le même discours (§ 10 πάντες τὰ αὐτὰ μόνον οὐ ταῖς αὐταῖς συλλαβαῖς ἔλεγον). Cette délégation de la parole donne d’autant plus de poids à la louange que Lucien semble n’y avoir aucune part; il ne fait que répéter ce qu’il a entendu à l’envi. Nous avons donc un deuxième éloge (celui des citoyens) à l’intérieur du premier (celui commencé par Lucien) qui se développe de la façon suivante: éloge de la cité, puis des deux personnages avec les *topoi* de la naissance, de la *paideia*, leurs actions en faveur de la cité, leur bonté (= âme), leur caractère. Au § 11 l’*enkômion* se poursuit avec la naissance, puis l’éloge du père et la mise en valeur de sa sagesse, ensuite celui du fils avec l’insistance sur sa beauté, son éloquence, et son utilité (ὄφελος) pour la communauté. Suit une rapide conclusion assurant Lucien du succès s’il s’appuie sur ces deux personnalités. L’*enkômion* premier, celui de Lucien, reprend à la fin du paragraphe pour, cette fois, parler en connaissance de cause (“j’en ai fait l’expérience moi-même”) et attester de la véracité de tout ce qu’il a entendu. Un éloge, donc, qui semble parfois proche de la flatterie, tant il peut apparaître excessif, ce qui explique que, très habilement, Lucien ne le prononce pas lui-même mais en délègue les propos aux citoyens.

Dans les trois *prolaliai* Lucien met en place une partie encomiastique fort différente l’une de l’autre, ce qui souligne qu’il ne se sent pas tenu par un *enkômion* académique, même s’il ne méconnaît pas le genre, loin de là, comme l’atteste *Scythia*. Cela tient à la forme même de la *prolalia* dont on a eu l’occasion de souligner la souplesse et le peu de contraintes qui s’y appliquent. La partie encomiastique en est certainement un des exemples les plus manifestes.

L’éloge que l’on trouve dans le *Scythe* est peut-être le plus riche d’enseignements dans la mesure où l’on peut y distinguer avec netteté les strates de l’éloge tel qu’il était enseigné dans les écoles de rhétorique, en même temps qu’on ne peut que constater la totale liberté de l’orateur. Non seulement Lucien y adopte cette curieuse structure qui fait que l’éloge 2, fait par les concitoyens des deux *laudandi*, est enchâssé dans celui qu’il est en train de faire, mais, de plus, les parties, tout en étant pour la plupart répertoriées dans les manuels de *progymnasmata* ou par Ménandros II, se déploient de façon singulière, puisqu’elles sont alternativement adressées

au père puis au fils. Il est curieux de noter, d'ailleurs, que, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, l'éloge du fils est plus appuyé que celui du père, alors qu'on aurait pu penser que ce dernier avait davantage de poids dans la cité. Certainement n'en était-il rien.

Conclusion

Quelques remarques s'imposent à la suite de cette enquête.

Le schéma d'ensemble des *prolaliai* étudiées – mais au-delà de l'ensemble des *prolaliai* de Lucien –, est globalement semblable, puisque leur objectif est de s'attirer la bienveillance d'un public et de souhaiter le succès pour la lecture ou la récitation qui doit suivre. En tant que sophiste, Lucien n'ignore aucune des règles d'un discours qui précisément se distingue par sa grande liberté de ton et d'allure. En ce sens, on peut dire que Lucien se "fabrique" en quelque sorte son schéma de *prolalia*, canevas qu'il est prêt à appliquer en toutes circonstances, sa recette en somme. Cela explique les nombreux points communs que l'on peut observer entre ces discours, sur lesquels il n'est pas utile de revenir. Mais cela n'est pas propre aux *prolaliai* ni à Lucien. Les sophistes de la Seconde Sophistique ont tous la même formation, ils ont étudié à partir des mêmes manuels de *progymnasmata*, ils apprennent tous les mêmes exercices et sont donc amenés à traiter de façon plus ou moins semblable, dans les grandes lignes, leurs discours, en fonction de la caractéristique de ces derniers; il est évident qu'on ne composera pas un éloge funèbre comme une déclamation. En même temps, le bon orateur est celui qui sait utiliser ces contraintes, qui peuvent parfois sembler un carcan étroit, pour manifester son talent, et adapter son discours au public, aux circonstances, à son projet, bref, à tout ce qui fait pour la rhétorique grecque le *kairos*.

On peut appliquer ces constatations à propos des *prolaliai* de Lucien. Les nombreux points communs entre les trois discours ne peuvent masquer l'individualisation qui les caractérise, et qui doit, d'ailleurs, relativiser l'emploi des *prolaliai* comme *prooimia* pour différents discours. Nous avons pu constater qu'aussi bien dans le vocabulaire utilisé, que dans la manière d'équilibrer les différentes parties dans les discours, ou encore dans le traitement de l'éloge, ou l'inclusion ou non d'une *ékphrasis*, Lucien fait véritablement œuvre originale de composition et ne se contente pas d'ajouter un *topos* à un autre. Les circonstances, que nous avons tenté de mettre en évidence, commandent toujours l'écriture.

Certainement ces discours n'ont pas encore livré tous leurs ressorts quant à la mise en œuvre rhétorique, l'analyse d'*Herodotus* montre combien, sous leur apparente simplicité – celle de la *prolalia* –, ils recèlent d'originalité et, surtout, de complexité. Nous avons touché cette complexité du doigt à travers l'étude de la structure d'*Herodotus* et la conjecture qui en découle – voir dans ce discours non pas un récit suivi d'une *ékphrasis*, interprétation traditionnelle, mais bien plutôt une *chrie*, exercice plus sophistiqué –, indique combien Lucien sait cacher un art consommé de la rhétorique derrière une apparente légèreté. C'est cette capacité à brouiller les pistes qui lui a procuré une part de notoriété: les spectateurs attendaient de lui des nouveautés, des morceaux originaux et pétillants (cf. *Zeuxis* 1), ce qu'en apparence il fait dans ces *prolaliai*, et la *captatio benevolentiae* qui s'adresse à un public de gens cultivés, nourris de la *paideia*, est plus qu'un jeu d'enfant, un simple *paidia*, comme il nous en avertit lui-même dans *Herodotus* 6.

Bibliographie

- ANDERSON, G. Patterns in Lucian's "Prolaliae". *Philologus*, Berlin, vol. 121, p. 313-315, 1977.
- BRANHAM, R. B. Introducing a Sophist: Lucian's prologues. *Transactions of the American Philological Association*, Cleveland (Ohio), vol. 115, p. 237-243, 1985.
- BOMPAIRE, J. *Lucien écrivain: imitation et création*. Paris: E. de Boccard, 1958.
- BOULANGER, A. *Aelius Aristide et la seconde sophistique dans la province d'Asie au II^e s. de notre ère*. Paris: E. de Boccard, 1923.
- CHAMBRY, E. *Lucien de Samosate: Œuvres complètes*. III volumes. Paris: Garnier, s.d.
- DESBORDES, F. *La rhétorique antique: l'art de persuader*. Paris: Hachette, 1996.
- JONES, C. P. *Culture and society in Lucian*. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1986.
- MRAS, K. *Die "prolaliai" bei den griechischen Schriftstellern*. *Wiener Studien* LXIV. Vienne: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1949, p. 71-81.
- NESSELRATH, H. G. Lucian's introductions. In: RUSSELL, D. A. (org.). *Antonine Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1990, p. 110-140.
- PATILLON, M.; BOLOGNESI, G. *Aelius Théon, Progymnasmata*. Paris: CUF, 1997.
- PATILLON, M. *Hermogène, L'art rhétorique*. Traduction française intégrale. Lausanne-Paris: L'âge d'homme, 1997.
- PATILLON, M. *Corpus Rhetoricum. Anonyme Préambule à la rhétorique. Aphthonios Progymnasmata. Pseudo-Hermogène Progymnasmata*. Paris: CUF, 2008.

- PERNOT, L. *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*. 2 tomes. Paris: Institut d'Études augustiniennes, 1993.
- PERNOT, L. L'éloge chez Ménandre le rhéteur. *REG*, Paris, vol. 99, p. 33-53, 1986.
- RABE, H. *Hermogenis opera*. Leipzig: Teubner, 1913.
- REARDON, B. P. *Courants littéraires grecs des II^e et III^e s. ap. J.-C.* Paris: Les Belles Lettres, 1971.
- ROTHSTEIN, M. *Quaestiones Lucianae*. Berlin: Mayer et Muller, 1888 [Prolaliai p. 116-123].
- RUSSELL, D. A.; WILSON, N. G. *Menander Rhetor*. Edited with translation and commentary. Oxford: Clarendon Press, 1981.
- SCHISSEL, O. *Novellenkränze Lukians*. Rhetorische Forschung. Halle: M. Niemeyer, 1912.
- SCHMID, W. Bemerkungen über Lucians Leben und Schriften. *Philologus*, Berlin, vol. 50, p. 297-319, 1891.
- SCHWARTZ, J. *Biographie de Lucien de Samosate*. Latomus, 83. Bruxelles: Berchem, 1965.
- SPENGLER, L. *Rhetores graeci*. Leipzig: Teubner, 1853-1856 (repr. Francfort-sur-le Main, 1966, p. 57-82).
- STOCK, A. *De Prolaliarum usu rhetorico*. Königsberg: ex officina Hartungiana, 1911.
- VIX, J.-L. *L'enseignement de la rhétorique au II^e siècle ap. J.-C. à travers les discours 30-33 d'Aelius Aristide*. Recherches sur les Rhétoriques religieuses, 13. Turnhout: Brepols, 2010.
- WALZ, C. *Rhetores Graeci*. 9 vol. Stuttgart/Tübingen: J.G. Cotta, 1832-1836 (repr. Osnabrück, 1968, vol. VIII, p. 520-577).

LOS PERÍODOS HIPOTÉTICOS COMO RECURSO ARGUMENTATIVO EN EPIGRAMAS ATRIBUIDOS A LUCIANO DE SAMÓSATA

Matías Sebastián Fernández Robbio*
Universidad Nacional de Cuyo

RESUMO: Espalhados em seis livros da *Antologia Grega* acham-se sessenta e quatro epigramas atribuídos a Luciano de Samósata. Analisa-se aqui uma seleção de catorze deles, que apresentam períodos hipotéticos: X.30, X.31, X.35, X.41, X.45, XI.129, XI.274, XI.396, XI.404, XI.420, XI.430, XI.431, XI.434, XVI.163. Focar-nos-emos no estudo dessa estrutura sintática a partir de três perspectivas: a morfologia e a sintaxe da língua grega, a prosódia e o uso retórico dos períodos hipotéticos, ao qual o autor recorre como estratégia argumentativa.

PALAVRAS-CHAVE: Luciano de Samósata; sintaxe grega; prosódia grega; métrica grega; epigrama.

I. Acerca del corpus

Compilada a fines del X en el mundo bizantino, la *Antología Palatina*¹ ha permitido conservar epigramas atribuidos a casi trescientos cuarenta

*matias_fr@hotmail.com

¹ Las primeras antologías de poesía griega de las que se tiene noticia datan de la época imperial. Recibían los nombres de ἀνθολογία, ramo de flores, ο στέφανος, corona, haciendo referencia al carácter selecto de los poemas que compilaban. La primera antología de la que se tiene conocimiento es la Corona de Meleagro compilada en el 70 a.C., seguida por las de Filipo de Tesalónica en el siglo I y Diogeniano en el siglo II, hasta llegar a la de Agatías en tiempos de Justiniano. Durante el siglo X, Constantino Céfalas, basándose en estas antologías publicadas varios siglos antes, publicó una antología temática, cuyo orden sirvió de base para el de la *Antología Palatina* (en adelante AP). Ésta, a su vez, fue compilada durante el siglo

poetas que escribieron a lo largo de quince siglos de la literatura griega. Dispersos en seis de sus dieciséis libros, incluyendo la *Antología Planudea*,² se encuentran cincuenta y tres epigramas que quizás hayan sido escritos por Luciano de Samosata (Samosata, Siria, 125-181).

La totalidad de su obra incluye no sólo declamaciones sofísticas, diatribas, tratados y diálogos sino también estos pocos epigramas. El índice de la *AP* asegura que, de los cincuenta y tres epigramas, Luciano escribió cuarenta e incluye otros trece epigramas entre corchetes atribuidos a otros autores que podrían haber sido escritos por él:

Lucianus. VI, 17, [20], 164. VII, 308. IX, 74], 120, 367. X, 26-29, [30], 31, 35-37, 41, 42, [45, 58, 107, 122]. XI, [10, 80, 81, 129, 239], 274, 396, 397, 400-405, 408, 410, [420], 427-436. XVI, 154, 163, 164, 238.³

La tradición textual de la obra de Luciano ha tornado este conjunto de poemas en un problema para la filología contemporánea. Un epigrama, que funcionaría como prólogo de la obra del samosatense, ha sido conservado en los códices de Focio (*Marcianus* 450 y 451) y ha sido anexado al *Anthologiae Graecae Appendix* como epigrama III.132. Otros epigramas han sido conservados en algunos manuscritos más recientes de la obra de Luciano (*Urbinsgraeus* 1 20, *Riccardianus* 25, *Laurentianus* 57.1). En total, sumando los epigramas conservados en los mss. *Palatinus* 23 de la *AP* y *Marcianus* 481 de la *API*, aunque exceptuando el que ha sido conservado por Focio, un total de 63 epigramas aparecen en la *AG*, sobre todo en los libros X y XI.

X, aunque no se tuvo conocimiento de ella hasta 1606 o 1607, cuando fue descubierta en la biblioteca del Palacio de Heidelberg por Claude Saumaise, un francés más conocido por la versión latina de su nombre, Salmasius. Si bien este estudioso hizo copias del manuscrito y las hizo circular bajo el nombre de *Anthologia inedita*, el texto completo recién fue publicado en 1776 en la *Analecta veterum poetarum Graecorum* de Richard François Philippe Brunck.

² Por su parte, la *Antología Planudea* (en adelante *API*) fue compilada por Máximo Planudes, un monje de Constantinopla, a principios del siglo XIV. Tras la caída del Imperio Romano de Oriente, el manuscrito original fue conservado gracias a quienes migraron de Constantinopla a Italia. El texto fue copiado originalmente por Constantinus Lascaris, pero fue Janus Lascaris, un discípulo suyo, quien se encargó de hacerlo imprimir en Florencia en el año 1494 bajo el título *Anthologia epigrammatum Graecorum*. La compilación de la *AP* con la *API*, editada como un décimo sexto libro de la *AP* que incluye únicamente aquellos epigramas que no se repiten en ambas, se denomina *Antología Griega* (en adelante *AG*).

³ Cf. Cougni, *op. cit.*, p. 686.

Esto ha causado problemas a la tarea editorial, que se evidencian en las decisiones tomadas por los editores de la obra de Luciano. Jacobitz, coincidiendo parcialmente con el índice de la edición de Cougni, incluye únicamente cincuenta y tres en su *editio maior*. En la edición oxoniense, Mac Leod incluye 63 epigramas, pues edita como espurio el que conservó Focio, mientras que en la edición de la Loeb Classical Library se edita únicamente ese mismo epigrama, conservado también en algunos manuscritos menores de Luciano, pero para los restantes se envía al lector a la edición de Paton de la AG compuesta por cinco volúmenes de esa colección.⁴

Hasta una fecha reciente, los únicos estudios específicos acerca de este corpus pertenecen a Setti (1892), Helm (1927), Baldwin (1975) y Gómez Cardó (2008). La producción epigramática de Luciano ha permanecido olvidada en general por los historiógrafos y los críticos literarios. Esto ha sido motivado por la consideración común de que la totalidad de los epigramas son espurios o carentes de interés. Quienes sostienen tal opinión argumentan que estos poemas podrían haber sido escritos por Lucilio o algún otro Luciano del siglo IV.⁵ Otra razón importante de duda acerca de la autoría del samosatense se debe a que estos textos no están incluidos en gran parte de los manuscritos de las obras del autor.⁶ Sin embargo, “los temas y los procedimientos empleados por Luciano en otras obras suyas coinciden con los de los epigramas, y éstos, a su vez, reproducen los empleados en otros epigramas satíricos (...)”.⁷

Del corpus total de epigramas, catorce presentan períodos hipotéticos: X.30, X.31, X.35, X.41, X.45, XI.129, XI.274, XI.396, XI.404, XI.420, XI.430, XI.431, XI.434, XVI.163. Esta ponencia se propone analizar estos textos, comúnmente ignorados al estudiar la obra del samosatense, desde tres perspectivas: en primer lugar, la morfología y la sintaxis de la lengua griega; en segundo, la prosodia y en tercer lugar, el valor retórico de los períodos hipotéticos que el autor construye como estrategia argumentativa.

⁴ Cf. Gómez Cardó, *op. cit.*, p. 38.

⁵ Cf. Cantarella, *op. cit.*, p. 298.

⁶ Cf. Gómez Cardó, *op. cit.*, p. 40.

⁷ Cf. Gómez Cardó, *op. cit.*, p. 40.

II. Selección y traducción

El epigrama X.30 es un dístico elegíaco compuesto por una oración compleja por coordinación:

᾽ Ὀκείαι χάριτες γλυκερώτεραι· ἦν δὲ βραδύνη,
πᾶσα χάρις κενεή, μηδὲ λέγοιτο χάρις.⁸

Es evidente el paralelismo de la secuencia adjetivo-sustantivo-adjetivo existente en los dos versos: en el primero finaliza antes de la diéresis y en el segundo, en la cesura pentemímera. El segundo coordinado es un período hipotético universal de presente cuya apódosis está compuesta por dos coordinados. La estructura lógica de este epigrama es deductiva: se afirma un enunciado general sobre un sujeto determinado y se postula que eso no sería lo que es si se modificase uno de sus atributos.

El epigrama X.31 también es una oración compleja por coordinación en la que cada uno de los versos del dístico elegíaco es uno de los coordinados:

Θνητὰ τὰ τῶν θνητῶν, καὶ πάντα παρέρχεται ἡμᾶς·
ἦν δὲ μή, ἀλλ' ἡμεῖς αὐτὰ παρερχόμεθα.⁹

El primero de los versos también está compuesto por dos coordinados de tipo enunciativo. El segundo de los versos es un período hipotético universal de presente. Este epigrama también se basa en una lógica deductiva: parte de una tautología, infiere un enunciado general que se encuentra en el segundo coordinado del primer verso, lo niega en la prótasis y postula una conclusión. Es interesante notar que en el primer enunciado y en la apódosis del período hipotético se mantiene el mismo verbo pero se produce una inversión: lo que en uno es sujeto es objeto directo en el otro y viceversa. El período hipotético es la estructura lógica que le permite al autor producir esta inversión y persuadir por medio de ella a pesar de que no sea válida lógicamente.

⁸ “Goces rápidos son más agradables; pero, si llega tarde,/ todo goce es vacío y no debería ser llamado ‘goce’” (todas las traducciones de los epigramas citados pertenecen al autor de este trabajo).

⁹ “Mortales son las cosas de los mortales y todas andan a nuestro lado;/ y si no, no obstante, andamos junto a ellas”.

El epigrama X.35 está compuesto por dos dísticos elegíacos. Es una oración compleja por coordinación:

Εὖ πράττων, φίλος εἶ θνητοῖς, φίλος εἶ μακάρεσσι
 καί σευ ῥηϊδίως ἔκλυον εὐξαμένοι·
 ἦν πταίσης, οὐδεὶς ἔτι σοι φίλος, ἀλλ' ἅμα πάντα
 ἔχθρά, Τύχης ῥιπαῖς συµµεταβαλλόμενα.¹⁰

En el primer coordinado se encuentran un participio de presente y un participio de aoristo que pueden ser traducidos con matiz temporal o condicional como prótasis a pesar de no serlo en el texto griego. El segundo dístico elegíaco es efectivamente un período hipotético universal de presente cuya apódosis está compuesta por dos coordinados. Es interesante notar el paralelismo existente entre el final de la primera construcción de participio que puede ser traducida como una prótasis y el final de la prótasis del período hipotético, pues ambos finales coinciden en la cesura trihemímera. La estructura del epigrama pretende parecer un silogismo lógicamente válido, aunque no lo es, pues no cumple con las condiciones formales del *modus ponens* ni del *modus tollens*: el autor afirma una premisa y su consecuencia y luego pretende negar la consecuencia negando la condición. El destinatario del epigrama es una segunda persona, el lector.

El epigrama X.41 está compuesto por cuatro dísticos elegíacos. El primero de ellos es una oración compleja por coordinación, el segundo es una oración simple incluyente y el tercero y el cuarto son una oración compleja con modificador de modalidad condicional: el tercer dístico es la prótasis y el cuarto, la apódosis:

Πλοῦτος ὁ τῆς ψυχῆς πλοῦτος μόνος ἔστιν ἀληθής·
 τᾶλλα δ' ἔχει λύπην πλείονα τῶν κτεάνων.
 τόνδε πολυκτέανον καὶ πλούσιόν ἔστι δίκαιον
 κληῖζειν, ὅς χρῆσθαι τοῖς ἀγαθοῖς δύναται.
 εἰ δέ τις ἐν ψήφοις κατατήκεται, ἄλλον ἐπ' ἄλλω
 σωρεύειν αἰεὶ πλοῦτον ἐπειγόμενος,

¹⁰“Mientras te va bien, eres querido por los mortales, eres querido por los dioses/ y, cuando les suplicas algo, rápidamente te escuchan./ Si caes en desgracia, ya no tienes ningún amigo sino que al mismo tiempo/ todo es hostil, porque cambia con los tumbos de Fortuna”.

οὔτος ὅποια μέλισσα πολυτρήτοις ἐνὶ σίμβλοις
μοχθήσει, ἑτέρων δρεπτομένων τὸ μέλι.¹¹

Los dos primeros dísticos son los enunciados que el autor utiliza como sustento para el período hipotético real que propone. Tanto en la prótasis como en la apódosis hay construcciones de participio: la primera funciona como modificador directo de un pronombre indeterminado y la segunda es una construcción de genitivo absoluto. En cuanto al contenido del epigrama, resulta muy interesante el modo en que el autor se refiere a las abejas: ellas no son un ejemplo de trabajo duro, esfuerzo y entrega a la comunidad, sino que aparecen como trabajadoras compulsivas incapaces de disfrutar lo que producen.

El epigrama X.45¹² también está compuesto por cuatro dísticos elegíacos dirigidos a una segunda persona, el lector:

Εἰ μνήμην, ἄνθρωπε, λάβῃς, ὁ πατήρ σε τί ποιῶν
ἕσπειρεν, πάσῃ τῆς μεγαλοφροσύνης.
ἀλλ' ὁ Πλάτων σοὶ τῦφον ὄνειρώσσων ἐνέφυσεν
ἀθάνατόν σε λέγων καὶ φυτὸν οὐράνιον.
ἐκ πηλοῦ γέγονας· τί φρονεῖς μέγα; τοῦτο μὲν οὕτως
εἶπ' ἄν τις, κοσμῶν πλάσματι σεμοτέρῳ.
εἰ δὲ λόγον ζητεῖς τὸν ἀληθινόν, ἐξ ἀκολάστου
λαγνείας γέγονας καὶ μιαρᾶς ῥανίδος.¹³

El primero de ellos es un período hipotético eventual y el cuarto de ellos es un período hipotético real. El primer período está compuesto por una prótasis basada en un dato conocido por la experiencia y una

¹¹ “La riqueza del alma es la única verdadera riqueza./ pues las otras causan más desgracia que las posesiones./ Es justo llamar abundante en posesiones y rico/ a quien sabe utilizar sus bienes./ Pero si alguien se consume en sus cuentas./ esforzándose en acumular siempre riqueza, una sobre otra./ éste, como abeja en colmena de muchas celdas./ se fatigará mientras otros colectan la miel”.

¹² Este epigrama ha sido excluido en la edición crítica de la obra completa de Luciano elaborada por MacLeod.

¹³ “Si recuerdas, hombre, de qué modo tu padre/ te engendró, modera tu arrogancia./ Pues Platón, que tenía poluciones en sus sueños, hizo nacer la vanidad en ti/ al llamarte inmortal y engendro celestial./ Has nacido del barro. ¿Por qué eres tan engreído? Esto/ así te lo diría alguien embelleciéndolo./ Pero, si buscas una palabra verdadera, has nacido/ de la lascivia licenciosa y de una gota impura”.

apódosis de evidente carácter exhortativo a pesar de estar en modo subjuntivo. En el comienzo del quinto y del octavo verso existe un paralelismo que llega hasta la cesura pentemímera. La prótasis del segundo período hipotético se extiende hasta la diéresis del séptimo verso, donde comienza la apódosis. Es curioso el hecho de que los dos modificadores condicionales presentes en este epigrama no sean modificadores del *dictum*, sino del *modus*, pues ellos no condicionan el cumplimiento de lo que se afirma en el núcleo oracional.

El epigrama XI.129 está compuesto por dos dísticos elegíacos y cada uno de ellos es una oración:

Ποιητῆς ἔλθων εἰς Ἴσθμια πρὸς τὸν ἀγῶνα,
 εὐρών ποιητὰς, εἶπε παρίσθμι' ἔχειν.
 μέλλει δ' ἔξορμᾶν εἰς Πύθια· κἄν πάλιν εὖρη,
 εἶπειν οὐ δύναται· «Καὶ παραπύθι' ἔχω».¹⁴

La segunda de ellas es una oración compleja por coordinación. Su segundo coordinado es un período hipotético universal de presente. Este epigrama está basado en un juego de palabras: el personaje viaja a Istmia y cuando se encuentra con otros poetas afirma que tiene glándulas “parístmicas”, es decir, amígdalas; pero no es capaz de afirmar que tiene glándulas “parapitias” cuando viaja a Pitia pues ellas no existen. El período hipotético presenta la situación del poeta al encontrarse con otros y ser incapaz de afirmar tal cosa.

El epigrama XI.274 está compuesto por dos dísticos elegíacos:

Εἶπέ μοι εἰρομένω, Κυλλήνιε, πῶς κατέβαινε
 Λολλιανοῦ ψυχὴ δῶμα τὸ Φερσεφόνης;
 θαῦμα μὲν, εἰ σιγῶσα· τυχὸν δέ τι καὶ σὲ διδάσκειν
 ἤθελε· φεῦ, κείνου καὶ νέκυν ἀντιάσαι.¹⁵

El primero es una oración simple incluyente de una proposición sustantiva icónica. El segundo es una oración compleja con un modificador

¹⁴ “Un poeta que iba hacia los Juegos Ístmicos, al certamen./ cuando se encontró con otros poetas, dijo que tenía paristmitis./ Está por partir hacia los Juegos Píticos; y si de nuevo se los encuentra./ no puede decir: ‘También tengo parapititis’”.

¹⁵ “Dime a mí que te pregunto, Cilenio: ¿de qué modo descendió/ el alma de Loliano al palacio de Perséfone?/ Cosa asombrosa, si callaba: pero tal vez incluso a ti quería enseñarte/ alguna cosa. ¡Ay del que se encuentre con aquél incluso muerto!”

condicional. Este período hipotético es muy irregular: en primer lugar, el orden lógico de sus partes está invertido; en segundo lugar, el verbo de la prótasis no está conjugado en una forma personal, sino que es un participio y en tercer lugar, la apódosis no tiene ningún verbo.

El epigrama XI.396 está compuesto por dos dísticos elegíacos. Cada uno de ellos es una oración compleja por coordinación:

Πολλάκις οἶνον ἔπεμψας ἔμοί, καὶ πολλάκις ἔγνων
σοὶ χάριν ἠδυπότῳ νέκταρι τερπόμενος.
νῦν δ' εἴπερ με φιλεῖς, μὴ πέμψης· οὐ δέομαι γὰρ
οἴνου τοιούτου, μηκέτ' ἔχων θρίδακας.¹⁶

La segunda oración está compuesta por dos coordinados. El primero de ellos es un período hipotético real aparentemente paradójico. La prótasis se extiende hasta la cesura pentemímera y la apódosis se extiende hasta la diéresis. El segundo coordinado es una mordaz justificación de la apódosis. Desde un punto de vista retórico, la función de la prótasis es simplemente suavizar la ironía del último enunciado del epigrama.

El epigrama XI.404 está compuesto por tres dísticos elegíacos. Los dos primeros son una oración compleja por coordinación y el último es un período hipotético:

Οὐδέποτε' εἰς πορθμεῖον ὁ κηλήτης Διόφαντος
ἐμβαίνει μέλλων εἰς τὸ πέραν ἀπίναι·
τῆς κήλης δ' ἐπάνωθε τὰ φορτία πάντα τεθεικῶς
καὶ τὸν ὄνον, διαπλεῖ σινδόν' ἐπαράμενος.
ὥστε μάτην Τρίτωνες ἐν ὕδασι δόξαν ἔχουσιν,
εἰ καὶ κηλήτης ταῦτο ποιεῖν δύναται.¹⁷

Los cuatro primeros versos presentan una situación general que sirve como base para el último dístico. El orden lógico del período está

¹⁶ “Muchas veces me enviaste vino y muchas veces te di/ las gracias deleitado por el dulce néctar./ Ahora si me quieres, no me lo envíes; pues no necesito/ tal vino ahora que ya no tengo más lechugas”.

¹⁷ “El jorobado Diofanto jamás se embarca en un navío/ cuando quiere llegar a la otra orilla;/ por el contrario, deposita sobre su joroba toda la carga,/ incluso su burro, y navega izadas las velas./ Así que en vano los Tritones tienen fama en las aguas/ si incluso un jorobado puede hacer lo mismo”.

invertido. Su apódosis se refiere a seres acuáticos mitológicos utilizados como comparación.

El epigrama XI.420 es un único dístico elegíaco:

Αἱ τρίχες, ἦν σιγᾶς, εἰσὶ φρένες· ἦν δε λαλήσης,
ὡς αἱ τῆς ἥβης, οὐ φρένες, ἀλλὰ τρίχες.¹⁸

A pesar de su brevedad, su estructura sintáctica no es simple: es una oración compleja por coordinación y cada uno de sus coordinados está compuesto por un modificador condicional y un núcleo oracional. El autor se vale de estos períodos hipotéticos universales de presente para mostrar cómo un mismo atributo personal puede representar dos cosas distintas si varía el comportamiento de los sujetos.

El epigrama XI.430 es un período hipotético real expresado en un dístico elegíaco:

Εἰ τὸ τρέφειν πώγωνα δοκεῖς σοφίαν περιποιεῖν,
καὶ τράγος εὐπώγων αἶψ' ὅλος ἐστὶ Πλάτων.¹⁹

Su primer verso es la prótasis del período y su último verso, la apódosis. El tono mordaz de la apódosis de este epigrama es reforzado por la utilización de un verbo conjugado en el presente del modo indicativo y no en algún tiempo del modo subjuntivo.

El epigrama XI.431 también es un período hipotético real compuesto en un único dístico elegíaco:

Εἰ ταχὺς εἰς τὸ φαγεῖν καὶ πρὸς δρόμον ἀμβλύς ὑπάρχεις,
τοῖς ποσὶ σου τρῶγε, καὶ τρέχε τῷ στόματι.²⁰

También aquí el primer verso es la prótasis y el segundo es la apódosis. Los dos versos de este epigrama presentan quiasmos: en el primer verso se invierte la secuencia de un adjetivo y una construcción preposicional y en el segundo, la secuencia de un dativo instrumental y un imperativo. En ambos aparece un coordinante copulativo como eje de los quiasmos.

¹⁸ “Los cabellos, si callas, son sensateces; pero si parloteas, / son como los de la juventud, no sensateces, sino cabellos”.

¹⁹ “Si crees que dejarte crecer la barba te inviste de sabiduría, / también un macho cabrío bien barbudo es, de inmediato, todo un Platón”.

²⁰ “Si comienzas rápido a comer y lento a correr, / come con tus pies y corre con tu boca”.

En el epigrama XI.434 también se encuentra un período hipotético expresado del mismo modo, en un único dístico elegíaco cuya prótasis es el primer verso y cuya apódosis es el segundo verso:

Ἦν ἐσίδης κεφαλὴν μαδαράν, καὶ στέρνα, καὶ ὤμους,
μηδὲν ἐρωτήσης· μῶρον ὄρα φλακρόν.²¹

En el primer verso el autor coordina elementos de modo polisindético mientras que en el segundo sólo utiliza un punto alto. Este epigrama exhorta a no hacer preguntas si se ve a un calvo pues la calvicie era un símbolo de sabiduría y muchos adeptos a las nuevas religiones orientales raspaban sus cabezas, a pesar de que en muy pocos casos fueran sabios (cf. Luc., *Acerca de los sacrificios* §14).

El epigrama XVI.163 es una oración compleja por coordinación cuyo segundo coordinado es un período hipotético irreal de presente:

Τὴν Παφίην γυμνὴν οὐδεὶς ἶδεν· εἰ δέ τις εἶδεν,
οὗτος ὁ τὴν γυμνὴν στησάμενος Παφίην.²²

La diéresis del primer verso marca el comienzo de la prótasis del segundo coordinado, que se extiende hasta el final del verso. El último verso es la apódosis de este período. Este epigrama parte de una enunciación y utiliza un período hipotético para plantear una situación irreal que sólo podría haber acontecido bajo una determinada condición.

III. Comentario morfológico y sintáctico

A fin de facilitar el análisis de los períodos condicionales de estos epigramas, sus características morfosintácticas han sido sistematizadas de modo analítico en la siguiente tabla:

²¹ “Si ves una cabeza rapada, pecho y hombros,/ no preguntes: estás viendo a un calvo necio”.

²² “A la Pafia nadie vio desnuda; pero si alguien la ha visto,/éste es el que erigió [la estatua de] la Pafia desnuda”.

Epigrama	Orden de las partes del período hipotético		Subordinante	Tiempos verbales		Tipo de período hipot.
	Prótasis	Apódosis		Prótasis	Apódosis	
X.30	1ª	2ª	ἥν	Pte. MSubj	Pte. MInd	Univ. Pte.
X.31	1ª	2ª	ἥν	-	Pte. MInd	Univ. Pte.
X.35	1ª	2ª	ἥν	Pte. MSubj	-	Univ. Pte.
X.41	1ª	2ª	εἰ	Pte. MInd	Fut. MInd	Real
X.45 v. 1-2	1ª	2ª	εἰ	Aor. 2º MSubj	Aor. MSubj	Eventual
X.45 v. 7-8	1ª	2ª	εἰ	Pte. MInd	Perf. MInd	Real
XI.129	1ª	2ª	καὶν	Aor. 2º MSubj	Pte. MInd	Univ. Pte.
XI.274	2ª	1ª	εἰ	Participio Pte.	-	¿Real?
XI.396	1ª	2ª	-	Pte. MInd	Pte. MInd	Real
XI.404	2ª	1ª	-	Pte. MInd	Pte. MInd	Real
XI.420 v. 1	1ª	2ª	ἥν	Pte. MSubj	Pte. MInd	Univ. Pte.
XI.420 v. 1-2	1ª	2ª	ἥν	Perf. MSubj	-	Univ. Pte.
XI.430	1ª	2ª	εἰ	Pte. MInd	Pte. MInd	Real
XI.431	1ª	2ª	εἰ	Pte. MInd	Pte. MImp	Real
XI.434	1ª	2ª	ἥν	Pte. MSubj	Aor. MSubj	Eventual
XVI.163	1ª	2ª	εἰ	Imperf. MInd	-	Irreal Pte.

Si bien el corpus está compuesto por catorce epigramas, hay en total dieciséis períodos hipotéticos. Catorce de estos mantienen el orden lógico según el cual la construcción debe ir encabezada por la prótasis y seguida por la apódosis. Además, diez de los dieciséis períodos pertenecen a oraciones complejas por coordinación, mientras que sólo seis son oraciones independientes dentro de los epigramas: X.41, X.45 v. 1-2, X.45 v. 7-8, XI.404, XI.430, XI.431.

Con respecto a los subordinantes utilizados por Luciano, εἰ aparece en siete epigramas; ἥν, en seis y καὶν, en uno. Se verifica una correspondencia parcial entre los subordinantes que las gramáticas griegas señalan para cada tipo de período condicional. No se registra ningún caso de εἴν, evitado quizá por razones métricas.

Los verbos utilizados en los períodos hipotéticos no siempre respetan la correlación verbal que los gramáticos postulan como regular en los períodos hipotéticos griegos. Incluso se encuentra una forma nominal del verbo en uno de los períodos (cf. XI.274 v. 3). Las combinaciones de tiempos encontradas son las siguientes:

<i>Prótasis</i>		<i>Apódosis</i>		<i>Registros</i>
<i>Modo</i>	<i>Tiempo</i>	<i>Modo</i>	<i>Tiempo</i>	
Indicativo	Presente	Indicativo	Presente	2
			Futuro	1
			Imperfecto	1
			Perfecto	1
	Imperativo	Presente	1	
	Imperfecto	-		1
Subjuntivo	Presente	Indicativo	Presente	2
		Subjuntivo	Presente	1
		-		1
	Perfecto	-		1
	Aoristo 2º	Indicativo	Presente	1
		Subjuntivo	Aoristo	1
Participio	Presente	-		1
-		Indicativo	Presente	1

Tal vez el problema de la irregularidad de las correlaciones pueda ser resuelto aceptando la propuesta de Higgins acerca de la existencia de un “*standard late Greek*», (...) una lengua que mezclaría una sintaxis dialectal y el vocabulario jónico-ático de la *koiné*”,²³ pues efectivamente se verifica una sintaxis no clásica y es posible encontrar vocabulario jónico-ático en los epigramas de este autor.

IV. Comentario prosódico

Luciano compuso sus epigramas teniendo en cuenta no sólo aspectos gramaticales de la lengua griega sino también aspectos prosódicos. La importancia de estos últimos consiste en que ellos son fundamentales para la formación en el lector u oyente de una percepción de agrupamiento.

Todos los epigramas del corpus analizado están formados por dísticos elegíacos que combinan pies dactílicos y espondeicos. Las distintas cesuras utilizadas no sólo tienen una intención prosódica, sino que también concuerdan con la distinción de construcciones. Algunas cesuras resaltan por el rigor formalista con el que han sido dispuestas. Marcan el fin del modificador condicional las cesuras trihemímera en

²³ Cf. Alsina, *op. cit.*, p. 44.

X.35 v. 1, heptemímera en X.45 v. 1 y trocaicas en XI.274 v. 3 y en XI.396 v. 3. En X.431 v. 2 la cesura marca el fin del primer coordinado del núcleo oracional del período hipotético.

Es necesario mencionar además que las diéresis bucólicas al final del cuarto pie de los hexámetros concuerdan con el final de construcciones sintácticas. Entre las más importantes, siete de ellas coinciden con el final de coordinados en oraciones complejas (cf. X.30 v. 1, X.35 v. 3, XI.129 v. 3, XI.274 v. 3, XI.396 v. 3, XI.420 v. 1, XVI.163) y una marca el fin de un modificador condicional y el comienzo de un núcleo oracional (cf. X.45 v. 7).

Resulta notable que los subordinantes εἰ, ἤν y ἄν siempre llevan el *ictus*. Esto señala que la condicionalidad juega un papel tan importante en esos epigramas que merece ser siempre acentuada. Por esta razón, los subordinantes incluso encabezan los versos en la mayoría de los epigramas (cf. X.31, X.35, X.41, X.45 v. 1-2, X.45 v. 7-8, XI.404, X.430, X.431, X.434). Esto permite aventurar que quizás en la lengua griega se dé el mismo fenómeno que Hernández Díaz registra en la prosodia de los condicionales en la lengua castellana: “que el reajuste tonal sí actúa como límite prosódico demarcativo entre la oración condicional y sus contextos” (2003, p. 568).²⁴

Es también interesante notar que se encuentran algunos versos con rima leonina entre sus hemistiquios (cf. XI.420 v. 2, XI.430 v. 1 y 2, XVI.163 v. 1 y 2).

V. Comentario retórico

Luciano compone sus epigramas valiéndose de una gran variedad de recursos. Se evidencia un uso cuidadoso y rico de adjetivos, una intención dialógica con el lector, referencias mitológicas y a personajes históricos y juegos de palabras.

Varios epigramas redactados en segunda persona están dirigidos al lector (cf. X.35, X.45, XI.396, XI.420, XI.430, XI.431, XI.434). Este recurso permite llamar su atención y hacer que se sienta interpelado. Dos enunciados son interrumpidos por la introducción de un vocativo que presenta al interlocutor del poeta (cf. X.45 v. 1, XI.274 v. 1). En el primer caso, dirigido a un tú, este recurso evidentemente pretende interpelar al lector, sorprenderlo y persuadirlo. En el segundo caso, la

²⁴ Cf. Hernández Díaz, *op. cit.*, p. 568.

referencia a un dios quizá sirva para parodiar con un asunto de baja importancia los epigramas votivos de otros poetas.

En concordancia con el estilo de la poesía epigramática alejandrina, las alusiones mitológicas sirven como comparaciones (cf. XI.404 v. 5) o como motivo para una redacción erudita (cf. XVI.163). Luciano también sabe aprovechar la figura de personajes históricos famosos para componer sus epigramas, como muestra al referirse a la figura de Platón en dos epigramas. En uno de ellos se refiere a él para burlarse de sus teorías de las ideas y de la inmortalidad del alma (cf. X.45 v. 2-4) y en el otro lo toma como modelo de sabiduría (cf. XI.430).

El poeta recurre también a juegos de palabras. En el epigrama XI.129 el autor toma una palabra existente, la descompone y reemplaza uno de sus componentes por otro. De este modo, crea una palabra sin significado para bromear utilizándola como la original aunque en circunstancias diferentes. En el epigrama X.430 invierte los instrumentos verdaderos de dos acciones para compensar la lentitud de una y la rapidez de la otra.

VI. Valor argumentativo de los períodos hipotéticos

A pesar de haberlo intentado, no ha sido posible encontrar trabajos de investigación que propongan una lectura de los períodos hipotéticos desde los campos teóricos de la retórica y la pragmática. Por eso mismo, las siguientes afirmaciones son simples hipótesis que han guiado este trabajo y que parece posible confirmar en el marco de su limitado corpus.

Hasta aquí la lectura de estos epigramas ha sido presentada de modo analítico desde diferentes perspectivas gramaticales. Sin embargo, se pretende demostrar cómo Luciano logra combinar las dimensiones formal y pragmática del lenguaje por medio del uso de una estructura sintáctica con la finalidad de persuadir al lector. Creemos que la elección de esta estructura puede ser justificada por dos razones. En primer lugar, esta estructura es particularmente persuasiva porque representa por medio del lenguaje el razonamiento lógico. Parte siempre de una premisa, a veces tácita, y luego formula un período hipotético que le permite concluir con una enunciación inesperada por el lector que no sólo lo sorprende sino que también lo invita a reflexionar en la mayoría de los casos.

En segundo lugar, el uso argumentativo de esta estructura se justifica por el hecho de que, según Lausberg,²⁵ toda estructura sintáctica

²⁵ Cf. Lausberg, *op. cit.*, p. 41.

bipartita resalta la fuerza de cada una de las partes del *dictum* en la retórica literaria. De este modo, tanto las prótasis como las apódosis son enfatizadas en cada período hipotético. Este recurso es particularmente evidente en aquellos epigramas en los que las prótasis y las apódosis están en distintos versos (cf. X.30, X.41, XI.129, XI.430, XI.431, XI.434, XVI.163). Los demás epigramas en los que las prótasis finalizan en los mismos versos en los que comienzan las apódosis también presentan una estructura bipartita marcada por las cesuras. Por consiguiente, el análisis prosódico de los *ictus*, las cesuras y las diéresis antes presentado confirmaría este postulado de Lausberg.

Por último, en relación con la ubicación de los períodos hipotéticos dentro de los epigramas, se observa una tendencia a que ocupen el final de los mismos. El valor retórico de los períodos hipotéticos (y, en particular, de sus apódosis) está dado entonces como un refuerzo de las enunciaciones de estos *acumenes*, versos finales de los epigramas que de por sí ya se caracterizan por su agudeza en toda la literatura epigramática.

Teniendo todo esto en cuenta, es posible afirmar entonces que en los epigramas de Luciano analizados el período hipotético no es una simple estructura sintáctica, sino que es un recurso retórico que intenta persuadir de acuerdo con el modo demostrativo de la argumentación formal y que siempre es construido con características y en posiciones distintivas.

Este resultado lleva a la formulación de nuevos interrogantes tanto en el ámbito de la sintaxis como en el de la retórica. En relación con lo primero, es necesario indagar si existe una relación entre la prosodia y la sintaxis que fije patrones a la construcción de ciertas estructuras sintácticas en la poesía en verso. En relación con lo segundo, cabe preguntarse si la ubicación de los períodos hipotéticos que aquí se ha verificado es un recurso común a otros autores o si es propio de Luciano y si existen modos particulares de construcción de los períodos hipotéticos en otros géneros literarios en los que también sean usados como recursos retóricos.

Bibliografía

- ALSINA CLOTA, J. Introducción general. En: LUCIANO *Obras: vol. I*. Madrid: Gredos, 1996, p. 7-69.
- BALDWIN, B. The epigrams of Lucian. *Phoenix*, Toronto, n. 29, p. 311-315, 1975.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, H.; VALLS, A. T. *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel, 2004.

CANTARELLA, R. *La literatura griega de la época helenística e imperial*. Buenos Aires: Losada, 1972.

COUGNI, E. (org.). *Epigrammatum Anthologia Palatina: cum Planudeis et appendice nova (vol. 3)*. París: Firmin-Didot et Sociis, 1927.

DÜBNER, F. (org.). *Epigrammatum Anthologia Palatina: cum Planudeis et appendice nova (vol. 1-2)*. París: Firmin-Didot et Sociis, 1888.

GÓMEZ CARDÓ, P. A propósito de algunos epigramas atribuidos a Luciano. *Synthesis*, La Plata, vol. 15, p. 37-57, 2008.

GUEVARA DE ÁLVAREZ, M. E. *Compendio de sintaxis griega: teoría y práctica*. Material didáctico para el curso "Actualización en lengua griega", preparatorio para la carrera de posgrado *Especialización en Filología Clásica* de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza, Argentina. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras/ UNCuyo, 2007.

HELM, R. Lukianos: Epigramme. *Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, s. 1, 13.2, col. 1739-1740, 1927.

HERNÁNDEZ DÍAZ, B. Prosodia y gramática: delimitación de las oraciones condicionales en discurso semiespontáneo. *Interlingüística (n. 14)*. Barcelona: Asociación de Jóvenes Lingüistas, 2003, p. 559-568.

KOVACCI, O. *El comentario gramatical: teoría y práctica (2vol.)*. Madrid: Arco, 1990.

LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literaria: introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Madrid: Gredos, 1975.

LO CASCIO, V. *Gramática de la argumentación*. Madrid: Alianza, 1998.

PATON, W. R. *The Greek Anthology (6 vol.)*. London-Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1956-1958.

SARDI, L; ROSENBAUM, E; SILVENTI, C. *Sintaxis griega: teoría y práctica (primera, segunda, tercera, cuarta, quinta y sexta partes)*. Informes finales de proyectos de investigación. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras/ UNCuyo, 2000-2007.

SETTI, G. Gli epigrammi di Luciano. *Rivista di filologia*, Torino, n. 20, p. 161-200, 1892.

THE AESTHETICS OF PARADOX IN LUCIAN'S *PROLALIAÍ*

Valentina Popescu*
University of California, Davis

RESUMO: Este artigo explora o emprego, por Luciano, de material paradoxográfico em suas introduções retóricas, *prolaliaí*, como uma retórica oblíqua de autorreferência. Especialmente, mostra que o material paradoxográfico, gradualmente estabelecendo sofisticados paradigmas para a recepção do novo e da alteridade, é parte de uma estratégia requintada, um sistema referencial complexo, através do qual Luciano define sua poética e reflete o clima cultural multifacetado de sua época, em que tenta estabelecer a si mesmo como, paradoxalmente, uma identidade tanto heterodoxa quanto ortodoxa.

PALAVRAS-CHAVE: Luciano; automoldagem; identidade cultural; poética; paradoxo.

ἀλλὰ τί πρὸς τὸν Διόνυσον ὁ Διόνυσος οὗτος;
What has this Dionysus to do with Dionysus?
(Lucian, *Bacchus*, 5.1)

Lucian frequently describes his literary novelty as a marvel – *parádoxon* –, a term typical for paradoxography, the literature of wonders. Yet, in his rhetorical introductions – *prolaliaí* –, the paradoxographical hypotext is pervasive and deserves a more systematic examination, within the broader cultural and literary context.¹ Lucian exploits the

* vpopescu@ucdavis.edu

¹ On Lucian's *prolaliaí*, see Thimme, *op. cit.*; Stock, *op. cit.*; Mras, *op. cit.*; Anderson, *op. cit.*, 1977; Branham, *op. cit.*, 1985, republished in Branham, *op. cit.*, 1989; Nesselrath, *op. cit.*; Georgiadou; Larmour, *op. cit.*; Villani, *op. cit.* References can also be found in more general studies: Bompaire, *op. cit.*, p. 286-288; Reardon, *op. cit.*, p. 165-166; Robinson,

aesthetical and rhetorical functions of marvels (*parádoxa*), by using them as paradigms for his exoticism, in terms of cultural identity, and the exoticism of his work, in terms of generic identity.²

However, the rich and diverse paradoxographical material does more than just presenting the author as exotic; and exotic still sells in the Second Sophistic.³ It amounts obviously, in Lucian's case, to more than just a conventional rhetorical repertoire. It goes beyond just equaling the generic novelty of the comic dialogue, or the *míxis* of genres in it, of prose and verse, of serious and comic, to a *parádoxon*. Lucian constantly focuses on earning *dóxa* (*fame*) through *parádoxa* from an audience of *pepaideuménoi* expected to sublimate the experience of *ékplexis* (*astonishment*) from bewilderment to aesthetic pleasure. His use of paradoxographical material is part of a more sophisticated strategy. Through the oblique rhetoric of *parádoxa*, Lucian defines his poetics and reflects the multilayered cultural climate of the era, in which he attempts to establish himself as a, paradoxically, distinct and orthodox identity.

I will limit my study to the eight texts established as *prolaliaí* by Rothstein, given their consistency in scholarly classifications.⁴ The purpose of my study is not to establish taxonomy based on genre purity, which seems a paradoxical attempt for an author who revels with impunity in generic 'impurity'. I only attempt to investigate Lucian's modes of self-presentation filtered through the culture of *parádoxa* in texts that are self-referential and indisputably introductory. I will discuss Lucian's *prolaliaí* in approximately the same order as Nesselrath (1990), yet not a strictly chronological one, acknowledging that committing to even a loose chronology may prove risky. I divide them into three groups, not completely separate, but in a rather fluid continuity and cross-referential correspondence, based on the development of Lucian's rhetorical skills in incorporating paradoxographical material and on the

op. cit., p. 7-8, p. 13; Anderson, *op. cit.*, 1993, p. 53-55; Pernot, *op. cit.*, p. 547-554; Camerotto, *op. cit.*, p. 266-274 and *passim*; Whitmarsh, *op. cit.*, 2001, p. 77-78; Brandão, *op. cit.*, p. 75-88, p. 91-96, p. 134-138. Cf. Bompaire, *op. cit.*, p. 286, n. 5; Russell, *op. cit.*, p. 77-79.

² Anderson, *op. cit.*, 1977, points, in a summary observation, to the presence of paradoxographical material in Lucian's *prolaliaí*, while Branham, *op. cit.*, Camerotto, *op. cit.*, and Brandão, *op. cit.*, briefly discuss it.

³ Cf. Branham, *op. cit.*, p. 183-184; Anderson, *op. cit.*, 1993, p. 55, p. 171-199; Whitmarsh, *op. cit.*, 2005, p. 35-37. Cf. Gleason, *op. cit.*, *passim* on Favorinus and his three paradoxes (Phil. VS 489) and p. 39-40 on the possible use of *parádoxa* in Polemo's introductions.

⁴ Rothstein, *op. cit.*, p. 116-123.

self-referential statements concerning cultural identity: a first group, in which the author is concerned with establishing an audience and blending in with the Greek culture (*Harmonides*, *Herodotus*, *The Scythian*, *The Dipsádes*), a second, with establishing a degree of difference in the reception of his work not as mere novelty, but also as exquisite artistry (*Amber or Swans*, *Zeuxis or Antiochus*), and a third, with reestablishing himself after an alleged absence from the rhetorical arena (*Heracles*, *Dionysus*).

Harmonides has earned only very short treatments, at most a few lines. Not only is its artistic value obviously inferior in comparison with the rest of Lucian's *prolaliaí*, but it also proves hard to fit into any compositional pattern.⁵ *Harmonides*, a hopeful young pipe player, asks *Timotheus*, who has already taught him perfectly the art of pipe playing, to teach him also how to acquire general fame, for him the final purpose of art.⁶ *Harmonides* wants to be distinguished (ἐπίσημον) among men like his teacher, whom people admire just as day birds regard a night owl (ὥσπερ ἐπὶ τὴν γλαῦκα τὰ ὄρνεα, 1), is. *Timotheus* teaches his disciple that the shortest path to glory is not to seek the admiration of the crowds, but of the knowledgeable élite (τοὺς ἀρίστους καὶ ὀλίγους). They, as leaders of opinion, are able to influence the masses, people of bad taste who are unable to appreciate value (ἀγνοοῦσι τὰ βελτίω,

⁵ Cf. Anderson, *op. cit.*, 1977, p. 314-315; Nesselrath, *op. cit.*, p. 121; Anderson pairs it with *Somn.* and distinguishes three common thematic elements: "the would-be artist prefers fame to a life of obscurity", "his first youthful essay is his last", and "a trial scene".

⁶ There is no other extant source for this anecdote. *Timotheus* is a famous fourth century Boeotian pipe player (Diphil. fr. 78 Kassel-Austin; Dio Chrys. *Or.* 1. 1-3; Athen. *Deipn.* 12.54.34; Phot. 243. 372 a 37-40. His musical performance produced a strong impression on Alexander the Great (Dio Chrys. *Or.* 1. 1-3; cf. *Suda* τ 620, 7-13, where *Timotheus* of Thebes is confused with *Timotheus* of Miletus (*Suda* τ 620, 1-7); cf. *Suda* α 1122, ο 573; Anna Comn. 4.1.16-21; Eust. *Comm. ad Il.* 3.137.12-13. The story is celebrated by Dryden and adapted by Hamilton to a libretto for Handel's *Alexander's Feast*). This *Timotheus* needs to be distinguished from the 5-4 c. musician and citharode *Timotheus* of Miletus (Luc. *Harm.* 1. 24; cf. Arist. *Metaph.* 993 b15; Diod. 14.46.6.5; Plut. *De Alex. fort.* 334 b; Steph. Byz. 452.16-453.4; Phot. *Bibl.* 239. 320 b 10-11; see West, *op. cit.*, p. 361-364; Campbell's *Greek Lyric*, vol. 5, 1993, p. 70-121; Hordern, *op. cit.*). On *Timotheus* of Thebes/ Miletus see Bélis, *op. cit.*, 1998 and 2002.

βάνουσοι ὄντες, 2). In his very first and last attempt to acquire glory in a competition, Harmonides blows too ambitiously and breathes out his life into his pipe, thus dying uncrowned.⁷ In a disproportionately long *sýncrisis* Lucian claims to apply Timotheus' principles to himself and his *epideixis* on a short road to fame. He launches into excessive and rather clumsy flattery of an unnamed patron, whose opinion exceeds everyone as the sum of all excellence (τὸ κεφάλαιον ἀρετῆς), an expert (γνώμων), and the most appropriate critic (ὁ ὀρθὸς κανὼν, 3-4). The utmost expression of *dóxa* is articulated here through a *parádoxon*. The élite's admiration of the artist is illustrated by the wonder felt by birds at the strange daylight appearance of an owl (ὥσπερ ἐπὶ τὴν γλαῦκα τὰ ὄρνεα, 1).⁸ The artist's ultimate goal is, therefore, to be regarded as a marvel, as a surprising, astonishing, exotic entity. *Herodotus or Aëtíon* is a diptych *prolaliá*. In the two illustrative stories, the historian Herodotus and the painter Aëtíon gain universal recognition by displaying their talents at Olympia. Herodotus travels to mainland Greece to gain quick and easy fame. He allegedly decides to perform at Olympia, during the games, before an élite audience representing the entire Greek nation.⁹

⁷ Paradoxically, although Harmonides dies without glory, he nevertheless gains posthumous fame through this story, whether as part of a shared tradition, or through Lucian's invention. Lucian uses here elements of the common stock sophistic material later recommended by Menander Rhetor for introductory speeches, e.g. the mention of famous citharodes and pipe players (Men. Rhet. 392.19-20). Lucian speaks here of the two Timotheuses, of Marsyas, the legendary Phrygian *aúlos*-player, and of Olympus, Marsyas' legendary pupil (cf. Pl. *Symp.* 215 c). Timotheus of Thebes, Marsyas, and Olympus appear all in one of Dio Chrysostom's *prolaliai* (Dio Chrys. *Or.* 1. 1-3). One of Apuleius' introductions tells the story of Marsyas, while another makes mention of another famous *aúlos*-player, Antigenidas (Apul. *Fl.* 3 and 4).

⁸ Arist. *Hist. anim.* 609 a: τῆς δ' ἡμέρας καὶ τὰ ἄλλα ὀρνίθια τὴν γλαῦκα περιπέταται, ὃ καλεῖται θαυμάζειν. Here θαυμάζειν has an ironic use, since in fact the little birds pluck the feathers of a confused owl (τίλλουσιν). There are also references to the bad treatment of the owl (τὴν γλαῦκα τωθάζουσι, *Com. Adesp.* fr. 724 Kock; cf. Ael. Dion. τ 15; Phot. *Lex.* τ 586), and to the owl's strange walk, like a dance, during the day (*Suda* α 137 on Call. *Hec.* fr. 326; cf. Hesich. *Lex.* γ 610). On the seducing power of the owl see Ael. *NA* 1.29. Lucian seems to employ here a paradoxographical imagery, that of the exotic sight of an owl during the day.

⁹ See Johnson, *op. cit.*, p. 240-242 and Nesselrath, *op. cit.*, p. 117-118 on the improbability of these facts; cf. Euseb. *Chron. Arm.* 83; Didyllus *FGrH* 73 F3; Plut. *Herod. mal.* 862A 6-8.

Herodotus prefaces his display by affirming his status as a performer competing for recognition, not a passive spectator (οὐ θεατὴν, ἀλλ' ἄγωνιστήν, 1). His statement serves as a prologue to his performance, through which he obliquely aims at the audience's attention and their favorable judgment, a metaliterary paradigm for Lucian's own *prolalia* and its function.¹⁰

Herodotus enchants his audience with the recitation of his *Histories* (ἄδων τὰς ἱστορίας καὶ κηλῶν τοὺς παρόντας, 1). The magical aspect of the performance makes it extraordinary, thus equivalent to a marvel. As magic charming is associated with both pleasure and deceit, the charm of *parádoxa* is transferred for Herodotus – the “father of history”, but also “of lies” – to his performance of a text whose fabric is dappled, in the spirit of *poikília*, with marvels (θώματα).¹¹ In Lucian's case, on the other hand, the expression of *dóxa* lies in the beholding of a charming performance perceived as an aesthetic marvel. Paradoxically, in both *Harmonides* and *Herodotus*, Lucian represents the élite's ideal reception as a reaction characteristic of the masses: shocked and curious little birds flocking around an owl in the middle of the day, or crowds bewitched by the marvellous stories of a mendacious charmer. The paradoxographical imagery evokes strong irrational emotions, attributed elsewhere by Lucian to a rather untrained audience.¹² Here, however, it vividly translates the intensity of aesthetic emotions. The *epídeixis*, perceived as an aesthetic *parádoxon*, produces not just a cerebral reaction, but also a strong emotional response, as admiration for *téchne* is elevated to wonder and awe.

These two *prolaliaí* share striking similarities in terms of theme and motifs. They are both articulated on the idea of fame (τιμῆ, δόξα), particularly on the shortcut (ἡ ἐπίτομος) to universal renown. This shortcut is facilitated by the élite, whose *paideía* makes them not only appropriate judges, but also leaders of opinion, able to shape the artistic and cultural judgments of the non-élite.¹³ While in *Harmonides* Lucian avoids the issue of ethnicity and cultural identity altogether, in *Herodotus* he seems to be one step further on his cultural homecoming journey. Following on Herodotus' steps, Lucian crosses the sea from

¹⁰ Cf. Dio Chrys. *Or.* 8.11 on Diogenes' similar attitude.

¹¹ Cic. *Leg.* 1.5, *Div.* 116; cf. Luc. *VH* 2.5, 2.31. Evans, *op. cit.*; Hartog, *op. cit.*

¹² Luc. *Zeux.* and *Prom. es.*

¹³ Luc. *Harm.* 2.13; *Herod.* 3.1. Cf. Luc. *Rhet. praec.* 3.11, where Lucian satirizes the shortcut to rhetorical fame facilitated not by *paideía*, but by simulation of *paideía*.

the east to his own Olympia, in fact Macedonia.¹⁴ Herodotus comes from a marginal area, therefore he is perceived as foreign to mainland Greece and mainstream Hellenism. However, not only is he able to enchant the Greek élite, but he also sets the foundations of a new cultural pattern, thus paving the way for other artists who will display their work at Olympia. The list of Herodotus' followers on this shortcut to fame opens, suggestively, with the name of Hippias of Elis. In virtue of the Eleans' control of the Olympic Games, Hippias appears as a native of the sacred ground that stands for Greekness as the cement of a nation. Thus, he epitomizes the very core of the Greek élite. By making Hippias a follower of Herodotus, Lucian affirms the ability of an Asian to bring innovation to all Greece and become a model for all Greeks. Not only does an outsider conquer Greece, but he also teaches Greeks a cultural lesson, thus incorporating fringe elements previously perceived as foreign and marginal.

In his praise of the Macedonian host city Lucian, in zealous flattery, disparages Olympia and its spectators in favor of the present location and audience. Thus, sacred old symbols of Greekness are reduced to primitivism and lack of *paideía*. It is time for new symbols and new canons, the inclusion of the marginal areas of the Greek world. In changing the center from Olympia to Macedonia, Lucian points to a pattern for other fringe territories that can be incorporated and usurp the old center's birthright. On the other hand, Herodotus' path is a paradigm for Lucian's own path from the margin to the center, for his cultural homecoming. Thus, Lucian's λόγος ἐπιβατήριος before a Macedonian audience becomes from a visitor's speech a cultural homecoming speech, in an attempt to change his cultural status, from a *visitor* to a *native* of Greek letters.¹⁵

Aëtion exhibits at Olympia his representation of the wedding of Alexander and Roxana, a painting that Lucian claims to have seen in Italy.¹⁶

¹⁴ The performance has been placed in Thessalonica (Gallavotti, *op. cit.*, p. 6) or Beroea (Jones, *op. cit.*, p. 11 n. 25).

¹⁵ In Menander's taxonomy, this introductory speech, if taken individually, would fit well into the category of λόγοι ἐπιβατήριοι, in this case a speech occasioned by the rhetor's visit to a city other than his native one. As such, it should, as it does, contain praise of the host city and its leadership (Men. Rhet. 377.31-378.3); cf. Nesselrath, *op. cit.*, p. 117.

¹⁶ Cf. Nesselrath, *op. cit.*, p. 119-120. For Aëtion cf. Luc. *Merc. cond.* 42.2, *Imag.* 7.16, 7.26-8.1; Pl. *NH* 35.78, 34.50.

Proxenides, one of the judges, is so pleased by such a display of talent, that he offers his daughter in marriage to the painter. Displaying his own skills of “painting with words” in an *ékphrasis*, Lucian does not address the relevance of this story.¹⁷ Aëtion’s skills make possible the transfer of art that imitates reality (i.e. the wedding of Alexander and Roxana) to a new reality that involves the artist himself (i.e. his own wedding). This anecdote becomes paradigmatic of Lucian’s hope to emulate the painter and to transfer, through his rhetorical skills, fame from *lógos* to actuality. The Olympian judge who marries his daughter to the stranger (οὐκ ἐπιχωρίῳ) Aëtion is Προξενίδης, *the son of a πρόξενος* (*host/friend/protector of foreigners; patron*). Therefore, his inclusion of Aëtion into the family expresses Lucian’s expectation to be embraced, as a *xénos* (*friend*), by his influential audience/ hosts/ patrons into the family of Greekness.¹⁸

In *The Scythian*, also delivered in Macedonia, Lucian develops further the concept of *proxenia*. He compares the cultural relationship between himself and his *próxenoi*, Macedonian father and son, to the relationship between the Scythian Anacharsis and his *próxenoi*, Toxaris and Solon, one a former compatriot now completely Hellenized, the other a genuine Athenian epitomizing the best of Greece.¹⁹ Lucian works here with two different forms of *parádoxa*: exotic, illustrated by the contact between two different cultures, Greek and barbarian; and aesthetic, represented by Greek *paideía*, especially in the form of rhetorical display.

¹⁷ Luc. *Dom.* 21.14, *Calumn.* 2.1-2.

¹⁸ It is also significant that Lucian invokes Zeus Φίλιος, the god of friendship (Luc. *Herod.* 7).

¹⁹ Both of the names ‘Anacharsis’ and ‘Toxaris’ appear in two other Lucianic works, the dialogues *Anacharsis or On Athletics* and *Toxaris or Friendship*. Visa-Ondarçuhu, *op. cit.*, argues for the same identity of the characters bearing these names; cf. Anderson, *op. cit.*, 1976, p. 267-269. While the character of Toxaris seems to be entirely Lucian’s invention in both cases (cf. Kindstrand, *op. cit.*, p. 13-14 n. 27; Gorrini, *op. cit.*), Anacharsis is well established as a Scythian wise man in the earlier Greek literary tradition, with a notable resurgence in the Imperial literature; cf. Hdt. 4.46, 76-77; Hermipp. (*apud* Diog. Laert. 1.101-105); cf. Ps.-Anacharsis *Ep.*; Plut. *Sol.* 5.1-6, *Mor.* 146b-164d; Athen. *Deipn.* 4.49, 10.32, 50, 64, 14.2; Max. Tyr. *Or.* 25.1; Dio Chrys. *Or.* 32.44; Nic. Dam. *FGrH* 90 F104; Gal. *Adhort. ad artes* 17; Ael. *VH.* 2.41, 5.7; Fronto *Ep. Graec.* 1.5; etc. For a complete list of sources, see Kindstrand, *op. cit.*, and Ungefehr-Kortus, *op. cit.*

Anacharsis, enamored with Greece, comes to Athens, reenacting the journey of Toxaris. While the Athenians make fun of his barbarian appearance, he is perplexed and frightened at the encounter with a new world (τεταραγμένος, ψοφοδεής, 3. 4-5; ἐτεταράγη, 4.20). Entrusted by Toxaris to Solon, his patron, Anacharsis is initiated in Greek *paideía* and thus, conquering novelty through understanding, his bewilderment changes from cognitive to aesthetic, as he is astonished (τεθηπώς, 8) by Solon's *sophía*. While the theme here is still the shortcut to fame, the focus subtly shifts from the idea of *dóxa* to that of *proxenía*, from achieving literary glory to achieving a more inclusive cultural embracing, not just as an artist, but – more importantly – as culturally Greek.

Travel and displacement lead to the experience of the otherness, to the shock of novelty, which those writers of *parádoxa* who claim autopsy confess to have undergone themselves and to which they attempt to expose their readership. Anacharsis' journey is not just physical, but also cultural. He is engaged in *theoría*, in seeing the world, here reduced to Greece.²⁰ His interests in foreign customs echo those of a paradoxographer.²¹ Although Lucian emphasizes the emotional effect of *parádoxa* on Anacharsis, he also refers to them in terms of their intellectual aspect (πάντα ἄγνοῶν, 3.4; ἅπαντα ἔγνω, 8.10-11). He, thus, makes the Scythian's effort distinctive from that of the paradoxographer proper, who records marvels aiming at creating shock, not understanding. His readership enjoys the pleasure of the emotional effect and escapes the rationalizing effort. For Anacharsis, however, *parádoxa*, to which he is keen to be exposed, represent a novel world that fascinates him, yet which he attempts to understand.

While for Anacharsis, Toxaris, and Solon, Lucian stresses the idea of displacement by using compounds with ἀπο- (ἀποδημίας, 4.17, 5.11; ἀποδημία, 7.16), in his own case he uses an ἐπι- compound (ἐπεδήμησα, 9.13), thus emphasizing not the idea of dis-location, but rather that, which comes as its possible consequence, of re-location, of putting down roots in a new place. One could even stretch the use of the verb ἐπιδημέω here to deliberately imply the idea of (cultural) homecoming.

²⁰ Cf. Luc. *VH* 1.2.4; cf. Hdt. 1.30 on Solon's journey and *theoría* (τῆς θεωρίας ἐκδημίας ὁ Σόλων εἵνεκεν, 1.30.1; γῆν πολλήν θεωρίας εἵνεκεν ἐπελήλυθας, 1.30.2); Arist. *Ath. pol.* 11.1 (ἀποδημίαν ἐποίησατο κατ' ἐμπορίαν ἅμα καὶ θεωρίαν); see Baslez, *op. cit.*, p. 164-165, on "tourisme intellectuel".

²¹ Hdt. 4.76-77; Nic. Dam. *FGrH* 90 F104.9.11; Dio Chrys. *Or.* 32.44; Diog. Laert. 1.101; Ps.-Anacharsis *Ep.* 10.1-3.

Lucian, who identifies with Anacharsis, confesses to have had a similar emotional experience when he first came to the Macedonian city where he is performing:

ἔξεπλάγην μὲν εὐθύς ἰδὼν τὸ μέγεθος καὶ τὸ κάλλος καὶ τῶν ἔμπολιτευομένων τὸ πλῆθος καὶ τὴν ἄλλην δύναμιν καὶ λαμπρότητα πᾶσαν ὥστε ἐπὶ πολὺ ἐτεθήπειν πρὸς ταῦτα καὶ οὐκ ἐξήρκουν τῷ θαύματι (9.13-17).²²

The object of Lucian's bewilderment is an aesthetic *paradoxon* (τῷ θαύματι): the beauty (τὸ κάλλος) and the sublimity (τὸ μέγεθος) of the Macedonian city.²³ Indeed, the marvelous beauty of Greek *paideia* is the defining quest of both Toxaris (φιλόκαλος ἀνὴρ, 1) and Anacharsis.²⁴ We find its greatest expression in Lucian's young Macedonian *próxenos*, with whom the city is passionately in love and whose physical beauty is matched by speech:

εἰ δὲ καὶ φθέγγεται μόνον, οἰχήσεται σε ἀπὸ τῶν ὠτῶν ἀναδησάμενος, τοσαύτην Ἀφροδίτην ἐπὶ τῇ γλώττῃ ὁ νεανίσκος ἔχει (11.6-8).²⁵

Lucian's construction of *paradoxa* develops fully here from exotic to aesthetic, to astonishing beauty epitomized by Greek *paideia*,

²² "I was immediately so astonished when I saw the greatness and beauty of your city, its huge population, all its might and splendor, that I was in amazement for quite a long time and my marveling could not match the marvel itself" / Cf. Lucian's anticipated amazement at getting to know his patrons (μᾶλλον θαυμάσης, 11.1).

²³ For the ancient rhetoricians μέγεθος is sublimity of style: Dion. Hal. *Comp.* 17; Dem. *Eloc.* 5; Hermog. *Id.* 1.5; Ps.-Long. 4.1. In his taxonomy of marvels, Giannini, *op. cit.*, p. 249-251, recognizes under the category of aesthetic θαύματα the extraordinariness of beauty or greatness (θαύμα = περικαλλές *vel* παμμέγεθες), found either in a work of art (τέχνη) or in a person (εἶδος) that can thus be described as θαύμα ἰδέσθαι. Cf. Luc. *Herod.*, where a Macedonian city compared with a famous place of Greece, Olympia, is in the end deemed even superior to it; here the greatness of the Macedonian city, indirectly compared with Athens, is not emphasized by contrast, but only by positive association, by building up upon the greatness of Athens.

²⁴ Luc. *Scyth.*: τὰ κάλλιστα τῶν Ἀθηνησιν, 4.24; τὰ Ἑλλήνων καλά, 5.9-10; τὰ κάλλιστα τῆς Ἑλλάδος, 7.3-4; τοῖς Ἑλλήνων καλοῖς, 8.5; cf. τὰ κάλλιστα, 8.3-4; the young patron also is described as both great and beautiful (μέγας ἐστὶ καὶ καλός, 11.5).

²⁵ "If he only opens his mouth, he will leave you enchained by your ears, so much of Aphrodite the young man has in his tongue" / Cf. Luc. *Herc.* 3.

particularly by rhetoric, Lucian's own craft. It inspires *ékplexis*, the typical response to marvels, as well as love, here a higher form of *ékplexis*.²⁶

Lucian's relationship with his *próxenoí*, one of cultural patronage, takes expression in a mixture of *proxenia* and *philia* (11), both inner- and inter-cultural friendship. Thus, he claims to be at the same time a foreigner and a citizen of Greece as a cultural paradigm. However, unlike Anacharsis, whose experience of Greekness starts from ignorance and evolves to complete familiarity, for Lucian Greekness – here represented by the city and by his patrons – is a *parádoxon* only in terms of beauty, not of novelty. Therefore, he already feels Greek; he only needs to be acknowledged as such.

While in *The Scythian* Lucian uses the imagery of marvels for *paideía* and rhetorical performance, in *The Dipsádes* he describes the relationship between the performer and his audience as a *parádoxon*. Lucian invites the audience to explore the North African desert with its oddities and to walk a fine line between fact and fiction.²⁷ This blending epitomizes the essence of the rhetorical art, the skill of incorporating subjective reality into the objective. After a long list of *parádoxa*, he comes to the greatest: ἡ διψᾶς – the thirst-snake, into which the features of the parched desert landscape are sublimated. Besides emphasizing it with a double mythological *parádoxon*, the water related punishment of Tantalus and the Danaids,²⁸ Lucian articulates the story of the *dipsás* also as a logical paradox that leads to *aporía*:

καὶ τὸ παραδοξότατον, ὅσῳ περ ἂν πίνωσι, τοσοῦτω μᾶλλον ὀρέγονται τοῦ ποτοῦ· καὶ ἡ ἐπιθυμία πολὺ ἐπιτείνεται αὐτοῖς. οὐδ' ἂν σβέσειάς ποτε τὸ δίψος, οὐδ' ἦν τὸν Νεῖλον αὐτὸν ἢ τὸν Ἰστρον ὅλον ἐκπιεῖν παράσχῃς, ἀλλὰ προσεκαύσειας ἐπάρδων τὴν νόσον (4.9-14).²⁹

²⁵ Cf. Segal, *op. cit.*, on love as *ékplexis* and forgetfulness of *nómos* in Gorgias' *Helen*; cf. Belfiore, *op. cit.*, p. 137-138, p. 144.

²⁷ Cf. Hdt. 2.32 and 4.181-199 for the description of North Africa; on the *dipsas*, Nic. *Ther.* 124-127 and 334-342; Ps.-Diosc. *Ther.* 13 (ed. Sprengel, in Künn, *Medici Graeci*, vol. 26); Philum. *Vén.* 20.1-3; Aret. *CD* 2.2.5; Ael. *NA* 6.51; Alex. *Aphr. Pr.* 1.152; *Afric. Cest.* 3.30; cf. Dio Chrys. *Or.* 5 on the myth of a monstrous Libyan creature, half woman-half snake (cf. *Or.* 4.73); for a comparison between Luc. *Dips.* and Dio Chrys. *Or.* 5 see Nesselrath, *op. cit.*, p. 122 n. 19; cf. Arist. *Hist. an.* 606b 9-14 on monstrous snakes of Libya.

²⁸ Cf. Giannini, *op. cit.*, p. 250 and n. 12 on mythological marvels (“meraviglioso fiabesco: nella μυθολογία, θᾶυμα ≠ ἀλήθεια).

²⁹ “And the strangest thing of all is that the more the victims drink, the more they yearn for water and their craving increases terribly. You could never quench their thirst, not even if you give them the Nile itself or the entire Ister to drink dry, but instead you would only grow the burning by watering the disease”.

The *parádoxon* is expressed in hyperbolic images and uses geographical references familiar to the literature of marvels. Both the Nile and the Ister border exotic, unexplored lands.³⁰ The logical paradox is anticipated by the startling statement that water causes fire:

ἄφυκτα γὰρ ἔστιν ἢν ὁ ἥλιος ἀνασπάσας τὴν ἰκμάδα καὶ τάχιστα
ξηράνας τὴν χώραν ὑπερζέση, ἀκμαιοτέραν τὴν ἀκτίνα προσβαλῶν
ἄτε πρὸς τὴν νοτίδα παρατεθηγμένην· τροφή γὰρ αὕτη τῶ πυρί
(2.17-21).³¹

On these *parádoxa* Lucian projects his own: he feels for his audience the same unquenchable thirst (δίψος ἄσχετον). Yet his bite is not physical, but spiritual (τὴν ψυχὴν), not poisonous and sickening, but sweet and healthy (ἡδίστῳ καὶ ὑγιεινοτάτῳ).³² The pure water fueling his thirst is his elite audience, more precisely, his coming before them in a rhetorical performance (παρίῳ ἐς ὑμᾶς). The flowing streams of water represent the image of an audience flocking to hear him perform and eagerly listening to his speech (9). Lucian's own *parádoxon* is loosely fit to the *dipsás* story (ὁμοιόν τι). The author affirms clearly that he is the victim and the audience is the ever desired water that causes both relief and longing, sick desire and health. Yet the *dipsás* is absent from the equation of the *applicatio*. The sweet poisonous snake is arguably the unresolved metaphor for literary fame. Just as the *dipsás* bites its victim inflicting thirst for water, the desire for fame drives Lucian to perform before the elite again and again. His thirst for rhetorical performance implies positive reception that builds fame.

The story of *The Dipsádes* lies on the fringe between paradoxographical and scientific/ didactic discourse. Its factuality is challenged by the comparison with other well-known texts that claim not only more reliable sources, but also the status of true discourse. Nesselrath makes a commendable effort to explain the incongruence of Lucian's account on the North African desert with that of Herodotus and Pliny the Elder.

³⁰ For the Ister, cf. *Mir. ausc.* 105, 168. For the Nile, cf. Antig. 162; *Mir. ausc.* 166; cf. Hdt. 2.33-34; Arist. *Hist. an.* 7.4.584b; Plin. *HN* 1.33,39,272; Gellius *NA* 10.2. Cf. Beagon 2005, 150-151, 164-166; 185. See Fraser, *op. cit.*, 1, p. 176-177 on the Ptolemaic expeditions in exploration of the Nile.

³¹ "There is no escape from the desert if the sun boils over, drawing out the moisture and quickly parching the land, casting stronger rays, as if sharpened by humidity; for moisture fuels the fire".

³² Luc. *Nigr* 38 and *Philops.* 40.

He attributes it to an inconsistent mixture of the sources, some of which give conflicting information themselves.³³ Yet this approach tends to read too much into Lucian's account and to attribute to him serious intentions regarding the factuality of his report.

On the contrary, Lucian repeatedly makes the effort to separate himself from this information and to undermine its reality. The paradoxographer proper does not rely on autopsy, as paradoxography offers only "a tour effectuated within the walls of a great library", thus just an inquiry into written sources.³⁴ He, nevertheless, emphasizes the documentation of his accounts by producing plausible sources and/ or by critically evaluating them. Therefore, he acknowledges his focus mostly on reporting information based on inquiry into sources (ἱστορία), rather than on attempting a reasonable explanation (ἐξήγησις).³⁵ Lucian too confesses lack of autopsy and, even more, in an ironical turn, the absolute lack of desire for autopsy:

ἐγὼ μὲν οὖν οὐδένα τοῦτο πεπονθότα εἶδον, μηδέ, ὦ θεοί, ἴδοιμι οὕτω
κολαζόμενον ἄνθρωπον, ἀλλ' οὐδέ ἐπέβην τῆς Λιβύης τὸ παράπαν εὐ
ποιῶν (6.1-4).³⁶

Yet, on the other hand, Lucian is deliberately far more evasive and less credible when it comes to his sources: he heard the report from a friend, who had seen a funerary monument and its inscription, both representing, in artistic form, the story of a *dipsás* victim (6). Thus the reality itself is twice filtered before reaching Lucian, who himself gives now his own artistic version of it. The process of his inquiry is, therefore, severely – yet deliberately – compromised.

While his documentation is, therefore, poorer than that of the paradoxographer proper, Lucian still squeezes in, however under the guise of *historía*, some sort of scientific explanation, *exégesis*. This, because attributed to doctors, may present the appearance of authenticity (5). Although not the result of the author's own rationalizing attempt, it may falsely give the impression of such design on his part. Thus, Lucian skillfully plays on the edge between paradoxography and paradoxographical discourse incorporated into other genres, where the historiographer,

³³ Hdt. 2.32 and 4.181-199; Plin. *HN* 5.26. Nesselrath, *op. cit.*, p. 123-124.

³⁴ Cf. Schepens, *op. cit.*, p. 388.

³⁵ Cf. Schepens, *op. cit.*, p. 382-390, especially 390 with the discussion of Antig. 60.

³⁶ "I have seen nobody suffering this torture and, oh gods!, may I never see a man punished in this way; but then, fortunately for me, I have never set foot in Libya".

for instance, who makes use of *parádoxa*, besides often backing up inquiry with autopsy, addresses – at least sometimes and even if poorly – the question of causality. Lucian even flirts, again within the realm of *historía*, with the idea of autopsy, yet not his own, but of his source. Moreover, even the eyewitness saw not the reality of a *dipsás* victim, but a stone relief and an epigram, both art objects testifying to it, as Lucian identifies ironically here autopsy with reading (ἔλεγεν αὐτός). This, combined with anonymity (τῶν ἐταίρων τις), undermines the authority of his alleged eyewitness source (6).

Furthermore, in this playful rope-walking between fiction and the appearance of truthfulness, Lucian claims he only remembers part of the sepulchral epigram, specifically the four lines that describe in mythological similes the terrible suffering of the *dipsás* victim. Thus, not only is the evidence limited to reproducing a friend's ekphrastic report of a funerary monument and his recollection of its epigram, both art objects already one step removed from the *parádoxon* itself; it also becomes questionable when Lucian acknowledges his poor memory of the source. Yet the final blow to any deceiving illusion that he might claim factuality for his report is the strong statement through which Lucian overtly separates himself and his design from scientific/ didactic discourse (9).

Thus, although obliquely criticizing the literature of *parádoxa* as avowed true discourse, Lucian uses *parádoxa* himself here at two separate levels. He exploits them, just like a paradoxographer, to please the audience with strange stories. What better *captatio* than in an introduction? However, without making any strong statement on the truth-value of *parádoxa*, he gives the appearance of factuality only to undercut it through subtle inconsistencies with the paradoxographer's methods. On the other hand, he exploits a different, sublimated value of *parádoxa*, of stylistic order, when he applies them as sophisticated similes and metaphors for self-reference.

In *Amber or Swans*, Lucian plays again on a slim edge between factuality and fiction and projects a deceiving self-image. While in *The Dipsádes* he leaves classical Greece, the ambiance of the presumably earlier *prolaiaí*, for an exotic Libya with anachronistic Hellenistic savor, here Lucian engages the audience in his alleged travel to northern Italy, mixing up mythological time and space with his present reality. Although repeatedly claiming naïve credulity with respect to mythological stories, Lucian ironically hints at their ludicrousness.³⁷ The illustrative story

³⁷ Cf. Nesselrath, *op. cit.*, p. 126-127; Camerotto, *op. cit.*, p. 183 n. 39.

contains mythological *parádoxa* focused on metamorphoses from human shape into a river (Phaëthon), into poplars dropping amber tears (the Heliades), and into sweet singing swans (Cycni), all concentrated around the mythical river Eridanus.³⁸ Thus, mythological marvels are built on natural and aesthetic *parádoxa* (miraculous physical changes and the sweet song of the swans).

The key-terms in *Amber or Swans* are credulity, expectation, and finally disappointment.³⁹ Lucian tells here a story of enchantment and disenchantment. Under the spell of poetic *mýthoi*, of ‘wretched tales of poets’, he goes in search for amber and swans. Instead, the locals laugh at him, showing that all these stories about their land were lies and nonsense. His disenchantment is presented in terms of a strong contrast between expectation and reality. His childish credulity and the propensity to transfer mythical marvels into reality and historical time are in discrepancy with the poverty and toil of the people living in a land allegedly rich in amber.⁴⁰ With their ironical laughter, they shake off the spell of *parádoxa* for the naïve traveler. For the readers of *parádoxa*, marvels are their only measure of a remote reality which they cannot check, because they do not travel to exotic lands unless through books. Lucian attempts the impossible journey to the reality of *mýthoi*, to experience in real life the wonder he felt as a credulous reader. The reality check however is disappointing, since the literary space filled with *parádoxa* is identified with a desolate real space.

His own experience of brutal change from enchantment to disenchantment is transferred by Lucian from his own story to his audience:

³⁸ Eur. *Hipp.* 732-751; Diod. 5.23; Ov. *Met.* 2.324-380, 7.371-379, 12.64-171; Pl. *Phaed.* 85; Plin. *NH* 10.32; Cic. *Tusc.* 1.30; Hyg. *Fab.* 152, 154; Luc. *Dial.D.* 24.3.

³⁹ πέπεικεν, 1; πιστεύσας, 3; πιστεύοντας, 6; ἤλπιζον, 1; ἐλπίδος οὐ μικρᾶς, 4; ἐλπίσαντες, ἐλπίσας, τῆς ἐλπίδος, 6; ἀπατεῶν, ψευδολόγος, ψευδομένοις, 3; ἐψευσμένοις, 4; καταψευδόμενος, 5; ἐξαπατηθῆναι, τοῖς πρὸς τὸ μείζον ἕκαστα ἐξεγοιμένοις, 6; οὐ μετρίως μου καθίκετο, 3; ἠνιώμην, 4; ἀνιῶνται, 6.

⁴⁰ “If there were such a thing [i.e. amber], do you think that, for two obols, we would row or pull our boats upstream, if we were able to get rich by picking up the tears of the poplars?” (3); cf. Lucian’s reaction: “It was truly childish (παιδίου τινός ὡς ἀληθῶς ἔργον) to have believed the poets who falsely speak about unbelievable things” (ἀπίθανα οὕτως ψευδομένοις, 3).

ὥστε καὶ γὰρ νῦν δέδρα ὑπὲρ ἑμαυτοῦ μή ὑμεῖς ἄρτι ἀφιγμένοι, καὶ τοῦτο πρῶτον ἀκροασόμενοι ἡμῶν, ἤλεκτρά τινα καὶ κύκνους ἐλπίσαντες εὐρήσειν παρ' ἡμῖν, ἔπειτα μετ' ὀλίγου ἀπέλθῃτε καταγελῶντες τῶν ὑποσχομένων ὑμῖν τοιαῦτα πολλὰ κειμήλια ἐνεῖναι τοῖς λόγοις (6.3-8).⁴¹

An important element is present in both cases: there is always a third, a mediator between the perceiver and that which is perceived, the authors who lie in *mýthoi*, on the one hand, and the people who wrongly exaggerate Lucian's qualities, on the other. Thus, Lucian and his rhetoric become the *mýthoi*. The text ends with yet another illustration of false perception due to a third. Objects seen under water are distortedly enlarged and one needs to remove the distorting lens to see their real dimension. Lucian stresses, therefore, the importance of *autopsía* and of the use of one's own critical judgment in forming *dóxa*.⁴²

The text opens itself to two levels of reading, one based on what it says, another on what it conceals, or rather subtly pours into the ears of the audience. At one level it deals with the expectations of a new audience and serves what Brandão calls "uma retórica da diferença".⁴³ Lucian clearly separates himself from other authors, the poets who tell lies and the sophists of his time whom he ironically praises in terms of gold.⁴⁴ He also separates himself from his own fame created by others and thus, by destroying an existing false expectation, he creates a new one, an

⁴¹ "Therefore, I too am now afraid on my account that you, who have just arrived and are about to hear me now for the first time, expecting to find in me some amber and swans, may later leave laughing at those who promised that many such treasures were in my speeches". / Cf. the preceding gnome: "With respect to many such things people can be deceived, while they believe those who relate everything exaggeratedly" (πολλὰ τοιαῦτα ἐξαπατηθῆναι ἔστι πιστεύοντας τοῖς πρὸς τὸ μείζον ἕκαστα ἐξηγουμένοις, 6.1-2); cf. Gorg. *Hel.* 11: "But those who have persuaded and still persuade so many people, about so many things, are forgers of false discourse" (ὅσοι δὲ ὅσους περὶ ὄσων καὶ ἔπεισαν καὶ πείθουσι δὲ ψευδῆ λόγον πλάσσαντες). This is the only *prolaliá* in which Lucian himself is the key-character in the anecdote that serves as *applicatio* for the context of performance; Nesselrath, *op. cit.*, p. 126.

⁴² Lucian himself incurs the risk of being a third when he narrates the mythological stories to the locals who, however, have the advantage of *autopsía* and do not fall victim to his enchantment, but on the contrary disenchant him.

⁴³ Cf. Brandão, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁴ Cf. Luc. *Prom. es* 1 where the same praises are showered on the forensic rhetors.

expectation of the difference.⁴⁵ Lucian addresses here mainly a new audience. They are, however, already under the spell of a false *dóxa*. His attempt to educate a new public, therefore, turns into an act of re-education, of disenchantment. Lucian makes Eridanus, as the setting of deceiving *parádoxa* tales, the paradigm for authors who claim the reality of the marvels they write, a guild from which he clearly separates himself.⁴⁶ In his use of *parádoxa* stories, he does not exploit their alleged factuality, but their obvious lack of reality. He claims that his search for mythological marvels was not the purpose itself of his voyage, but only a marginal diversion from it, an accessory of his main rhetorical journey. He, thus, reduces his marvel stories to their traditional role of mere entertaining digression in more noble literary genres. Yet, this is an inverted manner of *paradoxo-graphía*, in which the astonishment effect is undermined by revealing the falseness of *parádoxa*. *Ékplexis*, however, as aesthetic emotion, is transferred from these pseudo-*parádoxa* to the author himself, in a paradoxical self-introduction. The author becomes the *parádoxon* here, defying the *dóxa* that his audience has of him.

At another level, Lucian uses the paradoxographical hypotext to hint at his own deceit in self-presentation. In an alleged demystification of his *dóxa*, he describes his art as simple (ἀπλοϊκόν), without mythic tales (ἄμυθον) and without song (οὐδέ τις ᾠδὴ πρόσεστιν).⁴⁷ Yet he emphasizes that his audience must have already noticed these qualities during the current performance (ὁρᾶτε ἤδη, 6). However, up to this point, his text has been all but simple – in fact, full of metaphors that bridge intricate correspondences; all but ἄμυθον – since mythical marvels are its foundation; and all but non-musical – one has only to listen to its first sentence and notice its exquisite rhythmic construction.⁴⁸ Thus, by claiming to disenchant his audience, he enchants them even more.

⁴⁵ Cf. Brandão, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁶ Cf. Luc. *VH* 1.1-4.

⁴⁷ Cf. Villani, *op. cit.*, p. 228.

⁴⁸ Ηλέκτρον πέρι καὶ ὑμᾶς δηλαδὴ ὁ μῦθος πέπεικεν, αἰγείρους ἐπὶ τῷ Ἡριδανῶ ποταμῶ δακρῦειν αὐτὸ θρηνούσας τὸν Φαέθοντα, καὶ ἀδελφᾶς γε εἶναι τὰς αἰγείρους ἐκείνας τοῦ Φαέθοντος, εἴτα ὄδυρομένας τὸ μειράκιον ἀλλαγῆναι ἐς τὰ δένδρα, καὶ ἀποστάζειν ἔτι αὐτῶν δάκρυον δῆθεν τὸ ἤλεκτρον (“About amber, you too, certainly, believe the story that poplars on the banks of the river Eridanus shed it in their tears, lamenting Phaëthon, and that those poplars are the very sisters of Phaëthon, and that, while mourning their young brother, they were turned into trees, and that the amber, clearly their tears, still drips”, 1). The sentence

In *Amber or Swans* we have an incipient Lucianic trend of correcting widespread false *dóxa* formed around him. He evades the literary categorization to which his familiar audience has subjected him and, while indirectly reorienting this reception too, he specifically guides his new audience by performing a subtle correction. Yet, within this orientation process, he cunningly works with the paradoxographer's deceiving pen. He defines himself through what he is not – an artist inventively lying, and his work through what it is not – mere lies. However, his stories here seem to contradict this assertive discourse of difference. By deceitfully ignoring the threshold between denotative and connotative, Lucian creates a sophisticated discourse in which *parádoxa*, obvious lies that others pass around as truth, are used for what they really are: exposed lies no longer masquerading as true stories. While they acquire a new value, almost inconceivable in a culture where value and truth are inseparable, the author himself appears as a *parádoxon*, one who condemns lying while, at the same time, enjoyably working and entertaining with naked lies. He still addresses, in a tacit conspiracy between storyteller and listener, the audience's concealed desire for pleasant lies. Instead of their searching far and wide for marvelous treasures and artistic pleasures, Lucian offers himself to the audience as an aesthetic *parádoxon*, unwrapped from the deceiving package of altering *dóxa*, yet wrapped in his own mystery as artist, resisting an easy perception while all the while cunningly claiming it.

As *dóxa* precedes him for the first time, a now established Lucian no longer looks for the approval of his audience, but for establishing a degree of difference in his reception.⁴⁹ He has overcome the complex of the fringe, of the barbarian not yet completely integrated into the

has a ring composition, starting with (at the expense of an inversion) and ending in the same word (ἤλεκτρον / ἤλεκτρον) with equal metrical value, a sequence of three long syllables (the last syllable in ἤλεκτρον is long by necessity because the next period starts with a consonant). There are also other repetitions of the same metrical value, like αἰγείρους / αἰγείρους, δακρύειν / δάκρυον (followed by consonant) and τὸν Φαέθοντα / τοῦ Φαέθοντος, the last one equaling in both cases the end of a dactylic hexameter. The rhythm gains elevation through the careful use of other prosodic bits, like the sequence of four trochees in ἀλλαγῆναι ἐς τὰ δένδρα. Homoioteleuton also confers musicality to the text: τῶ Ἡριδανῶ ποταμῶ. The passage immediately following offers an even better example: τοιαῦτα γὰρ ἀμέλει καὶ αὐτὸς ἀκούων τῶν ποιητῶν ἄδόντων ἤλπίζον. Obviously, even from the beginning, the text proves not to lack melodiousness.

⁴⁹ Cf. Nesselrath, *op. cit.*, p. 125-126.

core of Greekness. In *Amber*, Lucian is the Greek traveler in a remote, barbarian land. The locals laugh at him, just as the Athenians laughed at Anacharsis the barbarian, a sign that otherness is equally perceived as *parádoxon* by both sides, no matter the degree of cultural progress. In *Amber*, unlike *The Scythian*, the perspective of the wondrous, the exotic, is no longer that of a barbarian. It is Lucian's own perspective as culturally Greek, nourished by Greek myths. Lucian's eye for the *parádoxon* is here that of a Greek, reflecting the Greeks' perception of *parádoxa*, just as in *The Dipsádes*. Thus, Lucian seems to feel already embraced now into Greekness as its entitled citizen.

In *Zeuxis or Antioch*, part of Lucian's audience is in awe of his novelty:

ὦ τῆς καινότητος. Ἡράκλεις, τῆς παραδοξολογίας. εὐμήχανος ἄνθρωπος. οὐδὲν ἄν τις εἶποι τῆς ἐπινοίας νεαρώτερον (1.13-16).⁵⁰

He aims to correct this perception and be admired not just for his literary exoticism, but also for his artistry, for creating an aesthetic marvel.

In the first illustrative anecdote, Lucian again displays his "painting with words",⁵¹ in the *ékphrasis* of a celebrated painting by Zeuxis. The famous painter, as an innovator in art, is the perfect example for Lucian's breaking with the literary generic tradition. Zeuxis' art is paradigmatic for its audacious novelty (καινοποιεῖν, ἀλλόκοτον, ξένον, 3) and a particular example of it is the innovative representation of a family of centaurs, a copy of which Lucian claims to have seen in Athens.

In his detailed description of the painting, Lucian pays a keen eye to the painter's skills (τέχνη), specifically to the precision of line, the suitable blending of colors and perfect brushwork, the masterful use of the effects of shadow, the perspective, proportion, and harmony of the parts. However, he particularly admires Zeuxis' variety and skillful combination. On the one hand, he is in awe (θαυμαστόν, 6) of the manifold genius of the painter's art (ποικίλως 5), illustrated by the diverse attitudes and emotions of the characters in the painting, from tenderness to wildness, especially in the image of the baby centaurs:

⁵⁰ "Oh, what novelty! Heracles, what strange stories! What an inventive artist! No one could be more ingenious!"

⁵¹ Luc. *Dom.* 21.14, *Calumn.* 2.1-2.

τῶν νεογνῶν δὲ τὸ ἐν τῷ νηπίῳ ὁμῶς ἄγριον καὶ ἐν τῷ ἀπαλῷ ἦδη
φοβερόν (6.10-11).⁵²

On the other hand, he praises the subtle technique of the chiaroscuro, of contrasts and transitions, perfectly exemplified by the beautiful image of the female centaur, in which the harmonious blending and joining of human and animal shapes (ἡ μίξις δὲ καὶ ἡ ἄρμολογία, 6) is extremely smooth and gentle.⁵³

Zeuxis expects to astonish his public with this display of his art (ἐκπλήξειν ἐπὶ τῇ τέχνῃ). However, although his admirers are in awe, their response is due exclusively to the strangeness of his art object (τὸ ξένον). Therefore, seeing that the novelty of the subject matter (ἡ ὑπόθεσις καινὴ οὐσία, 7) overshadows, in an improper act of reception, his exquisite technique and detailed accuracy, Zeuxis decides to have the picture covered and taken back to his workshop. He protests with symbolic withdrawal, concealing art meant for display, thus de-creating the art object and abandoning the creative process.

In the second anecdote, Antiochus wins a spectacular victory against the Galatians by using elephants.⁵⁴ The unexpected sight of the strange beasts (τὸ παράδοξον) brings the enemy into a state of shock and confusion.⁵⁵ To the astonishment produced by the novel subject in the Zeuxis story, the centaurs, corresponds here astonishment from another novel sight, that of the unfamiliar elephants (τὸ καινὸν τοῦ θεάματος ἐξέπληξε, 11). The *applicatio* compares the perception of Lucian's display with an inadequate army saved only by elephants, or other strange monsters (ξένα μορμολύκεια), or by the use of marvels (θαυμαστοποιία), all epitomizing novelty and strangeness (καινὸν καὶ τεράστιον, 12).

This *prolaliá* echoes *A Literary Prometheus*, a text most probably close in date, where Lucian talks in similar terms about his generic innovation, the *míxis* of dialogue and comedy.⁵⁶ There too, Lucian uses

⁵² "As for the young ones, in their gentle infancy there was nevertheless something wild and in their tenderness something frightening".

⁵³ Cf. Rouveret, *op. cit.*, p. 158-159.

⁵⁴ Cf. Xen. *Hipp.* 8.17-21 on surprise in military tactics.

⁵⁵ See Luc. *Laps.* 9 for a different version on the battle; cf. Just. *Epit.* 25; cf. Pol. 5.84-85 for the reaction of the African elephants to the Indian elephants in the battle of Raphia, 217 B. C., between Ptolemy IV and Antiochus III; Scullard, *op. cit.*, p. 122; Sage, *op. cit.*, p. 208-210.

⁵⁶ *Zeuxis* is likely close in date not only to *A Literary Prometheus*, which is probably earlier, but also to other texts that discuss more specifically Lucian's literary innovation (Luc. *Bis acc.*, *Pisc.*); Hall, *op. cit.*, p. 29.

paradoxographical imagery and vocabulary to define his novel art object, which is associated with hybrid creatures, monstrosities of nature. Yet in *A literary Prometheus*, Lucian expresses his apprehension that his hybrid novelty might not be well received just as the blending of its conflicting parts might not be perceived as skillfully natural, but as an inconsistent mixture of genres, of familiar and unfamiliar, tradition and novelty. There, novelty as the result of literary hybridism still needs the author's advocacy and its salvation lies in the art of blending.

In *Zeuxis*, on the other hand, the author expresses strong confidence that he has already resolved the conflict of the elements combined in his literary melting pot, that he has already tamed his monster and attenuated its wild demeanor. In fact, his art of mixing, illustrated by Zeuxis' mastery of the palette, so competent that it creates the impression of the natural, is now accomplished. On it Lucian wishes to direct the focus of the audience's critical evaluation and enjoyment. Once innovation is acknowledged as the essential and distinguishing feature of his art, it is *téchne* – the ever-proper aesthetic criterion – that measures the value of the art object. At this level of judgment, novelty becomes only circumstantial (ὥσπερ ἐν προσθήκης μοίρα, 2.17).

Lucian wants his audience to overcome the stage of perceiving his work as a generic *parádoxon*, a match for natural marvels, and to acknowledge it as an aesthetic *parádoxon*, a marvel of *téchne*. The artist himself shares the fortune of his art-object, which is the expression of self. Therefore, just as his art-object shifts its paradoxical nature, from novel and strange to an artistic marvel, the author too develops his cultural identity from non-Greek to Greek, from a *parádoxon* as a barbarian inventor to a *parádoxon* as an amazingly skillful artist working with the consecrated Greek canons. The reaction to novelty is purely emotional, while the response to an aesthetic marvel, equally strong emotionally, is filtered through *paideía*. While a passive *paideía* remains within the beaten path of fixed canons, which it sustains in an act of obedient *mímesis* that equals slavery,⁵⁷ Lucian enacts here, for his audience, an active form of *paideía* as creative response to tradition, an artistic form of reflection on the familiar through the lens of otherness.

In *Heracles*, Lucian describes a painting of Heracles as Celtic Ogmios, which he claims to have seen in Gaul.⁵⁸ The *ékphrasis* is gradually

⁵⁷ Cf. Mestre; Gómez, *op. cit.*

⁵⁸ Cf. Luc. *Apol.* 15 and *Bis acc.* 27 for his journey to Gaul. For an outline of the scholarly debate on the reality of such a painting and on the significance of the Celtic name see Nesselrath, *op. cit.*, especially p. 133-134.

built on *parádoxa*. Heracles is depicted as extremely old – a *hýbris* towards Greek *dóxa*. Very strangely (παραδοξότατον), he drags after him a cheerful crowd, bound by their ears with delicate cords of amber and gold. Yet, as the strangest thing of all (πάντων ἀτοπώτατον, 3), the painter – supposedly in an aporetic gesture, since both of Heracles' hands are occupied with his traditional Greek attributes, the club and the bow – attached the chains to the pierced tongue of Heracles. This ingenious solution, the *deus ex machina* of his artistic craft, is the key point of the story. What now seems to the stranger an ingenious solution to a perplexity will be revealed as the painter's deliberate artistic choice of expressing his own culture. Lastly, as a final delicate touch to the climactic *parádoxon*, Heracles is turned towards his followers smiling, sealing with serene contentment the unconceivable, joyful association and conferring the *parádoxon* the status of pleasant norm (3).

The artist's *aporía* is transferred to Lucian the beholder (θαυμάζων καὶ ἀπορώων). He also feels a strong vexation (ἀγανακτῶν, 4) that, in contrast with Heracles' peaceful smile, expresses his sense of *hýbris*. A vexed Lucian, coming from the Greek tradition, claims to feel his familiar world threatened. A local old man solves his perplexity by explaining that for the Celts Heracles is the god of speech, and thus reveals the painting as an allegorical representation of charming *lógos*.⁵⁹ The explanation of Heracles' old age lies in the fact that *lógos* attains perfection at this stage in life, after a long process of maturation. Thus, the old Celt offers the rationalization of what was perceived as a *parádoxon*, undoing it and solving the stranger's *aporía* (λύσω ... τὸ ἀίνιγμα, μὴ θαυμάσης, 4).⁶⁰ Therefore, what seemed to the foreign beholder an expedient is now revealed as an artistic expression that requires a hermeneutical exercise. It becomes the

⁵⁹ Amato, *op. cit.*, proposes the identification of the old Celt with Favorinus and suggests that the art object may be a literary text, Favorinus' *De senect.* (9-17 Barigazzi).

⁶⁰ On allegorical painting see Rouveret, *op. cit.*, p. 346-354; cf. *Tabula Cebetis*, in which the painting represents a philosophical allegory and its explanation is associated with the enigma of the Sphinx: ἐστὶ γὰρ ἡ ἐξηγησις εἰοικυία τῷ τῆς Σφιγγὸς ἀνίγματι (3.2); cf. Luc. *Merc. cond.* 42, *Rhet. praec.* 6. See Fitzgerald; White, *op. cit.*, on the problem of the association between Cebes of Thebes, the Socratic apprentice (Pl. *Phaed.*) and the *Tabula*. Cf. Max. Tyr. *Or.* 4.3-5 on the development of forms of expression from art, specifically poetry, to philosophy, from allegorical to straightforward discourse. Cf. Porph. *Antr.* 3-4 on fiction (πλάσμα) using ἀνίγματα (ἀνίπτεσθαι) not for mere entertainment (εἰς ψυχαγωγίαν), but as a form of argumentation for both philosophers and ordinary people (οὐ τοῖς σοφοῖς μόνον, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἰδιώταις); cf. Luc. *VH* 1.1.

essence of the artistic creation and serves as a skillful allusion to the problems of interpretation of Lucian's own work. Thus, Lucian hints to his audience not to dismiss his rhetorical/ literary *parádoxa* as crafty expedients, but to exercise *paideía* in an attempt to understand them as valid and deliberate artistic means and to appreciate the subtleness behind them.

The old Celt is himself the result of a cultural *míxis*, being well educated in Greek culture, for which mastery of Greek language is both the key and the measure (οὐκ ἀπαίδευτος τὰ ἡμέτερα, ὡς ἔδειξεν ἀκριβῶς Ἑλλάδα φωνὴν ἀφίεις, 4). The Celt's Greek *paideía* lies not only in the perfect Greek he speaks, or in his ability to quote from Greek literature in order to support the arguments of the barbarian perspective on the matter of *lógos*. It also finds its expression in his understanding of a Greek's perplexity when confronted with otherness. After Heracles, he is the second illustration for Lucian, himself of non-Hellenic ethnicity and claiming to be now old too. They are both the result of a cultural *míxis*, have a more acute feeling of the otherness, and are able to translate it between different cultures.

The old Heracles represents the maturation of *lógos* through *paideía*. Lucian confesses to a certain apprehension about returning to rhetorical *epídeixis*, submitting himself again (αὐθίς, 7) to the judgment of a large educated audience. He anticipates that some of them, especially the young, might object to his daring (τολμῶν, 7), to his paradox of an old man acting in the spirit of the youth, in spite of his ripe age. Their objections, expressed – typically for *pepaideuménoi* – in literary quotations, contradict the argument built by the old Celt, and are then contradicted by Lucian himself in a classic sophistic exercise of *díssoi lógoi*. He supports his decision to start performing again, it is not clear after how long a hiatus, with the argument of the old persuasive Heracles. The flower of youth is spent in a long effort towards *paideía* and distilled in the blooming flower of *lógos*. In a grand rhetorical manner, Lucian says farewell to youth and love: it is time now for the seasonably late and splendid bloom of eloquence to enthrall the audience in the manner of the Celtic Heracles.

Rhetorical persuasion in the realm of ideas, already undermined by the first sophists' skillful play with opposite arguments, has long lost its prominence through changes in the socio-political circumstances. Rhetorical display, *epídeixis*, targets now a different sensibility in the audience, the need for entertainment through *paideía*. Persuasion is often reduced to convincing the audience of the rhetor's skills. Lucian sees persuasion, now aesthetic in nature, as a type of rapture with words, similar to the forceful magic power of poetry and fiction/ fictitious

discourse in general, such as Gorgias discusses in his *Helen*.⁶¹ Lucian puts a final touch on the *prolaliá* through his comparison with Odysseus disguised as an old beggar, who astonishes the suitors when his might is unveiled from under the rags (*Od.* 18.66-74). Just like Odysseus, Lucian is πολύτροπος, *much travelled* on the seas of rhetoric, having acquired *multifaceted, versatile* artistic skills, and master of a *crafty, deceitful* discourse.⁶²

After an alleged hiatus, Lucian returns to the rhetorical performance to re-establish himself by displaying and reaffirming his *paideía* before this audience of *pepaideuménoi* who, although silent, testify through their presence, to their long approval of his paradoxical stance and artistic worth. Willingly and cheerfully, they have long let themselves be enslaved to this barbarian Heracles, who smiles peacefully while dragging them by the ears through an enthralling adventure of amber and gold, beauty and *paideía*, the voyage of his toiling Greek *lógos*.

In *Dionysus*, Lucian revisits the problem of reception through two Dionysiac *mýthoi* with pronounced paradoxographical features.⁶³ The first *mýthos* narrates the Indian perception of the Dionysiac *thíasos* as a complex of *parádoxa*. While Dionysus and his troops approach their territory, the Indians send scouts to inspect the invaders. Lucian offers his audience a detailed description through their eyes, culturally unaccustomed to such a vision.⁶⁴

Learning of an effeminate and hybrid army, the Indians do not find it a match for their military prowess. They avoid confrontation with such an unfit enemy, against which they consider, at most, to dispatch their women. However, when they learn that Dionysus' troops have set fire to their country, they hastily set out for battle, but encounter

⁶¹ Gorg, *Hel.* 11-12; cf. Zeno fr. 278 (Diog. Laert. 7.24); cf. Plut. *Rect. rat. aud.* 37.f 11-38.b 3 (on Theophr. fr. 91 W).

⁶² Cf. Jones, *op. cit.*, p. 14. Cf. Luc. *Zeux.* 5.11; Hom. *Od.* 1.1, 10.330; Pl. *Hp. mi.* 369e 5-370a 2.

⁶³ Cf. Branham, *op. cit.*, 1985 (and 1989), p. 43-46, p. 89-90; Nesselrath, *op. cit.*, p. 135-139; Georgiadou; Larmour, *op. cit.*, p. 34-36; Ureña Bracero, *op. cit.*, p. 49, p. 74-79, p. 81; Camerotto, *op. cit.*, p. 120-129; Villani, *op. cit.*; Brandão, *op. cit.*, p. 137-142; Santini, *op. cit.*, p. 75. On attempts to couple it with a Lucianic text for which it served as *prolaliá* see cf. Thimme, *op. cit.*; Anderson, *op. cit.*, 1976, p. 262-264; Georgiadou; Larmour, *op. cit.*, p. 51-52.

⁶⁴ See Branham, *op. cit.*, p. 44-45 on the formalist concept of *estrangement* applied to this passage.

terrible surprises, *parádoxa*. The frenzied, disarrayed *thíasos* becomes suddenly a well-organized army, while their noisy strategy still bears the marks of the boisterous Dionysiac revel. The Indians react to the description of the strange *thíasos* (ἄλλόκοτα) with laughter, derision, and even sympathetic condescendence (καταφρονῆσαι, καταγηλᾶν, ἐλεεῖν, ἐγέλων, 1, 3), but when they confront this bizarre enemy on the battleground their immediate reactions are fright and disarrayed flight (σὺν οὐδενὶ κόσμῳ ἔφευγον, 4).

The Indians' reactions are paradigmatic of the different human responses to different types of *parádoxa*. Laughter mixed with condescendence is the typical response to human freaks, perceived always through the comparison not only with normality, but especially with one's own sense of self-normality.⁶⁵ At the direct contact with the Dionysiac *parádoxa*, the Indians become terrified and run away in an irrational fashion, as humans usually do when encountering animal monsters.⁶⁶ These different reactions are also illustrative of human response to the degree of their contact with *parádoxa*, whether real or, at least partly, fictional, whether of autoptic perception or perceived through an intermediary (e.g. the writer of marvels or, here, the scouts).⁶⁷ The distinction between reality and report, nature and *lógos*, makes *parádoxa* entertaining, as in the case of paradoxography. In art, unlike in nature, *parádoxa* filtered through the creative genius of the artist become enjoyable and produce laughter. Yet this laughter is of a different sort: not derision, but the laughter of pleasure given by the experience of *lógos* and *paideía*.

Lucian deals here with two different levels of audience and *paideía*. Many (οἱ πολλοί) are tempted to snub his novel performance (τοὺς καινοὺς τῶν λόγων), as the Indians snub Dionysus, having formed a wrong *dóxa* based on its comic appearance. Others, on the other hand, may come to enjoy exclusively the comic aspect of the performance. Bewildered by the author's subtly veiled serious stance (τῷ παραδόξῳ τεθορυβημένοι, 5),

⁶⁵ Pliny says that nature created strange creatures of the human race as a jest, amusement for herself and novel marvels for us (*haec atque talia ex hominum genere ludibria sibi, nobis miracula ingeniosa fecit natura*, HN 7.2.32).

⁶⁶ In Luc. *Prom. es* 4, the Egyptians manifest derision and repulsion towards a human freak (οἱ μὲν πολλοὶ ἐγέλων, οἱ δὲ τινες ὡς ἐπὶ τέρατι ἐμυσάπτοντο), while they are frightened and shun an unusual black camel (ἐφοβήθησαν καὶ ὀλίγου δεῖν ἔφυγον ἀναθρόντες).

⁶⁷ Cf. Luc. *Prom es*; *Zeux*.

they do not even dare to praise his display. Paradoxically, here Lucian calls the élite οἱ πολλοί as the majority of his established audience, those many who, having forgotten the sacred communion they shared with him long ago as παλαιοὶ συμπόται, due to his pause, need to be re-educated.⁶⁸ He invites them to rekindle their communion and reminds them of the values of his paradoxical *spoudogéloion*.⁶⁹ These are the usually serious audience, the *pepaideuménoi* earnest about *paideía*.⁷⁰ The πρώτη ἀκοή (4) is, in their case, the first level of perception of his utterance that can induce a false *dóxa*. Those who come only for the comic appearance are instead biased either by a false report, or again by a mistaken interpretation.⁷¹ They, however, are not serious with respect to *paideía* and thus represent the non-élite. These need to be educated through the *prolaliá*. Their bewilderment and hesitation are the expression of their lack of *paideía*. All, however, will end up – Lucian confidently professes (θαρρῶν ἐπαγγέλλομαι, 5) – like the Indians of the story, captured by his mixed, paradoxical *lógos*.⁷²

Both the élite and the non-élite have incomplete, although different, responses to Lucian's *spoudogéloion*, with some looking exclusively for the serious, others for the comic elements. A comprehensive reaction to *spoudogéloion* is attainable by an ideal élite, the *pepaideuménoi*, which Lucian does not always feel fortunate enough to have as audience.⁷³ Yet he never stops, not even in his old age, encouraging *pepaideuménoi* to perfect themselves and to attain the level of subtlety and *paideía* that would allow them to grasp all the facets of his display.

⁶⁸ Santini, *op. cit.*, p. 76–81 assumes that both groups represent the non-élite, usually referred as οἱ πολλοί, since the *pepaideuménoi* are clearly free from misconceptions. She argues that the *pepaideuménoi* are only the target of the second *mýthos*, deliberately left without an *applicatio*, because the élite would not need an explanation (on the lack of expressed *applicatio* for the second *mýthos* see also Villani, *op. cit.*, p. 222). Santini misses the point that Lucian's invitation to be rejoined in the sacred rites of Dionysus by his old "revel companions" addresses the groups that she interprets as non-élite (ἀλλὰ θαρρῶν ἐπαγγέλλομαι αὐτοῖς, 5). However, she later identifies the συμπόται as *pepaideuménoi*.

⁶⁹ Cf. Camerotto, *op. cit.*, p. 128–129; Santini, *op. cit.*, p. 76.

⁷⁰ Cf. Luc. *VH* 1.

⁷¹ Cf. Luc. *Electr.* Camerotto, *op. cit.*, p. 275.

⁷² Cf. Luc. *Herc.*

⁷³ Cf. Santini, *op. cit.*, p. 76; Camerotto, *op. cit.*, p. 128–129.

The second Dionysiac *mýthos* is focused on an Indian marvel. Old men drink once a year, during the festival of Dionysus, from a spring consecrated to Silenus and, becoming drunk and inspired, speak incessantly, yet charmingly. Yet the strangest thing of all (τὸ παραδοξότατον) is this:

ἦν γὰρ ἀτελῆ ὁ γέρων μεταξύ καταλίπη ὄν διεξῆει τὸν λόγον, δύντος ἡλίου κωλυθεὶς ἐπὶ πέρας αὐτὸν ἐπεξελεῖν, ἐς νέωτα πιῶν αὐθις ἐκεῖνα συνάπτει ἃ πέρυσι λέγοντα ἢ μέθη αὐτὸν κατέλιπεν (7.20-25).⁷⁴

This *mýthos* is left without an *applicatio*, in the spirit of the sacred and unutterable rites of Dionysus, yet understood by his audience as his fellow initiates and *sympótai*. Lucian associates himself with Silenus, thus with the Dionysiac mysteries, as well as with the *lógos* of Socrates, whom Alcibiades likens, in a sympotic context, to the old companion of the god.⁷⁵ The sequence of silence and eloquence is illustrative of Lucian's break followed by the comeback to rhetorical performance.⁷⁶ It is also a reference to his consistency, in spite of the hiatus, in practicing in old age the same type of rhetoric he professed when younger. It may also be an ironical anticipation of a long performance to follow. This *prolaliá*, whether or not Lucian's last, bears testimony to his continuous struggle to validate his generic *míxis*, including the serio-comic, as well as the *míxis* of enthrallment and thoughtful *lógos*. He invites his *sympótai* to drink from his *cratér*, to have their fill of his literary mixing bowl.

★★★

So what has *this* Dionysus to do with Dionysus? What has *this* Lucian – with his ever-changing faces, from the young inexperienced

⁷⁴ “If an old man stops in the middle of his discourse, interrupted by the sunset, next year, drinking again, he resumes it, where drunkenness/ inspiration left him the year before”. On water, wine and/ or madness see Luc. *VH* 1.5-7; *Antig.* 145, 149, 164; *Par.Flor.* 1, 12, 13, 14, 18, 20, 24; *Par.Pal.* 5; *Par.Vat.* 12, 22.

⁷⁵ Pl. *Symp.* 215a-b; Ureña Bracero, *op. cit.*, p. 76-77; Camerotto, *op. cit.*, p. 129 n. 222; Santini, *op. cit.*, p. 84 (Lucian's “modelli di eloquenza sono il ‘divino’ Socrate e il trascinate Odisseo”); for a detailed parallel reading of Pl. *Phaedr.* and Luc. *Bacch.*, including the interminable speech of Socrates vs. that of Silenus see Santini, *op. cit.*, p. 85-86.

⁷⁶ Cf. Villani, *op. cit.*, p. 221.

Harmonides to the old, seducing Heracles – to do with Lucian?⁷⁷ The *prolaliai* offer a glimpse at different stages of his rhetorical career, from the hesitant young barbarian looking for the *proxenia* and *philia* of the Greek élite, to the accomplished Greek looking for approval for his harmoniously blended hybrids, from the bewildered stranger to the bewilderment of the Greeks. If *parádoxa* are equally a favorite delight and an instrument of seduction, Lucian uniquely makes them his own.⁷⁸

In these little pieces that serve as “hors-d’œuvre au repas verbal”,⁷⁹ Lucian uses *parádoxa* for their value per se, to shock and please, as useful tricks from the sophist’s rich bag, but also as paradigms for his work and its reception. He constantly addresses the *pepaideuménoi* from whom he expects a reaction different from that of the non-élite, whom he usually sets in parallel with barbarians (Egyptians, Galatians, and Indians). His intended effect upon the audience is a more complex form of *ékplexis* coming both from novelty and from *téchne*. This different type of reception is illustrated by another sort of barbarian, presented not as an ethnic group, but individualized and named, bewildered by Greek *paideía* (Anacharsis, Toxaris). He elevates the pleasure produced by *parádoxa* from the level of a (pseudo-)cognitive emotion to an aesthetic one. Ekphrastic discourse, a favorite rhetorical exercise in the Lucianic corpus, praises other art objects for their beauty, their marvelous *eídos*. Lucian, in turn, elevates discourse itself to a *parádoxon* as aesthetic marvel, both as paradoxical genre *eídos* and *téchne*.⁸⁰

Bibliography

AMATO, E. Luciano e l’anonimo filosofo Celta di “Hercules” 4: proposta di identificazione. *SO*, Oslo, vol. 79, p. 128-149, 2004.

ANDERSON, G. Some alleged relationships in Lucian’s “Opuscula”. *AJP*, Baltimore, vol. 97, n. 3, p. 262-275, 1976.

ANDERSON, G. Patterns in Lucian’s “prolaliai”. *Philologus*, Göttingen, vol. 121, p. 313-315, 1977.

⁷⁷ Luc. *Bacch.* 5.1-2.

⁷⁸ Lucian’s *parádoxa* are more prominent and more sophisticated than the famous triple paradox of Favorinus; Philostr. *VS* 489. 11-16; Gleason, *op. cit.*

⁷⁹ Reardon, *op. cit.*, p. 165.

⁸⁰ Cf. Giannini, *op. cit.*, p. 249-250.

- ANDERSON, G. *The Second Sophistic: a cultural phenomenon in the Roman Empire*. London: Routledge, 1993.
- BASLEZ, M.-F. *L'étranger dans la Grèce antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1984.
- BEAGON, M. *The Elder Pliny on the human animal: "Natural History", Book 7*. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- BELFIORE, E. Ovid's encomium of Helen. *CJ*, Provo, UT, vol. 76, n. 2, p. 136-148, 1980-1981
- BÉLIS, A. Un "Ajax" et deux Timothée: (P. Berol. n° 6870). *REG*, Paris, vol. 111, n. 1, p. 74-100, 1998.
- BÉLIS, A. Timothée, l'aulète thébain. *RBPh*, Bruxelles, vol. 80, n. 1, p. 107-123, 2002.
- BOMPAIRE, J. *Lucien écrivain, imitation et création*. Paris: E. de Boccard, 1958.
- BRANDÃO, J. L. *A poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BRANHAM, R. B. Introducing a sophist: Lucian's prologues. *TAPA*, Cleveland, OH, vol. 115, p. 237-243, 1985 (republished in BRANHAM. *Unruly eloquence*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989).
- CAMEROTTO, A. *Le metamorfosi della parola: studi sulla parodia in Luciano di Samosata*. Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998.
- EVANS, J. A. S. Father of History or father of lies: the reputation of Herodotus. *CJ*, Provo, UT, vol. 64, n. 1, p. 11-17, 1968.
- FITZGERALD, J. T.; WHITE, L. M. *The tabula of Cebes*. Chico, CA: Scholars Press, 1983.
- FRASER, P. M. *Ptolemaic Alexandria*. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- GALLAVOTTI, C. *Luciano nella sua evoluzione artistica e spirituale*. Lanciano: Giuseppe Carabba, 1932.
- GEORGIADOU, A.; LARMOUR, D. H. J. The "prolaliae" to Lucian's "Verae Historiae". *Eranos*, Oxford, GA, vol. 93, p. 100-112, 1995.
- GIANNINI, A. Studi sulla paradossografia greca, I. Da Omero a Callimaco: motive e forme del meraviglioso. *RIL*, Milano, vol. 97, p. 247-266, 1963.
- GLEASON, M. W. *Making men: Sophists and self-presentation in Ancient Rome*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- GORRINI, M. E. *Toxaris, ὁ ξένος ἰατρός*. *Athenaeum*, Pavia, vol. 91, n. 2, p. 435-443, 2003.
- HALL, J. A. *Lucian's satire*. New York: Arno, 1981.
- HARTOG, F. *Le miroir d'Hérodote: essai sur la représentation de l'autre*. Paris: Gallimard, 1980.
- HORDERN, J. H. *The fragments of Timotheus of Miletus*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

- JOHNSON, W. A. Oral performance and the composition of Herodotus' "Histories". *GRBS*, Durham, NC, vol. 35, n. 3, p. 229-254, 1994.
- JONES, C. P. *Culture and society in Lucian*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
- KINDSTRAND, J. F. *Anacharsis: the legend and the "Apophthegmata"*. Uppsala: Uppsala Universitet, 1981.
- MESTRE, F.; GÓMEZ, P. Retórica, comedia, diálogo: la fusión de géneros en la literatura griega del s. II d.C. *Myrtia*, Murcia, vol. 16, p. 111-122, 2001.
- MRAS, K. Die προλαλιά bei den griechischen Schriftstellern. *WS*, Wien, vol. 64, p. 71-81, 1949.
- NESSLRATH, H. G. Lucian's introductions. In: RUSSELL, D. A. (org.). *Antonine literature*. Oxford: Clarendon Press, 1990, p. 111-140.
- PERNOT, L. *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*. Paris: Institut d'études augustiniennes, 1993.
- REARDON, B. P. *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J.-C.* Paris: Les Belles Lettres, 1971.
- ROBINSON, C. *Lucian and his influence in Europe*. London: Duckworth, 1979.
- ROTHSTEIN, M. *Quaestiones Lucianae*. Berlin: Mayer und Müller, 1888.
- ROUVERET, A. *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne: Vè siècle av. J.C.-Ier siècle ap. J.C.* Rome: École Française de Rome, 1989.
- RUSSELL, D. A. *Greek declamation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- SAGE, M. M. *Warfare in ancient Greece*. London/ New York: Routledge, 1996.
- SANTINI, L. Autoritratto dell'artista: Luciano nella prolalia "Dioniso". *AUFL*, Ferrara, n. s. 2, p. 73-97, 2001.
- SCHEPENS, G.; DELCROIX, K. Ancient paradoxography: origin, evolution, production and reception. In: PECERE, O.; STRAMAGLIA, A. (org.). *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*. Cassino: Università degli studi di Cassino, 1996, p. 375-460.
- SCULLARD, H. H. *The elephant in the Greek and Roman world*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974.
- SEGAL, C. P. Gorgias and the psychology of the "Logos". *HSPH*, Cambridge, MA, vol. 66, p. 99-155, 1962.
- STOCK, A. *De prolaliarum usu rhetorico*. Königsberg Diss. Königsberg: Hartung/Regimonti, 1911.
- THIMME, A. Zwei Festvorlesungen des Lukianos. *Jahrbücher für klassische Philologie*, Leipzig, vol. 37, p. 562-566, 1888.
- UNGEFEHR-KORTUS, C. *Anacharsis, der Typus des edlen, weisen Barbaren: ein Beitrag zum Verständnis griechischer Fremdheitserfahrung*. Frankfurt am Main/ New York: P. Lang, 1996.

UREÑA BRACERO, J. *El diálogo de Luciano: ejecución, naturaleza, y procedimientos de humor*. Amsterdam: A.M. Hakkert, 1995.

VILLANI, B. L'ironia nelle "prolaliæ" di Luciano. *Quaderni del Dipartimento di filologia linguistica e tradizione classica*, Bologna, p. 217-233, 2000.

VISA-ONDARÇUHU, V. Parler et penser grec: les scythes Anacharsis et Toxaris et l'expérience rhétorique de Lucien. *REA*, Paris, vol. 110, n. 1, p. 175-194, 2008.

WEST, M. L. *Ancient Greek music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

WHITMARSH, T. *Greek literature and the Roman Empire: the politics of imitation*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

WHITMARSH, T. *The Second Sophistic*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

TRANSFORMANDO A ΒΩΜΟΛΟΧΙΑ: O PRAZER DA FICÇÃO NAS *HISTÓRIAS VERDADEIRAS*¹

Lucia Sano*

Universidade Federal de São Paulo

ABSTRACT: The aim of this paper is to discuss Lucian's statement that his novel *Verae Historiae* provides both pleasure (ψυχαγωγία) and θεωρία to the readers. I suggest that Lucian addresses the question of the production of fiction narratives in prose and how they should be read while arguing that his work is an appropriate reading to the *pepaideuménoi*.

KEY-WORDS: Lucian; *Verae Historiae*; fiction; ancient novel; pleasure.

Nas *Histórias verdadeiras*, antes de dar início à narrativa propriamente dita, Luciano expõe em um próêmio os objetivos de sua obra, sua motivação ao escrevê-la, o seu tema e seu propósito. Trata-se, portanto, de uma apresentação de caráter programático, que indica ao leitor como se deve dar a recepção do texto, o que inclui uma discussão acerca dos limites entre o que é ψεύδος e o que é verdadeiro, com a condenação de “poetas, historiadores e filósofos”, que teriam escrito coisas fabulosas e extraordinárias julgando que suas mentiras passariam despercebidas (*Histórias verdadeiras*, I, 1-2):

* lucia.sano@unifesp.br

¹ Este texto foi adaptado da minha dissertação de mestrado *Das narrativas verdadeiras: tradução, notas e estudo*, apresentada em julho de 2008 ao programa de pós-graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo. Agradeço a orientação da Profa. Dra. Adriane Duarte e as sugestões da banca avaliadora, composta pelo Prof. Dr. Christian Werner e pela Profa. Dra. Maria Celeste Dezotti. Todas as traduções citadas são de minha autoria, salvo quando há indicação do tradutor.

Assim como para os atletas e para os que se ocupam do cuidado de seus corpos não há preocupação apenas com a boa forma e com exercícios, mas também com a justa medida do seu relaxamento – supondo-o, decerto, parte importante de sua prática –, da mesma forma, para os que se dedicam às palavras, acredito que, após prolongada leitura dos autores mais sérios (μετὰ τὴν πολλὴν τῶν σπουδαιοτέρων ἀνάγνωσιν), convém relaxar o intelecto (ἀνιέναι τε τὴν διάνοιαν) e deixá-lo mais arguto para o esforço futuro.

O repouso (ἡ ἀνάπαυσις) pode-lhes ser apropriado (ἔμμελής), caso tenham o hábito das leituras que oferecem não apenas o mero prazer (τὴν ψυχαγωγίαν) de seu bom gosto e de sua graça (ἐκ τοῦ ἀστείου τε καὶ χαρίεντος), mas que igualmente apresentam uma visão refinada (θεωρίαν οὐκ ἄμουσον) – algo que, suponho, também se pensará acerca destes escritos. Pois não apenas lhes será atraente o insólito do tema (τὸ ξένον τῆς ὑποθέσεως) ou a graça do projeto, nem que declaro mentiras variadas de maneira convincente e verossímil, mas também que cada uma das coisas relatadas alude não sem comicidade a alguns dos antigos poetas, historiadores e filósofos que muitas coisas prodigiosas e fabulosas escreveram...

Luciano em seguida aponta como “guia e mestre” desses autores mentirosos o “Odisseu de Homero”, nomeando em seguida também Ctésias de Cnido e Iâmbulo, que teriam escrito narrativas de viagem. Reconhecendo, contudo, que a proposta desse último autor, apesar de se desenvolver como mentira, é prazerosa, Luciano afirma que ele próprio decidiu se aproveitar da “liberdade de contar histórias”, motivado pelo desejo vão de deixar algo à posteridade. Sua mentira, no entanto, se constrói de forma muito mais honesta, pois Luciano declara aos leitores, logo de início, que nada daquilo que diz é verdadeiro e que os leitores não devem acreditar em absoluto naquilo que ele narra: “Escrevo, portanto, sobre coisas que nem vi, nem sofri, nem soube por outros e ainda sobre seres que não existem e nem por princípio podem existir” (*Histórias verdadeiras*, I, 4).

O autor inicia esse proêmio com uma aproximação entre atletas e aqueles que se dedicam aos λόγοι, ao equiparar a importância que o relaxamento (ἀνεσις) possui no treinamento (ἀσκησις) dos primeiros. Tal comparação não é fortuita e importa na caracterização do leitor ideal de *Histórias verdadeiras*, ou seja, daquele que poderá ler o texto e compreendê-lo da maneira como Luciano indica no proêmio. Não se trata de um ἰδιώτης, como dirá a seguir, mas de alguém que mantém com seu intelecto (διάνοια) a mesma relação que um atleta possui com seu corpo: este se entrega aos exercícios com a intenção de aprimorar sua forma física, aquele dedica-se com seriedade aos λόγοι, sendo,

portanto, capaz de reconhecer as alusões do texto, apreciar o seu refinamento e perceber a sua postura crítica.

É levando em consideração esse público que Luciano se apropria de um *tópos* do proêmio de obras do gênero historiográfico: o da defesa da oportuna utilidade do texto para o seu leitor. No entanto, como se admite em seguida que os fatos narrados não são de forma alguma verídicos, não se poderia afirmar a utilidade da narrativa pelo conhecimento ou aprendizado dos fatos acontecidos, como é comum entre os historiadores e, por isso, o que Luciano faz é apresentar a utilidade do relaxamento na prática desses doutos, seguindo filósofos e rétores na afirmação de que o repouso (ἀνάπαυσις) é útil porque também ele serve ao aprendizado, ao garantir melhor disposição aos estudos. É o que afirma Aristóteles, quando defende o “divertir-se para ser sério” (παίξειν δ’ ὅπως σπουδάξει), comparando o divertimento ao descanso (ἀνάπαυσις), que, por sua vez, não é um fim em si mesmo, mas garante que se tenha disposição para a realização das atividades.² O descanso (*remissio*) é aconselhado também por Quintiliano, que o considera algo importante no treinamento de seus jovens alunos, que dele voltam mais dispostos para o estudo.³ Com efeito, tanto Luciano quanto Quintiliano declaram que o relaxamento possibilita maior agudeza ao intelecto (ἀκμαιοτέρων διάνοιαν, *acriorem animum*).

Desse modo, não é por acaso que Luciano indica como ocasião de leitura do seu texto o descanso após prolongada leitura dos escritores mais sérios, pois ele reconhece que o relaxamento é útil apenas se feito na medida (κατὰ καιρόν),⁴ e se for do tipo apropriado. Se Quintiliano indica o divertimento (*lusus*) como forma de relaxamento, Cícero, por sua vez, também admite a utilidade de “*ludus*” e de “*iocus*”, mas somente os do tipo conveniente (i.e. *ingenuum et facetum esse debet*), e após a realização satisfatória de tarefas graves e sérias:

São dois os tipos de diversão: a ignóbil, petulante, vergonhosa e obscena; a elegante, urbana, inteligente e graciosa. Desta estão repletos não só o nosso Plauto e a antiga comédia dos áticos, mas também os livros de filosofia socrática. [...] Nada mais fácil, portanto, que distinguir a diversão recatada da dissoluta. Uma, se praticada no momento certo e com espírito calmo, é digna do mais sério dos

² *Ética a Nicômaco*, 1176b34 et seq.

³ *Inst. Or.*, 1, 3.8-9.

⁴ Cf. *Inst. Or.* 1, 3.11.

humanos; a outra, uma vez que a obscenidade das palavras reveste a torpeza das coisas, sequer é aceitável no homem livre.⁵

Luciano esclarece que esse é o tipo de leitura que *Histórias verdadeiras* oferecerá para o relaxamento de seus leitores, i.e. sua narração é “*elegans, urbanum, ingeniosum, facetum*”. Assim, ao apresentar que tipo de prazer seu texto fornece, o advindo daquilo que é refinado (ἀστέιον)⁶ e gracioso (χαρίεις), o autor continua a defender a adequação do seu texto à leitura dos homens letrados. De fato, trata-se de oferecer relaxamento aos seus leitores, e da maneira apropriada. Se a questão inicial apresentada pelo proêmio é a defesa do texto como adequado para leitura de homens letrados, isso se dá também porque só eles constituem público apropriado para admirá-lo por completo, uma vez que eles terão a oportunidade de deleitar-se com o refinamento e a graça de sua escrita, qualidades não menos relevantes do que a engenhosidade da proposta de *Histórias verdadeiras*.⁷

Em seguida, no entanto, Luciano declara que seu texto não oferece aos leitores apenas ψυχαγωγία (prazer), mas apresenta também uma θεωρίαν οὐκ ἄμουσον. O termo θεωρία tem acepções diversas e é curioso que tenha sido ignorado no comentário de Georgiadou e Larmour⁸ para o texto, sobretudo porque os autores pretendem aproximá-lo da filosofia. θεωρία diz respeito, primeiramente, à visão, mas a partir daí sentidos vários foram derivados e não é sem dificuldade que se tenta compreender a que Luciano se refere na passagem. Tome-se, por exemplo, o desenvolvimento semântico do termo quando limitado apenas à religião, da qual parece se originar sua relação com a ideia de viagem. Rutherford⁹ distingue nada menos do que nove possibilidades de sentido para θεωρία

⁵ *Dos Deveres*, I, 104.1-12. Tradução de A. Chiappetta, com alterações. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

⁶ Em geral, um “humor refinado”, cf. Demétrio, *Sobre o Estilo*, 128-30 e Longino, 34.

⁷ Parece haver um paralelo entre o proêmio das *Histórias verdadeiras* e a insistência de Luciano na correta recepção do diálogo cômico, o qual não deve ser apreciado apenas pelo seu caráter inovador, que também é caracterizado como ξέρον (Zéuxis, II, 11 e *Dupla acusação*, XXXIII, 37).

⁸ Cf. Georgiadou; Larmour, *op. cit.* Quando este artigo foi escrito, eu ainda não havia tido acesso ao livro de P. von Möllendorff (*Auf der Suche nach der verlogenen Wahrheit: Lukians Wahre Geschichten*. Tübingen: Gunter Narr, 2000), em que o autor discute a polissemia do termo no texto de Luciano.

⁹ Cf. Rutherford, *op. cit.*, p.133-146.

quando utilizada em contexto religioso. Duas delas interessam-nos em especial: uma diz respeito ao fato de que θεωρία pode se referir à *observação* de um viajante em visita a uma terra estrangeira à sua. Dessa “observação” distingue-se um sentido com ele relacionado, o de *exploração*. É essa que se pode observar em Heródoto (I, 29-31) quando ele diz que Sólon “partiu para observar o mundo” (θεωρίας εἵνεκεν ἐκδημῆιν) e é também θεωρεῖν o verbo por ele utilizado quando do relato da viagem do cita Anácarsis a Grécia, em que se diz que ele conheceu grande parte do mundo (γῆν πολλήν θεωρήσας, IV, 76).

O termo θεωρία, dessa forma, no próêmio de *Histórias verdadeiras* pode remeter à observação possível àquele que parte do próprio país para conhecer outros – algo significativo, uma vez que o texto é um relato de viagem, cujas causas o narrador aponta serem “a excessiva curiosidade do intelecto e o desejo de novidades” (I, 5). Contudo, embora a passagem possa, de modo deliberado, remeter a essa acepção, o termo θεωρία aqui não se limita a ele. Pela tradicional oposição entre prazer e aprendizagem (διδασκαλία), em geral se entendeu que a palavra diz respeito ao fato de que o objetivo de *Histórias verdadeiras* é tanto criar um momento de relaxamento quanto suscitar uma reflexão em seus leitores – daí mais uma utilidade da leitura para os homens letrados. Parte dos tradutores acata esta última ideia e toma os sentidos de θεωρία que se desenvolvem a partir da *contemplação filosófica* de Aristóteles, entendendo que Luciano de fato faz no trecho uma oposição entre ψυχαγωγία e θεωρία, que estaria, por sua vez, relacionada de alguma forma com a διδασκαλία: a leitura de seu texto, portanto, não seria apenas agradável (τερπνόν), mas também útil (χρήσιμον). Magueijo, na edição portuguesa do texto, traduz o termo como “motivos de reflexão que não desconvem às Musas”; Harmon, na edição da coleção Loeb, a traduz como “a little food for thought that the Muses would not altogether spurn”; Reardon, na coletânea de romances antigos por ele editada, por sua vez, traduz a passagem como “some degree of cultured reflection”. Bompaire, contudo, decide-se por “une sorte de vision non dépourvue d’art”, naquela que parece ser a melhor maneira de se traduzir a expressão, por oferecer maiores possibilidades semânticas.¹⁰

¹⁰ Luciano. *Uma história verídica*. Prefácio, trad. e notas C. Magueijo. Lisboa: Editorial Inquérito, s.d./ Harmon, A. M. *Lucian with an English translation*. London/ Cambridge: W. Heinemann/ Harvard University Press, 2000, (vol. 1)/ Reardon (org.). *Collected ancient Greek novels*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1989/ Lucien. *Oeuvres*. Texte établi et traduit par J. Bompaire. Paris: Les Belles-Lettres, 2003 (t. II).

Se com θεωρίαν οὐκ ἄμουςον Luciano está anunciando um aspecto sério de seu texto, que sugere uma reflexão a seus leitores, a análise feita por V. Popescu¹¹ a respeito do caráter útil do texto parece-me a mais apropriada. Popescu percebe como essência dessa θεωρία não o jogo proposto ao leitor de identificação das alusões cômicas a partir das quais o texto é composto, mas um exercício intelectual que consiste na reconsideração e reavaliação de um tipo de literatura de caráter paradoxográfico, uma vez que Luciano ofereceria aos leitores um ponto de vista apropriado para a “contemplação útil” da tradição literária grega. Assim, Popescu reavalia também a tradicional interpretação de “relaxar o intelecto” (ἀνιέναι τε τὴν διάνοιαν, I, 1), entendendo que Luciano poderia estar aí sugerindo aos leitores que assumam uma nova postura crítica sobre o que eles então considerariam “leituras mais sérias”.¹² A recepção do texto envolveria, portanto, “o desenvolvimento de nova percepção da tradição literária e a disposição de estar aberto a um novo tipo de literatura, que trabalha com e reflete acerca de material antigo em uma forma nova”.

Parece-me, contudo, que o termo θεωρία possa, de fato, dizer respeito apenas ao caráter alusivo da sua obra, para o qual Luciano chamará atenção novamente mais adiante no proêmio e que, antes de demandar um leitor capaz de reconhecer as paródias feitas ao longo da narrativa ou de provocar nele uma reflexão, exhibe o refinamento e o conhecimento do próprio autor do texto. No segundo parágrafo do proêmio, Luciano parece usar a mesma estrutura (“não só... mas também”), primeiro para expor as virtudes de seu texto e, em seguida, descrevê-las. Assim, *prazer de sua engenhosidade e de sua graça* concretizam-se no *insólito do tema* (τὸ ξένον τῆς ὑποθέσεως) e na *graça da proposta* (τὸ χαρίεν τῆς προαιρέσεως), respectivamente, e a *θεωρία refinada*, nas *mentiras convincentes e verossímeis* que aludem a antigos poetas, historiadores e filósofos na forma de cômicos enigmas que o narrador descreverá em sua viagem de exploração.

¹¹ Cf. Popescu, *op. cit.* (no prelo).

¹² Cf. Popescu, *idem* (no prelo): “There seems to be no real relaxation indeed (ἀνεσις, ἀνάπαυσις), but rather a sophisticatedly hidden invitation to let go (ἀνιέναι) of their previous opinion (τὴν διάνοιαν) on what they considered more serious literature and form a new, more excellent (ἀκμαιότεραν) and more reasonable one.”. Discordo, por outro lado, que o uso da palavra θεωρία no proêmio de *Histórias verdadeiras* seria essencialmente uma declaração de que o autor pretende expor no texto conteúdo filosófico. Cf. Laird, *op. cit.*, p. 115-127.

Não se trata somente de escrever com habilidade sobre coisas que nunca foram vistas e sequer podem existir, como ele próprio anuncia (I, 4), ou de criticar abertamente uma prática literária, como ele o faz em *Como se deve escrever a História*, mas de fazê-lo de um jeito novo: Luciano mostra-se aqui consciente de que a engenhosidade de *Histórias verdadeiras* está na maneira como foi elaborada a sua composição. Não haveria, dessa forma, uma tentativa de balancear um aspecto meramente prazeroso (que é, sim, útil, por oferecer um momento de descontração dos estudos) e um aspecto “sério” de seu texto, no sentido de que seria intenção declarada do autor oferecer ambas as coisas ao leitor. Mesmo o verbo ἀνίσισομαι é modulado por um aspecto cômico (a alusão é feita “não sem comicidade”), sugerindo ao leitor um jogo no qual ele possa obter principalmente deleite com a identificação das alusões.

★★★

Se Luciano escreve em um momento em que possivelmente a produção de narrativas de ficção em prosa atinge seu auge na Antiguidade, seu texto, no entanto, se insere em um panorama no qual a relação que um leitor *educado* poderia estabelecer com os tipos de narrativas fictícias mencionadas por Luciano – não só as da poesia, mas também as da historiografia e da filosofia – não é adequada para a leitura das *Histórias verdadeiras*. É certo que, uma vez produzido, o texto pode ser recebido de formas variadas, que dependem da competência literária de cada indivíduo, mas é a um leitor *ideal* que Luciano se dirige na apresentação que faz de sua narrativa; observe-se aqui que o autor não se refere apenas a um público educado como o único capaz de apreciar todas as qualidades da sua obra, mas a um que se dedica à leitura de autores “mais sérios” (σπουδαιότεροι), utilizando um termo que aparece em sua obra alhures com referência à filosofia.¹³

É importante observar que a própria recepção da *ficção em verso* pelo leitor *pepaideuménos* era às vezes cerceada pelos limites do pedagógico e do útil, algo aconselhado por Plutarco em *Como um jovem deve ouvir poesia*. Plutarco afirma que é necessário vigiar os jovens no prazer advindo do que eles ouvem e leem, e que se deve ensiná-los a encontrar em algo prazeroso (τερπνόν) aquilo que seja útil (χρήσιμον). Assim, usando

¹³ *De mercede conductis potentium familiaribus*, 4.1-7 e *Revivescens sive piscator*, 25. Na primeira, a filosofia é considerada σπουδαιότεραν, em relação à retórica, à gramática e à música, e, na segunda, afirma-se que a filosofia trata da matéria a mais séria, τὰ σπουδαιότατα.

a imagem da mescla de água e vinho, Plutarco afirma que a poesia pode ser permitida ao aluno que pretende se dedicar à filosofia, mas apenas como uma espécie de exercício introdutório a ela (15f-16a):

Os poemas não devem ser evitados (οὐ φευκτέον) por aqueles que pretendem se dedicar à filosofia, mas a poesia deve prepará-los para o estudo filosófico (προφιλοσοφητέον), se eles se acostumarem a buscar no prazeroso o útil (ἐν τῷ τέρπνοντι τὸ χρήσιμον ζητεῖν) e a se satisfazer com isso.

Outro tipo de análise que Plutarco julga adequado ensinar ao jovem é fazê-lo perceber no texto exemplos de comportamento apropriado e não apropriado. A representação de más ações beneficiaria o leitor caso se mostre que isso resulta em desgraça para aquele que as realizou (193-20b). Assim, os jovens leitores seriam ensinados a estabelecer uma relação crítica com a poesia, que se concretizaria, principalmente, como percepção de ensinamentos filosóficos ou morais inseridos na narrativa, às vezes de modo alegórico.

Outro exemplo conhecido de leitura crítica da poesia é a exegese histórica de Homero, uma busca de fatos históricos mascarados pela ficção por meio de um “embelezamento” que é próprio da poesia. O forte caráter maravilhoso das narrativas feitas por Odisseu entre os feácios, por exemplo, para além de dar fama de mentiroso ao herói, gerou leituras alegóricas e simbólicas da passagem, que acabaram por resultar na discussão, iniciada entre os alexandrinos, do que há de verdadeiro no seu aspecto “geográfico”.¹⁴ Segundo diz Estrabão (I, 2.19), Eratóstenes recusava as interpretações simbólicas e afirmava que Homero situou as aventuras de Odisseu no Oceano porque essa era uma região “εὐκατάψευστον”, i.e. sobre a qual se poderia facilmente criar ficções. Essa afirmativa não é, contudo, feita como crítica, mas antes como observação de um recurso poético, do qual Homero se vale porque o objetivo de sua poesia é oferecer prazer (também aqui o termo é ψυχαγωγία) aos seus ouvintes. A essa visão, no entanto, se contrapõe o estoico Estrabão, que busca estabelecer como didáticos e, portanto, verídicos os contos feácios.

Para o autor, Homero teria nessa passagem apresentado a verdade, mas de maneira fabulosa, de modo a melhor atrair e dar prazer à sua audiência, mas com o objetivo principal de oferecer-lhe instrução.

¹⁴ Sobre as várias interpretações dadas à “geografia homérica”, cf. Romm, *op. cit.*, 1994, p. 183-196.

Se a filosofia é para poucos, a poesia, por sua vez, atrai muito mais o público, porque seu caráter maravilhoso (θαυμαστόν) e prodigioso (περατώδες) causa prazer, o que incita o aprendiz. Assim, Estrabão faz leituras das aventuras de Odisseu buscando extrair do mito o que é factual. Como Schenkeveld¹⁵ observa, contudo, a teoria apresenta problemas quando aplicada; afinal não se explica de que modo estabelecer aquilo que é ἱστορία e aquilo que é μῦθος nos poemas homéricos. Aparentemente, o critério é o próprio conhecimento do intérprete. Distinguir o fictício da verdade é um trabalho a ser feito pelo leitor educado.

Essa discussão acerca do caráter verídico das narrativas de Odisseu na corte dos feácios parece ecoar no próêmio das *Histórias verdadeiras*. Após defender a oportuna utilidade de seu texto e de apresentar as suas características, Luciano menciona dois autores que julga condenáveis, Ctésias de Cnido e Iâmbulo, e em seguida declara que (I, 3):

Seu guia e mestre nesse tipo de bufonaria (βωμολοχία) é o Odisseu de Homero, que falou aos da corte de Alcínoo sobre a escravidão dos ventos, seres de um olho só, comedores de carne crua, homens selvagens e ainda sobre animais de várias cabeças e as transformações sofridas por seus companheiros sob o efeito de poções; foi assim que ele contou muitos fatos prodigiosos para homens simples (ἰδιώτας), os feácios.

A menção a Odisseu como “guia e mestre” tem várias implicações no texto. A mais importante delas diz respeito à apropriação por Luciano de uma forma literária tradicional cujo protótipo são os *apólogoi* de Odisseu na corte de Alcínoo. Assim se explica a escolha da viagem como ocasião de sua narrativa, sendo também a viagem base dos relatos de viajantes que pretendiam ser um registro do real. O texto de Luciano desenvolve-se, então, como uma história fantástica em primeira pessoa sobre os locais e povos que o narrador e seus companheiros encontram na viagem que empreendem para além do mundo conhecido, aventurando-se no Oceano em uma jornada repleta de aventuras que diversas vezes fazem lembrar as de Odisseu.¹⁶ Ao iniciar-se ela própria a partir das Colunas de Hércules, avançando sobre o Oceano e chegando à Lua, a viagem empreendida por Luciano toca em um ponto essencial das narrativas que ele satiriza: a distância espacial. O autor reconhece

¹⁵ Cf. Schenkeveld, *op. cit.*, p. 52-64.

¹⁶ Cf. Mal-Maeder, *op. cit.*, p. 123-146./ Bompaire, *op. cit.*, 1958, p. 658 *et seq.*/ Georgiadou; Larmour, *op. cit.*

que é sobretudo ela que permite que se relatem, como verdadeiros, os fatos mais absurdos. Viajar até a Lua, como Luciano faz, é de fato um exagero que serve às intenções paródicas de seu texto; boa parte dos autores que ele provavelmente está satirizando descreve regiões que com o tempo se tornaram relativamente conhecidas dos gregos.

Gabba¹⁷ atribui ao maior conhecimento geográfico que ocorreu depois das conquistas de Alexandre a emergência de uma literatura de caráter paradoxográfico graças ao contato com povos distantes, a quem os mais estranhos costumes poderiam ser atribuídos. Os únicos autores mencionados ao lado de Odisseu no próêmio de *Histórias verdadeiras*, Ctésias de Cnido e Iâmbulo, são ambos autores de narrativas de viagem que se valem da distância espacial para incluir fatos fabulosos em seus relatos. Sobre Iâmbulo (cuja narrativa é resumida por Diodoro Sículo, II. 55-60) pouco se sabe e não há consenso sequer se “Iâmbulo” seria o nome do autor ou do narrador do relato que ficou conhecido como *Ilhas do Sol*.¹⁸

Já Ctésias é considerado por Romm fundador de uma tradição literária que descreve as “maravilhas da Índia”.¹⁹ Ainda que Romm defenda que o relato de Ctésias deva ter sido recebido como verídico quando da sua composição, uma vez que a Índia era então uma região remota e desconhecida sobre a qual pouco se sabia de fato, na época de Luciano sua autoridade já havia sido definitivamente desmerecida. Estrabão, que escreve no fim do século I a.C., por exemplo, critica Heródoto, Ctésias e os demais autores que escreveram sobre a Índia por misturarem história e μῦθος.²⁰ Ao afirmar que os autores de obras sobre a Índia revelaram-se, na maior parte, mentirosos (ψευδολόγοι),

¹⁷ Cf. Gabba, *op. cit.*, p. 50-62.

¹⁸ A datação de sua obra é igualmente controversa, mas se consideram prováveis os séculos II ou I a.C. Sobre Iâmbulo, cf. Holzberg, *op. cit.*, 2003, p. 621-628.

¹⁹ Cf. Romm, *op. cit.*, 1989, p. 121-135. No relato de Diodoro Sículo, Iâmbulo parte das Ilhas do Sol e naufraga na Índia, sobre a qual teria relatado “fatos (...) até então desconhecidos”, inserindo-se, assim, também na tradição de Ctésias, conhecido principalmente pelo resumo de sua obra feita por Fócio (cod.72).

²⁰ *Geografia*, II, 35, 32 *et seq.*: “Parece que sem reserva incluem os mitos propositadamente, não por ignorância dos fatos, mas para inventar coisas impossíveis tendo em vista o maravilhoso e prazeroso. Aparentam, porém, fazê-lo por ignorância, de modo que contem ao máximo e de maneira convincente os seus mitos sobre fatos incertos e desconhecidos. Teopompo reconhece, ao afirmá-lo, que também conta mitos em sua história – o que é melhor do que aquilo que fazem Heródoto, Ctésias, Helânico e os que escreveram sobre a Índia”.

o geógrafo cita quatro deles, na ordem crescente da veracidade de suas narrativas: Deímaco, Megastenes, Onesicrito e Nearco. A estranha ausência de Ctésias dessa lista talvez indique que a questão da veracidade de seu relato sobre o país estivesse já encerrada, com a conclusão de que ele era falso.

É importante observar que a crítica que Estrabão faz desses autores é a mesma de Luciano em *Como se deve escrever a História*: ambos condenam o uso do ψεύδος por parte daqueles que escrevem na forma de História (ἐν ἱστορίας σχήματι, 1.2.35.30), gênero que possui compromisso com a verdade. Com efeito, não há problema com a narrativa maravilhosa, que pode se inserir no discurso historiográfico de modo legítimo; ele só passa a existir caso se queira iludir os leitores com a afirmação de que ela é verdadeira. Para evitar que isso ocorra, existem maneiras apropriadas de se incluir o μῦθος na narrativa histórica: uma delas é aquela apontada por Luciano, quando o autor afirma, em *Como se deve escrever a História* (60), que a narração de um mito pode ser feita, contanto que o historiador não endosse sua veracidade; a outra é a utilizada por Teopompo, que assume que narra mitos em sua história.²¹ Se nenhuma dessas estratégias for utilizada, ao leitor educado, que dificilmente se deixaria levar pelas tentativas desses autores de ganhar a credibilidade da audiência, resta o trabalho de identificar por si próprio o que é verdade e o que não é.

Se o leitor *pepaideuménos* não deve se deixar seduzir pelo prazer provocado pela ficção, sendo instruído a perceber, por um lado, verdade e utilidade na poesia e, por outro, impropriedade na presença do μῦθος em narrativas que se apresentam como verídicas, Luciano também chama atenção no proêmio de *Histórias Verdadeiras* para o fato de que sequer a filosofia se privou do ψεύδος, estando o fabuloso igualmente presente no discurso filosófico de maneira inapropriada. A censura que o autor faz aos filósofos permeia toda a sua obra, sendo o ataque mais incisivo e recorrente dirigido àqueles cuja prática é oposta ao que eles professam, e a representação das escolas filosóficas em Luciano, em geral, centra-se na questão de distinguir os verdadeiros filósofos dos charlatães. Porém, o que Luciano parece dizer quando afirma, em *Histórias verdadeiras*, que mentir é algo comum “até para os que professam

²¹ É o que diz Estrabão sobre Teopompo em I, 2, 35. Há também a estratégia utilizada pelo próprio Estrabão que, ao tratar ele mesmo da Índia, não resiste à descrição de maravilhas, à qual ele cede fazendo catálogos detalhados daquelas mencionadas por seus predecessores mentirosos, em uma estratégia perspicaz de incluir mitos em um texto que se propõe verdadeiro: desmerecendo-os, mas os narrando de qualquer forma. Cf. Romm, *op. cit.*, 1994, p. 98 *et seq.*

a filosofia”(I, 4), é que o fabuloso insere-se no discurso filosófico por meio dos mitos. Ao menos o que o escoliasta observa nessa passagem é que Luciano “provavelmente se refere a Platão, que contou mitos em toda a parte, mas sobretudo no livro décimo da *República*, em que discorre sobre o que há no Hades”.²² Essas narrativas platônicas, contudo, são um tipo de ficção que serve ao debate filosófico na medida em devem ser aceitas pelos leitores como “mentiras úteis” cujo objetivo é aproximar o filósofo da verdade.²³

Assim, se o leitor ideal das *Histórias verdadeiras*, aquele que se dedica à leitura de “autores sérios”, pode, por um lado, reconhecer e rejeitar as mentiras inseridas nas narrativas supostamente verídicas dos historiadores, ele pode também, por outro, estabelecer com o caráter fabuloso da poesia homérica e dos mitos filosóficos uma relação em que a correta recepção dos textos é entendida como uma busca de seu aspecto verdadeiro ou útil. Assim, ao recusar no prólogo das *Histórias verdadeiras* o uso do fabuloso nos relatos supostamente verídicos dos historiadores, Luciano recusa, do mesmo modo, os mitos platônicos e o possível caráter simbólico do relato de Odisseu na corte dos feácios, não encontrando neles nada de verdadeiro e caracterizando-os todos como mera βωμολοχία, ou seja, excessivos e inapropriados.²⁴ Ao mencionar que Odisseu descreveu “a escravidão dos ventos, seres de um olho só e comedores de carne crua”, Luciano refere-se à narrativa do herói levando em consideração especificamente o ponto de vista dos feácios, sua audiência na economia interna do poema. Com isso, o autor limita-se à superfície fabulosa das narrativas que satiriza, abstendo-se de discutir a questão do “núcleo verídico” dos mitos.

Nesse momento, ele ignora uma distinção que expõe claramente em *Como se deve escrever a História*, a de que a presença do ψεύδος é legítima na poesia e condenável nos gêneros que devem se restringir à verdade, distinção essa que fica implícita ao longo da narrativa, sobretudo quando Luciano encontra Homero (e Odisseu) na Ilha dos Bem-Aventurados e Ctésias e Heródoto na Ilha dos Ímpios. Não por acaso a entrevista que Luciano faz com Homero ridiculariza os críticos do poeta (II, 20) e em outra passagem o narrador vale-se de uma “exegese histórica” para conjecturar sobre a chuva de sangue que Homero diz ter sido provocada por Zeus quando da morte de Sarpédon: ele afirma

²² Cf. Rabe, *op. cit.*

²³ Cf. Gill, *op. cit.*, p. 38-87.

²⁴ Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, 1128a.

acreditar que provavelmente as nuvens foram tingidas de sangue por causa de uma batalha espacial, como aquela que ele próprio presencia entre os exércitos da Lua e do Sol (I, 17).

Não se sugere, evidentemente, que Luciano não perceba ou de fato condene o uso específico que Platão faz dos mitos ou desconsidere os diversos tipos de exegese da poesia. Sua alegada recusa dessas leituras, que buscam uma verdade sob a aparência fabulosa, no entanto, pode ter a função de estabelecer a melhor forma de recepção das *Histórias verdadeiras*. O que Luciano declara fazer é tornar essa βωμολοχία de antigos poetas, historiadores e filósofos adequada para o homem educado e refinado. Se Odisseu falava aos incultos (ἰδιώτας) feácios, Luciano, ao imitá-lo na construção de sua narrativa fantástica, dirige-se àqueles que “se dedicam às palavras” e faz com que ela lhes seja apropriada. Não se trata de um imitador ruim de Odisseu, que com seu discurso habilidoso foi capaz de enganar os feácios, como o são Ctésias e Iâmbulo: ao retomar os temas fantásticos, Luciano transformos por sua abordagem refinada (θεωρίαν οὐκ ἄμουσον), que inclui alusão literária não desprovida de comicidade e a declaração de que nada do que narra é verdadeiro. Desse modo, seus leitores podem se deleitar com a narrativa sem o perigo de acreditar em fatos inverídicos, ao mesmo tempo em que se libertam da tarefa de ter de distinguir o verdadeiro do falso ou, ainda, de encontrar o verdadeiro no falso, pois poderão reconhecer que a sua referência não é à realidade, mas à tradição literária.

O primeiro motivo, já mencionado, para Luciano dar início ao texto defendendo sua adequação à leitura dos homens letrados é o fato de que o autor está se apropriando de um *tópos* da historiografia. Tal relação entre o próêmio do texto de Luciano e o próêmio de textos historiográficos é paródica e, ao longo do enredo, também as estratégias narrativas dos historiadores serão retomadas e subvertidas. Porém, não se pode deixar de lado o fato de que Luciano está, em *Histórias verdadeiras*, fazendo *narrativa de ficção em prosa*, em um momento em que a prática talvez não fosse bem aceita. Certamente não era bem compreendida, sobretudo porque ela convidava a uma confusão com a historiografia, pelo fato de que com esse gênero compartilhava o modo narrativo e o uso da prosa, meio tradicionalmente associado aos discursos verídicos, para veicular ficção.²⁵ Assim, é possível que Luciano, ao compor o seu

²⁵ Cf. Morgan, *op. cit.*, p.175-229.

texto como um mosaico paródico de todos os autores que, segundo ele próprio, foram “mentirosos”, esteja fazendo também uma espécie de defesa da sua ficção.

Por seu caráter singular, as *Histórias verdadeiras* de Luciano causam um problema de classificação genérica, se consideradas as teorizações e práticas literárias da Antiguidade, já que também aqui está presente a operação poética luciânica descrita por Branham como uma “reciclagem de formas literárias preexistentes, emprestando-se uma estratégia aqui, polindo-se ou descartando-se um estilo ali, recombinando artisticamente elementos de uma série de fontes distintas”.²⁶ Paródia, sátira, pastiche, caricatura, romance, os termos comumente utilizados para classificar o texto de Luciano variam e são todos anacrônicos ou ao menos não utilizados em sua acepção antiga. Além disso, ainda que o fato de o texto se apresentar como uma narrativa de ficção em prosa o insira no *corpus* do romance antigo, expressões como *fringe novel* ou *novel-like text* são empregadas com respeito à obra, por causa das várias diferenças que ela possui com relação aos romances de amor.²⁷

A insistência inicial de Luciano na oportuna utilidade de seu texto para um público educado, no entanto, parece mais compreensível se de fato levarmos em conta um contexto mais amplo de recepção de narrativas de ficção em prosa nesse período. Há alguns poucos testemunhos da prática literária que conhecemos como *romances de amor*, que eram lidos por um público educado, mas “em um contexto de valores culturais que relegava os prazeres da leitura de romances às categorias do insignificante ou de alguma forma ambivalente”.²⁸ Dois testemunhos de “leitores sérios” demonstram uma falta de prestígio da prática, condenada principalmente por sua falta de “utilidade” e por oferecer somente prazer e não instrução. O de Juliano, que parece dizer respeito aos romances de amor e a obras pseudo-históricas, traz uma apreciação negativa desse tipo de leitura; Macróbio, por sua vez, menciona em sua censura a determinados tipos de texto os romancistas

²⁶ Cf. Branham, *op. cit.*, p. 54-55./Camerotto, *op. cit.*

²⁷ *Histórias verdadeiras* não é classificado como romance por muitos dos estudiosos da ficção em prosa antiga, que restringem o uso do termo às cinco narrativas de amor que conhecemos na íntegra. Bompaire, porém, argumenta a favor da classificação do texto como romance (*op. cit.*, 1988, p. 31-39) e Brandão é uma exceção ao incluir, de forma não marginal, o texto de Luciano na sua discussão sobre o gênero romanesco na Antiguidade (*op. cit.*, 2005).

²⁸ Cf. Morgan, *op. cit.*, p.178.

latinos Petrônio e Apuleio.²⁹ Mesmo que se considerem todas as diferenças entre Luciano e as práticas literárias desses autores, é interessante observar que também os romancistas latinos e gregos, ao assumirem a completa ficcionalidade de suas obras, lidam de forma direta com a questão do prazer e da (falta de) utilidade da sua leitura, possivelmente respondendo ao pouco prestígio do gênero.³⁰ Porém, por seu caráter fortemente alusivo e sofisticado, que às vezes convida à interpretação alegórica, os romances só poderiam ter sua complexidade literária apreciada por um leitor tão culto quanto o que Luciano imagina para as *Histórias verdadeiras*.

Assim, ao delimitar o lugar da ficção em prosa,³¹ Luciano talvez esteja também defendendo sua posição entre as leituras apropriadas para o homem educado. Desde o início da narrativa estão esclarecidos os limites entre ficção e verdade nas *Histórias verdadeiras*, mas, ao declarar sua opção pela mentira, é preciso que Luciano delimite qual seja a função da sua ficção ao leitor. Tanto Juliano quanto Macróbio parecem excluir os romances das suas listas de leituras apropriadas pelo fato de que sua única função é “deleitar o ouvido”, não oferecendo, portanto, utilidade

²⁹ Juliano (século IV, *Epístola* 89b345-9) afirma a utilidade da historiografia, mas diz que “devem ser rejeitadas todas as ficções (πλάσματα) compostas por autores do passado na forma de história, temas amorosos e todo esse tipo de coisa”. Já Macróbio (autor do século V, *In Somnium Scipionis* 1, 2.7-8) declara que “o ouvido deleita-se com as comédias do tipo que Menandro e seus imitadores produziram, ou com narrativas realísticas (*argumenta*) cheia de aventuras fictícias de amantes, às quais Petrônio dedicou-se e Apuleio (...). Todo esse tipo de histórias (*totum fabularum genus*), cujo único objetivo é deleitar o ouvido, um tratado filosófico bane de seu santuário”.

³⁰ A questão do prazer e da utilidade é apresentada no próêmio de *Dáfnis e Cloé*, de Longo, momento em que a ficcionalidade da narrativa é completamente estabelecida. Ecoando Tucídides, o romance é designado “κτῆμα τερπνόν”. Cf. Hunter, *op. cit.*, 2003, p. 361-386 e também *op. cit.*, 1993, p. 38-52. Sobre a oposição *utile* vs. *dulce* nos romancistas latinos, cf. Graverini; Keulen, *op. cit.*, p.197-217. Na versão latina do diário de Dictis Cretense (*Ephemeris Belli Troiani*), seu suposto tradutor, Lucius Septimius, afirma que, sendo um estudioso da história verdadeira (*verae historiae*), se dedicou à tradução do texto para ocupar seu tempo livre.

³¹ Cf. Brandão, *op. cit.*, 2001, p. 257: “Continuando a mesma tradição ‘das narrativas verdadeiras’, Luciano logra denunciar sua ficcionalidade. Ele não destrói a possibilidade de sua realização, nem as inscreve no rol das manifestações ilegítimas que descobre em historiadores, filósofos e rétores. O que ele logra é nada mais que definir um estatuto próprio para a ficção, entendida como o outro dos discursos verdadeiros”.

ao leitor. Caso se analise a expressão θεωρίαν οὐκ ἄμουςον como a contrapartida útil, seja ela qual for, da ψυχαγωγία (prazer) oferecida pela leitura das *Histórias verdadeiras*, o texto de Luciano possivelmente (mas não provavelmente) estaria a salvo de ser expulso do rol das leituras dignas por Macróbio, que em outra passagem defende o uso da ficção nos mitos filosóficos.³² Pode parecer simples demais a afirmação de que a uma narrativa complexa e refinada como a de Luciano deva ser reservada a única utilidade de “relaxar o intelecto e deixá-lo mais arguto para o esforço futuro”, de modo que, revigorados, os leitores voltem com maior disposição aos estudos, depois de uma pausa em que o prazer importa mais do que a aprendizagem. Porém, se trata de uma relevante delimitação desse “novo” tipo de literatura, a narrativa de ficção em prosa que, como tal, apenas *finge ser verdadeira*, exposta em uma argumentação que retoma preceitos tradicionais da educação retórica e filosófica. Isso não quer dizer que não possam existir no romance aspectos sérios, filosóficos e didáticos, percebidos por alguns leitores talvez com a mesma frequência com que passam despercebidos por outros, mas o fato é que não se trata de uma característica que define essa prática literária.

Assim, ao afirmar que escreve sobre coisas que nem viu, nem sofreu, nem soube por outros, e ainda sobre seres que não existem e nem podem vir a existir, Luciano está reconhecendo a confusão entre factual e fictício que a ficção em prosa poderia provocar e, ao mesmo tempo, garantindo que o mesmo não se dará com *Histórias verdadeiras*. Ao anunciar ao seu leitor como objetivo dessa obra um repouso das “leituras mais sérias”, Luciano assume que a proposta da ficção é unicamente ser prazerosa; as diversas qualidades do seu texto, para as quais o autor chama a atenção no próêmio, contudo, demonstram que nem por ser fictício ele deve ser rejeitado.

³² Ao refutar a crítica de Colotes ao uso específico que a filosofia faz da *fabula*, para quem “nada do que é inventado” convém aos que professam a verdade. *In Somm. Scip.*, 12, 3-5. A crítica de Colotes é dirigida a Platão, especificamente ao mito de Er.

Referências

- ARISTOTLE. *Ethica Nicomachea*. Edited by I. Bywater. Oxford: Clarendon Press, 1963.
- BOMPAIRE, J. *Lucien écrivain*. Paris: Bocard, 1958.
- BOMPAIRE, J. Comment lire les “Histoires vraies” de Lucien? In: PORTE, D.; NÉRAUDAU, J.-P. (org.). *Hommages à Henri Le Bonniec*. Bruxelles: Latomus, 1988, p. 31-39 (vol. 201).
- BRANDÃO, J. L. *A poética do Hipocentauro*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BRANDÃO, J. L. *A invenção do romance*. Brasília: UNB, 2005.
- BRANHAM, R. *Unruly eloquence: Lucian and the comedy of traditions*. Cambridge/London: Harvard, 1989.
- CAMEROTTO, A. *Le Metamorfosi della parola*. Pisa/ Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998.
- CÍCERO. *Dos deveres*. Tradução de A. Chiappetta. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GABBA, E. True history and false history in Classical Antiquity. *The Journal of Roman Studies*, Cambridge, vol. 71, p. 50-62, 1981.
- GEORGIADOU, A.; LARMOUR, D. *Lucian’s science fiction novel “Verae Historiae”*. Leiden: Brill, 1998.
- GILL, C. Plato on falsehood – not fiction. In: GILL, C.; WISEMAN, T. P. (org.). *Lies and fiction in the Ancient World*. Austin: University of Texas Press, 1993, p. 38-87.
- GRAVERINI, L.; KEULEN, W. Roman fiction and its audience: seriocomic assertions of authority. In: PASCHALIS, M. S.; PANAYOTAKIS, S.; SCHMELING, G. (org.). *Readers and writers in the Ancient Novel*. Groningen: Barkhuis, 2009, p. 197-217.
- HARMON, A. M. *Lucian with an English translation*. London/ Cambridge, Mass.: W. Heinemann/ Harvard University Press, 2000 (vol.1).
- HOLZBERG, N. Ctesias. In: SCHMELING, G. (org.). *The novel in the Ancient World*. Leiden: Brill, 2003, p. 629-632.
- HOLZBERG, N. Utopias and fantastic travel: Euhemerus, Iambulus. In: SCHMELING, G. (org.). *The novel in the Ancient World*. Leiden: Brill, 2003, p. 621-628.
- HUNTER, R. *A study of Daphnis and Chloe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- HUNTER, R. Longus, Daphnis and Chloe. In: SCHMELING, G. (org.). *The novel in the Ancient World*. Leiden: Brill, 2003, p. 361-386.
- LAIRD, A. Fiction as a discourse of philosophy in Lucian’s “Verae Historiae”. In: PANAYOTAKIS, S.; ZIMMERMAN, M.; KUELEN, W. (org.). *The Ancient Novel and beyond*. Leiden/ Boston: Brill, 2003.
- LUCIANO. *Obras*. Traducción y notas de A. E. Alarcón. Madrid: Editorial Gredos, 1981 (vol. I), 1988 (vol. II).

LUCIANO. *Uma história verídica*. Prefácio, trad. e notas C. Magueijo. Lisboa: Editorial Inquérito, s.d.

LUCIEN. *Œuvres*. Texte établi et traduit par J. Bompaire. Paris: Les Belles-Lettres, 2003 (tome II).

MAL-MAEDER, D. Les détournements homériques dans l'“Histoire Vraie” de Lucien: le rapatriement d'une tradition littéraire. *Études de Lettres* 2, Lausanne, p.123-146, 1992.

MAUERSBERGER, A. *Polybios-Lexikon*. Berlin: Akademie-Verlag, 1956.

von MÖLLENDORFF, P. *Auf der Suche nach der verlogenen Wahrheit: Lukians wahre Geschichten*. Tübingen: Gunter Narr, 2000.

MORGAN, J. R. Make-believe and make believe: the fictionality of the Greek novels. In: GILL, C.; WISEMAN, T. P. (org.). *Lies and fiction in the Ancient World*. Austin: University of Texas Press, 1993, p. 175-229.

POPESCU, V. Lucian's “True stories”: paradoxography and false discourse. In: PINHEIRO, M.; SCHMELING, G.; CUEVA, E. (org.). *Frontiers of the genre: fluid texts*. Groningen: Barkhuis (no prelo).

RABE, H. (org.). *Scholia in Lucianum*. Stuttgart: Teubner, 1971.

REARDON, B. (org.). *Collected Ancient Greek Novels*. Berkeley: University of California Press, 1989.

ROMM, J. Belief and other worlds: Ktesias and the founding of the “Indian wonders”. In: SLUSSER, G.; RABKIN, E. (org.). *Mindscapes: the geographies of imagined worlds*. Carbondale: Southern Illinois University, 1989, p.121-135.

ROMM, J. *The edges of the earth in ancient thought: geography, exploration, and fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

RUTHERFORD, I. Theoria and darsan: pilgrimage and vision in Greece and India. *Classical Quarterly*, Cambridge, vol. 50, n. 1, p. 133-146, 2000.

SCHENKEVELD, D. M. Strabon Homer. *Mnemosyne*, Leiden, vol. 29, n. 1, 1976, p. 52-64.

STRABO. *The Geography*. With an English translation by H. Jones. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 8 vol., 1954-1961.

FRANCESCO PATRIZI E A CRÍTICA À CONCEPÇÃO HISTORIOGRÁFICA DO “BURLESCO” LUCIANO

Helvio Moraes*

Universidade do Estado do Mato Grosso

ABSTRACT: The series of norms and considerations about the historiographic work established by Lucian in his *How to Write History* exercised a great influence on the genre of the *ars historica* in Renaissance. If Cicero's *De oratore* is the main literary source for the recovery of the exemplum, Lucian's work is often called into question in regard to issues related to the writing of the historical account, such as diction and style, brevity, syntax, as well as the qualities of a good historian. The crisis of this model of humanist historiography will be criticized by Francesco Patrizi da Cherso, in his “Della historia diece dialoghi”, published in 1560 in Venice. In the opening dialogues, Patrizi condemns the early humanists' diligent affiliation to the *auctoritates*, in an endeavor to bring down the basis from which the whole preceding historiography was built. Thus, this article aims at: 1) evincing the presence of Lucian's work in humanist historiography; and 2) examining the sense of Patrizi's criticism of the principles given by the “beffardo” Luciano.

KEYWORDS: *Ars historica*; humanist historiography; rhetoric; Lucian.

I

Um amplo *corpus* de escritos que se vinculam ou se aproximam do gênero da *ars historica* teve o auge de sua produção após a última sessão do Concílio de Trento, mas sua origem remonta às reflexões dos primeiros humanistas italianos. O século XVII ainda assiste ao surgimento de alguns tratados de *ars historica*, mas seus postulados

* helviomoraes.unemat@gmail.com

repetem à exaustão os lugares-comuns da tratadística anterior, o que nos faz observar que a tentativa de determinar regras para a escrita historiográfica, assim como a reflexão sobre a utilidade e o significado da história (próprias do gênero), vão cedendo lugar ao *método*, e o conhecimento histórico começa a ser visto como um legítimo objeto de investigação filosófica, independentemente de sua utilidade política ou moral.

Como qualquer outro campo da produção intelectual do período, a *ars historica* fundamenta-se na leitura, às vezes pontual, das ideias legadas pelas *auctoritates*, expressas principalmente em passagens da *Poética* de Aristóteles, em alguns escritos de Cícero (principalmente o *De Oratore*) e em *Como se deve escrever a História*, de Luciano de Samósata, para muitos o único tratado de *ars historica* escrito na Antiguidade. Esperamos que a escolha pelo termo “leitura” forneça a conotação que pretendemos: a de que o resgate da literatura clássica não implica uma imitação incondicional de seus modelos, mas é, antes, solicitado por circunstâncias históricas muito específicas, no momento em que, dada a realidade política italiana ou a manifestação de várias realidades ético-políticas muito particulares,¹ o humanismo assume uma postura diferente em relação ao passado, quando, ao mesmo tempo em que com ele se compara, o relativiza, tomando-o de forma perspectiva, e este distanciamento torna possível o surgimento de uma consciência histórica, para dizermos como Eugenio Garin.²

Portanto, as primeiras elaborações humanistas sobre a história, amplamente inspiradas nos cânones da Antiguidade, por muito tempo passaram despercebidas, justamente por não se encontrarem formuladas em escritos exclusivamente dedicados ao assunto, mas, sim, dispersas em prefácios e dedicatórias de obras historiográficas ou em epístolas, discursos, invectivas, sendo que somente no fim do *Quattrocento* será publicada a primeira *ars historica tout court*, o diálogo *Actius* de Giovanni Pontano, síntese das discussões humanistas precedentes sobre o tema, em que se estabelece um forte vínculo entre história, poesia e retórica, seguindo, principalmente, os preceitos de Cícero, Quintiliano e Luciano. De forma geral, embora estes primeiros humanistas salientem a importância da veracidade do relato histórico, para muitos o emprego do *ornamentum* e da *amplificatio* é visto como um expediente legítimo, principalmente quando se recorre ao uso de discursos diretos (que será um tema polêmico em tratados dos séculos seguintes), na maior parte

¹ Cf. Vegas, *op. cit.*, p. 26.

² Cf. Garin, *op. cit.*, 1993, p. 21-22.

dos casos, para mostrar e explicar as diferentes posições de adversários quando em debate ou na iminência de batalhas, ou até mesmo para revelar juízos do próprio historiador.

Da mesma forma, grande parte da historiografia humanista, que remonta aos escritos de Leonardo Bruni, é fortemente marcada pelos postulados clássicos dos latinos, daí sua forte relação (Francesco Patrizi diria subordinação) com a retórica. Grande importância é atribuída aos *exempla*, e a história, desta maneira, passa a ser vista como um vasto repertório de grandes feitos realizados por ilustres personagens, que, manipulados de forma adequada, servem a várias finalidades, que vão desde a glorificação de príncipes e cidades até a edificação moral do homem. A atenção a um estilo elegante, um modo de “vestir a história de modo a torná-la uma forma de literatura”,³ em contraste com o estilo das crônicas medievais, assim como um cuidado maior com a *dispositio* do discurso histórico (ausente nos anais), são aspectos que determinam o caráter de tais escritos. De fato, parece haver uma primazia da forma sobre o conteúdo, uma precedência do “apelo sensual (...) sobre o método racional”,⁴ característico do discurso de persuasão, que tende a fornecer ao relato uma combinação de *voluptas* e *utilitas*.⁵

Assim, o *De oratore* de Cícero faz-se perceber mais facilmente na produção historiográfica, como a fonte principal para a retomada do *exemplum*, não só como modelo a ser imitado ou rejeitado na ação política, mas também como um paradigma moral. Além disso, o orador romano é sempre uma referência quando se trata de justificar a obra historiográfica como *opus oratorium maxime*, e jamais deixará de ser citada sua célebre definição da história como “testemunha dos séculos, luz da verdade, vida da memória, mestra de vida, mensageira do passado”, o que, segundo Hartog, “supõe a intervenção do orador”, no sentido de que, para ser tudo isso de forma plena e duradoura, “tem a necessidade de que o orador lhe empreste sua voz”.⁶

Por seu caráter mais prescritivo (se atentarmos à segunda parte), o tratado de Luciano ocupa várias páginas das reflexões dos humanistas sobre a história. Dele se origina a maior parte das questões relacionadas à escrita do relato historiográfico, referentes às qualidades do historiador

³ Cf. Ullman, *op. cit.*, p. 326. A tradução dos textos estrangeiros, em todo o artigo, foi feita pelo autor.

⁴ Cf. Reynolds, *op. cit.*, p. 115.

⁵ Cf. Kelley, *op. cit.*, p. 748.

⁶ Cf. Hartog, *op. cit.*, p. 181.

e a especificidades como dicção e estilo, brevidade, disposição das palavras e – talvez a mais relevante e igualmente polêmica – a introdução de discursos diretos. O escrito de Luciano é também fonte de outra premissa que se tornará comum principalmente nas reflexões do segundo humanismo: a de que o fim do relato historiográfico é sua utilidade política, e não simplesmente o prazer.⁷ Isso se vincula à defesa da veracidade da narração histórica por parte do autor, o que, conseqüentemente, o leva a estabelecer limites entre história e poesia, linguagem histórica e linguagem poética, a liberdade sóbria do historiador face à pura liberdade do poeta,⁸ tornando clara a acusação que faz na primeira parte do tratado às desmedidas retóricas dos historiadores de seu tempo.

Embora não seja tão fácil estabelecer uma ligação direta entre *ars historica* e prática historiográfica, pode-se perceber que esta também evidencia a incidência do escrito de Luciano: as *historie* dos humanistas privilegiam as *gesta* de príncipes e de repúblicas, seus temas inscrevem-se no âmbito da política e da guerra, os procedimentos narrativos obedecem às regras propostas pelo sírio, ainda que muitos autores pareçam não se lembrar de sua principal advertência: a de que se deve levar em conta que há uma separação entre o elogio e a história.

Sendo assim, enquanto o clima intelectual mantém-se receptivo ao livre intercâmbio de ideias como forma de participação na vida política e à busca de uma *concordia* entre eloquência e conhecimento filosófico (aquela sendo a forma de expressão deste), numa espécie de versão do ideal renascentista da *vita pratica*, as máximas e os preceitos dos antigos serão constantemente retomados e relidos. É, porém, no ambiente do entre e pós-reformas que se registra a crise do modelo historiográfico humanista ou, pelo menos, a presença de alguns indícios de um procedimento em crise, através das severas críticas feitas por Francesco Patrizi da Cherso em seus *Dialoghi della Historia*, publicados em 1560 em Veneza. Neles, Patrizi aponta os limites da concepção de história de seu tempo, desaprova sua zelosa filiação às *auctoritates* (incluindo, obviamente, Luciano) e abala, assim, o alicerce sobre o qual foi construída toda a historiografia precedente. Por fim, empreende uma busca, não de todo conclusiva, por uma nova teoria da história, mais abrangente e

⁷ Cf. Brandão, *op. cit.*, p. 23: *Não se nega que a história deva provocar algum prazer, mas pretende-se que o prazeroso acompanhe o útil, “como a beleza ao atleta”, e não o inverso.*

⁸ Cf. Brandão, *op. cit.*

autônoma, como primeiro passo de uma “sua tão elevada empresa de toda a eloquência”:⁹ em Patrizi a *ars historica* postula seu próprio fim.

Nosso objetivo é, portanto, assinalar a importância do escrito de Luciano para a concepção historiográfica do Renascimento, fazendo pontuais considerações sobre os principais textos que o tomam como referência, desde o momento em que se estabelece uma espécie de filiação a suas determinações, como se dá nos escritos de Guarini da Verona, Giovanni Pontano e Francesco Robortello, até a assunção de uma postura contrária, como é o caso de Francesco Patrizi, o que nos fará investigar o sentido de sua crítica aos preceitos do “burlesco” Luciano.

II

Guarino da Verona é o primeiro humanista a difundir as ideias centrais do tratado de Luciano, numa epístola que escreve durante o carnaval de 1446 a Tobia del Borgo, recém-nomeado historiógrafo da corte de Rimini.¹⁰ Seu propósito é aconselhar o amigo em relação a seu novo encargo de celebrar os feitos de Sigismondo Malatesta. Assim – diz –, “enquanto a cidade ressoa com os *scherzi* e as danças, num breve intervalo reuni para ti algumas normas [úteis] à tua tarefa e, esperando que te sejam oportunas, decidi com elas fazer uma espécie de tratado sumário para que o mantêhas sob os olhos”.¹¹

As normas coligidas por Guarino podem ser facilmente identificadas nos escritos de Cícero e de Luciano. De fato, somente o primeiro é citado, enquanto nenhuma menção é feita ao pensador sírio, ainda que a ele se remeta na maior parte das ideias expressas no *tratatello*, a ponto de o texto ser visto por Grafton¹² como uma adaptação, e por Regoliosi,¹³ como uma versão em tradução quase literal de trechos do original grego. Regoliosi acredita ainda que na omissão do nome de

⁹ Cf. Patrizi, *op. cit.*, p. A2. De fato, Patrizi leva a cabo tal “impresa”, a seguir, com a publicação dos *Dieci Dialoghi della Retorica*, em 1562, e, por fim, dos diálogos *Della Poetica*, cujas primeiras partes (*Deca istoriale* e *Deca disputata*) são publicadas em 1586, ainda que ele leve mais dois anos para terminar o conjunto de diálogos, que permaneceram inéditos até 1969, quando então receberam uma edição organizada por Danilo Aguzzi Barbagli.

¹⁰ Cf. Garin, *op. cit.*, 1958, p. 383.

¹¹ Cf. Guarino da Verona, *apud* Garin, *op.cit.*, 1958, p. 387.

¹² Cf. Grafton, *op. cit.*, p. 35.

¹³ Cf. Regoliosi, *op. cit.*, p. 10.

Luciano possa estar a prova de que realmente tenha sido através de Guarino a “primeira divulgação oficial” do tratado no âmbito das discussões humanistas, como uma “raridade/novidade cultural – por isso totalmente dissimulada”.¹⁴

Enquanto Luciano estabelece como fim da obra historiográfica a sua utilidade política, Guarino não resiste à ideia de concebê-la como uma celebração retórica, no seu anseio por “formar escritores capazes de confiar [os feitos bélicos] aos monumentos das letras, e de ilustrá-los com os seus escritos, evitando que a memória dos homens morra com os homens”.¹⁵ A Tobia del Borgo, afirma: “[É] teu débito de gratidão empenhar-se em celebrar seus [de Sigismondo Malatesta] feitos, e difundir sua fama, dedicando à exaltação deste príncipe o quanto há em ti de engenho, de cultura, de arte”.¹⁶

Não obstante, Guarino introduz o tema da *utilitas*, que será caro à tratadística posterior. Segue de perto as prescrições de Luciano que visam a este fim, como a relevância da veracidade do relato, a imparcialidade e a liberdade de espírito do historiador, o domínio de sua vontade face ao elogio dos amigos e vitupério dos rivais, entre outras. Contudo, por seu intermédio, a noção de *utilitas* se impregna dos valores sustentados pela tradição ciceroniana e torna-se híbrida, no sentido de que é possível vislumbrar um estímulo à ação política, ainda que sob a forte carga moral contida no *exemplum*:

O primeiro fim da história, e sua única razão de ser, é a utilidade que deriva do próprio fato de se dizer a verdade de modo a tornar o espírito, através do conhecimento dos eventos passados, mais sábio no operar, mais fervoroso no imitar exemplos de valor e de glória e outras coisas do gênero.¹⁷

Como se percebe, tal ideia ainda está distante da asserção de Luciano de que “a utilidade é o fim da história, de modo que, se alguma vez, de novo, acontecem coisas semelhantes, se poderá, diz ele [Tucídides], consultando-se o que foi escrito antes, agir bem com relação às circunstâncias que se encontram diante de nós” (Luciano, 42). Algumas décadas ainda haverão de passar, até que Maquiavel retome

¹⁴ Cf. Regoliosi, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵ Cf. Guarino da Verona, *apud* Garin, *op. cit.*, 1958, p. 385.

¹⁶ Cf. Guarino da Verona, *apud* Garin, *op. cit.*, 1958, p. 385.

¹⁷ Cf. Guarino da Verona, *apud* Garin, *op. cit.*, 1958, p. 389.

esta ideia como um dos fundamentos de seu pensamento político. Mas o ambiente cultural de que Guarino participa privilegia o vínculo entre as várias disciplinas que compõem juntas um vasto saber enciclopédico, herdeiro da tradição clássica e construído sobre as bases de uma sólida cultura retórica.

Portanto, são muito bem acolhidas as considerações de Luciano quanto às especificidades da história e da poesia e seus respectivos modos discursivos, visto que não saem da ampla esfera da disciplina retórica, pelo contrário, dentro dela encontram seus lugares específicos. A uma linguagem poética, que “não teme tornar alados os cavalos e transformar os mortais em divindades”, é contraposta a visão da história como “matrona pudica, [que] nada ousa dizer que se possa criticar, desaprovar, acusar de mentira”.¹⁸ À acusação da adulação, ainda que não seja “vetado ao historiador o elogio de pessoas, desde que comedido e oportuno”, se opõe um estilo

rico de expressões usadas por escritores prestigiosos, aberto, viril, capaz de exprimir os fatos com eficácia, não [se utilizando de] termos forenses, artificiosos, obscuros, fora do comum, mas claros, dignos, graves, a todos compreensíveis, a que as pessoas cultas possam exaltar e admirar, um estilo, em suma, conveniente “ao historiador, não ao trágico, não às causas do fórum”.¹⁹

A inclinação literária de Guarino, assim como o caráter compilatório de seu escrito, acaba por privar suas formulações do vigor argumentativo e da coerência que notamos em Luciano. Causa um certo incômodo contrastar a parte prescritiva de sua epístola, com todo o rigor normativo do modelo em que se inspira (ainda que combinado a *loci communes* ciceronianos), com o longo exórdio, em que justamente se tece um aberto elogio a Sigismondo Malatesta, “êmulos e imitadores dos antigos, [...] valorosíssimo soldado, valentíssimo *condottiere*, que, voltando-se à conquista da glória sobre os exemplos valorosos dos pais, cultiva e atrai, com ingentes prêmios, homens doutos e eruditos”.²⁰

Obviamente, isso não diminui em nada a importância deste documento que coloca em circulação novas ideias sobre a história, sem falar de suas qualidades literárias que, por si mesmas, o colocam entre

¹⁸ Cf. Guarino da Verona, *apud* Garin, *op.cit.*, 1958, p. 389.

¹⁹ Cf. Guarino da Verona, *apud* Garin, *op.cit.*, 1958, p. 393-395.

²⁰ Cf. Guarino da Verona, *apud* Garin, *op.cit.*, 1958, p. 385.

o que de melhor a primeira fase do humanismo italiano produziu. A partir de Guarino, os autores de *ars historica*, em algum ponto de suas reflexões, serão obrigados a tratar de temas como a utilidade da história, a função do historiador, a linguagem da obra historiográfica, a forma de inserção de discursos diretos, temas que surgem com o tratado de Luciano ou que com ele ganham uma nova formulação.

III

É ainda no âmbito das questões retóricas que se inclui o diálogo *Actius*, de Giovanni Pontano, escrito entre 1495 e 1499,²¹ uma revisão do que o humanismo havia até então elaborado sobre a problemática da história.²² A sistematização que o humanista fornece “pode ser considerada como o verdadeiro ponto de partida para um discurso orgânico sobre a história, um discurso que se prepara para assumir uma dimensão agora autônoma”, mesmo que em seu diálogo a história, embora possua “conteúdos e objetos próprios”, não goze de “regras formais exclusivas”.²³

Se Guarino da Verona postulava uma rígida separação entre história e poesia, seguindo as indicações de Luciano, por outro lado, Pontano, ao retomar a ideia de Quintiliano de que a história é uma espécie de poesia em prosa (*poetica soluta*), promove novamente a junção das duas,²⁴ ou melhor, estabelece normas para a escrita historiográfica tendo como referência as questões relacionadas à *ars poetica*, principalmente na primeira (e maior) parte do diálogo, que trata *de numeris poeticis*, e à *ars rhetorica*, pela minuciosa preceptística apresentada na segunda parte, que abrange problemas referentes ao estilo, à linguagem, à organização do discurso, à narração dos acontecimentos

²¹ Cf. Monti Sabia, *op. cit.*, p. 2.

²² O próprio autor declara que tal projeto havia sido intencional, uma vez que, tendo as investigações sobre a história alcançado um bom nível de maturidade em seu tempo, cabia agora estabelecer uma teoria para a disciplina histórica.

²³ Cf. Cotroneo, *op. cit.*, p. 88-89.

²⁴ “A poesia e a história têm, de fato, muitos aspectos em comum: ambas fixam a memória de fatos remotos no espaço e no tempo, descrevem lugares, povos, nações e gentes, ilustram localidades, costumes de vida, leis e hábitos, condenam os vícios e louvam as virtudes e as boas ações. Ambas, poesia e história, pertencem ao gênero literário ilustrativo, e, também, ao deliberativo, a partir do momento que oferecem exemplos de discursos, de conselhos e de deliberações” (cf. Pontano, *apud* Vegas, *op. cit.*, p. 78).

bélicos (já que, para Pontano, o relato historiográfico é eminentemente a narração de uma guerra), entre outros.

Portanto, mesmo quando afirma ser necessário determinar uma teoria para a história, Pontano tem em mente fixar regras, dentro de uma rica tradição gramático-retórica, para o relato historiográfico, compreendido como um artefato literário. Podemos dizer que o interesse de Pontano é voltado à historiografia, e não à “história como problema filosófico autêntico e autônomo”.²⁵

É por este viés que podemos observar a presença dos postulados de Luciano no tratado do humanista napolitano. Pontano faz uso, contudo, de um procedimento bastante peculiar, que consiste em desenvolver noções ou preceitos expostos sinteticamente pelos autores a que recorre, “fornecendo uma reelaboração amplamente articulada e filtrada através do próprio gosto e da própria sensibilidade artística”.²⁶

Para termos um exemplo, identificamos indícios de uma leitura de Luciano quando o tema da adulação é discutido: “Na história, cuja primeira lei é não escrever nada para obter favores para si mesmo e não *dissimular a verdade por ódio, deve-se elogiar, no tempo e no lugar oportunos, tudo o que é digno e reprovar o que foi realizado com má intenção ou ignorância*”.²⁷

Importância também é dada à *brevitas*, “a qualidade mais relevante na [escrita da] história”, uma vez que seja “clara, aberta e compreenda de modo conveniente tudo aquilo que se deve dizer; não seja, portanto, concisão, mas meticulosa e límpida brevidade”.²⁸

Os conselhos de Luciano, referentes ao relato de uma guerra e à inserção de discursos diretos, podem ser percebidos em algumas passagens da longa preceptística voltada à descrição de guerras e batalhas, tema que ocupa uma posição central no pensamento de Pontano. Contudo, é preciso lembrar que muito do que é dito a este respeito se deve também à sua leitura de historiadores antigos, principalmente Salústio e Lívio, seus favoritos.

²⁵ Cf. Cotroneo, *op. cit.*, p. 94.

²⁶ Cf. Monti Sabia, *op. cit.*, p. 2-3.

²⁷ Cf. Pontano (*apud* Vegas, *op. cit.*, p. 80; itálicos nossos). Comparar com Luciano, 39 e 9, respectivamente.

²⁸ Cf. Pontano (*apud* Vegas, *op. cit.*, p. 80-81). Comparar com Luciano, 56.

IV

Com Pontano, conclui-se o primeiro momento da reflexão humanista sobre a história, mas não se interrompe, com o seu tratado, a discussão em torno do vínculo entre história e poesia, história e retórica. O que acontece, então, é que as contribuições dos gregos passam a ocupar um lugar de destaque nos tratados posteriores. Com a primeira versão (renascentista) da *Poética* em latim, por Lorenzo Valla, em 1498, e a *editio princeps* por Aldo Manuzio, em 1508, Aristóteles passa a ser frequentemente citado, pela célebre passagem do capítulo IX, na qual afirma que a poesia, imitando o universal, está contida no âmbito da filosofia, enquanto a história, tratando do particular, filia-se à retórica.²⁹ A visão “utilitarista” da história, num sentido mais voltado para a ação política, da qual Luciano, retomando Tucídides, é divulgador, ofusca a ideia da história como ensinamento moral ou, como em Pontano, ilustração, adorno da verdade. Neste sentido, sai de cena Quintiliano, com sua imagem da história como *carmen solutum*,³⁰ embora Cícero seja constantemente lembrado.

Alguns autores chegam a falar de um filão latino, que insiste “num vínculo inseparável entre história e oratória” e que “assinala à escrita da história um elevado propósito pedagógico e celebrativo”, ao qual se sucede um filão grego, que busca promover a “separação entre poesia – lugar do verossímil e da *fabula* – e história – lugar da verdade nua, alheia a celebrações empoladas. O excesso de *ornatus* e a acentuada idealização dos personagens representados [...] são denunciados e afastados com o recurso a um estilo rigorosamente *brevis*”.³¹ Diferente também é a noção de *utilitas*, sobre a qual já fizemos menção.

V

É justamente este “novo” modo de perceber a utilidade da obra historiográfica um dos pontos principais do tratado de Francesco Robortello, *De historica facultate disputatio*, de 1548, em que ainda persistem as observações sobre a relação entre história e poesia, embora agora plasmadas numa perspectiva aristotélica, já que Robortello é um importante *volgarizzatore* de Aristóteles.

²⁹ Cf. Aristóteles, *Poética*, IX.

³⁰ Quintiliano, *Institutio oratoria* X, 1, 31.

³¹ Cf. Regoliosi, *op. cit.*, p. 6-7. Ver também Cotroneo, *op. cit.*, p. 121-122.

Já no início do tratado, o autor afirma que o fim da historiografia (*historica facultate*) é narrar e, mais à frente, cita Luciano, para quem o “fim da história consiste em ser útil”.³² Sua intenção é, portanto, enfatizar primeiramente a importância do próprio ato de narrar, que, por si, é um dos fins da historiografia, já que cabe ao historiador “narrar os fatos que realmente aconteceram”. Em seguida, como a narração dos fatos segue um propósito, Robortello acrescenta: “O fim da historiografia é também ser útil”.³³ Assim, seu tratado desenvolve, com rigor metódico, essas duas premissas. Acreditamos que esse seja um passo muito significativo para a problemática da *ars historica*, visto que o humanista busca conciliar duas tendências que irão se contrapor no futuro (e que em seu tempo ameaçam entrar em crise), dando uma resposta que, a nosso ver, é, senão original, estimulante, na medida em que não concebe o apagamento de uma tendência pela outra, sugerindo que o exercício narrativo, assim como as questões que o envolvem, encerra também uma função ética e política. Da mesma forma, ainda que defenda uma verdade histórica, nos mesmos moldes de Luciano, Robortello parece estar consciente de que, em algum momento, a exposição desta verdade deverá se ver às voltas com questões de argumentação. É provável que tal ideia lhe tenha sido sugerida pelo tratado de Luciano, que é constantemente retomado ao longo do texto. Na verdade, o tratado do professor humanista deve ser visto como um comentário, ou uma longa exposição, de *Como se deve escrever a história*, tendo como pano de fundo a distinção entre história e poesia proposta por Aristóteles, que, em seu aspecto geral, não se choca com as ideias do sábio.

Robortello nos fornece o melhor exemplo de como os postulados de Luciano são retomados pela *ars historica* no *Cinquecento*. Uma década depois (1559), Dionigi Atanagi publicará em Veneza seu *Ragionamento della Istoria*, seguindo muito de perto as indicações de Robortello, ao ponto de citar literalmente trechos inteiros de seu tratado. Estamos a um ano da publicação dos *Dialoghi della historia* de Francesco Patrizi da Cherso, a primeira crítica incisiva à concepção historiográfica humanista e às suas fontes, Luciano inclusive. Primeira crítica feita com rigor analítico, entenda-se, posto que menos de vinte anos antes, ali mesmo no Vêneto, Sperone Speroni havia publicado o seu *Dialogo della Istoria* (1542), em que Luciano é descartado logo nas primeiras páginas, e dele realmente não encontramos mais indícios por todo o texto. A crítica de

³² Cf. Robortello, *op. cit.*, p. 8.

³³ Cf. Robortello, *op. cit.*, p. 10.

Speroni baseia-se numa imagem que Patrizi também aceitaria: “De Luciano não direi outra coisa senão que, tendo-se exercitado por toda a vida em escrever sempre suas fábulas vãs, seus vãos diálogos e suas vãs histórias, melhor teria sido não se intrincasse de coisas sérias e verazes”.³⁴ Esta crítica nos serve como uma espécie de testemunho da reputação de que gozava então o escrito de Luciano, pois, caso contrário, não seria necessário citá-lo. Contudo, o filósofo é citado juntamente com Políbio e Dionísio de Halicarnasso, ambos também rechaçados das longas discussões dos protagonistas do diálogo.

VI

Patrizi propõe uma ruptura com a “concepção retórica” da história já no prefácio *Aos leitores* de seus diálogos:

Nós vos damos, cândidos leitores, dez diálogos do senhor Francesco Patrizi, nos quais são discutidas e resolvidas todas as coisas pertinentes à história (...), a qual foi, até agora, por pouquíssimos escritores, e de forma incompleta, tratada. (...) Tereis nestes *Diálogos* não pequena prova daquilo que do mesmo Patrizi (...) se possa esperar, em sua tão elevada empresa de toda a eloquência, que fará (...) não mais por via da observância dos três únicos gêneros, mas por via da ciência, das causas e dos princípios primeiros do falar.

A distinção que buscará estabelecer entre os *Dialoghi della historia* e os tratados de *ars historica* precedentes baseia-se numa concepção de linguagem que será plenamente elaborada em sua obra posterior, os *Dialoghi della retorica*, e que, de forma sucinta, podemos dizer que se pauta numa proposta de se recuperar, dentro da linha do neoplatonismo ficiniano e da imagem da *prisca sapientia* (retomada com a leitura de Hermes Trismegisto), o vínculo perdido entre a linguagem humana e a linguagem divina, na união entre *res* e *verbum* como perfeição conotativa.

No entanto, já nos *Dialoghi della historia* se enuncia a intenção de fornecer uma base científica, metodológica para uma teoria da história, “até agora” tratada de forma incompleta, visto que, para o filósofo, dentre as definições de história até então formuladas, algumas eram pouco mais do que frases de efeito e outras eram muito parciais. Na verdade, sua visão crítica é muito aguda: ninguém havia dito ainda o que era a história, seja porque os autores se contentavam com noções superficiais, seja porque forneciam “um empírico e desordenado acúmulo de ‘preceitos’”.³⁵

³⁴ Cf. Speroni, *op. cit.*, p. 215.

³⁵ Cf. Bolzoni, *op. cit.*, p. 66.

Em suma, nenhum autor havia posto em termos filosóficos a pergunta: o que é a história? Patrizi percebe então a necessidade de uma nova definição da história, acreditando ser possível, somente a partir deste ponto, determinar seu objeto, sua finalidade, a forma de seu registro e sua utilidade.

Deste modo, os dois primeiros diálogos têm como objetivo a “demolição” daquilo que a tratadística precedente havia construído sobre a base das formulações feitas pelos antigos. E, de fato, Patrizi procede pelas bases: ao invés de passar em resenha as discussões humanistas sobre a história, o filósofo opta por uma crítica às fontes clássicas, implicitamente refutando toda a tradição que se lhes segue. Única exceção é o tratado de Pontano, talvez pelo seu aspecto de síntese do pensamento humanístico sobre o tema. Os outros autores-alvo são Cícero e Luciano.

O primeiro diálogo, *O Gigante, ou Da História*, se passa em Veneza e, ironicamente, começa com um elogio da história, feito por Alfonso Bidernuccio, que terá um papel semelhante ao de Fedro, no diálogo homônimo de Platão. O elogio, uma espécie de sùmula dos *loci communes* da historiografia humanista, traz a imagem da história como

coisa sobremodo bela e útil (...) com que todo homem civil, todo senador e todo príncipe deveria, com grande estudo, deleitar-se e se familiarizar, pois que é repleta de toda forma de vida, boa ou má (...) e nela, como num espelho ou, mais verdadeiramente, num teatro, pode-se ver todas as coisas humanas, e todos os seus felizes e desventurados acontecimentos (p. 1r).

A tão “belo elogio” (p. 1v) da História, Patrizi contrapõe sua ironia socrática, primeiramente, afirmando não saber, “ainda, nem jamais [ter podido] saber, que coisa seja a história” e, logo em seguida, recorrendo aos amigos, por meio dos quais pudesse “ser, tanto sobre a história como sobre muitas outras coisas belas, doutrinado” (p. 1v). A partir deste ponto, num hábil manejo inspirado na forma dos primeiros diálogos platônicos, através do uso do *elenchus*, Patrizi demora-se na crítica e no “desmantelamento” das concepções tradicionais de história, conforme já dissemos.

Cícero é rapidamente refutado, tendo Bidernuccio apresentado as definições da história como “coisa feita, remota da memória dos nossos tempos” e “narração de coisas feitas, da forma como são feitas”. Quanto à primeira, Patrizi demonstra ser possível que se escreva sobre acontecimentos recentes; a segunda o estudioso dispensa com ironia, afirmando, por exemplo, que explicar como é feito um par de calças estaria, assim, contido no âmbito da historiografia.

Em relação a Luciano, o tratamento é pontual. Bidernuccio apresenta, um a um, alguns pontos de seu tratado, principalmente aqueles relacionados à preceptística do relato historiográfico. Patrizi, como se sabe, os refutará. Porém, antes do exame crítico, é a imagem caricata de um Luciano bufão, que já havíamos observado em Speroni, que Patrizi introduz e compartilha com seus interlocutores:

Bidernuccio: Apraz a Luciano que se considerem principalmente oito coisas ao se escrever a história: o princípio, a ordem, o fim, as coisas sobre as quais se deve calar, as que se deve dizer, as coisas a serem ditas de passagem, aquelas sobre as quais deve-se demorar, e como se devem narrar os fatos. Mas antes que vos refira o modo como ele mesmo no-las refere, quero, oh Patrizi, que me digais, se vos parece que ele tenha se encaminhado bem?

Patrizi: E vos direi, oh senhor Alfonso, que tenho, tanto por natureza como por costume, tanta reverência aos homens de nome elevado, que me confundo no seu lume, de modo que sou forçado, as mais vezes, a ceder àquilo que o meu espírito, de modo algum, nem quer, nem sente.

Bidernuccio: E que quereis dizer com isso?

Patrizi: O que me vem agora: que sou, pela fama deste homem, forçado a dizer que me parece que se encaminhe bem sobre [o que seja] a história, embora meu espírito me repreve por assim dizer, e me diga o contrário, o que também vos digo de má vontade, para que não me tenhais por excessivamente afetado. Sim, porque julgo que tal homem seja um dos mais finos zombeteiros que haja no mundo, pelo que temo que, se souber que não me aquieto no que diz, não se prive de lançar-me como uma bola pelas bocas de todos, com zombarias, de modo que terei depois do que me arrepender gravemente.

Gigante: Oh, essa sim é coisa de se rir. Não está morto já [há] muitas centenas de anos?

Patrizi: Não me posso fiar disto, pois também tenho medo da sua fama.

Bidernuccio: Quanto à fama, quero assegurar-vos [de que não há porque temê-la], porque não é de erudito, mas de burlão.

Patrizi: Não é, então, um homem erudito Luciano?

Bidernuccio: Não é, por certo. Mas foi grande zombeteiro como dizeis, e cortesão daqueles gentios.

Patrizi: Agora bem vedes que, não sabendo distinguir tampouco a reputação dos homens, não sei se sou um homem que valha alguma coisa.³⁶

³⁶ Cf. Patrizi, *op. cit.*, 3r.

Somente após conseguir a aprovação de seus interlocutores quanto ao caráter burlesco de Luciano é que Patrizi parte para a refutação de suas ideias:

Bidernuccio: Deixemos isso de parte. Mas digei-me o que vos dita o espírito sobre o que vos contei.

Patrizi: Vo-lo direi precisamente o que me dita. Ele assim argumenta: Oh, minha sombra,³⁷ se quisesses saber que coisa fosse o homem, não buscarias a definição? Naturalmente, digo eu. A qual, ele acrescenta, lhe fosse tão própria, que a outras coisas não pudesse se aplicar? Exatamente assim. Como esta: o homem é animal de uma cabeça, de dois braços e de dois pés, com espáduas, peito, ventre e coxas. Talvez seja essa, respondo. E se quisesses definir um símio, replica ele, uma mona, ou um sátiro, não dirias serem eles animais de uma cabeça, de dois braços, de dois pés, com espáduas, peito, ventre e coxas? Naturalmente. Portanto, diz ele, de que modo é esta definição tão própria do homem, se também é própria destes outros? De modo algum, respondo todo admirado. Mas esta outra, diz ele, lhe será bem própria: que o homem seja um animal racional e mortal, porque nenhum dos outros é racional, e nenhum anjo ou demônio é mortal. É verdade, digo eu. E é também verdadeira e própria esta definição do homem. É também verdadeira e própria, digo, mas que queres dizer com isso, espírito meu? Que, me responde ele, para saber o que é uma coisa, não convém parti-la em todas aquelas partes que também sejam comuns a muitas outras coisas. Dizes a verdade, digo eu, e por que razão? Porque não se pode saber o que seja a história, diz ele, com o dito de que é preciso considerar que ela tenha tal começo, tal meio e tal fim. E por quê, digo eu? Não vês, replica ele, que essas coisas não pertencem apenas ao historiador, mas a todos os outros escritores igualmente, e mais, a todas as coisas do mundo também? Dizes a verdade, lhe respondo. E, por isso, seria certo dizer,

³⁷ Indício da filiação de Patrizi ao neoplatonismo ficiniano, o termo é usado no sentido de que o aspecto fenomenológico, efêmero, do mundo (e, portanto, o corpo físico, a existência material) nada mais é do que sombras, se comparado ao real. É uma noção que pode ser facilmente percebida na célebre alegoria da caverna, na *República* (514A-517D). Na passagem em questão, Patrizi introduz uma imagem que será retomada ao longo dos diálogos: a de que se deixa guiar por aquilo que lhe determina o espírito. Tal imagem se torna mais clara se confrontada com as passagens relacionadas ao mito da alma como um carro alado, no *Fedro* (246A-256E). Se o homem conseguir deixar-se conduzir pelas partes mais elevadas de sua alma, submetendo as paixões ao domínio racional das virtudes intelectivas, lhe será possível viver uma existência equilibrada e feliz, consagrada à filosofia.

acrescenta o espírito, ao poeta, ao filósofo, ao orador e a qualquer outro escritor: começa desta forma, prossegue nesta outra e, finalmente, termina naquela outra. Isso é muitíssimo verdadeiro. E, da mesma forma, replica ele, pode-se dizer ao orador: oh, orador, procura não dizer isto e isto diz; e isto, diz-o de passagem; e sobre aquilo demora; e isto, diz de tal maneira. Dizes a verdade, espírito meu, lhe respondo. Portanto, oh, minha sombra, me diz ele, não são próprias do historiador as coisas ditas por Luciano.³⁸

Na sequência do diálogo, Bidernuccio recorda dois temas centrais em Luciano: o compromisso com a verdade do que se escreve e a objeção ao uso dos elogios e da adulação. Depois disso, um ou outro tema é debatido e, por fim, Patrizi encerra a discussão:

Patrizi: Podemos, portanto, nós, que buscamos o que seja a história, dizer, segundo ele, que seja algo em que é preciso observar o princípio, a ordem, o fim, as coisas as quais dizer, aquelas sobre as quais silenciar, umas a se evitar, e outras a se estender. Algo em que não se deve dizer mentiras. E, sucessivamente, juntando tudo o que ele considerou, teremos uma longuíssima definição da história.³⁹

O filósofo habilmente revisa e simplifica os pontos discutidos e finge aceitar a definição que deles se pode extrair, deixando para um surpreso Bidernuccio a conclusão: “De fato, ele não a definiu, mas nos disse somente de que partes deve ser composta, e como deve ser seu escritor”.⁴⁰

Há, na crítica de Patrizi, uma preocupação em denunciar toda uma concepção de história que mantenha um vínculo de dependência com os preceitos da retórica tradicional, daí/donde o anseio do filósofo por uma linguagem que não seja mais dominada pelo medo e pela adulação,⁴¹ como

³⁸ Cf. Patrizi, *op. cit.*, 3r-3v.

³⁹ Cf. Patrizi, *op. cit.*, p. 4v.

⁴⁰ Cf. Patrizi, *op. cit.*, p. 4v.

⁴¹ Patrizi não se engana em relação à dificuldade, ou, até mesmo, impossibilidade, de se chegar a um procedimento de escrita cuja linguagem expresse o verdadeiro, o que o leva a indagar se há uma verdade histórica. Dois fatores estarão sempre presentes nas reflexões acerca dessa verdade: a intenção (ou uma possível condição) do historiador em expressá-la e, o que é ainda mais árduo, o acesso completo aos reais desígnios dos “atores”. Todo o quinto diálogo, *Il Conti leo vero della verita dell'istoria*, gira em torno do tema. Nestas páginas, das mais cétricas e irônicas da obra, a estrutura dos diálogos aporéticos de Platão é intensamente retomada, e o método elenquístico possibilita a adoção de certos pontos de vista que, posteriormente, serão refutados

mero instrumento de poder político (tema que, além de ser desenvolvido no quinto diálogo, será retomado dois anos mais tarde, nos *Dialoghi della retorica*), ainda que a utilidade da história seja eminentemente política (diálogo IX).⁴² A diferença é que Patrizi propõe uma união entre filosofia e história, pois, sendo a felicidade humana o fim da história, que, por sua vez, só é alcançável dentro de uma “comunidade de homens felizes” (p. 24r), somente “onde todos os cidadãos são felizes, cada um é também

numa constante, até que o diálogo se encerre com um sentimento de desolação: “Em suma, a história se tornou poesia. Oh, foi justamente este o golpe que cortou completamente toda esperança que me podia restar de ver a história verdadeira” (p. 30r). Isto porque Luca Contile, o protagonista do diálogo, a princípio, nega que o historiador diga a verdade, pois, sendo “homem do vulgo, (...) nos fará história das coisas da rua, e teremos belíssimas novelas”, e sendo “homem de governo”, se submeterá a dois deuses: “A adulação (...) e o medo, um dos quais sempre engrandece com mentiras as coisas relacionadas a seu príncipe, e o outro cala a verdade” (p. 27v). Tendo, porém, a intenção de dizer a verdade, será obstado de participar do conselho dos príncipes, “capitais inimigos da verdade” (p. 28r). Restam, por fim, somente as “novelas da praça”. Por isso a alusão à poesia.

⁴² A visão desoladora da impossibilidade de uma historiografia capaz de registrar a verdade, que observamos no quinto diálogo, e da incapacidade humana de uma cognição plena do mundo, tema que abre o diálogo IX, se confronta com o discurso de Leonardo Donà, retomando os pontos principais dos diálogos anteriores e dando-lhes uma elaboração final. Donà parte do pressuposto de que, assim como a tragédia pode “portar utilidade ao homem que entende” (p. 50r), a história também é capaz de fazê-lo, convertendo, porém, “lição em ação” (p. 50v). O grande quadro apresentado em diálogos anteriores, de alargamento da matéria histórica, se reduz drasticamente à utilidade pública do conhecimento histórico, rejeitando, inclusive, seu emprego, pelo homem, para benefício próprio, pois “tira melhor vantagem da história quem o faz por sua pátria, ao invés de fazê-lo para si mesmo”. Donà reafirma que o fim da história é a felicidade, que “nada mais é do que uma união que fazemos com Deus por meio da contemplação” (p. 51r). Contudo, a seguir, pondera que a vida contemplativa é alcançada quando os afetos são apaziguados pelas “virtudes e bons costumes, e as outras coisas a isso necessárias” o que se dá somente se o homem “se põe a viver com outros homens em comum”, na cidade, pois este é o único lugar propício para a satisfação de seus três desejos: “ser, bem ser e sempre ser” (p. 51r). O estado de paz é necessário para qualquer cidade que queira ser feliz. Obviamente, a guerra deve ser evitada, ou, caso haja necessidade de empreendê-la, que tenha como mira a paz, que advém com seu término. Porém, ainda mais perigosa é a sedição, pois sendo ela “inimiga doméstica, (...) [destrói] o ser, pela matança e pelas mortes que ela traz consigo. Destrói o bem ser, com as suspeitas e com as inimizades, com privações de coisas e de honrarias, com os contínuos afãs e com os contínuos temores, e com semelhantes e infindas misérias. Anula também o sempre

feliz” (p. 51v). Para atingir este fim, três modos são possíveis: “as contemplações universais”, incumbência do filósofo; “a cognição dos casos particulares”, ocupação do historiador; ou “uma e outra juntamente” (p. 24r). De fato, como observa Leinkauf,⁴³ para Patrizi, “a história deve ser, ao lado da filosofia como ciência das causas e das razões, a ciência dos efeitos ou realidades que têm seu fundamento em causas”. É neste sentido mais amplo que devemos interpretar a “cognição dos casos particulares”. Não mais a ação em si, mas as causas que levam a cabo tal ação que importam.

Há um outro aspecto que não deve ser negligenciado. Segundo Vasoli,

A atitude mental de que é expressão o livro de Patrizi nascia, porém, também, se não sobretudo, do clima político e “institucional” do tempo, da definitiva queda dos antigos regimes “republicanos” (que, na verdade, haviam sido, quase sempre, poderes patrícios e oligárquicos), por todos os lugares suplantados pelo domínio habsbúrgico ou por “príncipes novos”; e ainda, pela perigosa situação da Contra-Reforma, já próxima de cristalizar-se nos decretos tridentinos.⁴⁴

É, portanto, um modelo cultural em crise este que Patrizi rejeita, embora possamos encontrar as máximas e preceitos de Cícero e Luciano sendo incansavelmente repetidos por todo o *Cinquecento*, adentrando o século XVII. Porém, neste caso, tais formulações carecem do vigor argumentativo de pensadores como Guarino ou Pontano, e assim, *pari passu* à grande profusão de *artes historicae*, não se observa, como se poderia esperar, um debate intelectual intenso e fértil acerca do tema.

ser, matando, com a privação dos filhos e com o banimento dos bons estudos e de outras obras egrégias, a tão desejada eternidade” (p. 52v). As dissensões civis não têm fundamento numa cidade onde haja “tranquilidade no coração dos cidadãos”, e onde estes, “que são pelas leis introduzidos às honras da cidade, para contentamento da parte animosa de nosso espírito, delas são feitos partícipes”. Portanto, um cuidado especial deve ser colocado “na sua formação, nas leis e nos cargos de cada ordem da cidadania” (p. 51v), meios pelos quais a paz estará garantida. Por fim, concorrem, para a excelência destas instituições, “duas vias, otimamente: (...) a dos filósofos, e (...) a dos historiadores, uns dos quais nos ensinam por meio das causas, estando voltados ao universal, e os outros, por meio do particular e da experiência” (p. 51r).

⁴³ Cf. Leinkauf, *op. cit.*, p. 230-231.

⁴⁴ Cf. Vasoli, *op. cit.*, p. 92.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BOLZONI, L. *L'universo dei poemi possibili: studi su Francesco Patrizi da Cherso*. Roma: Bulzoni, 1980.
- BRANDÃO, J. L. A “pura liberdade” do poeta e o historiador. *Ágora: Estudos Clássicos em Debate*, Aveiro, vol. 9, p. 9-40, 2007.
- COTRONEO, G. *I trattatisti dell'“Ars historica”*. Napoli: Francesco Giannini & Figli, 1971.
- GARIN, E. *Il pensiero pedagogico dello Umanesimo*. Firenze: Giuntine, 1958.
- GARIN, E. *L'umanesimo italiano*. Roma: Laterza, 1993.
- GRAFTON, A. *What was History? The art of History in early modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- GUARINO DA VERONA. Epistola a Tobia del Borgo. In: VEGAS, F. La concezione della storia dall'Umanesimo alla Controriforma. In: SCIACCA, M. F. (dir.); MOSCHETTI, A. M.; SCHIAVONE, M. (coord.). *Grande antologia filosofica: X, Il pensiero della Rinascenza e della Riforma (Protestantesimo e Riforma Cattolica)*. Milano: Marzorati Editore, 1964, p.71-77.
- HARTOG, F. *A história de Homero a Santo Agostinho*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- KELLEY, D.R. The Theory of History. In: SCHIMITT, Charles B. & SKINNER, Quentin (ed.). *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- LEINKAUF, T. Francesco Patrizi: novas filosofias da história, da poesia e do mundo. In: BLUM, P. R. (org.). *Filósofos da Renascença*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003, p. 228-246.
- LUCIANO DE SAMÓSSATA. *Como se deve escrever a História*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.
- MONTI SABIA, L. *Pontano e la storia: dal “De bello Neapolitano” all’ “Actius”*. Roma: Bulzoni, 1995.
- PATRIZI, F. *Della historia dieci dialoghi di M. Francesco Patritio ne' quali siragiona di tutte le cose appartenenti all'istoria, & allo scriverla, & all'osservarla*. Venetia: Andrea Arrivabene, MDLX.
- PLATONE. Fedro. In: REALE, G. (org.). *Platone: tutti gli scritti*. Milano: R.C.S. Libri, 2005, p. 536-595.
- PLATONE. Repubblica. In: REALE, G. (org.). *Platone: tutti gli scritti*. Milano: R.C.S. Libri, 2005, p. 1068-1347.
- PONTANO, G. “Actius”. In: PONTANO, G. *I Dialoghi*. A cura di Carmelo Previtiera. Firenze: Sansoni, 1943, p. 123-239.

PONTANO, G. "Actius". In: VEGAS, F. La concezione della storia dall' Umanesimo alla Contro riforma. In: SCIACCA, M. F. (dir.); MOSCHETTI, A. M.; SCHIAVONE, M. (coord.). *Grande antologia filosofica: X, Il pensiero della Rinascenza e della Riforma (Protestantesimo e Riforma Cattolica)*. Milano: Marzorati Editore, 1964, p. 78-84.

QUINTILIAN. *The orator's education*. Trad. Donald A. Russell. Vol. I-IV. Cambridge, Mass./ London: Harvard University Press, 2001.

REGOLIOSI, M. Riflessioni umanistiche sullo "scrivere storia". *Rinascimento – Rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento*, Firenze, seconda serie, vol. XXXI, p. 3-37, 1991.

REYNOLDS, B. Shifting currents in Historical Criticism. In: KRISTELLER, P. O.; WIENER, P. P. (org.). *Renaissance essays*. New York: University of Rochester Press, 1992, p. 115-136.

ROBORTELLO, F. De historia facultate. In: KESSLER, E. *Theoretiker humanistischer Geschichtsschreibung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1971.

SPERONE SPERONI. Dialogo della Istorìa. In: SPERONE SPERONI. *Opere*. Org. Mario Pozzi. Roma: Vecchiarelli Editore, 1989, p. 210-238.

ULLMAN, B. L. Leonardo Bruni and Humanistic Historiography. In: ULLMAN, B.L. *Studies in the Italian Renaissance*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1973, p. 321-344.

VASOLI, C. *Francesco Patrizi da Cherso*. Roma: Bulzoni, 1989.

VEGAS, F. La concezione della storia dall'Umanesimo alla Controriforma. In: SCIACCA, M. F. (dir.); MOSCHETTI, A. M.; SCHIAVONE, M. (coord.). *Grande antologia filosofica: X, Il pensiero della Rinascenza e della Riforma (Protestantesimo e Riforma Cattolica)*. Milano: Marzorati Editore, 1964, p. 1-59.

HÉRACLES/ ÔGMIO: NAS ENCRUZILHADAS DO REGIME DE MEMÓRIA ROMANO

Edson Arantes Junior*
Universidade Estadual de Goiás

RÉSUMÉ: Cet article analyse l'opuscule de Lucien de Samosate intitulé *Héraclès*, du point de vue des recherches sur le régime de mémoire romain. Le texte révèle la croisée des cultures dans laquelle l'écrivain syrien s'inscrivait et documente des frictions et des processus de résistance identitaires dans l'Empire. De ce point de vue, il est suggéré que Lucien dialogue avec la culture politique de son époque et exprime la position d'un groupe sur l'usage politique de l'image d'Héraclès par l'Empereur.

MOTS-CLÉS: Lucien de Samosate; Héraclès; régime de mémoire; Ogmios; identité.

Escrita da História busca, entre outras formas de saber, alargar nossa compreensão do mundo e de nós mesmos. Como forma de responder às angústias contemporâneas a historiografia retornou a três categorias que estavam marginalizadas no ofício do historiador: os indivíduos, a política e a narrativa. Com esse importante regresso temático, novos questionamentos indicam o estudo das memórias como campo propício para a análise das relações de poder.¹ Em nossa pesquisa enfatizamos o conceito de regime de memória (elementos metanarrativos que ordenam a elaboração dos enunciados referentes ao passado). Tal

*edson.arantes@ueg.br.

Professor de História Antiga e Medieval da Universidade Estadual de Goiás. Doutorando em História pela Universidade Federal de Goiás, sob orientação da professora Dra. Ana Teresa Marques Gonçalves.

¹ Cf. Catroga, *op. cit.*, p. 35.

conceito permite compreender a gestão do passado, elemento fundamental na legitimação dos poderes. Para nós, os mitos, entendidos como narrativas que versam sobre eventos que supostamente ocorreram em um passado distante, devem ser compreendidos como uma memória coletiva, uma vez que geram identidades e orientações de sentido.

O primeiro meio de aproximação do passado que temos é a memória, trabalho individual que coloca o homem no mundo e o aproxima dos outros: “O sujeito, mesmo antes de ser um eu, já está, de certo modo, imerso na placenta de uma memória que o socializa e à luz da qual ele irá definir quer sua estratégia de vida, quer os seus sentimentos de pertença e de adesão ao coletivo”.² Não se trata de entender a memória como externa aos indivíduos, mas de ter claro que só é possível lembrar em sociedade, pois cada um precisa das memórias dos outros para construir seu mundo. Nesse sentido, os mitos fazem parte do passado compartilhado. Ressaltamos que os mitos devem ser pensados enquanto narrativas fundadoras, que representam em alguma medida o passado de uma comunidade. Nesse caminho, os mitos são elementos que constituem as identidades culturais e as narrativas míticas gregas, que aqui nos interessam, são construídas em um terreno no qual as ações dos deuses e dos homens se mesclam. Como afirma Ken Dowden:

A mitologia grega é fundamentalmente sobre homens e mulheres, é uma mitologia ‘histórica’. Em sua maior parte, não é a participação dos deuses, animais falantes ou mágicos que torna mítico o mito grego: é antes a participação de homens e mulheres que viveram *in illo tempore* (tempos remotos), os tempos anteriores ao início do registro histórico e para além da tradição oral confiável, na parahistória ou proto-história.³

A ideia de que o mito grego pertence a um tempo remoto, *in illo tempore*, foi cunhada por Mircea Eliade⁴ em seu livro *O mito do eterno retorno*. Essa concepção coaduna com a forma como entendemos o mito grego. Não interessa a sua existência factual, pois sua proposta era que fosse entendido pelas populações como um passado comum. Nesse caminho, as apropriações das narrativas míticas são construções memorialísticas.

² Cf. Catroga, *op. cit.*, p. 13.

³ Cf. Dowden, *op. cit.*, p. 34.

⁴ Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 35.

A partir desses pressupostos analisamos o opúsculo de Luciano intitulado *Hércules*⁵ texto literário que intriga bastante o leitor moderno, dada a novidade do Hércules que nele se apresenta. Segundo Bompaire,⁶ trata-se de uma *prolaliá*, ou seja, um prefácio, discurso que tem a função de preparar o ambiente para uma conferência sofisticada,⁷ o qual, juntamente com *Dioniso*, parece ser uma obra de velhice, uma vez que o autor afirma já estar em idade avançada.⁸ Assim, podemos inferir que o texto seja posterior a 182 d. C.,⁹ momento em que parece que Luciano atua como funcionário imperial no Egito. Antes de nos debruçarmos sobre o texto, devemos situar o escritor em um contexto político e social.

I. O regime de memória romano

O regime de memória depende de um conjunto de elementos que não são individuais, mas externos aos indivíduos. No caso que estudamos, devemos ressaltar que estavam disponíveis aos homens os saberes da retórica, principalmente a mnemotécnica ou arte da memória. O domínio destes elementos era importante para a inserção política e cultural das comunidades. A formação de bons oradores era a ponte entre as cidades e o poder imperial. Somente esse especialista das palavras poderia apresentar reivindicações aos Imperadores ou autoridades romanas sem correr o risco de ofender o dominador. Os perigos de uma comunicação desastrosa poderiam custar muito caro às comunidades.

Outro elemento importante para a compreensão do regime de memória romano é o modo de validação discursivo que predominava. Diferentemente do mundo atual, marcado pela crítica cartesiana à visão e pela denúncia das múltiplas ilusões de ótica, no mundo em que viveu Luciano a verdade era dada pela possibilidade de o discurso produzir a sensação de ser visto. Como analisa Ruth Webb, um discurso excelente é aquele que faz com que o leitor ou ouvinte consiga ver o que foi narrado.¹⁰

⁵ No trabalho original, havíamos utilizado o texto da edição francesa de Jacques Bompaire (1993). Neste artigo, optamos por seguir a tradução de Flávia Freitas Moreira.

⁶ Cf. Bompaire, *op. cit.*, p. 286.

⁷ Cf. Bompaire, *op. cit.*, p. 286.

⁸ Luciano, *Prefácio Dioniso*, 6-7; *Prefácio Hércules*, 7.

⁹ Cf. Schwartz, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰ Cf. Webb, *op. cit.*, p. 231.

Nesse sentido, há dois pontos fundamentais para a compreensão de elementos metanarrativos que compõem a escrita antiga. Em primeiro lugar, a constante citação das autoridades clássicas¹¹ e, em segundo lugar, o uso da representação efrástica como elemento de validação do discurso.¹² Tal inscrição na realidade, como nos ensinou Michel Foucault,¹³ depende de instâncias que ordenam quem pode dizer e o que pode ser dito. As autoridades distribuídas em micropoderes¹⁴ estabelecem as fronteiras do que é real ou fantasioso para o grupo. A constituição de sentido não se dá de maneira individual, pois o sentido é partilhado, inclusive com relação às fronteiras que definem quem, o que e como se pode dizer. O discurso produzido à margem desse regime de verdade não encontra eco, por isso devemos ressaltar o vínculo profundo entre discurso e poder.

No século II da era cristã, o Império Romano controlava uma gigantesca área no Mediterrâneo. Sua organização foi extremamente eficiente, permitindo que se convivesse com a heterogeneidade desta imensa entidade política, pois, como afirma Maurice Duverger, “por natureza os impérios são plurinacionais”.¹⁵ De fato, o termo Império camufla uma grande diversidade de organizações políticas, administrativas e culturais. Nesse sentido, concordamos com Duverger quando afirma que é fundamental analisar o processo de estabelecimento do Império muito mais que o discurso que o mesmo produz sobre si mesmo.¹⁶ Renata Senna Garraffoni,¹⁷ que parte do debate pós-colonial, enfatiza que as novas análises do mundo romano reivindicam a valorização das culturas locais, por meio da compreensão dos seus saberes e dos processos de apropriação simbólica dos signos. O entendimento da dinâmica do (des)encontro cultural não pode ser feito se não elencarmos as mais diferentes possibilidades de resistência.

Maurice Sartre¹⁸ salienta que o domínio romano pode ser pensado a partir da unidade de práticas, tais como o culto ao Imperador, a presença

¹¹ Cf. Darbo-Peschanki, *op. cit.*, p. 16.

¹² Cf. Dubel, *op. cit.*, p. 250.

¹³ Cf. Foucault, *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁴ Cf. Foucault, *op. cit.*, p. 35-54.

¹⁵ Cf. Duverger, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶ Cf. Duverger, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷ Cf. Garraffoni, *op. cit.*, p. 138-140.

¹⁸ Cf. Sartre, *op. cit.*, p. 7-8.

das legiões e de um corpo de funcionários ligados a Roma, e algumas normatizações jurídicas e legislativas. O poder simbólico do Imperador, como agente vinculado à ordem sobrenatural, faz-se presente em todos os rincões do Império, seja por meio das cerimônias religiosas, das festividades, das moedas, dos monumentos, dentre outras possibilidades de presentificação: “O poder político e a legitimidade não se apoiam somente em impostos e nos exércitos, mas também nas concepções e nas crenças dos homens”.¹⁹ Ora, o poder imperial sendo sem dúvida um importante fator de unidade, faz-se, entretanto, sentir na vida provincial por uma complexa rede capilar de micropoderes. Nesse caminho, as periferias ganham considerável destaque, mudando a ótica de estudos centralizados em Roma, ou seja, ressaltando a heterogeneidade das definições do que se classifica como romano e como nativo.

Hadrien Bru, em sua tese de doutoramento intitulada *Le pouvoir imperial dans les provinces syriennes*, traça um importante panorama do culto imperial na região natal de Luciano. Ele mostra como os Imperadores são representados como os mestres do universo, os senhores do destino terrestre,²⁰ ou ainda as muitas marcas de seu domínio sobrenatural presentes na paisagem,²¹ os vínculos dos Imperadores com a construção de aquedutos, obras tipicamente romanas,²² os monumentos e santuários²³ e ainda a organização e promoção do culto imperial por meio de concursos hípicas e jogos de gladiadores.²⁴ Essas ações integram uma dinâmica muito complexa, uma vez que são, na maior parte, organizadas pelas elites locais que buscam mais prestígio junto aos governantes.

Nesse contexto, os usos simbólicos dos mitos se dão por meio da bidimensionalidade da construção identitária. Os mitos fornecem aos indivíduos discursos condensados de significados referentes a um passado e permitem à comunidade mirar um futuro. Não podemos esquecer de que o passado não é algo natural, é uma criação cultural cuja manifestação pode ser expressa de

¹⁹ Cf. Holpkins, *op. cit.*, p. 232.

²⁰ Cf. Bru, *op. cit.*, p. 19.

²¹ Cf. Bru, *op. cit.*, p. 30.

²² Cf. Bru, *op. cit.*, p. 41-46.

²³ Cf. Bru, *op. cit.*, p. 63; 83.

²⁴ Cf. Bru, *op. cit.*, p. 225-264.

²⁵ Cf. Assman, *op. cit.*, p. 47.

diferentes maneiras.²⁵ Como afirma Jan Assman, o poder precisa de uma origem e a aliança entre poder e recordação mira um futuro:²⁶

O passado interiorizado – que é exatamente o lembrado – encontra sua forma na narração. A narração tem uma função. Ou é o “motor do desenvolvimento” ou é o fundamento da continuidade; em nenhum caso se lembra do passado por si mesmo. Designamos as histórias fundadoras de “mitos”. Normalmente se contrapõe esse conceito à “história” e se associa esta contraposição a duas oposições: ficção (mito) contra realidade (história) e funcionalidade axiologicamente condicionada (mito) contra a objetividade sem finalidade determinada (história).²⁷

De fato, não é possível produzir um relato sobre o passado sem a imaginação criadora ou elementos de ficcionalidade. Assman vai mais longe e afirma que “o passado que se consolida e interioriza na história fundadora é mito, independente se fictício ou fantástico”.²⁸ Para o teórico, o mito informa sobre si e sobre uma ordem superior, pensada como verdadeira, cuja força tem potencial normativo e grande força formativa: “O mito é o passado condensado em história fundadora”.²⁹

Nesse sentido, levantamos a seguinte questão: é possível fazer uma leitura dos mitos a partir de suas relações com o poder? A resposta é afirmativa, uma vez que os mitos são apropriados tendo em vista os contextos políticos e culturais. No caso que nos interessa, observe-se que Hércules foi protagonista de um dos mais célebres e populares ciclos de mitos da Antiguidade. Chamado pelos romanos de Hércules, seus mitos estavam vinculados especialmente à instauração de rituais, à fundação de cidades e ao abatimento de monstros. Ao mesmo tempo, sua imagem foi muito ligada aos Imperadores romanos, sendo que essa aproximação se acentuou com Cômodo. Dión Cássio, por exemplo, informa os títulos assumidos por Cômodo:

Amazônio, Invicto, Feliz, Pio, Lúcio, Élio, Cômodo, Augusto, Hércúleo, Romano, Conquistador: (...) Amazônio e Invicto ele se auto-atribuiu para indicar que em todos os aspectos sobrepujava os

²⁶ Cf. Assman, *op. cit.*, p. 68.

²⁷ Cf. Assman, *op. cit.*, p. 72-73.

²⁸ Cf. Assman, *op. cit.*, p. 73.

²⁹ Cf. Assman, *op. cit.*, p. 73-74.

superlativos humanos: então, superlativamente maluco havia se tornado o patife. E para o Senado ele podia enviar mensagens nos seguintes termos: O Imperador César, Lúcio, Élio, Aurélio, Cômodo, Augusto, Pio, Feliz, Sarmático, Germânico, Máximo Britânico, Pacificador de toda a terra, Invencível, o Hércules Romano, Pontífice Máximo, Tribuno por 18 vezes, Imperador por 8 vezes, Cônsul por 7 vezes, Pai da Pátria, para os cônsules, pretores, tribunos e para o afortunado Senado de Cômodo, Saudações. Grande número de estátuas foram construídas representando-o como Hércules. E foi votado que a sua época deveria ser chamada de Era de Ouro, devendo isso ser gravado em todos os registros sem exceção.³⁰

Ressaltemos que no período no qual supostamente Luciano escreveu o opúsculo em questão existem muitas informações que associam Cômodo à imagem de Hércules, tendo sido esculpidas muitas estátuas que representavam o Imperador com a indumentária do filho de Alcmena.³¹ O Hércules do qual Cômodo se aproximou inspirava medo pela força física, com atributos mais selvagens, como no busto do Museu do Capitólio.³² Podemos perguntar: Luciano dialoga com essa apropriação da imagem de Hércules/Hércules pelos romanos?

II. O Hércules de Luciano

O opúsculo tem como tema a associação entre Hércules e o deus celta Ôgmio, explorada a partir de uma representação em pintura que ele, Luciano, teria visto na Gália. M. Caster³³ acredita que essa associação do filho de Alcmena com o deus estrangeiro de fato existia, opinião contrária à de Bompaire,³⁴ que enfaticamente sentencia: “é pura invenção”. Seja como for, o texto explora o caráter composto desse “Hércules, que os celtas chamam Ôgmio, no idioma de seu país, e a imagem do deus pintam muito diferente”.³⁵ Ao contrário das

³⁰ Dion Cássio, *História romana*, LXXIII, 15.

³¹ Cf. Mendes, *op. cit.*, p. 483.

³² Essa imagem pode ser visualizada no site do Museu do Capitólio <http://fr.museicapitolini.org/percorsi/percorsi_per_temi/ritratti_imperiali/busto_di_commodo_come_ercole> data de acesso 25/02/2008.

³³ Cf. Caster, *op. cit.*, p. 362.

³⁴ Cf. Bompaire, *op. cit.*, p. 725.

³⁵ Luciano, *Prefácio Hércules*, 1.

representações comuns, ele é comparado aos velhos marinheiros: “É um velho, está nas últimas, calvo na frente, totalmente grisalho nos cabelos restantes, a pele enrugada e queimada até a negritude como são os velhos marinheiros”.³⁶ Tem ele atada à ponta de sua língua uma multidão que segue puxada pelas orelhas por fios de ouro e âmbar, pois, como esclarece “um celta que estava ao lado, não ignorante de nossas coisas, como demonstrou ao falar perfeitamente o grego, um filósofo, penso, em relação às coisas da pátria”,³⁷ o herói é relacionado pelos celtas com a eloquência.

Alguns aspectos importantes para a elucidação da maneira como Luciano compreende sua relação com o seu meio devem ser destacados. Em primeiro lugar, do ponto de vista de uma identificação identitária, a referência ao uso correto da língua grega. O sírio coloca-se entre os gregos, expressa o sentimento de pertencimento, produzindo o diálogo com o outro, que é celta, mas como ele próprio helenizado, já que domina os saberes próprios de um grego. Não importa se o interlocutor é fictício, a representação de tais interlocutores é possível somente no regime de memória romano. É esse informante que muda a visão inicial do narrador sobre este Hércules estranho e é o ponto de inflexão para observar a encruzilhada cultural que se expõe. O celta, que conhece os mitos gregos, afirma ao samosatense que, para seu povo, ao contrário de para os gregos, o *lógos* não é identificado com Hermes, mas com Hércules. É o bárbaro que faz a hermenêutica da cena pintada: a força de Hércules está não na clava, mas na língua que prende a multidão pela orelha. É que, continua ele, “julgamos que Hércules realizou tudo pela eloquência, por ser sábio, e venceu sobretudo pela persuasão. As flechas dele são palavras, penso, agudas, certas, rápidas e que ferem a alma”.³⁸ O herói que realiza os doze trabalhos torna-se, assim, emblema da eloquência, ao invés do deus Hermes tradicionalmente a ela vinculado.

Essa aproximação entre Hércules e o *lógos* é única, já que sua figura sempre esteve ligada à realização de proezas físicas e a uma juventude eterna. Não podemos esquecer que ele, após sua apoteose no Eta, casou-se com Hebe, personificação da juventude. De fato, o herói é representado costumeiramente como isento da velhice, os mitos a seu respeito estando focados em sua carreira e em seus trabalhos, logo sua

³⁶ Luciano, *Prefácio Hércules*, 1.

³⁷ Luciano, *Hércules*, 4.

³⁸ Luciano, *Prefácio Hércules*, 6.

identificação com o *lógos* e com a persuasão é extremamente singular.³⁹ Como observa Jacyntho Lins Brandão, no quadro descrito por Luciano, “o herói por excelência da Grécia pinta-se como estrangeiro, velho e negro, tríplice condição de alteridade diante das representações tipicamente helênicas”.⁴⁰ A representação luciânica põe-se, então, como testemunho das múltiplas identidades formadas no interior do Império Romano.

O que parece estar em causa são as fricções e os processos de resistência identitária que o Império conteve. A cultura grega salientada pelo sírio é parte integrante do Império Romano. Luciano e o celta se aproximam, visto que o bárbaro fala corretamente o grego, tal qual o autor do prefácio, o que sugere uma relação especular. Luciano enxerga-se na condição daquele estrangeiro *filósofo das suas coisas* e coloca-se nas trincheiras de uma guerra encaminhada por mitos. A primeira suposição do narrador foi que representar Hércules daquela maneira tivesse como motivação uma espécie de vingança dos celtas pela pilhagem feita pelo herói em suas terras – hipótese que se descarta depois dos esclarecimentos dados pelo celta anônimo. No entanto, a primeira imagem é deveras significativa, porque coloca em evidência um lugar-comum cultural de divergência, procedente das elucubrações *filosóficas* do intérprete:

Eu acreditava então que era por insolência para com os deuses gregos que os celtas cometiam estas arbitrariedades na pintura de Hércules, vingando-se na representação, porque certa vez percorreu ele a terra daqueles fazendo pilhagens, quando, procurando o rebanho de Gerião, andou pela maior parte do ocidente.⁴¹

Como se vê, a guerra dá-se pela imagem, esta assumindo a função de suporte para ressignificações culturais. Em primeiro lugar, trata-se de um entrecho dos mitos relativos a Hércules capaz de agregar a maioria das culturas europeias: o resgate dos bois de Gerião. Como assevera Francisco Hugo Bauzá,⁴² Hércules cumpre essa tarefa assumindo uma função muito maior: a de civilizador, como o selvagem que civiliza os lugares mais remotos. Ora, a semelhança com a ação imperialista romana é evidente. Aos processos de helenização e romanização dos povos se

³⁹ Cf. Brandão, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁰ Cf. Brandão, *op. cit.*, p. 136.

⁴¹ Luciano, *Prefácio Hércules*, 2.

⁴² Cf. Bauzá, *op. cit.*

agrega um ideal civilizador,⁴³ a conquista se dando pela persuasão e pela força, nada, contudo, impedindo o saque.

Em *Hércules* explora-se essa encruzilhada cultural: de um lado, temos a associação evidente da ação de Hércules com a dominação imperial romana; de outro, uma crítica mordaz à situação vigente e, ao que parece, ao uso da imagem de Hércules pelo Imperador Cômodo. Se, por um lado, Hércules tem uma função civilizadora fundamentada nas lendas que envolvem o seu regresso com os bois de Gerião, ele também exerce uma ação destrutiva. Na pintura celta, portanto, evidencia-se uma ambiguidade latente.

Se o primeiro olhar coloca em evidência o papel da vingança contra as ações destrutivas, a segunda versão, dada pelo *filósofo* celta, salienta o poder do discurso, que supera a força física, já fruto de uma experiência acumulada pelo tempo – e quanto a isso a velhice de Hércules identificar-se-ia com a de Luciano, que escreve a obra já em idade avançada. A força do discurso se expressa plasticamente por meio das “cordas finas de ouro e âmbar trabalhados semelhantemente aos mais belos colares” que prendem os ouvidos da multidão à ponta da língua do herói.⁴⁴ Além disso, esses prisioneiros atados à língua do dominador sorriem.

Ora, não existe um governante que se mantenha no poder sozinho, pois é fundamental congregiar adesões e ideais comuns, não só em Roma, mas em todo o Império. Não se deve esquecer, como já salientamos, que *Hércules* parece ter sido escrito quando, já idoso, Luciano desempenhava o cargo de funcionário imperial no Egito. A antiga terra dos faraós era uma província pessoal do Imperador, de modo que todos os funcionários que nela exerciam funções eram próximos a ele. Todavia, esses funcionários, mesmo os mais próximos do Imperador, poderiam não ter ideias homogêneas sobre o poder, alimentando interesses diversos. Os grupos que apoiavam Cômodo, tanto no Egito quanto em qualquer outra província, não fugiam a essa regra. Dessa perspectiva, consideramos que o opúsculo de Luciano foi possivelmente escrito em um ambiente no qual as mensagens que veicula podiam ser interpretadas como um comentário dos usos indistintos do mito de Hércules pelo poder imperial. Caso essa hipótese esteja correta, trata-se de um escrito que provavelmente foi apresentado a uma elite de funcionários romanos no Egito para a qual a imagem de um Hércules envelhecido, que agia mais pela língua do que pela força, fazia sentido.

⁴³ Cf. Wolf, *op. cit.*, p. 320.

⁴⁴ Luciano, *Prefácio Hércules*, 3.

Janet Huskinson⁴⁵ enfatiza a frequente sobreposição de signos e de valores que os documentos do passado romano nos apresentam, o que é corroborado por achados arqueológicos, especialmente os monumentos erigidos por importantes membros das elites provinciais. Entretanto, esse processo também é evidente na literatura grega do período imperial, como ilustra o texto que analisamos. Estes indícios nos permitem atentar para os processos de negociação que, como afirma Richard Ringley, testemunham

o papel ativo da sociedade nativa em determinar a função, o valor e o papel de suas próprias posses. Indivíduos, no interior de uma sociedade, negociam e resistem a certas representações de inferioridade/superioridade, e levantam argumentos contra isso. Assim, dentro de um conjunto limitado de ideias e de experiências, eles definem parcialmente seus próprios conceitos de superioridade, ao mesmo tempo em que se relacionam com itens tais como a forma e a função de um determinado pote, ou a imagem de um tipo particular de construção.⁴⁶

Para expressar as diferentes maneiras de gerir as relações interpessoais, o texto de Luciano põe o leitor/ouvinte numa encruzilhada cultural, ao colocar em cena não só um escritor sírio como também um filósofo celta que dialogam a propósito de um mito que possibilita a exploração tanto de similaridades quanto de diferenças culturais. Muito rica, a imagem foi construída no cruzamento propiciado pela cultura imperial, a fronteira estando disposta entre as alteridades. Mesmo que a referência concreta a um possível deus celta pouco nos diga, o texto muito nos fala da imbricação que legitima o poder imperial, vinculado frequentemente à figura de Hércules. Tal imagem é validada pela descrição minuciosa que permite ao leitor/ouvinte ter a sensação de vê-la, o que garante que seja aceita pelos leitores que o texto alcançou.

Os usos do passado são instrumentos eficazes para a constituição do poder. Ao adaptar fragmentos da mitologia grega, Luciano estaria manipulando um importante componente da identidade helênica. Tal trabalho não visa somente ao passado mítico, mas constrói-se numa perspectiva bidimensional, isto é, tendo em vista o passado desejado ou sonhado que reverbera num futuro almejado. O regime de memória romano atua de maneira significativa na construção de *Hércules*. Luciano

⁴⁵ Cf. Huskinson, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁶ Cf. Hingley, *op. cit.*, p. 37-38.

alude a um evento mítico – a busca dos bois de Gerião – e o valida por meio da descrição viva,⁴⁷ além de vincular-se diretamente à retórica, tanto na construção do texto, quanto na ocasião de sua apresentação. Todos os elementos postos em cena estão relacionados com o intenso diálogo próprio da cultura imperial romana, o que nos garante, por outro lado, que os usos das narrativas míticas por parte de Luciano têm muito a nos dizer sobre as várias dimensões da política imperial romana.

Referências

- ASSMANN, J. *Historia y mito en el mundo antiguo: los orígenes de la cultura en Egipto, Israel y Grecia*. Madrid: Gredos, 2011.
- BAUZÁ, F. F. *El mito del héroe*. Buenos Aires: FCE, 1998.
- BOMPAIRE, J. *Lucien écrivain: imitation et création*. Paris: Les Belles Lettres, 2000.
- BRANDÃO, J. L. *A poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BRU, H. *Le pouvoir imperial dans les provinces syriennes: représentations et celebrations d'Auguste à Constantin (31 av. J.-C 337 ap. J.-C.)*. Leiden/ Boston: Brill, 2011.
- CASTER, M. *Lucien et la pensée religieuse de son temps*. Paris: Belles Lettres, 1937.
- CATROGA, F. *Os passos do homem como restolho do tempo*. Lisboa: Almedina, 2009.
- DARBO-PESCHANSKI, C. Les citations grecques et romaines. In: DARBO-PESCHANSKI, C. (org.). *La citation dans l'Antiquité*. Paris: Jérôme Millon, 2004, p. 9-21.
- DIO'S *Roman History: vol. IX*. English translation by Earnest Cary. London: William Heinemann, 1961.
- DOWDEN, Ken. *Os usos da mitologia grega*. Trad. Cid Knipel Moreira. Campinas: Papyrus, 1994.
- DUBEL, S. *Ekphrasis et enargeia: la description antique como parcours*. In: LÉVY, C.; PERNOT, L. *Dire l'évidence*. Paris: Harmanttan, 1997, p. 249-264.
- DUVERGER, M. O conceito de Império. In: DORÉ, A.; LIMA, L. F. S.; SILVA, L. G. (org.). *Facetas do império na história: conceitos e práticas*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 19-38.
- ELIADE, M. *O mito do eterno retorno*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições Setenta, 1981.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Trad. Laura F. de A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 2002.

⁴⁷ Cf. Ginzburg, *op. cit.*, p. 21-25.

- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Graal: São Paulo, 2012.
- GARRAFFONI, R. S. Império romano: história antiga e política moderna. DORÉ, A.; LIMA, L. F. S.; SILVA, L. G. (org.). *Facetas do império na história: conceitos e práticas*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 137-146.
- GINZBURG, C. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GIRARDET, R. *Mitos e mitologias políticas*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GONÇALVES, A. T. M. *A construção da imagem imperial: formas de propaganda nos governos de Septímio Severo e Caracala*. Tese de doutorado inédita. São Paulo: FFLCH-USP, 2002.
- GRIMAL, P. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HINGLEY, R. *O imperialismo romano: novas perspectivas a partir da Bretanha*. Trad. Luciano C. Garcia Pinto. São Paulo: Annablume, 2010.
- HOPKINS, K. *Conquistadores y esclavos*. Barcelona: Península, 1987.
- HUSKINSON, J. Looking for culture, identity and power. In: HUSKINSON, J. (org.). *Experiencing Rome: culture, identity and power in the Roman Empire*. London: The Open University: 2000, p. 3-28.
- LUCIANO. *Hércules*. Trad. Flávia Freitas Moreira. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2008 (texto não publicado).
- LUCIANO. *Obras I*. Trad. Andrés Espinosa Alarcón. Madrid: Gredos, 1996.
- LUCIEN. *Œuvres-I*. Texte établi et trad. par Jaques Bompaire. Paris: Les Belles Lettres, 1993.
- MENDES, N. M. Desconstruindo a memória do imperador Lucius Aurelius Commodus. In: BUSTAMANTE, R. M. C.; LESSA, F. S. *Memória & festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 480-489.
- MOREIRA, F. F. *Hércules de Luciano de Samósata: o herói multifacetado*. Dissertação de mestrado inédita. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2011.
- SARTRE, M. *El oriente Romano: provincias y sociedades provinciales del mediterráneo oriental, de Augusto a los Severos (31 a. C. – 235 d.C.)*. Madrid: Akal, 1994.
- SCHWARTZ, J. *Biographie de Lucien de Samosate*. Bruxelles: Latomus, 1965.
- WOOLF, G. Inventing Empire in Ancient Rome. In: ALCOCK, S. E. *et alii* (org.). *Empires*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 311-322.
- WEBB, R. Mémoire et imagination: les limites de l'*enargeia* dans la théorie rhétorique grecque. In: LÉVY, C.; PERNOT, L. *Dire l'evidence*. Paris: Harmanttan, 1997, p. 229-248.
- YATES, F. A. *A arte da memória*. Trad. Flávia Bancher. Campinas: UNICAMP, 2007.

LUCIANO E O CINISMO: O CASO ALCIDAMAS

Olimar Flores-Júnior*

Universidade Federal de Minas Gerais

ABSTRACT: One of the axes of the so called “Lucianic Question” is the relationship of the writer from Samosata with the philosophy, and especially with the Cynicism. Even though the idea of a “Cynic Lucian” or a “Philosopher Lucian” has been abandoned, modern criticism still seems to hesitate before the image of the Cynicism that we find in the pages of this author, which fluctuate in a more or less explicit way between the approval and praise in one hand, and the attack and sarcasm in the other. This article seeks to re-examine this issue in the light of an analysis of the figure of the Cynic Alcidas, a character that appears in the *Symposium or The Lapiths*. The hypothesis to be defended here is that the seemingly pitiless construction of this Cynic, the most “buffoon” of the guests in the described banquet, actually reveals the *sympathy* and *admiration* that Lucian feels about the tradition of which Diogenes of Sinope was the chief representative.

KEYWORDS: Lucian of Samosata; Alcidas; Cynicism; sympathy; admiration.

Domingo nós fumos
num samba no Bexiga,
na rua Major, na casa do Nicola.
A mezzanotte o'clock
saiu uma baita de uma briga,
era só pizza que avoava,
junto com as bracciola.
Nóis era estranho no lugar
e não quisemos se meter:
não fumos lá pra brigar,
nóis fumos lá pra comer.

*ofloresj@yahoo.com.br

Na hora “h” se enfiemo debaixo da mesa,
fiquemo ali de beleza, vendo o Nicola brigar.
Dali há pouco, escuitemo a patrulha chegar
e o sargento Oliveira falar: “não tem importância,
vou chamar duas ambulância!”
[falado:] “Calma, pessoal,
a situação aqui tá muito cínica!
Os mais pior vai pras Clínica!”

(Adoniran Barbosa, Um samba no Bexiga)**

Tomoo como ponto de partida destas breves reflexões uma citação de um autor morto no final do último século, e que em princípio pouco ou nada tem a ver com Luciano ou com a chamada “tradição luciânica”:¹

Cultivar o equívoco, desconcertar com convicções tão claras quanto as suas é uma proeza. Era inevitável que se acabasse por perguntar sobre a seriedade de seu fanatismo, que se acentuassem as restrições que ele próprio manifestou à brutalidade de suas palavras e que se assinalassem com insistência suas raras cumplicidades com o bom senso. Quanto a nós, não lhe faremos a injúria de tomá-lo por um indiferente. O que nos interessará nele será sua soberba, sua maravilhosa impertinência, sua falta de equidade, de medida e, às vezes, de decência. Se não nos irritasse o tempo todo, ainda teríamos a paciência de lê-lo? As verdades que defendeu valem unicamente pela deformação apaixonada que lhes infligiu o seu temperamento (...). Alguns de seus exegetas, não sem pesar, questionaram a sua sinceridade, quando a rigor deveriam alegrar-se com o mal-estar que lhes inspirava: sem suas contradições, sem os mal-entendidos que criou – por instinto ou por cálculo – a seu próprio respeito, seu caso há muito tempo estaria liquidado, sua carreira encerrada, e ele conheceria o azar de ser compreendido, a pior coisa que pode acontecer com um autor.

** O acadêmico sisudo que defende com zelo os domínios estritos do trabalho científico julgará inoportuna e de mau gosto a epígrafe; ou, valendo-se da condescendência que os espíritos superiores frequentemente manifestam diante do que é “menor”, achará nela a expressão mais ou menos inócua de um humor vulgar. O leitor de boa vontade será mais sensível e saberá talvez apreciar a coincidência evocada. A um e outro eu lembraria que a mistura de gêneros, do “alto” com o “baixo”, do “erudito” com o “popular”, do sério com o cômico é precisamente aquilo que os gregos definiram numa única palavra: *spoudogéloios*, uma das marcas que caracterizam o *kynikòs trópos*, a que o próprio Luciano não foi indiferente.

¹ Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada durante o V Colóquio Interdisciplinar do Grupo de Pesquisas Sobre as Sociedades Antigas (GIPSA), “Luciano e a tradição luciânica”, realizado em Ouro Preto entre os dias 13 e 17 de abril de 2009.

No esforço de uma aproximação sem dúvida um pouco inusitada, poder-se-ia afirmar que o mesmo olhar desencantado sobre o homem e suas empresas é o traço que liga o autor dessas linhas, o ensaísta romeno, Emil Cioran,² e o versátil escritor “pós-antigo”³ que foi Luciano; mas uma diferença de temperamento parece separar os dois autores: enquanto o requisitório de Cioran contra as ilusões que governam a existência humana reveste um pessimismo melancólico e aparentemente sombrio, em Luciano, as mesmas ilusões se convertem em objeto de troca e riso, cujos efeitos parenéticos o escritor de Samósata soube explorar como poucos.

Por outro lado, no que concerne ao personagem a que se refere a passagem citada, a saber o contra-revolucionário Joseph de Maistre, apenas o acidental de sua genealogia poderia ligá-lo à tradição luciânica: Joseph de Maistre é o irmão mais velho de Xavier de Maistre, cuja *Viagem ao redor do meu quarto*, publicada em 1795 (continuada pela *Expedição noturna em torno do meu quarto*, de 1829) participaria, segundo alguns por intermédio de Sterne, da herança de Luciano.⁴ Esse de Maistre mais novo seria inclusive um dos vetores pelos quais o “vírus da ironia” fora transmitido a Machado de Assis, um vírus “inventado por algum grego da decadência”,⁵ em que sem dúvida se deve reconhecer, não a figura de Sócrates, mas a sombra incômoda de Menipo de Gadara. O próprio Machado, na voz de seu personagem Brás Cubas, teria reivindicado para sua “obra difusa”, escrita “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, “a forma de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, tendo-lhe acrescentado ainda “algumas rabugens de pessimismo”.⁶ Assim, esse

² Cf. Cioran, *op. cit.*, p. 2 para a citação. Este ensaio foi publicado originalmente como o prefácio de uma coletânea de textos de Joseph de Maistre (*Joseph de Maistre. Textes choisis et présents par E. M. Cioran. Monaco: Éditions du Rocher, 1957*); é republicado posteriormente como obra avulsa (Cioran, E. M. *Essai sur la pensée réactionnaire: à propos de Joseph de Maistre. Paris: Fata Morgana, 1977*), e integra mais tarde a coletânea *Exercices d'admiration: essais et portraits* (Paris: Gallimard, 1986).

³ A expressão é de J. L. Brandão, logo na abertura de seu *A poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata* (*op. cit.*, 2001).

⁴ Cf. sobre o assunto Rouanet, *op. cit.*

⁵ Cf. Machado de Assis, *op. cit.*, 1961b, p. 114. Sobre o assunto, cf. Brandão, *op. cit.*, 2001/2002, p. 125-144.

⁶ Cf. Machado de Assis, *op. cit.*, 1961a, p. 9. Na primeira edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o nome de Charles Lamb figurava entre os nomes de Sterne e Xavier de Maistre, mas desaparece nas edições posteriores: cf. Rouanet, *op. cit.*, p. 31-32,

“conúbio” proposto por Machado de Assis inscreve sua literatura numa longa linhagem que, passando por Varrão, Sêneca, Petrônio, Apuleio e o próprio Luciano – apenas para citar alguns nomes antigos –, remonta ao referido Menipo (ou a Mônimo de Siracusa⁷), filósofo cínico, discípulo de Crates de Tebas,⁸ cuja obra (de Menipo) – hoje perdida – se caracterizava pela mistura de gêneros e por uma inovadora combinação de seriedade e riso, incluindo títulos como *Venda de Diógenes* (*Διογένους πράσις*),⁹ *Evocação dos mortos* (*Νέκυια*) e *Cartas espirituosas atribuídas à figura dos deuses* (*Ἐπιστολαὶ κεκομψευμένα ἀπὸ τοῦ τῶν θεῶν προσώπου*).¹⁰ O estilo criado por Menipo (provavelmente sob a influência de Mônimo) valeu-lhe, junto a Estrabão, o adjetivo *spoudogéloios*, “sério-cômico”,¹¹ enquanto Marco Aurélio o inclui entre “esses seres presunçosos, que debocham da vida infeliz e efêmera dos homens”.¹² Por outro lado, segundo o juízo de Diógenes Laércio, suas obras “nada ofereciam de sério e estariam repletas de zombaria”.¹³

Mas voltemos à citação de Cioran. Proponho o artifício, algo lúdico, impreciso e metodologicamente discutível, de tirá-la de seu contexto e esquecer momentaneamente a quem ela se refere, para introduzi-la no âmbito do tema geral da tradição luciânica, e no de seu aspecto particular que deve me ocupar, isto é, Luciano e o cinismo.

que afirma ainda (p. 25) que a metáfora do ateniense que achava que todos os navios que aportavam no Pireu eram seus teria sido “pilhada” por Machado em *Viagem em torno do meu quarto*, embora ela apareça também em outros autores, incluindo La Rochefoucauld e o próprio Luciano (cf. Rego, *op. cit.*, p. 93-96).

⁷ Mônimo de Siracusa, também cínico, foi aluno de Diógenes de Sínope e de Crates de Tebas (cf. D.L. VI 82). Diógenes Laércio afirma que “ele escreveu obras ligeiras misturadas com uma seriedade sutil” (D.L. VI 83), sendo, por isso, considerado o criador do *spoudogéloion*, uma característica que Menipo teria incorporado em suas próprias obras e que passou a ser um dos traços típicos daquilo que mais tarde ficou conhecido como “sátira menipeia”, da qual Luciano seria um dos herdeiros. Sobre o assunto, cf. Helm, *op. cit.*, 1906.

⁸ D.L. VI, 95. Sobre o problema do discipulado de Menipo junto a Crates (e não junto a Metrocles), cf. considerações de Goulet-Cazé, 1986a, p. 247-252.

⁹ D.L. VI, 29.

¹⁰ D.L. VI, 101.

¹¹ Estrabão XVI, 2, 29.

¹² Marco Aurélio, *Meditações* VI, 47.

¹³ D.L. VI, 99. Sobre os desdobramentos antigos da tradição inaugurada por Menipo, cf. estudo de Relihan, *op. cit.*

Aceitando essa proposição, devemos ficar indiferentes aos detalhes do texto, que se refere por exemplo a um autor, ao seu *fanatismo* e às suas *convicções claras*, embora desconcertantes, na medida em que convivem com *contradições* e com o cultivo dos *mal-entendidos*. Hesitaríamos sem dúvida a quem aplicar a descrição: a Luciano ou ao cinismo, na figura de algum dos seus representantes? Apegando-nos a uma certa ambiguidade não dissimulada – essa ambiguidade seria mesmo intencional – que o texto surpreende na personagem descrita, e conscientes de que o mínimo que se pode dizer sobre Luciano é que se trata de um “clássico controvertido”,¹⁴ talvez tendêssemos para ele. Não faltariam autores, antigos e modernos, para nos confortar em tal posição. Já Fócio, no século IX, observava ao mesmo tempo a falta de seriedade, de posição clara e a excelência do estilo de Luciano:

Ele parece ser um daqueles para quem nada é inteiramente digno de respeito, pois, ridicularizando e debochando das opiniões dos outros, não expõe ele mesmo aquelas em que acredita, a menos que se diga que sua opinião é a de não ter nenhuma opinião. Em matéria de estilo, ele é excelente (...).¹⁵

Também segundo a conclusão um pouco frustrada de John Dryden, que no século XVII escrevera uma *Vida de Luciano*, ele seria “por demais vacilante, por demais irresoluto para ser uma coisa mais do que outra, e ele levou os outros a suspeitarem que não sendo mais isto do que aquilo, ele não devia ser absolutamente nada”.¹⁶ Enfim, retrocedendo outra vez no tempo, a informação mirabolante da *Suda* e leva o tom da crítica, mas segue na mesma direção: Luciano teria sido morto esfaqueado por cães em razão de suas blasfêmias, e teria herdado o fogo eterno na companhia de Satanás.¹⁷

Por outro lado, poderíamos igualmente admitir que o cinismo seria o verdadeiro objeto dessas linhas. Nesse caso, a acusação se voltaria contra a falta de seriedade e decência, contra a brutalidade, a impertinência e a enorme capacidade de irritar dos filósofos cínicos. Também aqui não nos

¹⁴ Cf. Brandão, *op. cit.*, 2001, p. 12. A mesma afirmação é feita por Branham, *op. cit.*, p. 12: *I know of no classical author who has received such contradictory evaluations.*

¹⁵ Fócio, *Biblioteca, cod.* 128. Salvo indicação contrária, todas as traduções neste estudo são de minha responsabilidade e, sem qualquer pretensão literária, não terão outro objetivo que o da inteligibilidade mínima dos textos comentados.

¹⁶ Dryden, J. *Life of Lucian, apud* Branham, *op. cit.*, p. 215.

¹⁷ *Suda, s.v.* Loukianos.

faltaria a autoridade de antigos e modernos para justificar a escolha. Num libelo intitulado *Sobre os estoicos*, cujo objetivo era atacar o estoicismo explorando precisamente o seu parentesco com o cinismo, o filósofo epicurista Filodemo de Gadara (séc. I a. C.), por exemplo, imbuído de um espírito sectário e alimentando a polêmica entre as escolas filosóficas do seu tempo, promove uma verdadeira “cruzada” contra as doutrinas de Diógenes e Zenão, entre as quais, da sua perspectiva, não havia grandes diferenças. Filodemo, como ele mesmo pretende, fundamenta suas acusações com a própria literatura cínico-estoica que teria sido preservada em “catálogos e bibliotecas” ainda acessíveis em seu tempo.¹⁸ Do *Sobre os estoicos* de Filodemo, conservado em dois papiros de Herculano (*PHerc.* 155 e339) muito mutilados, puderam ser restituídas, entre outras, as seguintes passagens, em que o desdém irônico se transforma rápido em ataque franco:

Transcrevamos agora as belas obras desses homens [*scil.* Diógenes e Zenão], afim de perdermos o menor tempo possível com as suas ideias. Agrada a esses santos: adotar a vida dos cães; utilizar as palavras em sua crueza, sem atenuá-las, e utilizá-las todas; masturbarem-se em público (...); que as crianças sejam comuns a todos; ter relações com as próprias irmãs, mães e outras pessoas da família, seus irmãos e filhos, e não se absterem de nenhuma parte [do corpo] com vistas à cópula (...); que aqueles que morrem sejam, na maioria dos casos, comidos durante um banquete comum (...). [Segundo eles] convém ainda que os homens matem seus pais e que nenhuma das cidades e leis que conhecemos sejam objeto de consideração (...).¹⁹

Por seu turno, lembrando justamente o uso livre que os cínicos fazem das palavras, que Filodemo menciona logo no começo de sua invectiva, Cícero anota:

Não convém dar ouvidos aos cínicos nem a alguns estoicos que foram quase cínicos; eles criticam e debocham, com a desculpa de que nós dizemos serem infames nas palavras coisas que não são torpes, e que, aquelas que são, nós a chamamos por seus nomes.²⁰

E mais adiante, na mesma obra, resume a sentença: “A doutrina cínica deve ser inteiramente rejeitada, pois ela é de fato contrária ao pudor moral, sem o qual nada de correto ou belo pode existir”.²¹

¹⁸ Filodemo, *De stoicis* col. XV Dorandi.

¹⁹ Filodemo, *De stoicis* col. XVIII Dorandi.

²⁰ Cícero, *De officiis* I, 35, 128.

²¹ Cícero, *De officiis* I, 41, 148.

Recuperando um outro aspecto presente na crítica de Filodemo, Teófilo de Antioqueia, apologista cristão que viveu no século II d. C., atribui ao cinismo (aqui representado por Diógenes e associado, como em Filodemo, ao estoicismo) a prática da antropofagia, o que bem valeria uma aproximação com a acusação de blasfêmia que a *Suda* impinge a Luciano: tanto num caso como no outro, uma imaginação hipertrofiada infunde na violência do ataque um tom quase cômico. Na passagem – trata-se de uma composição epistolar – o texto de Teófilo interpela seu destinatário nos seguintes termos:

Já que tens lido muita coisa, como te parecem as doutrinas de Zenão, Diógenes e Cleanto, expostas em seus livros, que ensinam a antropofagia, dizendo que os pais deverão ser cozidos e devorados pelos filhos e que, se alguém não quiser ou se recusar a tomar parte nessa abominável refeição, será ele mesmo devorado? Em meio dessas doutrinas, eleva-se uma voz ainda mais ímpia, a de Diógenes, que ensina que os filhos conduzam os próprios pais ao sacrifício e os devorem.²²

Entre os modernos, encontramos olhares mais lúcidos, mas igualmente severos e contundentes em seu julgamento sobre o cinismo. Hegel, em suas *Lições sobre a história da filosofia*, liquida o “problema” dos cínicos em umas poucas páginas, deplorando o fato de que eles não tenham acrescentado grande coisa à filosofia e afirmando que, de um modo geral, “eles não foram mais do que repugnantes mendigos, a quem produzia indizível satisfação irritar as pessoas com suas ações despudoradas”.²³

Mais recentemente, o historiador da Antiguidade, Moses Finley, em sua única incursão pelo cinismo antigo, publicada pela primeira vez em 1960, reconhece que “Diógenes foi longe demais”,²⁴ que ele “levou a autodisciplina socrática ao absurdo, a crítica socrática ao niilismo, e o naturalismo à vulgaridade e à indecência”.²⁵ E arremata:

²² Teófilo, *Ad Autolyicum* III 5 (*SVF* III 750; *SSR* V B 134). É improvável que Teófilo tenha se inspirado no *De stoicis* de Filodemo, obra que, ao que tudo indica, ele sequer chegou a ler: cf. Teófilo, *Ad Autolyicum* III 6 (*SVF* III 750). Sobre o assunto cf. considerações de Goulet-Cazé, *op. cit.*, 2003, p. 69-72.

²³ Cf. a seção sobre os cínicos no segundo capítulo do volume II das *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* de G. W. F. Hegel.

²⁴ Cf. Finley, *op. cit.*, p. 109.

²⁵ Cf. Finley, *op. cit.*, p. 109.

(...) a crítica de Diógenes era puramente destrutiva. Ele somente atacava – a política, os hábitos e costumes sociais, as práticas religiosas. Como seu herói Hércules, limpava as cavaliças de Áugias, mas não via necessidade de colocar algo novo no lugar do lixo (...). Diógenes era, em suma, um filósofo de pouca filosofia, um pregador da virtude que endossava aquilo que era tido como vício pela maioria dos homens, um escarneador, um destruidor, um Sócrates enlouquecido.²⁶

O que tentei até aqui, partindo de uma citação “sequestrada” de seu contexto e de sua temática – procedimento pouco ortodoxo que não terá outro valor que o do pretexto e o da sugestão – foi estabelecer uma “comparação cruzada” entre os juízos que puderam ser formulados sobre Luciano, de um lado, e sobre os cínicos, de outro. Consta-se que, em muitos casos, o que se diz de um poderia também ser aplicado ao outro. Como consequência dessa constatação, eu afirmaria o seguinte a respeito do problema da relação entre Luciano e o cinismo: que há entre eles uma certa *simpatia*, termo que tomo em sua acepção etimológica, mais no sentido de uma “simpatia entre” do que uma “simpatia por” (o uso desse termo no vocabulário musical também é sugestivo: duas notas iguais, ainda que de alturas diferentes, podem vibrar por *simpatia*). De certo modo, Luciano representaria, no âmbito da história da literatura e da crítica social e de costumes, o mesmo que os cínicos representam no âmbito da história da filosofia. Arriscaria ainda a levar essa afirmação um pouco mais longe, sugerindo a hipótese de que essa simpatia está na base da admiração que, como penso, Luciano experimenta diante do cinismo. E que a chave para o entendimento da relação entre Luciano e o cinismo reside na natureza dessa admiração.²⁷

Na verdade, esse é o aspecto do problema que explica o recurso ao texto de Cioran que evoquei no princípio, e que retomo agora rapidamente, restituindo-o em sua dimensão própria para, no entanto, destacar nele um único elemento. Nesse ensaio sobre Joseph de Maistre – incluído num volume que leva o sintomático título de *Exercícios de admiração* –, Cioran demonstra como a admiração, enquanto categoria do sentimento e faculdade do espírito, pode se manifestar de maneira complexa, aparentemente ambígua: há nas páginas de Cioran um efetivo elogio a Joseph de Maistre; mas nada seria mais estranho ao agnosticismo

²⁶ Cf. Finley, *op. cit.*, p. 109.

²⁷ Há que se considerar aqui os sentidos “laterais” implicados nessa admiração, que se manifesta também como *espanto*, *surpresa*.

melancólico de Cioran do que, por exemplo, o fanatismo católico de de Maistre, para quem “não pode haver no universo nada mais calmo, mais circunspecto, mais humano por natureza do que o tribunal da Inquisição”.²⁸ Todavia, Cioran confessa sua admiração diante dos livros de de Maistre que, “impregnados de uma raiva tonificante, nunca aborrecem”²⁹ e diante do fato de que “elevando o menor problema ao nível do paradoxo e à dignidade do escândalo, manejando o anátema com uma crueldade combinada com fervor, ele criou uma obra rica em excessos, um sistema que não cessa de nos seduzir e nos exasperar”.³⁰ O texto de Cioran não apenas ilustra a complexidade de uma admiração, que implica em si o exercício de um juízo muitas vezes conflitante, mas deixa entrever ainda que ela será tanto mais complexa quanto mais complexos e ricos forem seu sujeito e seu objeto.

Afirmar que Luciano nutre uma certa admiração pelo cinismo não é nenhuma novidade no campo dos estudos luciânicos, embora essa posição apareça mitigada em função de seus muitos ataques contra os sucessores de Diógenes e Crates (tal como em *Os fugitivos*). No campo dos estudos sobre o cinismo, nem sempre se tem dado a devida importância a Luciano como fonte legítima para o conhecimento dessa corrente filosófica. Nesse último caso a obra de Luciano teria sobretudo um “valor literário” – Luciano professaria na verdade um “cinismo literário” –,³¹ o que exclui tacitamente o seu interesse para a história da filosofia propriamente dita;³² ou então, segundo uma perspectiva igualmente redutora, Luciano nos apresentaria um “cinismo idealizado”, relativizando assim sua importância para uma reconstrução histórica do cinismo antigo.³³

²⁸ Cf. Cioran, *op. cit.*, p. 3.

²⁹ Cf. Cioran, *op. cit.*, p. 3.

³⁰ Cf. Cioran, *op. cit.*, p. 1.

³¹ Cf. Schwartz, *op. cit.*, p. 148.

³² Cf. Goulet-Cazé, *op. cit.*, 1990, p. 2763-2768.

³³ Por comodidade, assumo como desnecessário retomar aqui toda a fortuna crítica em torno da relação de Luciano com o cinismo, que seria na verdade um dos ramos – o mais espinhoso talvez – do problema da relação de Luciano com a filosofia em geral e com as escolas filosóficas em particular, problema que estaria no cerne mesmo da chamada “questão luciânica”. Para um rápido e útil percurso por algumas opiniões sobre este tema, remeto para Nesselrath, *op. cit.*, p. 121-135 (menos convincente seria a tentativa desse autor de “reabilitar” o cinismo em Luciano). Para uma revisão detalhada da bibliografia sobre a suposta “filiação filosófica” de Luciano, cf. Fuentes González, *op. cit.*, 2005, p. 131-160 (cf. notadamente p. 153-155).

Em todo caso, encontramos na Antiguidade um testemunho que, mais do que marcar o apreço de Luciano pelo cinismo, faz dele um cínico de pleno direito. Trata-se de Isidoro de Pelúcio, que em uma de suas cartas inclui Luciano entre os cínicos que teriam ridicularizado Platão.³⁴ Entre os modernos, a ideia de um “Luciano cínico” ou mesmo de um “Luciano filósofo”,³⁵ afora talvez uma única exceção,³⁶ parece ter sido definitivamente abandonada, mas sua preferência pelo modelo cínico – o que não implica em adesão – é defendida com bons argumentos. Um dos principais argumentos nesse sentido seria a constatação de que Luciano elege vozes cínicas para exprimir o que constituiria o seu próprio ponto de vista: são os Diógenes, Crates e Menipos que aparecem, por exemplo, no *Diálogo dos mortos*. Luciano buscaria assim no cinismo de uma época já pretérita os meios de expressão de sua crítica social. A eleição dessas vozes se explicaria pelo fato de que Luciano percebe no cinismo antigo, em primeiro lugar, a adequação entre a vida do filósofo e a doutrina que ele prega e, depois, um conjunto de virtudes cardinais – a liberdade, a independência e a parrésia –³⁷

³⁴ Cf. Isidoro de Pelúcio, *Carta IV 54 (SSR I H 14)*. Para o problema específico do “cinismo idealizado”, cf. Billerbeck, *op. cit.*, p. 319-338.

³⁵ Cf. Helm, *op. cit.*, p. 189, que afirma logo no começo de seu estudo: *Daß Lucian niemals Philosoph war, ist heute bekannt*.

³⁶ Cf. Joly, *op. cit.*, 1981, p. 417-426. Também J.-P. Dumont (Lucien, *op. cit.*, 1993, p. 8) escreve: *L'auteur, Lucien de Samosate, capitale du royaume de Comagène en Syrie septentrionale (125-192), fut un rhéteur et philosophe grec*. Mais prudente, Fuentes González, *op. cit.*, 2005, p. 131, apresenta-o como *littérateur et penseur*.

³⁷ A mais “cínica” dessas três virtudes é sem dúvida a parrésia. Ela constitui o elemento essencial a partir do qual se estabelece a simpatia entre Luciano e o cinismo, de que falávamos há pouco. Embora Luciano não seja ele mesmo um parresiasta, da mesma maneira como o foram Diógenes e os outros cínicos, o conjunto de sua obra denuncia e põe a nu as incoerências da tradição e da cultura grega, assumindo portanto – neste caso, sim, no plano da literatura – a função própria da parrésia, que o cinismo exerce *politicamente*. Registre-se a propósito que em seu último curso no *Collège de France*, proferido entre fevereiro e março de 1984 (portanto três meses antes de sua morte), Michel Foucault tratou precisamente do fenômeno da parrésia, entendida como uma forma de veridicção e como um dos componentes verificáveis do que ele chamou de “processos de subjetivação”, se impondo a partir da Antiguidade tanto como possibilidade e limite da democracia, quanto como instrumento necessário às práticas da “direção de consciência”. Reconhecendo na parrésia um dos mais importantes traços do cinismo – importância já atestada com o próprio Diógenes: D.L. VI, 69 –, Foucault dedica à tradição cínica, que ele submete a uma análise extremamente acurada e estimulante, toda uma sequência de aulas. Este curso foi publicado com o oportuno

que ele reivindica para a própria obra.³⁸ O problema é que esse tipo de argumento conduz justamente à concepção de um “cinismo idealizado” em Luciano: ele recusaria o cinismo de seu tempo para apegar-se quase que exclusivamente ao cinismo antigo, mas recolhendo dele apenas o que lhe interessa, apenas o que serve a seus propósitos. Dessa maneira, nos *Diálogos dos mortos*, por exemplo, Diógenes é um interlocutor arguto capaz de perturbar a ordem das coisas e demolir impiedosamente as ilusões que os valores estabelecidos alimentam, mas está muito longe do filósofo despudorado de que falam outras fontes antigas, que se masturbava em praça pública, que recomendava a comunidade de mulheres e crianças (de uma forma muito mais radical, convém precisar, do que aquela que encontramos exposta da *República* platônica), e que admitia sem complexo o incesto e a antropofagia. A estratégia de Luciano corresponderia de fato a um recurso retórico.³⁹

Para resolver o problema e tentar recobrar o realismo de Luciano, então ameaçado, evocou-se a figura de Demônax que encarnaria, segundo alguns, o seu modelo ideal de filósofo.⁴⁰ Mas a lembrança de Demônax nesse debate não diminui as dificuldades mais do que levanta outras: antes de mais nada, a própria identidade desse filósofo não é segura, já que ele é conhecido quase que exclusivamente pela biografia que lhe consagra Luciano; haveria portanto razões para suspeitar que se tratasse de uma ficção, criada com vistas justamente a dar corpo e voz a uma doutrina filosófica ideal, uma hipótese afinal pouco convincente.⁴¹ Por outro lado, a própria adesão de Demônax a uma escola definida não pode ser afirmada sem ressalvas, já que ele mesmo declarou (segundo Luciano) quando lhe perguntaram que filósofo ele preferia: “Todos são admiráveis, mas eu venero Sócrates, admiro Diógenes e amo Aristipo”.⁴² Se na formação de um cínico podiam estar combinadas as

título de *Le courage de la vérité: le gouvernement de soi et des autres II* (Paris: Gallimard/ Seuil, 2009). Para alguns elementos de reflexão em torno dessa obra, permito-me remeter o leitor para Flores-Júnior, *op. cit.*, 2009/2010, p. 93-109.

³⁸ Cf. Brandão, *op. cit.*, 2001, p. 51-64.

³⁹ Cf. Bompaire, *op. cit.*, p. 182-185.

⁴⁰ Cf. Brandão, *op. cit.*, 2001, p. 51-64.

⁴¹ Ver sobre o assunto o detalhado artigo de Fuentes González, *op. cit.*, 2009, p. 139-158, que demonstra com bons argumentos a historicidade do filósofo Demônax sem, contudo, negar que o seu retrato tenha sido, em alguns aspectos, “retocado” por Luciano na composição de sua biografia.

⁴² Luciano, *Vida de Demônax* 62. Eu mesmo recentemente traduzi e anotei essa obra: cf. Luciano de Samósata. *Biografias literárias*. Trad. Jacyntho Lins Brandão *et alii*. Belo Horizonte: UFMG, 2014 (no prelo).

influências de Sócrates e Diógenes, a intromissão de Aristipo nessa série surpreende, pelo menos segundo a tradição mais difundida. Talvez fosse o caso de ver em Demônax a prática de um cinismo edulcorado, mais leve ou “domesticado”, que equivaleria na verdade a um certo “ecletismo” filosófico.⁴³

Mas o principal obstáculo à construção da imagem de um “Luciano amigo dos cínicos”,⁴⁴ cara, por exemplo, a Rudolf Helm, que explicava essa predileção a partir da matriz menipeana de muitos escritos de Luciano, é sem dúvida o fato de que encontramos disseminada ao longo de sua obra todo um inventário de ataques dirigidos contra o cinismo. Também nesse caso, uma solução engenhosa foi proposta: as invectivas de que os cínicos são vítimas ao longo da obra de Luciano apenas representariam o reverso de seu apreço, confirmando-o.⁴⁵ Nessa linha de raciocínio, observa-se que Luciano investe sistematicamente contra os falsos filósofos, aqueles que ele mesmo denomina *skhémata philosophon*, *simulacros de filósofos*, isto é, os que são filósofos apenas na aparência,⁴⁶ e que se ele é particularmente severo na crítica dos cínicos é porque, tendo eleito o cinismo como o modelo ideal de filosofia, a deturpação desse modelo seria sentida por ele como algo de mais grave do que a deturpação da doutrina de outras escolas. Concilia-se assim a predileção de Luciano pelo modelo cínico, refletida no uso “positivo” de certos cínicos históricos, com o que ele nos apresenta, por exemplo, em *Os fugitivos*, numa passagem que foi considerada o mais impiedoso texto jamais escrito sobre o cinismo no período imperial.⁴⁷ Sob a pluma de Luciano, é a própria Filosofia, convertida em personagem, que se queixa:

Eis que a cidade se encontra repleta desse tipo de fraude, sobretudo dessa gente que se inscreve sob o nome de Diógenes, Antístenes e Crates e que se coloca sob a égide do cão. No entanto, essas pessoas jamais imitaram o que a natureza dos cães tem de útil, como a vigilância, a aptidão para guardar a propriedade, o amor ao dono e a boa memória. Ao contrário, os ganidos, a gulodice, a avidez, a lascívia

⁴³ A prática filosófica do ecletismo parece ter sido introduzida por Potamon de Alexandria: cf. D.L. I, 21. Sobre o assunto, cf. Hadot, *op. cit.*, p. 147-162, e Dillon; Long, *op. cit.*

⁴⁴ Eu deixo de lado aqui a defesa do cinismo que encontramos no pequeno diálogo *O Cínico*, atribuído a Luciano, mas que a crítica moderna tende a considerar como espúrio. Cf. sobre o problema Bieler, *op. cit.* e Flores-Júnior, *op. cit.*, 1998/1999, p. 122-133.

⁴⁵ Cf. Brandão, *op. cit.*, 2001, p. 51-64.

⁴⁶ Luciano, *Banquete* 30.

⁴⁷ Cf. Goulet-Cazé, *op. cit.*, 1990, p. 2767.

permanente, a adulação e o hábito de rodar em torno dos que lhes dão qualquer coisa e de permanecer perto das mesas, tudo isso elas copiaram cuidadosamente.⁴⁸

O inconveniente desse argumento é que ele nos faz recair no problema da idealização do cinismo, já que nos obriga a aceitar que aquilo que desagrada a Luciano não faz parte do cinismo “autêntico”, que o que contraria a sua expectativa seria na verdade a deturpação de um modelo. Ora, em muitos casos, o que Luciano deplora como corrupção da filosofia de Diógenes nos é descrito por outras fontes como sendo praticado pelo próprio Diógenes.

Diante desses impasses, o que proponho é reconhecer na crítica e nos ataques que Luciano dirigiu contra os cínicos de seu tempo o *exercício de uma admiração*, segundo os termos que defini acima. Ousaria afirmar ainda que nas camadas mais profundas dessa admiração, Luciano tem consciência de que entre ele e os cínicos há de fato uma forma de *simpatia*. E é precisamente na figura de Alcidas, personagem do *Banquete ou Os Lápitas*, que pretendo “testar” minha hipótese. Trata-se de um cínico sem dúvida ficcional⁴⁹ diante do qual mesmos os intérpretes mais empenhados em defender o apreço de Luciano pelo cinismo desanimam. H.-G. Nesselrath, por exemplo, que se alinha declaradamente com a posição de Helm, para quem Luciano seria na verdade favorável aos cínicos, observa:

A figura de um cínico que é em quase todos os aspectos *negativa* (como se deve admitir) aparece no *Banquete*, onde o personagem, que leva o nome de Alcidas, é objeto de uma sátira verdadeiramente desenfreada; mas, uma vez mais, convém constatar que todos os outros filósofos que aparecem nesse diálogo são também eles coisa bem diferente de figuras edificantes. Nas circunstâncias ridículas e absurdas do banquete nupcial descrito aqui por Luciano, Alcidas é provavelmente o mais bufão, mas não necessariamente o mais maléfico ou o mais sinistro de todos esses patifes filosóficos.⁵⁰

Não creio que o melhor que se possa dizer sobre Alcidas é que, no contexto em que aparece, ele apenas *não é pior* do que os outros filósofos, o que equivaleria a considerar que ele se dissolve, sem maiores distinções, em meio ao desfile de filósofos charlatães e hipócritas. Mas é o próprio Nesselrath que constata a diferença de Alcidas, sem,

⁴⁸ Luciano, *Os fugitivos* 16.

⁴⁹ Cf. Goulet-Cazé, *op. cit.*, 1986, p. 246.

⁵⁰ Cf. Nesselrath, *op. cit.*, p. 133 (itálico meu).

contudo, tirar todas as consequências desta constatação: Alcidas é o mais bufão. Caberia então explorar todas as dimensões do papel desempenhado pelo cínico e, examinando cada uma de suas intervenções, tentar demonstrar que de fato ele brilha no banquete de que participa com uma luz diferente da dos outros convivas, uma luz que desvela, como acredito, o favor com que Luciano o descreve.

Mas neste ponto uma advertência se impõe: não devemos esperar, nem mesmo de forma velada, que Luciano “absolva” Alcidas. É antes na forma de sua condenação que penso se poder encontrar a preferência de Luciano por ele. Por outro lado, se Luciano tende a construir a imagem do representante de cada escola segundo a composição de “tipos” – ou, propriamente, de *estereótipos* – baseados num certo senso comum ou numa visão “popular” dos filósofos profissionais (procedimento, em parte, semelhante ao adotado no *Leilão de filósofos*), não se pode excluir que ele tenha manipulado a construção desses tipos conforme suas próprias convicções. Restaria então demonstrar por que, no contexto do banquete descrito, aquele que foi considerado o mais bufão dos convivas e o “melhor” dos filósofos aí representados coincidem no modelo cínico incarnado por Alcidas.

Devemos admitir enfim que, no *Banquete* como em outras obras, o objetivo de Luciano não é atacar a prática da filosofia em si, mas denunciar o mau comportamento de muitos daqueles que dela se ocupavam, e que gozavam de grande reputação e estima. Em escritos como o *Hermótimo*, o alvo visado é o sectarismo e a adesão irrefletida a uma determinada escola em detrimento do juízo crítico e do (bom) senso comum,⁵¹ enquanto no

⁵¹ A fala final do *Hermótimo*, em que Hermótimo, convencido pelos argumentos de Licino, decide abandonar de vez o seu curso de filosofia junto a um mestre estoico, não deve nos induzir em erro: *De hoje em diante, se alguma vez, e contra a minha vontade, ao caminhar na rua, topar com um filósofo, desviar-me-ei, evitá-lo-ei como a um cão danado* (Luciano, *Hermótimo* 86, trad. de C. Magueijo. In: Luciano. *Hermotimo ou As escolas filosóficas*. Prefácio, tradução e notas de Custódio Magueijo. Lisboa: Inquérito, 1986). São os filósofos profissionais e o sectarismo que realmente constituem o alvo de Luciano. O que se pretende é expor a vacuidade dos *skhémata philosophon* (dos *Halbphilosophen* ou dos *filosofastri*, tal como a expressão é traduzida, respectivamente, por autores alemães e italianos, como bem lembra Brandão, *op. cit.*, 2001, p. 286, n. 24). É, aliás, precisamente sobre o problema da aparência, ou seja, de um exterior a que não corresponde nenhum estofo, fosse bom senso ou inteligência, que se concentra a “apostasia” de Hermótimo: *Vou daqui, pois então, com este propósito: modificar até mesmo o meu aspecto exterior. Sim, dentro em breve, já não verás uma barba farfalhada e espessa, como agora, nem um modo de vida austero, mas sim um estilo completamente descontraído e livre* (86). Essa conclusão desencantada de Hermótimo vem na sequência imediata de um

Banquete, são as próprias escolas filosóficas “institucionais” que são, uma a uma, descreditadas; também aí o que se busca mostrar é que em matéria de virtude o leigo pode ser superior ao filósofo profissional. Para Luciano, a tarefa maior de qualquer filosofia parece ser, em princípio, a de tornar o filósofo mais virtuoso.⁵² Fora desse princípio, ela se torna uma empulhação que se deve evitar – é o caso do *Hermótimo*–⁵³ ou um espetáculo ridículo,

esclarecimento de Licino que redefine o alcance de sua crítica: *E não cuides, caro amigo, que foi por preconceito relativamente ao Pórtico, ou arrebatado por um ódio especial contra os estoicos, que eu disse tudo quanto disse; ao contrário, as minhas palavras estendem-se a todos. Efetivamente, dir-te-ia precisamente a mesma coisa se tu tivesses optado pela doutrina de Platão ou de Aristóteles e condenasses as outras indistintamente e à revelia. No caso presente, porém, e uma vez que deste a tua preferência à filosofia estoica, as minhas palavras deram a impressão de estarem dirigidas contra o Pórtico, quando nada têm de especial contra ele* (85). Se no plano ficcional do diálogo a justificativa vale para Licino, que é *personagem*, ela não vale de modo necessário para Luciano, que é *autor*. A escolha de um estoico – e não do representante de uma outra escola qualquer – na composição da obra parece confirmar a hipótese de Caster, *op. cit.*, segundo a qual, na escala de “preferências” filosóficas de Luciano, o estoicismo ocuparia o último lugar, e validaria ainda, conforme lembra Fuentes González, *op. cit.*, 2005, p. 153, o juízo de Joly, *op. cit.*, 1980, p. 53, para quem o estoicismo era a *bête noire privilégiée* de Luciano. Nesse contexto, Fuentes González, *op. cit.*, 2005, p. 153, lembra também que a exceção feita a Epiteto não deve surpreender, já que se trata de um estoico “cinicizante”, cujo pensamento se volta prioritariamente para uma pedagogia moral. Seja como for, o trecho final do *Hermótimo* (que pode, aliás, ser interpretado em chave irônica), parece cobrar uma maior cautela na identificação, muitas vezes apressadamente admitida no plano das obras, entre Luciano e Licino, uma identificação que, aliás, constitui a base de um dos argumentos mobilizados pela crítica moderna para recusar a paternidade luciânica a *O cínico*; para uma breve discussão sobre esse problema, cf. Flores-Júnior, *op. cit.*, 1998/1999, p. 122-133.

⁵² Vai precisamente nesse sentido a reflexão de Licino, o narrador do *Banquete*: “Enquanto essas coisas tão variadas aconteciam, eu refletia comigo mesmo sobre aquilo que naquela hora me vinha ao espírito, que de nada serve ter conhecimento se não é para ajustar a vida para o melhor” (ὡς οὐδὲν ὄφελος ἦν ἄρα ἐπίστασθαι τὰ μαθήματα, εἰ μή τις καὶ τὸν βίον ῥυθμίζει πρὸς τὸ βέλτιον) (Luciano, *Banquete* 34).

⁵³ Há, entretanto, no *Hermótimo*, nuances que não poderão ser tratadas aqui com o detalhamento devido. Por exemplo: no já evocado desfecho do diálogo (cf. nota 51), os argumentos de Licino, que conduzem à decisão de Hermótimo de, dali pra diante, jamais ter qualquer relação com filósofos (uma decisão aparentemente tão radical – tomada, aliás, no breve espaço de tempo de uma conversa – quanto foi fervorosa a sua adesão ao estoicismo durante seus longos anos de estudo), não se resumem a insistir sobre os limites da filosofia como instrumento para a edificação moral. Eles deixam

como no caso do *Banquete*. É aliás o que constata Licino, o interlocutor principal deste último diálogo, diante dos eventos que presenciara e que agora narra a um amigo:

As coisas tinham se invertido (ἀνέστραπτο). As pessoas comuns (ἰδιῶται) comiam muito ordenadamente (κοσμίως πάνυ), sem demonstrar embriaguez ou excesso. Apenas riam e reprovavam (ἐγέλων μόνον καὶ κατεγίνωσκον), eu acho, aqueles que elas admiravam, julgando pelas aparências serem pessoas importantes. Os sábios, ao contrário, eram impudentes e abusados, se empanturravam de comida, gritavam e se estapeavam.⁵⁴

também entrever – coisa que, de toda evidência, Hermótimo não compreende – que esses limites não anulam *per se* o valor da filosofia: nesse sentido, pode-se dizer que Licino considera (a contrapelo de toda a tradição socrática), sem contudo subscrevê-la explicitamente, a possibilidade da disjunção entre conhecimento e virtude. A anedota, contada pelo próprio Licino (80-83), sobre um velho professor de filosofia que fora acusado de ter sido incapaz de tornar seu aluno um homem melhor, tem uma conclusão que faz despontar, em meio ao sarcasmo com que a história é narrada, um problema “sério”. Na resposta que dá à acusação de que é vítima – “resposta de velho” (ὁ φιλόσοφος ὅρα οἶαν ἀπόκρισιν ἀπεκρίνατο, ὦ Ἐρμότιμε, ὡς πρεσβυτικῆν), precisa Luciano (uma precisão cujo sentido exato caberia investigar) –, o velho professor (um anônimo que Dumont, in: Lucien, *op. cit.*, 1993, p. 204, caracteriza como o “estoico sofista”) elabora uma rápida reflexão sobre a filosofia (ὑπὲρ φιλοσοφίας) que termina com uma pergunta indignada: “Se, porém, ele costuma bater na mãe ou raptar donzelas, que tenho eu a ver com isso? Sim, que vós não me constituísteis seu aio” (παιδαγωγόν) (82). Nesse contexto, seria necessário colocar em perspectiva o conselho de Licino a Hermótimo, que soa como a “moral da história” de todo o diálogo: “Portanto, também tu (já que tal é a tua opinião) farias bem melhor em decidir viver, daqui para o futuro, uma vida como a de toda a gente: serás um cidadão como os demais, não porás esperanças em coisas bizarras e estúpidas, nem (se fores sensato) te envergonharás pelo fato de, já velho, mudares de opinião e te passares para coisa melhor” (84). Outra vez, deve prevalecer a prudência: seria temerário fazer do conselho de Licino, inteiramente determinado pela situação particular do diálogo e pela psicologia de seu interlocutor, a expressão do ponto de vista de Luciano, que se dizia (se é certo, como sugere Brandão, *op. cit.*, 2001, p. 53, considerar o que lemos no *Sobre a dança* como uma espécie de confissão do próprio Luciano, colocada, mais uma vez, na boca de Licino) “moderadamente familiarizado com a filosofia” (φιλοσοφία τὰ μέτρια ὠμιληκῶς), e dizia ainda ter frequentado o filósofo Demonax durante um bom tempo (τῷ Δημώνακτι ἐπὶ μήκιστον συνεγενόμην: Luciano, *Vida de Demônax* 1).

⁵⁴ Luciano, *Banquete* 35.

O trecho desse diálogo, com certeza fictício, consiste resumidamente no relato, feito por Licino ao amigo Fílon, dos fatos ocorridos na casa de um certo Aristêneto, durante o banquete em comemoração das núpcias da filha deste último, Cleântis, com o jovem Quéreas que parecia ter, segundo concordam os dois interlocutores, duas virtudes maiores: uma, a de ser bem comportado e ter inclinação para a filosofia (κόσμιόν τε εἶναι δοκοῦντα καὶ πρὸς φιλοσοφίαν ὠρμημένον) – e, outra, a de ser filho de um banqueiro.⁵⁵ Naquela ocasião se reuniram em torno da mesma mesa, em meio às pessoas comuns, homens de ciência e de letras em geral, mas sobretudo filósofos, escolhidos entre os mais importantes representantes de cada escola.⁵⁶ Ademais, além do noivo que, sendo um dos discípulos de Íon, debutava na filosofia pelo caminho do platonismo,⁵⁷ o irmão da noiva, Zenão, contava-se entre os alunos do estoico Difilo⁵⁸ e o pai de ambos, o próprio Aristêneto, anfitrião da festa, não era, como Licino tem o cuidado de precisar, “um desses ricos como muitos que existem por aí, mas cuida da educação e tem convivido a maior parte da vida com sábios”.⁵⁹ Ao contrário do que se poderia esperar em uma reunião dessas, a pretensa virtude dos intelectuais em título produz uma cena cômica tendo como verdadeiros protagonistas o vício e a hipocrisia. Trata-se, enfim, de uma inversão que Luciano constrói e explora com grande habilidade.⁶⁰

Sem alongar a análise do texto, caberia ressaltar, para o que interessa diretamente ao que proponho aqui, as intervenções do cínico Alcidas, em particular os seus momentos extremos: a sua chegada e o final do banquete que se dissolve numa pancadaria generalizada. Esses dois momentos seriam já suficientes para demonstrar que a figura de Alcidas, exposta e condenada em todo o seu excesso, constrói-se no

⁵⁵ Luciano, *Banquete* 5.

⁵⁶ Luciano, *Banquete* 10.

⁵⁷ Luciano, *Banquete* 7.

⁵⁸ Luciano, *Banquete* 6.

⁵⁹ Luciano, *Banquete* 10.

⁶⁰ Já se observou, com relação aos procedimentos narrativos adotados nesta como em outras obras, a dívida de Luciano com a estrutura de composição de alguns diálogos platônicos; nesse sentido, o *Banquete* de Luciano representaria uma “inversão paródica” da obra homônima de Platão, conforme sugere Branham, *op. cit.* (sobretudo, p. 104-123). Consulte-se ainda, sobre a tradição literária que tematiza o banquete de sábios na Antiguidade, o estudo de Romeri, *op. cit.*, que oferece uma análise bastante detalhada do *Banquete* de Luciano (p. 191-246).

fim das contas sobre a base de uma admiração que lhe confere um estatuto bastante diferente do das outras personagens evocadas no diálogo.⁶¹

Lembremos, antes de mais nada, que Alcidas irrompe na festa sem ser convidado (ἄκλητος), no momento mesmo (ἄμα) em que o peripatético Cleodemo, cochichando no ouvindo do platônico Íon, chamava a atenção para a falta de modos do velho Zenótemis, representante ilustre do Pórtico que no início do banquete já tinha o manto lambuzado de molho e, não contente de se atirar avidamente sobre todos os pratos, sem pensar nos que se serviriam depois dele, ainda repassava ao seu servo outras tantas porções para serem levadas para casa, convencido de que a manobra não era notada por ninguém (λανθάνειν οἴομενος τοὺς ἄλλους):⁶²

“ Ἀμα οὖν ταῦτα ὁ Κλεόδημος εἰρήκει καὶ ἐπεισέπεισεν ὁ Κυνικὸς Ἄλκιδάμης ἄκλητος, ἐκεῖνο τὸ κοινὸν ἐπιχαριεντισάμενος, “τὸν Μενέλαον αὐτόματον ἤκοντα”. τοῖς μὲν οὖν πολλοῖς ἀνάισχυντα ἐδόκει πεποιθῆναι καὶ ὑπέκρουοντὰ προχειρότατα, ὁ μὲν τὸ “ Ἀφραίνεις Μενέλαε,” ὁ δ’ “ Ἄλλ’ οὐκ Ἀτρείδη Ἄγαμέμνονι ἦνδανε θυμῷ, καὶ <ἄλλοι> ἄλλα πρὸς τὸν καιρὸν εὐστοχα καὶ χαρίεντα ὑποτονθορῦζοντες· ἐς μέντοι τὸ φανερὸν οὐδεὶς ἐτόλμα λέγειν· ἐδεδοίκεσαν γὰρ τὸν Ἄλκιδάμαντα, βοῆν ἀγαθὸν ἀτεχνῶς ὄντα καὶ κρακτικώτατον κυνῶν ἀπάντων, παρ’ ὃ καὶ ἀμείνων ἐδόκει καὶ φοβερώτατος ἦν ἅπασιν.”⁶³

No momento mesmo em que Cleodemo tinha falado essas coisas, irrompeu o cínico Alcidas, sem ser convidado, citando por brincadeira aquele verso conhecido: “Chega Menelau por vontade própria”.⁶⁴ Para a maioria dos convivas ele parecia ter feito coisa muito indecente, e davam em resposta os versos mais à mão: um, o “insensato Menelau”,⁶⁵ outro o “mas não agrada no ânimo ao atrida Agamêmnon”,⁶⁶ enquanto

⁶¹ Deixo provisoriamente de lado neste estudo, por uma questão de espaço, dois “pontos altos” do *Banquete* protagonizados por Alcidas: a briga com o bufão Satíriion (cf. parágrafos 18-19) e o estupro da flautista (cf. parágrafo 46). Por mais surpreendente que possa parecer, não acredito que essas passagens forneçam um argumento contrário à tese que sustento aqui, de que Alcidas reflète e confirma a *simpatia* que, de certa forma, une Luciano e os cínicos. Voltarei a estas duas passagens numa outra ocasião.

⁶² Luciano, *Banquete* 11.

⁶³ Luciano, *Banquete* 12.

⁶⁴ Homero, *Ilíada* II, 408.

⁶⁵ Homero, *Ilíada* VII, 109.

⁶⁶ Homero, *Ilíada* I, 24.

outros, murmurando, soltavam gracejos adequados à situação. Mas o fato é que ninguém ousava falar abertamente, pois temiam Alcidas, que é realmente bom de grito⁶⁷ e o mais barulhento de todos os cães, pelo que também parecia o melhor e era o mais temido de todos.

Difícil considerar como traço de virtude o hábito de entrar em festas sem ser convidado, mas devemos ver as coisas mais de perto. Em primeiro lugar, há na passagem uma oposição clara entre dois tipos de comportamento: de um lado, a aparição ostensivamente provocadora de Alcidas, o “mais barulhento [ou o mais latidor] de todos os cães” e, de outro, a atitude sorrateira e velada de alguns convidados – mal velada, diga-se de passagem e, portanto, cômica, no caso de Zenótemis –, ditada sem dúvida pela covardia ou pela vergonha. Assim, a vergonha que pode sentir Zenótemis, e que decorre apenas do interesse em preservar a imagem de seriedade e sisudez de que depende sua reputação, não o leva a recusar o vício, mas a praticá-lo justamente por pensar que ninguém notava. De seu lado, Cleodemo, ao surpreender os excessos do velho estoico, sem querer se indispor com os outros presentes nem se expor na situação, se contenta em sussurrar o fato ao pé do ouvido de Íon, escolhendo, entre a simples indiferença e a denúncia da falta, o termo médio de uma condenação acanhada, que corresponde de algum modo a uma certa tolerância; na verdade, mais do que condenar o gesto, Cleodemo, um peripatético, divide com um platônico o prazer da cena de um estoico pego em flagrante delito. A personagem de Cleodemo ganha maior nitidez se lembrarmos que um pouco adiante ele será um dos protagonistas de (mais) um episódio constrangedor envolvendo os filósofos que Licino conta a Fílon, “pois convém” – justifica-se Licino com ironia – “falar de todas as coisas que correram ao paralelo (ὄσα πάρεργα) da festa, e principalmente do que se fez de mais elegante (γλαφυρώτερον)”:⁶⁸ Cleodemo flertava furtivamente com o jovem servo encarregado de lhe servir o vinho e, descobertos acidentalmente, tanto ele como o escancão coraram de vergonha (ἤρυθρίασαν); mas o filósofo, sem coragem de admitir suas intenções, fazia de conta (προσποιουμένου) que nada tinha feito.⁶⁹

Nesse cenário de desfaçatez, fingimento e ações sub-reptícias, a aparição de Alcidas, na forma de uma atitude soberana e afirmativa,

⁶⁷ Homero, *Ilíada* II, 408.

⁶⁸ Luciano, *Banquete* 15.

⁶⁹ Luciano, *Banquete* 15.

representa uma ruptura. Alcidas de fato *irrompe* – o verbo ἐπεισπαίω (na passagem, no aoristo, exprimindo justamente o ponto de partida de uma situação nova) indica uma intervenção abrupta, não raro desagradável e violenta, que altera o estado das coisas –⁷⁰ sem convite, não em uma reunião qualquer, mas em um “banquete de homens sábios, em sua maioria” (σοφῶν ἀνδρῶν τῶν πλείστων), a fina-flor da intelectualidade, um verdadeiro “Museu.”⁷¹ É necessário frisar que o comportamento desses “homens sábios” desenvolve-se ao longo do diálogo num *crescendo* contínuo, tornando cada vez mais evidentes os seus vícios, que redundam na inversão final mencionada acima. Já a atitude de Alcidas permanece essencialmente a mesma durante todo o banquete, e a sua entrada é de imediato considerada escandalosa por aqueles mesmos “sábios”, que julgavam que o cínico estivesse fazendo uma coisa “muito indecente” (ἀνάισχυντα). Fica, de saída, marcada a

⁷⁰ Os prefixos ἐπι- e εἰσ-, aglutinados no verbo παίω, *golpear* ou *atingir*, determinam o sentido primeiro de ἐπεισπαίω como *atingir vindo de cima, cair sobre* e daí, de forma análoga, o de *irromper*; trata-se enfim de uma ação que causa surpresa, ou propriamente um susto, um sobressalto desagradável. Note-se que Luciano emprega esse mesmo verbo, num participio aoristo (ἐπεισπαίσας), logo no começo de um dos *Diálogos das meretrizes*, para descrever uma situação que nos ajuda a perceber os efeitos que a chegada de Alcidas provoca no *Banquete*. É a jovem Pártenis que explica à amiga Cóclic a razão de seu choro: “Foi aquele soldado grandalhão, o amante da Crócale, que me bateu, quando me pegou tocando flauta na casa dela, contratada pelo rival dele, o Gorgo. *Irrompendo* (ἐπεισπαίσας) bem no meio do jantar, ele quebrou minhas flautas, virou a mesa e derrubou os copos. Esse tal soldado – acho que se chama Deinômaco –, junto com um companheiro, ainda arrastou aquele caipira (ἀγροίκου) do Gorgo da sala do banquete pelos cabelos, e eu nem sei se ele sobreviverá, Cóclic, pois era muito o sangue que escorria do seu nariz, e o seu rosto ficou todo inchado e roxo” (Luciano, *Diálogos das meretrizes* 15, 1). E, mais adiante, a mesma Pártenis dá outros detalhes do episódio (repare-se, nesse caso, o uso do verbo ἐπεισπίπτω, de formação e empregos semelhantes aos de ἐπεισπαίω): “A bebida já circulava, e enquanto eu tocava uma dessas arias lídias, o fazendeiro se levantou para dançar, Crócale batia palmas, e tudo estava muito agradável. Foi aí que se ouviram uma confusão e uma gritaria, e alguém batendo no portão de fora. Pouco depois nos caíram de cima (ἐπεισέπεσον) uns oito rapazes muito fortes, e entre eles o Megarense. Num instante (ἐυθύς), tudo ficou de pernas para o ar (ἀνετέτραπτο), e o Gorgo, como eu dizia, estendido no chão, apanhava e era pisoteado” (Luciano, *Diálogos das meretrizes* 15, 2).

⁷¹ Bompaire, in: Lucien, *op. cit.*, 1998, p. 205, n. 12, observa que o termo Museu (μουσεῖον) tem um sentido geral, mas que Luciano pode querer aqui indicar o celebre estabelecimento de Alexandria, herdeiro, de certa forma, das escolas filosóficas de Atenas.

diferença do cínico frente a seus pares: se Alcidas apenas *parecia* o melhor (ἀμείνων ἔδοκει), ele de fato *era* o mais temível de todos (φοβερώτατος ἦν ἅπασιν). A personagem de Luciano nos convida então a refletir sobre o que pode significar ter a reputação de indecente junto a quem tenta disfarçar a própria indecência sob a capa da virtude e da sabedoria. Note-se, nesse sentido, que o próprio Licino parece tomar alguma distância quando descreve a reação causada pela entrada de Alcidas, precisando que “*para a maioria dos convivas* (τοῖς πολλοῖς), ele parecia ter feito coisa muito indecente”, quase como se quisesse dizer que, em meio a semelhante festival de indecências, a aparição inopinada de Alcidas não era uma. O fato é que, no coro ensaiado dos pilantras, regido pela conveniência e pela opinião, Alcidas desafia.

No plano da narrativa que faz Licino, o “desajuste” de Alcidas é representado pela própria dificuldade do anfitrião em encontrar para ele um espaço à mesa: a chegada inesperada de mais um conviva, que por si só causaria embaraço, torna-se ainda mais complicada com a recusa do próprio Alcidas em tomar o lugar improvisado que arranjaram para ele, entre o gramático Histieu e o rétor Dionisodoro.⁷² Naquele momento, o cínico não perde também a ocasião de condenar, dirigindo-se ao dono da festa, a luxúria efeminada dos comensais que se banqueteiavam deitados, quase de barriga pra cima, no meio de mantas e almofadas macias,⁷³ enquanto ele poderia comer mesmo de pé, andando pela sala (ὀρθοστάδην ἔμπεριπατῶν τῶ συμποσίῳ), ou, se estivesse cansado, se deitar no chão duro por cima de seu manto surrado (τρίβωνα),⁷⁴ apoiando-se nos cotovelos, na mesma posição – ele faz questão de frisar – em que Hércules já tinha sido pintado.⁷⁵

⁷² Luciano, *Banquete* 13. Um detalhe aparentemente anódino deve ser notado: Aristêneto sugere que Alcidas tome lugar entre um gramático e um rétor, duas categorias em que Diógenes costumava acusar um comportamento contraditório (D.L. VI, 28 e 47).

⁷³ Compare-se com o que diz Diógenes em Dion Crisóstomo, *Or. VI, Diógenes ou A tirania*, sobretudo nos passos 10-16. Cf. também Demóstenes *Or. IV, Sobre a realza* 101-102.

⁷⁴ O *tribon* é uma das peças mais características da indumentária cínica (cf., por exemplo, D.L. VI, 77; 91; 93; Plutarco, *An uitiositas ad infelicitatem sufficiat* 3, 499c-d [SSRVB 153]; Filodemo, *De stoicis*, col. XVIII, 10 Dorandi; Luciano, *Vida de Demônax* 48) e a “dobradura do manto” (διπλοῦν τὸν τριβωνα) exprime em certos contextos a própria adesão ao cinismo (cf., por exemplo, D.L. VI, 13; 22; Pseudo-Diógenes, *Carta VII, a Hicetas*; Pseudo-Diógenes, *Carta XV, a Antípatro*; Pseudo-Diógenes, *Carta XXX, a Hicetas* 3).

⁷⁵ O próprio Licino reafirma a comparação um pouco adiante: Luciano, *Banquete* 14. Hércules é o patrono, uma espécie de “santo”, do cinismo e, segundo alguns, o próprio fundador da escola; Juliano, *Contra os cínicos ignorantes* 8, 187c.

Alcidamas escolhe assim – e a alegoria é plena de sentido – circular (περιχών ἐν κύκλῳ) entre os filósofos sem lugar definido e adotar uma *postura* que nada tem a ver com a dos outros que, nesse aspecto, se equivalem sem qualquer distinção.

Mas há mais nesse começo: Alcidamas se demarca tanto dos convidados presentes – filósofos de todas as confissões, rétores, gramáticos e homens de letras em geral – como de um “ausente não convidado”. Trata-se do estoico (ainda um estoico) Hetêmocles que não fora convidado para o banquete, justamente porque, cultivando com tamanho zelo a imagem do filósofo austero e sisudo, pouco dado às alegrias mundanas, Aristêneto julgara inútil convidá-lo.⁷⁶ Hetêmocles envia-lhe então, como expressão do agravo de que se sentiu vítima, uma carta para ser lida durante a festa e diante de todos. Nessa carta, em meio a difamações visando comprometer os filósofos das outras escolas e uma profusão de citações mal alinhavadas com que buscava demonstrar a extensão dos seus conhecimentos, Hetêmocles manifestava seu ressentimento por ter sido preterido, ao mesmo tempo em que, roído pelo despeito e com o orgulho ferido, reafirmava seu desprezo pelos banquetes e pelas iguarias que normalmente são servidas nessas ocasiões. O final da carta é bombástico e revela a verdadeira natureza da austeridade e da parcimônia de seu autor:

Eu dei ordem a este valete para ele não aceitar nada para me trazer, caso tu lhe ofereças alguma coisa – uma porção de javali, de cervo ou um bolo de gergelim – como desculpa pelo banquete perdido! Que ninguém pense que eu o enviei por isso!⁷⁷

Licino conta que, durante a leitura da carta, a vergonha banhava de suor o seu rosto e que ele só desejava que a terra o engolissem de uma vez. Ele via a audiência rir às expensas de um homem barbudo e já grisalho que, traindo o seu semblante respeitável, se prestava a um tal constrangimento.⁷⁸ Luciano insiste aqui, mais uma vez, no descompasso profundo entre uma aparência que se quer ostentar e uma intenção ou desejo mais profundos como sintoma da hipocrisia e da incoerência dos filósofos profissionais. O efeito cômico decorre justamente do fato de que esse desejo acaba por vir à tona, traindo assim o exterior que devia camuflá-lo.

⁷⁶ Luciano, *Banquete* 28, 6-10.

⁷⁷ Luciano, *Banquete* 27.

⁷⁸ Luciano, *Banquete* 28.

Se me detenho um pouco neste trecho do diálogo é por que ele, de algum modo, sublinha a superioridade de Alcidas. Tanto o cínico (como parece claro na sequência)⁷⁹ quanto o estoico Hetêmocles veem no banquete oferecido por Aristêneto a oportunidade para uma refeição farta, refinada e, melhor ainda, gratuita, da qual o velho Hetêmocles deve a contragosto se privar, uma vez que não foi convidado: obrigado a manter bem ou mal o pacto dos valores convencionais para usufruir da reputação e do prestígio que deles dependem, o que acaba sobressaindo no seu gesto é a sua impostura. Já Alcidas, como bom cínico, recusando-se a transigir sobre a própria vontade e sem tampouco lançar mão de qualquer subterfúgio que pudesse dar a ela livre curso e ainda o livrasse de se expor a alguma reprovação, abraça voluntariamente a *adoxía*;⁸⁰ ele dispensa

⁷⁹ Luciano, *Banquete* 13-14; 16.

⁸⁰ Por exemplo, D.L. VI, 11; 93. Note-se que Luciano, *Sobre os retratos* 17, coloca na boca de Licino a lembrança explícita do seguinte pensamento de Diógenes: “(...) Perguntado como alguém poderia se tornar famoso (ἔνδοξος), ele [scil. Diogenes] respondeu: se desprezasse (καταφρονήσειε) a fama (δόξης)”. O mesmo raciocínio e mencionado por Teon, *Progymnasmata* V, p. 97, 11-22 Spengel (SSR V B 388): “Diógenes, o filósofo, perguntado por alguém como poderia se tornar famoso, respondeu assim: ‘preocupando-se (φροντίζων) o menos possível (ἥκιστα) com a fama (δόξης)’”. Pode-se argumentar, por outro lado, que o cínico age no reverso dos valores convencionais apenas para ratificá-los. É aliás o que sugere o próprio Luciano, *Leilão de filósofos* 11, ao substituir a definição do cinismo dada por Apolodoro de Selêucia, na sua *Ética* (cf. D.L. VII, 121), como um “atalho para a virtude” (σύντομος ἐπὶ ἀρετὴν ὁδός), por um debochado “atalho para a fama” (ἐπίτομος ὁδὸς πρὸς δόξαν). Sobre o tema cínico do “atalho para a virtude”, cf. considerações de Goulet-Cazé, *op. cit.*, 1986b, p. 22-28. Na verdade, o ideal cínico da *adoxía* recobre os sentidos possíveis do termo: em primeiro lugar, o sentido passivo, como “má reputação” ou como “obscuridade (do nome)”, em que o prefixo a- indica tanto um viés negativo da reputação quanto a sua simples ausência (os cínicos eram vítimas voluntárias da má reputação ou do desprezo); e, depois, o sentido ativo, como “desdém” ou “desprezo” (os cínicos desprezavam os valores comumente aceitos ou, propriamente, a *opinião*). Enfim, a *adoxía* é, a um só tempo, a consequência do fato de que os cínicos subordinam a opinião, enquanto elemento constitutivo do *nómos*, à realização afirmativa de uma virtude individual e “natural”, e a condição necessária para o exercício do que poderíamos chamar de uma “pedagogia política”, que envolve as funções corretivas da denúncia social; trata-se portanto de uma condição necessária ao exercício pleno da *parrhesía*, outro atributo essencial do filósofo cínico (D.L. VI, 69). Assim, o alcance que os cínicos emprestaram à *adoxía* deve iluminar o que lemos em Estobeu II 31, 61 (SSR V B 315): “De Diógenes: quando tu te preocupas (φροντίζεις) com outra pessoa, então tu te descuidas

o protocolo do convite e, rompendo com as regras do decoro, penetra altivo no salão citando Homero: “Chega Menelau por vontade própria”. O desconcerto provocado pela chegada de Alcidas reforça-se então com mais esta ruptura cômica: o cínico legitima seu gesto, considerado vil e infame pelos outros, com o que há de mais elevado e sublime na cultura grega.

A ironia dos convivas, que aqui e ali respondem ao atrevimento de Alcidas citando *em voz baixa* outros versos homéricos, ao contrário de diminuí-lo ou retaliá-lo, apenas torna mais espetacular a sua entrada, uma vez que reforça a comparação sugerida pelo cínico mesmo. Além disso, o adjetivo *autómatos*, que qualifica o gesto de Menelau (e que pode também ser entendido como “sem convite” ou, mais precisamente, no contexto homérico, como “sem ser chamado”, funcionando portanto como um sinônimo de ἄκλητος) reivindicado parodicamente por Alcidas, evoca as virtudes cínicas da autodeterminação, da liberdade e da independência que a personagem, ainda que de modo enviesado (pelo menos segundo a moral tradicional), exhibe. Não há como não perceber aí o eco de um termo correlato, a *autárkeia*, que perpassa toda a história do cinismo como um de seus conceitos fundamentais, determinando a condição *sine qua non* não apenas da liberdade, de que depende a *eudaimonía*, como também da prática efetiva da virtude:⁸¹ o sábio cínico é antes de tudo um *autárkes*:⁸² e essa sua característica explicaria, em boa medida, a preferência de Luciano por ele

(ἀμελείς) de ti mesmo”. Não se trata da defesa de uma forma qualquer de solipsismo ou da proposição de um isolamento egoísta (confusão que Luciano parece também ter explorado: cf. *Leilão de filósofos* 10), mas, bem ao contrário, de determinar a ética individual como o campo necessário de exercício da virtude política. Nesse sentido, preocupar-se (φροντίζειν) com um outro significa regular o próprio comportamento não pela virtude, mas pela opinião (δόξα) que ele pode gerar. É claro que Luciano, com vistas à composição de um entrecho cômico, faz de Alcidas uma personagem abusiva, mas ele é, do princípio ao fim do *Banquete*, uma espécie de antípoda dos outros filósofos convidados: os excessos e o desregramento das suas atitudes decorrem precisamente do fato de que suas intenções coincidem com o que delas se manifesta, enquanto a impostura dos outros, que se submetem inteiramente à opinião, reside numa tensão constante entre o que eles querem fazer (e fazem) e a maneira como eles querem ser percebidos.

⁸¹ D.L. VI, 71.

⁸² Cf., por exemplo, D.L. VI, 11; 78; 105; *Gnomologium Vaticanum* 743, n. 180 (SSRV B 241). Para outras referências e para uma análise do conceito, cf. Goulet-Cazé, *op. cit.*, 1986b, p. 38-42, e Husson, *op. cit.*, p. 76-83. Cf. enfim Rich, *op. cit.*, p. 23-29 (republicado em Billerbeck, *op. cit.*, p. 233-239).

em outros contextos.⁸³ Assim, da forma em que é narrado, o gesto de Alcidas extrapola o exercício regrado e contido da autossuficiência em favor de uma autodeterminação transgressiva: naquilo que poderíamos chamar uma “economia das vontades”, há sem dúvida excesso, mas de modo algum simulação ou fingimento.

O fato é que ninguém ousava falar abertamente (εἰς τὸ φανερόν), pois temiam (ἐδεδοίκεσαν) Alcidas da mesma maneira que na guerra – e o banquete, no fim, se transforma numa verdadeira guerra –⁸⁴ se deve temer um herói da envergadura de Menelau. O próprio Licino reitera a comparação lembrando que Alcidas era realmente bom de grito (βοῆν ἀγαθός) – um epíteto que Homero aplica, mais do que a outros, a Menelau, como signo de bravura –⁸⁵ e o mais barulhento de todos os cães. Nos termos do embate, entre o filósofo que é *bom de grito*⁸⁶ e os demais, que se limitam a *murmurar* (cf. o particípio ὑποτονθορύζοντες),⁸⁷ a balança pende em favor de Alcidas.

Não há dúvida de que Luciano visasse um efeito cômico ao assimilar a fórmula homérica às associações pejorativas que o nome da escola cínica sugere. Também não se pode excluir que essa referência a Homero tenha sido buscada em Platão.⁸⁸ É, de fato, bastante provável que Luciano, ao elaborar a chegada inopinada de Alcidas descrita por Licino no seu *Banquete*, tivesse em mente a maneira improvisada pela qual Aristodemo se introduz no banquete do *Banquete* platônico:⁸⁹ Sócrates, para convencer o companheiro a se juntar a ele, vislumbra, com alguma ironia, a presença dos dois na casa de Agatão, citando um provérbio conhecido⁹⁰ e jogando ainda com o nome do dono da festa (Ἀγάθων): “No banquete de homens excelentes, homens excelentes vão sem convite” (ἀγάθων ἐπὶ δαίτας ἴασιν αὐτόματοι ἀγαθοί). E

⁸³ Cf. Brandão, *op. cit.*, 2001, p. 62-63.

⁸⁴ Cf., por exemplo, os termos empregados para introduzir a descrição da refrega final: οἱ δ' ἐμάχοντο συμπλακέντες, e as subsequentes alusões às cenas de batalha da *Ilíada* (XI, 233; XIII, 605): Luciano, *Banquete* 44.

⁸⁵ Homero, *Ilíada* II, 408.

⁸⁶ Cf. em D.L. VI, 44 a imagem do cínico que tem o hábito de *gritar* para dizer (ἐβόα πολλάκις λέγων) a virtude. Compare-se com Luciano, *Banquete* 16.

⁸⁷ Luciano, *Banquete* 12.

⁸⁸ Cf. nota 60.

⁸⁹ Platão, *Banquete* 174b-d.

⁹⁰ Hesíodo, fr. 264 Merkelbach-West e Baquílides, fr.4.22 Snell-Maehler.

acrescenta na sequência, de modo pouco preciso, que Homero traiu os termos deste provérbio ao fazer de Menelau, primeiro, um guerreiro valoroso, quando ele vem, sem esperar ser chamado (αὐτόματος), ao socorro de Agamêmnon;⁹¹ e, depois, qualifica-o de “lanceiro molenga” (μαλθακὸς αἰχμητής).⁹² Ainda hesitante, Aristodemo responde no mesmo registro homérico: “Na verdade, eu me arrisco a ser, não como tu dizes, mas, como em Homero, um sujeito de nada (φᾶυλος) que vai num jantar na casa de um homem sábio (σοφοῦ ἀνδρός), sem convite (ἄκλητος)”. No fim das contas, Aristodemo é bem recebido e junta-se sem problemas aos outros convidados na casa de Agatão.⁹³ Em Luciano, a lógica da passagem aparece invertida. Mesmo guardando a ambiguidade que o Sócrates de Platão lê no Menelau de Homero, a entrada de Alcidas no banquete parece sugerir uma outra versão daquele ditado: “Um homem melhor numa reunião dos piores chega sem convite”.

Todavia, no quadro das referências homéricas, não parece provável que ao indicar que *por isso* (παρ’ ὅ), isto é, por ser realmente bom de grito e o mais barulhento de todos os cães, Alcidas *parecia ser o melhor e era o mais temível de todos* (ἀμείνων ἐδόκει καὶ φοβερώτατος ἦν ἅπασιν), Luciano/ Licino quisesse acusar no cínico alguma incoerência entre seu discurso e sua ação, como se sua força residisse *apenas* no volume e na profusão desordenada de suas palavras – nos seus “latidos” –, ou seja, como se sua presença se resumisse no fim das contas a um inócuo “muito barulho por nada” (ou como se – poderíamos dizer para conservar o registro da metáfora – Alcidas finalmente provasse que “cão que

⁹¹ Homero, *Ilíada* II, 408.

⁹² Homero, *Ilíada* XVII, 588. Na verdade, a expressão é dita por Apolo, que assume a aparência de Fénope, para reinfundir em Heitor o ânimo do combate. Em nenhum outro momento do poema, Menelau é referido como *malthakós*.

⁹³ A entrada de Alcidas no *Banquete* de Luciano, pelos efeitos que provoca, talvez se compare melhor a de Alcibiades do que a de Aristodemo no *Banquete* de Platão (cf. 212c et seq.), muito embora em nenhum momento se diga que Alcibiades seja um *ákleτος*. Além disso, diferentemente de Alcidas, Alcibiades chega já bêbado, o que sem dúvida explica a grande algazarra que faz na entrada. Entretanto, uma de suas frases na entrada faz pensar na imagem do filósofo cínico, inclusive no cínico de Luciano (cf. 212e-213a): “Mesmo que vocês riem de mim, eu sei muito bem que digo a verdade!” (ἐγὼ δέ, κἂν ὑμεῖς γελάτε, ὅμως εἴ οἱδ’ ὅτο ἀληθῆ λέγω).

ladra não morde”).⁹⁴ Nada no texto parece confirmar uma tal interpretação. Na verdade, é o próprio Licino quem observa que Alcidas “era de fato muito ativo (ἐνεργός), e, enquanto comia, discursava sobre o vício e a virtude”, e que “sua atitude era conforme ao que ameaçava (ὥσπερ ἠπειλήκει)”.⁹⁵

Nesse sentido, o breve discurso que Alcidas profere em honra da noiva vem acompanhado de uma curiosa demonstração de veracidade.⁹⁶ Depois de ter bebido (ἐπεπώκει γὰρ ἤδη),⁹⁷ o cínico ergue um brinde para desejar o que de melhor poderia suceder a uma jovem que se casa: que ela venha a ter um filho inflexível em seu vigor (ἄτρεπτος ἀλκήν), livre com relação à inteligência (ἐλεύθερος τὴν γνώμην) e forte com relação ao corpo (τὸ σῶμα καρτερός), ou seja, um filho cínico

⁹⁴ A descrição de Alcidas que Luciano coloca na boca de Licino nesta altura do texto traz à lembrança a figura de Tersites, personagem que intervém no canto II da *Ilíada* (cf. os versos 211-277) e que Demônax elogiava como um *orador cínico* (Ἐπήνει δὲ καὶ τὸν Θεοσίτην ὡς Κυνικὸν τινα δημηγόρον: cf. Luciano, *Vida de Demônax* 61). Este “anti-herói” homérico, cujas palavras, ditas a esmo (μάψ) contra os reis (βασιλεῦσιν), eram muitas e desordenadas (ἄκοσμά τε πολλά τε), sem qualquer arranjo (οὐ κατὰ κόσμον), interpela Agamêmnon aos berros (μακρὰ βοῶν), indiferente a toda medida (ἀμετροεπής); o próprio Atrida vê em Tersites um destrambelhado (ἀκριτόμυθος), embora reconheça nele um *orador sonoro* (λιγύς ἀγορητής), servindo-se da mesma expressão usada para qualificar o ponderado e experiente Nestor (cf. *Ilíada* I, 247-248). O fato é que, tal como reproduzido pelo poeta, o discurso de Tersites é perfeitamente articulado e coerente, retomando aliás, em muitos pontos, os argumentos de Aquiles em sua altercação também com o chefe supremo dos gregos, no canto I (cf. *Ilíada* I, 148-171); sobre esse paralelismo, entre o discurso de Tersites e o de Aquiles, cf. Libânio, *Elogio de Tersites* 10. Sobre Tersites, em Homero e na literatura posterior, cf. Spina, *op. cit.*, e, mais especificamente, sobre o “Tersites cínico” de que fala Demônax, cf. Flores-Júnior, *op. cit.*, 2010, p. 227-250 e Flores-Júnior, *op. cit.*, 2009/2010, p. 93-109.

⁹⁵ Luciano, *Banquete* 14.

⁹⁶ Luciano, *Banquete* 16.

⁹⁷ É possível que esta frase indique não exatamente a causa do discurso – Alcidas discursava *porque* tinha bebido, isto é, o discurso seria o efeito, a *consequência* de sua embriaguez –, mas simplesmente a *sequência* das ações (um pouco antes, Aristêneto havia ordenado que lhe dessem um *skyphos* com vinho puro: cf. o final do passo 14): *depois de ter bebido* ou *porque tinha acabado de beber o vinho que lhe ofereceram*, ele toma a palavra. Note-se em todo caso que aqui Licino se limita a dizer que Alcidas “já tinha bebido” (cf. o uso do mais-que-perfeito ἐπεπώκει), ao passo que, mais adiante, quando se refere à embriaguez geral dos convivas, a formulação é explícita: “A maioria já estava bêbada” (οἱ πλείστοι ἐμέθυον ἤδη: cf. Luciano, *Banquete* 17).

como o próprio Alcidas (οἶος ἐγώ). E, ao mesmo tempo que discursava (ἄμα), ele ia tirando a roupa. Com esta cena, obviamente ridícula, Luciano mais uma vez força o traço no que é próprio do cinismo para compor um entrecho cômico: desnudar-se aos poucos – e Alcidas já estava nu pela metade (cf. o advérbio μάλλον e, um pouco antes, o adjetivo ἡμίγυμνος) –⁹⁸ “até às vergonhas” (ἄχρι πρὸς τὸ αἰσχρον) e, ainda por cima, durante um banquete de núpcias, como demonstração dos princípios de uma filosofia, não poderia provocar o riso dos presentes (αὔθις ἐπὶ τούτοις ἐγέλασαν οἱ συμπόται) –⁹⁹ e do leitor. Ora, que o riso tenha sido o quinhão frequente das “performances” cínicas é algo que se pode não apenas supor (a partir da experiência mesma de leitura dos textos antigos preservados), mas que pode também ser comprovado com algumas passagens desses mesmos textos, que aludem explicitamente ao problema.¹⁰⁰ Todavia, aqui, o ridículo da cena deixa entrever um outro elemento importante das ideias-força do cinismo: o fato de que o cínico toma o próprio corpo como prova última de sua coerência, e de que faz dele um terreno de verificação de sua doutrina, reconhecendo deste modo que toda virtude moral tem por fundamento – como a vida mesma – uma certa dimensão “fisiológica”.¹⁰¹ Nas entrelinhas do humor provocado por Alcidas, desenha-se então a mensagem original do cinismo, segundo a qual o único caminho que pode conduzir à felicidade – que constitui os votos que Alcidas expressa em seu brinde a Cleântis – é aquele que conjuga, com um vigor inquebrantável, a liberdade do espírito e a força do corpo. Assim,

⁹⁸ Luciano, *Banquete* 14.

⁹⁹ Luciano, *Banquete* 16.

¹⁰⁰ Cf., por exemplo, D.L. VI, 54; 58; 91. Um detalhe talvez significativo nesse aspecto é o fato de que das vinte e três ocorrências do termo γέλως e de seus cognatos, no *Banquete*, dez fazem alusão direta ao cínico, ou figuram em passagens em que ele claramente se destaca. Curiosamente, como parte do caráter que Licino lhe atribui, ele é o único dentre os filósofos que não suporta ser objeto de deboche: cf. Luciano, *Banquete* 19. A esse respeito, a “impressão pessoal” de Dudley, *op. cit.*, revela algum ceticismo com relação a um uso filosófico do riso, e coloca-se, por isso, um pouco na contramão dos cínicos mesmos (e provavelmente do próprio Luciano): *The stories about Diogenes are decidedly funnier than those Diogenes Laertius tells about other philosophers* (p. 29, nota 2), e ainda: *They belong rather to an anthology of Greek humour than a discussion of philosophy* (p. 29).

¹⁰¹ Cf., por exemplo, Dion Crisóstomo, *Or. VI, Diógenes ou A tirania 8 et seq.* Trata-se enfim do delicado problema da “dupla ascese” cínica, de que trata Goulet-Cazé, *op. cit.*, 1986b. Cf., num sentido diferente, D.L. VI, 73.

o escândalo cínico da nudez e da injúria (para retomar a expressão de Michel Foucault), encenado comicamente por Alcidas, é na verdade o correlato de sua parrésia: o cínico se expõe no que expõe, atando num corpo que ele exhibe uma verdade dita e vivida.

É, portanto, em vista de uma coerência estrita entre palavra e ação que Alcidas se destaca de seus pares: a sua “fidelidade” a seu próprio discurso, o “ajuste” entre o que ele diz e o que ele faz inscrito em seu próprio corpo, corresponde enfim ao seu “desajuste” no conjunto dos filósofos com quem divide a cena. E é da perspectiva desse duplo antitético coerência/desajuste que sua intervenção no banquete deve ser compreendida. Na verdade, essa coerência rigorosa entre a vida do filósofo e a filosofia que ele prega, que faz convergir palavra e ação – texto proferido e gesto performático – para a composição de uma pedagogia original, constitui um dos aspectos doutrinários mais característicos do cinismo.¹⁰² Essa coerência seria ainda uma outra razão para a preferência de Luciano pelo modelo cínico, uma coerência inteiramente preservada na construção da personagem de Alcidas, ainda que de modo hiperbólico com vistas a um efeito cômico. Assim, se há um desacordo risível na imagem de um filósofo que come – e Alcidas come muito¹⁰³ enquanto discorre sobre vício e virtude, convém lembrar que esse desacordo só existe do ponto de vista de uma certa expectativa construída sobre a base de uma opinião comum. Porém, uma vez que o conteúdo mesmo deste discurso de Alcidas não é reproduzido, nada sabemos do que de fato ele entende por vício e virtude:¹⁰⁴ ao silenciar sobre a lógica que comanda sua “teoria”, Luciano inscreve o aparente desregramento de Alcidas num ponto de suspensão moral.

Por outro lado, Licino nos informa que Alcidas “debochava (ἀποσκώπτων) do ouro e da prata” – exatamente como os Diógenes,

¹⁰² Cf., para Diógenes, D.L. VI, 71. Cf. também a inusitada lição com a qual Crates converte Métrocles ao cinismo em D.L. VI, 94.

¹⁰³ Cf. Luciano, *Banquete* 13; 16.

¹⁰⁴ Ocorre aqui citar as palavras que Diderot faz dizer seu “sobrinho de Rameau”, neste diálogo que é um verdadeiro monumento do cinismo moderno: *Quanto aos vícios, a despesa ficou por conta da natureza. Quando digo vicioso, digo-o apenas para falar a vossa língua, pois se viéssemos a nos explicar, poderia ocorrer que chamásseis vício o que eu chamo virtude, e virtude o que chamo vício* (cf. Diderot, *op. cit.*, p. 362 para a citação). Sobre a influência de Luciano sobre Diderot, cf. Romano, *op. cit.*, p. 57-113. Cf. ainda a seção “Cinismo ilustrado”, in: Torres Filho, *op. cit.*, p. 53-69.

Crates e Menipos dos *Diálogos dos mortos* –, e perguntava a Aristêneto que valor podia haver em taças tão elegantes cuja serventia não é maior do que a de copos de barro.¹⁰⁵ Emerge aqui o critério de utilidade próprio dos cínicos, fundado numa razão implacável, hipertrofiada talvez, inteiramente voltada para a constituição de uma espécie de “riqueza regressiva” – tanto mais rico se é quanto menores são as posses e, sobretudo, os desejos e as necessidades¹⁰⁶ e que constitui um dos aspectos de sua “ética do mínimo”.¹⁰⁷ O fato de que Alcidas adote apenas parcialmente essa “ética do mínimo” contribui para o caráter burlesco de seu comportamento, mas ele ainda se distingue dos demais: correndo atrás dos garçons, Alcidas também se empanturra com as iguarias servidas,¹⁰⁸ como a maioria dos convivas, que chegam mesmo a se estapearem por causa delas;¹⁰⁹ mas, diferentemente do rétor Dionisodoro e do platônico Íon, que no tumulto da refrega tentam roubar uma taça,¹¹⁰ o cínico não faz caso dos utensílios dispostos nas mesas, nem do *décor*

¹⁰⁵ Luciano, *Banquete* 14. O mesmo tipo de argumento aparece em *O cínico* 9.

¹⁰⁶ Esse princípio, que encontramos já em Antístenes (cf., por exemplo, Xenofonte, *Banquete* IV, 34 *et seq.*), evolui a partir de Diógenes: cf., por exemplo, para Diógenes: *D.L.* VI, 37; 50; 51; Epiteto I, 24, 6–9 (SSR V B 265); Estobeu III, 10, 62 (SSR V B 240); IV, 31, 88 (SSR V B 220); IV, 32, 11 (SSR V B 223); IV, 32, 12 (SSR V B 224); IV, 32, 19 (SSR V B 223); IV, 33, 26 (SSR V B 225); *Gnomologium Vaticanum* 743 n. 180 (SSR V B 241) e n. 182 (SSR V B 361); e para Crates: *D.L.* VI, 85; 87; 96; Simplício, *In Epicteti enchiridion commentarium* 5 (SSR V H 6); *Gnomologium Vaticanum* 743, n. 387 (SSR V H 4); Gregório Nazianzeno, *Carmina* I 2, 10 v. 228–243 (SSR V H 8). Trata-se, enfim, de uma *pobreza infinita*, conforme a estimulante análise de Michel Foucault: *La pauvreté cynique est une pauvreté infinie. Elle est réelle, elle est active et elle est infinie, ou indéfinie, en ce sens qu'elle ne s'arrête pas à un stade considéré comme satisfaisant, parce que, à ce moment-là, on pourrait considérer qu'on est en somme libre de tout ce qui est superflu. Elle cherche encore et toujours des dépouillements possibles. C'est une pauvreté inquiète, une pauvreté insatisfaite d'elle-même qui s'efforce toujours d'atteindre de nouvelles limites, jusqu'à rejoindre le sol de l'absolument indispensable* (Foucault, *op. cit.*, p. 238).

¹⁰⁷ “‘O que tem muito valor’, dizia Diógenes, ‘se vende por nada, e vice-versa. Assim, uma estátua é vendida por três mil dracmas, enquanto por dois tostões de cobre se compra um saco de farinha’” (*D.L.* VI, 35). “A alguém que lhe mostrava um relógio (ὠροσκόπιον), Diógenes diz: ‘instrumento útil para não chegar atrasado ao jantar’” (*D.L.* VI, 104). Desenvolvo a ideia de uma “ética do mínimo” no cinismo antigo em Flores-Júnior, *op. cit.*, 2006, p. 647–677.

¹⁰⁸ Luciano, *Banquete* 16.

¹⁰⁹ Luciano, *Banquete* 42–43.

¹¹⁰ Luciano, *Banquete* 46.

elegante em que o banquete evolui.¹¹¹ De certa forma, o excesso de Alcidas vai na boa direção, pois ele reconhece o que de fato é necessário para viver, se não em quantidade, ao menos em categoria. No quadro da descrição de Licino, que não poupa nenhum dos “sábios” daquele Museu, Alcidas transforma em oportunismo aparentemente desregrado o conselho pragmático de Diógenes que, consultado sobre a que horas convém fazer as refeições, responde: “Se tu és rico, quando quiseres, se pobre, quando puderes”.¹¹² Enquanto homem *autómatos* (e por isso, em alguma medida, *autárkes*), e recusando a necessidade de acomodar as aparências em nome de uma reputação qualquer, Alcidas apenas aproveita ostensivamente uma ocasião de se regalar.

Cabe nesse ponto notar um detalhe importante, que parece confirmar que o cínico age mesmo segundo outros princípios, colocando-se ostensiva e deliberadamente à margem dos códigos convencionais do ambiente que frequenta: “Como (ὡσπερ) os citas, ele migrava em direção a pastagens mais fartas e acompanhava o percurso dos que faziam circular os pratos”.¹¹³ Com esta comparação irônica de Licino, Luciano sugere no comportamento da personagem o exercício de um certo “relativismo cultural” que *desloca* o seu ponto de vista e os critérios que guiam sua ação. Convém lembrar que, segundo Heródoto (e o recurso a modelos clássicos por Luciano é bem conhecido, como provam aliás as alusões a Homero mencionadas acima),¹¹⁴ os citas representariam um caso à parte entre os povos bárbaros das regiões ao norte do Ponto-Euxino, considerados normalmente como muito primitivos e intelectualmente inferiores: os citas – dentre os quais parece fazer figura de exceção o lendário sábio Anácarsis que, segundo a tradição, fora

¹¹¹ Cf. a propósito as diversas versões para a anedota em que Diógenes joga fora sua caneca quando vê uma criança usar as mãos em concha para beber: Sêneca, *Carta a Lucílio* 90, 14; Plutarco, *De profectibus in virtutem* 8, 79e; D.L. VI, 37; *Gnomologium Vaticanum* 743, n. 185; Jerônimo, *Adversus Jovinianum* II, 14; Simplício, *In Epictetienchiridioncommentarium* 32; Basílio, *Carta I*, 4; Pseudo-Diógenes, *Carta VI, a Crates*; Basílio, *Carta XIII, a Apólexis* (cf. os textos reunidos por Giannantoni em *SSR VB* 158-161). Sobre essas diferentes versões, cf. análise detalhada de Goulet-Cazé, *op. cit.*, 1992, p. 3880-4048 (cf., sobretudo, p. 4029-4036).

¹¹² D.L. VI, 40. A mesma anedota é atribuída a Bion de Borístenes (cf. *Gnomologium Vaticanum* 743, n. 156 = F 80 Kindstrand), filósofo que viveu no séc. IV-III a. C. e que foi cínico pelo menos durante um período de sua vida. Cf. também D.L. VI, 56.

¹¹³ Luciano, *Banquete* 13.

¹¹⁴ Consulte-se a propósito o monumental estudo de Bompaire, *op. cit.* (reed.: Paris: Les Belles Lettres/ Nino Aragno, 2000).

acolhido amigavelmente por Sólon em Atenas—,¹¹⁵ ainda que desprezados sob certos aspectos, eram reconhecidos e admirados justamente pela eficácia de seu nomadismo, que os colocavam ao abrigo do ataque de inimigos e invasores.¹¹⁶ Heródoto aliás atribui a esse *deslocamento* contínuo o fato de que eles fossem invencíveis (ἄμαχοι) e que fosse impossível atingi-los (ἄποροι προσμίσειν).¹¹⁷ Para Luciano, os citas – e, em especial, Anácarsis (mas também Tóxaris) – incarnam uma forma de alteridade que coloca em xeque a moral e as virtudes

¹¹⁵ D.L. I, 101-102.

¹¹⁶ O nomadismo dos citas é também mencionado por Luciano, de modo sem dúvida positivo, em *Elogio da mosca* 9: “Ela não instala seu ninho ou seu teto em um só lugar, mas, tendo adotado um estilo de voo nômade, à maneira dos citas (πλάνητα τὴν πτῆσιν κατὰ τοὺς Σκύθας ἐπανηρημένη), onde quer que a noite a surpreenda e lá que ela faz seu lar e sua cama. De fato, como eu dizia, ela não faz nada no escuro, nem acha certo se esconder para fazer o que quer que seja, nem pensa fazer nenhuma indecência que, feita às claras, lhe traria o opróbrio”. Ainda que este breve e insólito encômio seja na verdade um *paígnion*, isto é, um jogo sofisticado, ou um exercício retórico escolar (como sugere Bompaire in Lucien, *op. cit.*, 1993, p. 76), os termos com os quais Luciano o constrói devem reter nossa atenção. Assim, se o elogio de um ser *ádoxon* constitui um dos modelos possíveis conhecidos desse tipo de exercício – Demétrio, *De elocutione*, cap. 170, menciona um *Elogio do purê de lentilhas* (cf. Bompaire, *loc. cit.*) –, na passagem citada o eco de certos *tópoi* da literatura cínica não passa despercebido. Primeiro, o nomadismo da mosca, assimilado ao dos citas, evoca o tema cínico do cosmopolitismo: o filósofo cínico tem a terra inteira como morada e qualquer lugar lhe convém para dormir (cf., por exemplo, D.L. VI, 63; 98); além disso, a “moral” atribuída à mosca, que a leva a agir sempre abertamente, obedece à mesma lógica que entre os cínicos corrobora para redesenhar as fronteiras entre o público e privado (cf., por exemplo, D.L. VI, 69), o que poderia de algum modo justificar o gesto do “admirável” (θαυμάσιος) Alcidas, que bem no meio da festa urina na frente de todos (ἐν τῶ μέρῳ), “sem respeito pelas mulheres” (cf. Luciano, *Banquete* 35). Cf., a propósito do cosmopolitismo cínico Moles, *op. cit.*, 1993, p. 259-280; Moles, *op. cit.*, 1995, p. 120-158; Schofield, *op. cit.*, p. 141-145.

¹¹⁷ Eis o que diz Heródoto: “O Ponto-Euxino, contra o qual Dario devia marchar, abriga, excetuados os citas, as populações menos evoluídas que existem: dos povos desta região nada há para assinalarmos no que diz respeito à sabedoria, nem sabemos de homem inteligente que tenha aí nascido, fora os citas e Anácarsis. Se nós reconhecemos que o maior dos problemas humanos foi muito sabiamente solucionado pela gente cita, quanto ao resto eu na verdade não a aprecio. A importante questão que eles resolveram é o modo de impedir que qualquer um que venha até eles lhes escape ou os alcance, se eles não quiserem ser alcançados. Pois entre eles não se constroem cidades ou muralhas, e todos são arqueiros a cavalo, que levam

“naturais” dos gregos.¹¹⁸ Com a atitude de Alcidas, conforme descrita por Licino, o deslocamento geográfico dos citas transmuta-se (comicamente, sem dúvida) em deslocamento moral, embaralhando as noções de vício e virtude: assim como os povos nômades nunca estão lá onde se pretende atacá-los, também Alcidas parece esquivar-se do tipo de censura a que se expõem os outros, justamente porque ele se recusa abertamente e de antemão a jogar o jogo do banquete pelas regras impostas. Deste modo, o cínico leva às últimas consequências, investindo-se delas na própria ação, a “antropologia comparativa” dos sofistas que já haviam constatado, frente à regularidade biológica da espécie humana, a diversidade e a relatividade dos *nómoi* dos diferentes povos. Assimilado aos citas, Alcidas não faz mais do que adaptar – e a adaptação às circunstâncias é um motivo cínico dos mais importantes¹¹⁹ para o contexto do banquete de que ele participa sem convite, o ponto de vista que Diógenes, interpretando o mito de Édipo, exprime sobre o incesto: “Mas os galos não se incomodam com essas coisas, nem os cães, nem os asnos; e nem mesmo os persas, que no entanto são tidos como os melhores de toda a Ásia!”¹²⁰

suas casas consigo, vivendo não da sementeira da terra, mas de seus rebanhos, com seus lares atrelados às carroças. Como se poderia lutar contra pessoas assim, ou atingi-las?” (Heródoto IV, 46). Sobre o assunto, consulte-se Hartog, *op. cit.*, p. 97-116. É igualmente interessante notar que Licino, que já havia observado o medo que Alcidas inspirava nos outros filósofos, insiste na dificuldade de combatê-lo e no perigo que ele representava para todo mundo: Luciano, *Banquete* 12; 44; 45.

¹¹⁸ Cf., por exemplo, o trecho de *Anácaris ou Sobre a ginástica* e de *Tóxis ou Sobre a amizade*, bem como a menção aos citas no quadro da diversidade das práticas religiosas em diferentes culturas em *Zeus Trágico* 42. Nesse contexto, o breve discurso *O cita ou o cônsul* deve ser considerado à parte, em vista dos prováveis objetivos de seu autor: trata-se aí não do relativismo decorrente de um ponto de vista excêntrico mas da imagem do bárbaro aculturado, permeável aos modos de uma civilização “superior”, que é evocada no quadro de uma *capitatio benevolentiae* por um orador que discursa em terra estrangeira. Na pequena biografia que Diógenes Laércio lhe consagra, Anácaris representa o sábio que, confrontado com uma cultura estrangeira que ele julga melhor, se esforça em seguida por transmiti-la a seus concidadãos. Um outro detalhe transmitido por Diógenes Laércio, e que aproxima Anácaris dos cínicos, é que ele também praticava a parrésia, dando origem assim à expressão proverbial “falar como um cita” (D.L. I, 101-105). Enfim, assinale-se que o narrador das *Narrativas verdadeiras* menciona Anácaris como um dos poucos bárbaros que ele encontra na Ilha dos Bem-aventurados (Luciano, *Narrativas verdadeiras* B 17).

¹¹⁹ D.L. VI, 63 e Estobeu II 8, 21 (SSR V B 148).

¹²⁰ Dion Crisóstomo, *Or. X (9), Diógenes ou Sobre os domésticos* 30.

A transgressão afirmativa de Alcidas rompe então com o pacto da moral perversa subscrita pelos outros, causando evidentemente um grande incômodo, que o dono da festa tenta contornar lhe oferecendo, primeiro, uma grande taça bem cheia de vinho puro e, depois, um generoso bolo:¹²¹ indiferente a qualquer prazer “simbólico” que possa advir da *eudoxía*,¹²² só o essencial para a sua existência biológica – vale dizer: comida e bebida – parece interessar a Alcidas. Seja como for, ele incomoda constantemente e indistintamente a todos os presentes. Também neste aspecto, o retrato do cínico pintado por Luciano espelha (com a distorção própria de uma obra satírica, convém insistir) o que encontramos sobre o cinismo em outras fontes. Nesse caso, aquilo que Licino identifica textualmente como o principal – se não o único – efeito da presença de Alcidas, ou seja, o incômodo e a perturbação que deliberadamente ele causa, é o que o próprio Diógenes reivindica como uma das tarefas do filósofo, conforme se deduz de uma conhecida passagem de Temístio:¹²³

[Diógenes, a respeito de Platão:] “Que utilidade terá para nós um homem que, filosofando já há tanto tempo, jamais perturbou alguém (οὐδένα λελύπηκεν)?”

Lembrando que o próprio Platão considerava que Diógenes era um “Sócrates enlouquecido (μαινόμενος)” –¹²⁴ ou poderíamos dizer,

¹²¹ Luciano, *Banquete* 14 e 17. Se os cínicos manifestavam alguma reserva com relação ao consumo do vinho (cf., por exemplo, D.L. VI, 90 e Antonius et Maximus, *De ebrietate* 302, *apud* Paquet, *op. cit.*, p. 94), mas, ao que parece, sem recusá-lo radicalmente (cf. D.L. VI, 66), e mesmo se contentando de ordinário com uma nutrição mais rústica e frugal (cf., por exemplo, Xenofonte, *Banquete* IV, 41; Dion Crisóstomo, *Or. VI, Diógenes ou A tirania* 12-13; D.L. VI, 55; 85-86), eles não dispensavam sistematicamente os produtos de uma culinária mais sofisticada, tais como bolos e pães de mel (cf. D.L. VI, 56; *Gnomologium Vaticanum* 743, n. 188 [SSR V B 189]; Estobeu III 17, 15 [SSR V B 494]; Luciano, *Vida de Demônax* 52).

¹²² Da mesma maneira, Anácaris não compreende o valor da coroa de louros oferecida aos vencedores dos jogos: cf. Luciano, *Anácaris ou Sobre a ginástica* 9-10. No *Banquete*, Luciano “exagera” certos aspectos do cinismo que outras fontes nos obrigam a nuançar: cf., por exemplo, Dion Crisóstomo, *Or. VI, Diógenes ou A tirania* 1-5.

¹²³ Temístio, *Da alma*, *apud* Estobeu III 13, 68 (SSR V B 61).

¹²⁴ D.L. VI, 54. Esta passagem, que não consta em todos os manuscritos da obra de Diógenes Laércio, é referida também por Eliano, *História vária* XIV 3, figurando ainda em duas antologias bizantinas: *Gnomologium Vaticanum* 743, n. 442 e *Cod. Vat. Gr.* 1144, f. 232r (cf. SSR V B 59).

apenas pelo efeito da sugestão (que obviamente não é confirmada pelo vocabulário grego), um “Sócrates perturbado”? –, caberia observar que é justamente em oposição a um “modelo dominante” de filósofo que o cínico afirma a sua ideia de filosofia: o comando é *perturbar* – e de preferência lá onde a ordem parece melhor estabelecida – para despertar os homens de seu torpor moral e da inércia dos comportamentos ensaiados a que a submissão à *dóxa* lhes força. Contudo, se aquele que abraça o cinismo “escolhe ser a má consciência de sua época e ser aquele por quem o escândalo chega”,¹²⁵ ele age não por horror à humanidade, mas por filantropia: “Diógenes dizia: ‘os outros cães mordem seus inimigos, mas eu mordo os meus amigos, a fim de salvá-los’”¹²⁶ Nos termos do próprio Luciano, o cínico pretende ser um “liberador dos homens e um médico das paixões, um profeta da verdade e da franqueza”.¹²⁷ A esta altura, a comparação com Menelau reivindicada por Alcidas (e confirmada por Licino) ganha em profundidade. Na passagem de Homero a que o cínico alude, nós lemos: “E chega Menelau sem ser chamado, pois sabia no fundo que o irmão precisava”.¹²⁸

O incômodo que o cínico provoca, e que ele se dá por missão, constitui portanto um socorro para os homens. E se é assim, é porque existe nesse incômodo um valor de denúncia, o que explicaria ainda o uso, por Luciano, da imagem dos filósofos tradicionalmente ligados ao cinismo na expressão de sua crítica da cultura.¹²⁹ Nesse sentido, a figura de Alcidas no *Banquete* corresponde ao Menipo que aparece nos *Diálogos dos mortos*. O “cão Menipo”, considerado um “perfeito chato” (ὄλως λυπηρός)¹³⁰ e, ao mesmo tempo, o “melhor dos homens” (ἀνδρῶν ἄριστος),¹³¹ passa seus dias no Hades expondo as mazelas daqueles que, mesmo depois de mortos, continuam a lamentar a perda do *typhos* – renome, beleza, riqueza e outros prazeres ridículos e ilusórios

¹²⁵ Cf. Goulet-Cazé, *op. cit.*, 1992a, p. 9.

¹²⁶ Estobeu III 13, 44 (SSR V B 149). Sobre a “missão” do cínico, cf. textos reunidos em SSR V B 264-271.

¹²⁷ Luciano, *Leilão de filósofos* 8: Ἐλευθερωτής εἰμι τῶν ἀνθρώπων καὶ ἰατρὸς τῶν παθῶν· τὸ δὲ ὄλον ἀληθείας καὶ παρηρησίας προφήτης εἶναι βούλομαι.

¹²⁸ Homero, *Iliada* II, 408.

¹²⁹ Cf. Brandão, *op. cit.*, 2001, p. 62.

¹³⁰ Luciano, *Diálogos dos mortos* 3 (2), 1.

¹³¹ Luciano, *Diálogos dos mortos* 20 (10), 2.

– que cultivavam em vida.¹³² Esse comportamento paradoxal, que combina duas qualidades aparentemente contraditórias, excelência e “chatices”, instala o cínico numa posição marginal de onde, justamente, o exercício da denúncia e da crítica se cumpre melhor. Assim, da mesma maneira que Alcidas, num banquete de núpcias, se recusa a tomar lugar à mesa dos filósofos, Menipo também, no reino dos mortos, onde as máscaras caem para revelar a realidade dura dos ossos e das ilusões,¹³³ recusa o convite de Sócrates para se juntar a ele e a seu séquito de jovens bonitões: “Não, por Zeus! Estou indo lá para junto do Creso e do Sardanápalo. Vou morar perto deles. Ao que parece, vou rir – e não vai ser pouco – ouvindo as suas choradeiras”.¹³⁴

¹³² Luciano, *Diálogos dos mortos* 6 (20), 4; cf. também Luciano, *Diálogos dos mortos* 12 (14), 6. Sobre a importância do conceito de *typhos* na tradição cínica, cf. Flores-Júnior, *op. cit.*, 1999b, p. 421-429, e a análise mais completa e aprofundada de Caizzi, *op. cit.*

¹³³ Cf. Brandão, *op. cit.*, 1996, p. 32-37.

¹³⁴ Luciano, *Diálogos dos mortos* 20 (6), 6 (tradução de M. C. C. Dezotti). É interessante notar que, naquele que parece ser o único texto antigo em que há uma referência explícita e direta de Diógenes a Sócrates, o que encontramos é, não um elogio ou uma reverência, mas uma crítica mordaz: “Diógenes dizia que o próprio Sócrates levava uma vida de moleza (τρυφήσσι), já que ele cuidava muito bem da sua casinha, da sua caminha e de um par de chinelos alinhados que acontecia de ele usar de vez em quando” (Eliano, *História vária* IV 11 [SSR V B 256]). Tudo se passa como se Diógenes resistisse a tomar parte numa tradição cuja herança tantos outros filósofos reivindicavam, a exemplo de certos estoicos (cuja escola é comumente associada ao cinismo) que “queriam, também eles, serem chamados ‘socráticos’” (Filodemo, *De stoicis* col. XIII 3-4 Dorandi). De modo análogo, a relação entre Antístenes e Diógenes (e aqui interessa pouco se essa relação é um dado histórico ou uma invenção gestada no ambiente das “sucessões de filósofos”) parece ter se caracterizado mais por um embate ativo entre duas inteligências solidárias do que pela transmissão passiva (e pacífica) de uma doutrina segundo as regras da obediência discipular: cf. Dio Crisóstomo, *Or. VIII, Diógenes ou sobre a virtude* 1-4; D.L. VI, 18-19; 21 (sobre o assunto, cf. detalhado estudo de Fuentes González, *op. cit.*, 2013, p. 225-267). Nesse sentido, mesmo a expressão “escola cínica” deve ser utilizada com alguma prudência: trata-se antes de uma orientação ética geral que recebeu, no processo de sua constituição histórica, a marca da personalidade e do temperamento de seus adeptos (cf., por exemplo, D.L. VI, 15). Na ausência de um sistema de dogmas bem definidos, o cinismo seria menos uma “escola”, no sentido institucional do termo, do que um movimento. Parece bastante verossímil, portanto, que Luciano, que tanto combateu o sectarismo surdo e as lucubrações mirabolantes de muitas escolas filosóficas, visse no cinismo a expressão de uma inteligência soberana, de uma autonomia e de uma liberdade de espírito comprometidas genuinamente com uma verdade “útil”, tornando o seus adeptos capazes de, por assim dizer, “cortar na própria carne”, a fim de fazer triunfar a lucidez do indivíduo contra a *dóxa* estanque e contra os devaneios do *typhos*.

Por outro lado, se no Hades é o Cão Menipo que fustiga e debocha dos Cresos, Sardanápalos, Midas, Alexandres e de toda a corja dos insensatos (e mesmo de Sócrates), enquanto que no banquete em que se introduz por infração, o cínico Alcidas é, ao contrário, objeto do escárnio (no mais das vezes velado e medroso) de outros insensatos, comandados pelo charlatanismo e pelo enfatuamento, no fundo é sempre a derrisão que comanda, e a variação e a aparente inversão dos juízos sobre o cinismo não é mais do que uma “ilusão de ótica” que Luciano manobra com um único objetivo.¹³⁵ Vistos da perspectiva do conjunto de sua poética, o método revela a sua unidade: o gesto excêntrico que provoca o riso e o gesto excêntrico que provoca *com* o riso convergem para o mesmo ponto: ambos acusam e denunciam, trazendo-os à luz, o mecanismo dos comportamentos irrefletidos e a ignomínia a que eles conduzem – e todo riso, como explicou Bergson, advém no geral da descoberta repentina de um *raideur de mécanique*.¹³⁶ Assim, ainda que a ação do cínico pareça se dissolver no riso, ao expor-se insolente e ostensivamente ao ridículo, o cínico expõe ao ridículo aqueles mesmos que buscam esconjurar pelo riso a infâmia, a vergonha e o constrangimento. No fim das contas, ocupando qualquer um dos dois termos dessa equação complexa, o filósofo cínico é um cão que morde em meio ao riso.¹³⁷

A simples descrição do final do banquete, nas palavras mesmas de Licino, já valeria a conclusão e, como julgo, a confirmação, do que pretendi defender aqui. Como mencionei no começo, a festa dos sábios acaba em grossa pancadaria, cujo começo e motivo não interessa reconstruir aqui. Encontramos nesse inusitado combate de intelectuais a figura de Alcidas mais uma vez em relevo, provando em outros domínios a sua habilidade em perturbar:

O maior de todos os males (μέγιστον ἀπάντων κακῶν) era Alcidas: depois de derrotar os seus próprios adversários, ele começou a bater em qualquer um que atravessasse o seu caminho. E saiba que muitos teriam morrido se o seu bastão não se tivesse quebrado (...).¹³⁸

¹³⁵ D.L. VI, 54; 58. Sobre o assunto, vejam-se alguns elementos de reflexão em Flores-Júnior, *op. cit.*, 1999a, p. 149-158. Veja-se enfim Goulet-Cazé, *op. cit.*, 1993, p. 273-313.

¹³⁶ Cf. Bergson, *op. cit.*, p. 7-8: *Ce qu'il y a de risible (...) c'est une certaine raideur de mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne.*

¹³⁷ Luciano, *Dupla acusação* 33.

¹³⁸ Luciano, *Banquete* 45.

Ao fim da peleja, enquanto o médico Dionico corria de um lado para o outro acudindo a quem pudesse e, enquanto a maioria dos comensais, em péssimo estado, era evacuada em macas, uns gemendo de dor, outros vomitando pelo caminho, “Alcidamas ficou no mesmo lugar, pois ninguém foi capaz de arredar o homem de lá: ele se atirou de uma só vez num sofá e ali dormia atravessado”.¹³⁹

Que fique, no fecho destas linhas, a cena final da narrativa de Licino, que traz a imagem de um homem que parece dormir o sono tranquilo dos justos. Da sua entrada espetacular, sem convite e resoluto, até este providencial sofá que recolhe o corpo cansado, mas ileso, de um guerreiro de valor, acredito que as evoluções de Alcidamas na casa de Aristêneto deixam no leitor do *Banquete* a mesma impressão que acredito ter sido a opinião de Luciano ao construir a personagem: que o filósofo cínico é de fato o melhor de todos. E para a legenda do quadro recorro (mais uma vez, num contexto semelhante)¹⁴⁰ a uma outra máxima de Diderot, que bem pode definir as razões de uma simpatia genuína, do tipo da que fez vibrar na mesma frequência, ainda que em alturas diferentes, o gênio do escritor de Samósata e a verve do exilado de Sínope (e ainda a de Cioran, que foi de onde parti): “Prefiro um crime atroz e momentâneo a uma corrupção policiada e permanente, um violento acesso de febre às manchas da gangrena”.¹⁴¹

Referências

- BERGSON, H. *Le rire*. Paris: Quadrige/PU.F., 1993.
- BIELER, J. *Über die Echtheit des Lucianischen Dialogs Cynicus*. Hildesheim: Gerstenberg, 1891.
- BILLERBECK, M. Le cynisme idéalisé d'Épictète à Julien. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; GOULET, R. (Org.). *Le cynisme ancien et ses prolongements*. Paris: P.U.F., 1993, p. 319-338.
- BILLERBECK, M. *Die Kyniker in der modernen Forschung*. Amsterdam: B. R. Grüner, 1991.
- BOMPAIRE, J. *Lucien écrivain: imitation et création*. Paris: De Boccard, 1958.

¹³⁹ Luciano, *Banquete* 47: ὁ μέντοι Ἄλκιδάμας αὐτοῦ ἔμεινεν· οὐ γὰρ ἠδυνήθησαν ἐκβαλεῖν τὸν ἄνδρα, ἐπεὶ ἅπαξ καταβαλὼν ἑαυτὸν ἐπὶ τῆς κλίνης πλαγίως ἐκάθευδε.

¹⁴⁰ Cf. Flores-Júnior, *op. cit.*, 1998/1999, p. 133.

¹⁴¹ *Apud* Romano, *op. cit.*, p. 61.

- BRANDÃO, J. L. Diálogos dos mortos sobre os vivos. In: LUCIANO. *Diálogos dos mortos*. Tradução e notas de Maria Celeste Consolin Dezotti, São Paulo: Hucitec, 1996, p. 11-43.
- BRANDÃO, J. L. *A poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BRANDÃO, J. L. A Grécia de Machado de Assis. *Kléos*, Rio de Janeiro, vol. 5/6, p. 125-144, 2001/2002.
- BRANHAM, R. B. *Unruly eloquence: Lucian and the comedy of traditions*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.
- CAZZI, F. D. Τύφος: contributo alla storia di un concetto. *Sandalion*, Sassari, vol. 3, p. 53-66, 1980.
- CASTER, M. *Lucien et la pensée religieuse de son temps*. Paris: Les Belles Lettres, 1937.
- CIORAN, E. M. Joseph de Maistre: ensaio sobre o pensamento reacionário. In: CIORAN, E. M. *Exercícios de admiração: ensaios e perfis*. Prefácio e trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2001, p. 1-47.
- DIDEROT, D. O sobrinho de Rameau. Trad. M. Chauí. In: VOLTAIRE; DIDEROT, col. *Os pensadores*, vol. XXIII. São Paulo: Abril, 1973, p. 337-380.
- DILLON, J. M.; LONG, A. A. (Org.). *The question of "eclecticism": studies on later Greek philosophy*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- DIOGENES LAERTIUS. *Vitae Philosophorum*. Edit M. Marcovich. Stuttgart/Leipzig: Teubner, 1999 (2 vols.).
- DIOGENES LAERTIUS. *Vies et doctrines des philosophes illustres*. Traduction française sous la direction de M.-O. Goulet-Cazé. Paris: La Pochothèque, 1999.
- DIOGENES LAERTIUS. *Diogenis Laertii Vitae Philosophorum*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit H. S. Long. Oxford: Clarendon Press, 1964 (2 vols.).
- DUDLEY, D. R. *A history of Cynicism: from Diogenes to 6th century A.D.* Chicago: Ares, 1980.
- FINLEY, M. I. Diógenes, o Cínico. In: FINLEY, M. *Aspectos da Antiguidade*. Trad. M. B. Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 105-118.
- FLORES-JÚNIOR, O. Em torno d'O cínico: nota sobre as relações de Luciano com o cinismo. *Kléos*, Rio de Janeiro, vol. 2/3, p. 122-133, 1998/1999.
- FLORES-JÚNIOR, O. Alguns sintomas da recepção do cinismo antigo. In: LOPES, A. O. D.; LAGE, C. F.; FLORES-JÚNIOR, O. (Org.). *Scripta Classica: história, literatura e filosofia na Antiguidade Clássica*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1999a, p. 149-158.
- FLORES-JÚNIOR, O. Nota sobre o sentido de *typhos* na tradição cínica. In: MENDES, E. A. M.; OLIVERIA, P. M.; BENN-IBLER, V. *Revisitações: edição comemorativa dos 30 anos da Faculdade de Letras/UFMG*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 1999b, p. 421-429.
- FLORES-JÚNIOR, O. «*Khortos gasteri*» ou le bonheur est dans le pré: éthique et politique cyniques selon un poème de Cratès de Thèbes. *Dialogue: revue canadienne de philosophie*, Québec/Toronto, vol. 45, p. 647-677, 2006.

- FLORES-JÚNIOR, O. Tersites esquecido (nota sobre a parrésia segundo Michel Foucault). *Kléos*, Rio de Janeiro, vol. 13/14, p. 93-109, 2009/2010.
- FLORES-JÚNIOR, O. Cinismo e retórica: o caso Tersites. In: ASSUNÇÃO, T.R.; FLORES-JÚNIOR, O.; MARTINHO, M. (Org.). *Ensaio de retórica antiga*. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p.227-250.
- FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité: le gouvernement de soi et des autres II*. Paris: Gallimard/Seuil, 2009.
- FUENTES GONZÁLEZ, P. P. Lucien de Samosate. In: GOULET, R. (Org.). *Dictionnaire des philosophes antiques*. Vol. IV. Paris: Éditions du C.N.R.S., 2005, p. 131-160.
- FUENTES GONZÁLEZ, P. P. Le Démonax de Lucien entre réalité et fiction. *Prometheus*, Firenze, vol. 35, p. 139-158, 2009.
- FUENTES GONZÁLEZ, P.P. En defensa del encuentro entre dos Perros, Antístenes y Diógenes: historia de una tensa amistad. *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios griegos e indoeuropeos*, Madrid, vol. 23, p. 225-267, 2013.
- GIANNANTONI, G. (Org.). *Socratis et socraticorum reliquiae*. Collegit, disposuit, apparatus notisque intruxit G. Giannantoni. Napoli: Bibliopolis, 1990 (4 vols.).
- GOULET-CAZÉ, M.-O. Une liste de disciples de Cratès le Cynique en Diogène Laërce 6, 95. *Hermes*. Berlin, 114, p. 247-252, 1986a.
- GOULET-CAZÉ, M.-O. *L'ascèse cynique: un commentaire de Diogène Laërce VI 70-71*. Paris: Vrin, 1986b.
- GOULET-CAZÉ, M.-O. Le cynisme à l'époque impériale. In: HAASE, W. (Org.). *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II*, 36.4. Berlin/New York, 1990, p. 2730-2833.
- GOULET-CAZÉ, M.-O. Les cyniques e la «falsification de la monnaie». In: PAQUET, L. (Org.). *Les cyniques grecs: fragments et témoignages*. Avant-propos par Marie-Odile Goulet-Cazé. Paris: Le Livre de Poche, 1992a, p. 5-29.
- GOULET-CAZÉ, M.-O. Le livre VI de Diogène Laërce: analyse de sa structure et réflexions méthodologiques. In: HAASE, W. (Org.). *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II*, 36.6. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 1992b, p. 3880-4048.
- GOULET-CAZÉ, M.-O. Le cynisme est-il une philosophie? In: DIXSAUT, M. (Org.). *Contre Platon 1: Le platonisme dévoilé*. Paris: Vrin, 1993, p. 273-313.
- GOULET-CAZÉ, M.-O. *Les kynika du stoïcisme*. Stuttgart: Franz Steiner, 2003.
- HADOT, I. Du bon et du mauvais usage du terme «éclectisme» dans l'histoire de la philosophie antique. In: BRAGUE, R.; COURTINE, J.-F. (Org.). *Herméneutique et ontologie: mélanges en hommage à Pierre Aubenque*. Paris: P.U.F., 1990, p.147-162.
- HARTOG, F. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Tradução de J. L. Brandão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- HELM, R. Lucian und die Philosophenschule. *Neue Jahrbücher der klassischen Altertum*, Leipzig, vol. 9, p. 188-213; p. 351-369, 1902.
- HÉRODOTE. *Histoires*. Texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand. Paris: Les Belles Lettres, 1932-1954 (9 vols.).

- HOMERUS. *Homeri opera*. Recognoverunt brevique adnotatione critica instruxit David B. Munro et Thomas W. Allen. Oxford: Oxford University Press, 1920 (2 vols.).
- HUSSON, S. *La République de Diogène: une cité en quête de la nature*. Paris: Vrin, 2011.
- JOLY, T. Lucien de Samosate. In: VIRÉ, G. (Org.). *Grec et latin en 1980: études et documents dédiés à Edmond Liénard*. Bruxelles: Université Libre de Bruxelles, 1980, p. 47-62.
- JOLY, R. La réfutation des analogies dans l'*Hermitime* de Lucien. *L'Antiquité Classique*, Liège, vol. 50, p. 417-426, 1981.
- LUCIANO DE SAMÓSATA. *Biografias literárias*. Trad. Jacyntho Lins Brandão et alii. Belo Horizonte: UFMG, 2014 (no prelo).
- LUCIANO DE SAMÓSATA. *Como se deve escrever a história*. Trad. e ensaio de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.
- LUCIEN DE SAMOSATE. *Œuvres*. Texte établi et traduit par J. Bompaire. Paris: Les Belles Lettres, 1993-2008 (vols. I-IV).
- LUCIEN DE SAMOSATE. *Hermitime ou comment choisir sa philosophie?* Présenté et traduit par Jean-Paul Dumont. Paris: P.U.F., 1993.
- LUCIANO DE SAMÓSATA. *Diálogos dos mortos*. Trad. e notas de Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Hucitec, 1996.
- LUCIANO DE SAMÓSATA. *Hermitimo ou As escolas filosóficas*. Prefácio, trad. e notas de Custódio Magueijo. Lisboa: Inquérito, 1986.
- LUCIEN DE SAMOSATE. *Philosophes à l'encan*. Introduction, texte et traduction par Thérèse Beaupère. Paris: Les Belles Lettres, 1967 (2 vols.).
- LUCIAN OF SAMOSATE. *Lucian in eight volumes*. With an English translation by A. M. Harmon; M.D. Macleod et alii. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1913-1967.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obras completas: vol. 5 (Memórias Póstumas de Brás Cubas)*. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1961a.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. Teoria do medalhão. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obras completas: vol. 12 (Papéis avulsos)*. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1961b, p. 97-115.
- MOLES, J. L. The Cynics and politics. In: LAKS, A.; SCHOFIELD, M. (Org.). *Justice and Generosity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 120-158.
- MOLES, J. L. Le cosmopolitisme cynique. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; GOULET, R. (Org.). *Le cynisme ancien et ses prolongements*. Paris: P.U.F., 1993, p. 259-280.
- NESSLRATH, H.-G. Lucien et le cynisme. *L'Antiquité Classique*, Liège, vol. 67, p. 121-135, 1998.
- PAQUET, L. *Les cyniques grecs: fragments et témoignages*. Ottawa: Les Presses Universitaires d'Ottawa, 1988.
- PLATON. *Le Banquet*. Texte établi et traduit par P. Vicaire, avec le concours de J. Laborderie. In: PLATON. *Œuvres complètes*, vol. IV – 2^e partie. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

REGO, E. de S. *O calundú e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

RELIHAN, J. C. *Ancient Menippean Satire*. Baltimore/ London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

RICH, A. N. M. The Cynic conception of *autarkeia*. *Mnemosyne*, Amsterdam, vol. 9, p. 23-29, 1956.

ROMANO, R. *Silêncio e ruído. A sátira em Denis Diderot*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

ROMERI, L. *Philosophes entre mots et mets: Plutarque, Lucien et Athénée autour de la table de Platon*. Grenoble: Jérôme Millon, 2002.

ROUANET, S. P. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHOFIELD, M. *The stoic idea of the city*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

SCHWARTZ, J. *Biographie de Lucien de Samosate*. Bruxelles: Latomus, 1965.

SPINA, L. *L'oratore scriteriato: per una storia letteraria e politica di Tersite*. Napoli: Loffredo Editore, 2001.

TORRES FILHO, R. R. *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

VARIA

nuntius antiquus

PREJUICIOS HISTORIOGRÁFICOS SOBRE LAS VERDADERAS CAUSAS DE LA GUERRA DEL PELOPONESO

César Sierra Martín*

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMO: Neste trabalho, discutiremos duas tendências historiográficas ao redor das verdadeiras causas da Guerra do Peloponeso. Nesse sentido, a presença de uma tendência a favor e outra contra a opinião de Tucídides parece-nos uma abordagem obsoleta que precisa ser superada para o alcance de novas conclusões e a revitalização do debate.

PALAVRAS-CHAVE: Tucídides; Diodoro; Guerra do Peloponeso; causas.

I. Tucídides *mythistoricus*

A buen seguro que muchos piensan que poco puede decirse a estas alturas sobre la famosa verdadera causa de la Guerra del Peloponeso. No cabe duda de que el análisis ofrecido por Tucídides (I. 23. 6; I. 88) supuso un punto de inflexión historiográfico al dibujar unas motivaciones distintas a las que oficialmente circulaban en la época. Según el historiador fue el miedo de Esparta al creciente poderío ateniense el principal catalizador del conflicto; mientras que los supuestos desencuentros entre Atenas, Corinto y otras *póleis* a raíz del conflicto en Corcira primero (Th. I. 24-55) y en Potidea después (Th. I. 56-66) quedaban en meros pretextos. Merece la pena recoger el pasaje donde Tucídides expone dicha cuestión:

* cesar.sierra@e-campus.uab.cat

ἤρξαντο δὲ αὐτοῦ Ἀθηναῖοι καὶ Πελοποννήσιοι λύσαντες τὰς τριακοντούτεις σπονδὰς αἱ αὐτοῖς ἐγένοντο μετὰ Εὐβοίας ἄλωσιν. Διότι δ' ἔλυσαν, τὰς αἰτίας προύγραφα πρῶτον καὶ τὰς διαφοράς, τοῦ μή τινα ζητῆσαί ποτε ἐξ ὅτου τοσοῦτος πόλεμος τοῖς Ἕλλησι κατέστη. τὴν μὲν γὰρ ἀληθεστάτην πρόφασιν, ἀφανεστάτην δὲ λόγῳ, τοὺς Ἀθηναίους ἡγοῦμαι μεγάλους γιγνομένους καὶ φόβον παρέχοντας τοῖς Λακεδαιμονίοις ἀναγκάσαι ἐς τὸ πολεμεῖν· αἱ δ' ἐς τὸ φανερόν λεγόμεναι αἰτίαι αἱ δ' ἦσαν ἐκατέρων, ἀφ' ὧν λύσαντες τὰς σπονδὰς ἐς τὸν πόλεμον κατέστησαν.¹

Desde nuestro punto de vista, Tucídides propone una cuestión de gran relevancia: sólo el historiador, mediante la interpretación de las evidencias, es capaz de discernir correctamente el fondo de los sucesos. En otras palabras, Tucídides asocia a la figura del historiador ese hábito de credibilidad que se extiende hasta nuestros días.² Lo cierto es que el pasaje anterior constituye uno de los puntos que mayor atención ha despertado en los estudiosos modernos de Tucídides. El análisis terminológico del pasaje enfatiza la distinción entre los pretextos (*próphasis*) y la causa subyacente (*tás aitías*), señalando que ello supone todo un hito en la literatura griega.³

¹ Texto griego en Thucydides. “*Historiae*” in two volumes. Ed. H. Stuart-Jones and J. E. Powell. Oxford: Oxford University Press, 1942/ Tucídides. *Historia de la guerra del Peloponeso*. Trad. J. J. Torres-Esbarranch. Madrid: Gredos, 2000: Th. I. 23. 4-6 – “[La guerra] la comenzaron los atenienses y los peloponesios al romper el tratado de paz de treinta años que habían concertado después de la conquista de Eubea. Para explicar por qué rompieron he expuesto en primer lugar las razones de esta ruptura y las diferencias que la ocasionaron, a fin de que nunca nadie se pregunte por qué se produjo entre los griegos una guerra tan importante. La causa más verdadera, aunque la que menos se manifiesta en las declaraciones, pienso que la constituye el hecho de que los atenienses al hacerse poderosos e inspirar miedo a los lacedemonios les obligaron a luchar. Pero las razones declaradas públicamente, por las cuales rompieron el tratado y entraron en guerra, fueron las siguientes por parte de cada bando”.

² Credibilidad que se alcanza tras esgrimir de forma crítica las evidencias de las que se dispone. Cf. Sierra, *op. cit.*, 2012b, p. 79-84 (con bibliografía).

³ El interés por las verdaderas causas de la guerra del Peloponeso según Tucídides parte, como mínimo, desde el Humanismo (s. XV); cf. Hoekstra, *op. cit.*, p. 49. Sin embargo, los historiadores estudiaron especialmente el tema hacia la mitad del siglo pasado centrándose en la terminología que hemos señalado: Gomme, *op. cit.*, p. 152-157; Adcock, *op. cit.*, p. 2-12; Kirkwood, *op. cit.*, p. 37-61; Pearson, *op. cit.*, p. 205-223; Momigliano, *op. cit.*, p. 151-167; Sealey, *op. cit.*, p. 1-12; Andrewes, *op. cit.*, p. 223-239; de Romilly, *op. cit.*, p. 24 *et seq.* Más adelante surgieron influyentes aproximaciones como Kagan, *op. cit.*; Meiggs, *op. cit.*, 1972, p. 200-201; St. Croix, *op.*

El mérito de Tucídides fue pasar de la narración de los eventos al análisis de las causas y las consecuencias de los mismos, iniciando lo que podríamos denominar un estado de opinión en torno a un problema histórico.⁴ Por éste y otros motivos, en la actualidad Tucídides ejerce un fuerte magnetismo sobre los historiadores. Recientemente, el eminente historiador Josiah Ober resumía cómo el estudio de la historiografía clásica y de la obra de Tucídides le ayudó a comprender mejor el pensamiento político moderno:

The ancient world – and especially the world of the classical Greek *poleis* – seemed to offer the raw materials for understanding politics. Not surprisingly, reading Thucydides was a revelation. I realized, as have so many others, that Thucydides’ narrative of the events of the Peloponnesian war was the product of a profoundly powerful intelligence working at the descriptive and analytical sides of the power and legitimacy equation.⁵

Los comentarios personales de Ober acerca del efecto que produjo la lectura de Tucídides en el desarrollo de su carrera intelectual nos acercan a ese magnetismo al que nos referíamos. Actualmente, la obra de Tucídides se contempla en muchos casos como una inspiración, lo cual no es censurable pero sí que empaña a menudo las aproximaciones de algunos autores. En este sentido, algunos historiadores apoyados en el pasaje que nos ocupa y en algunos otros, afirman que Tucídides supuso un corte historiográfico respecto a sus predecesores.⁶ En alguna cuestión puede ser cierto pero no lo entendemos así para el conjunto de su obra, pues aunque el mismo Tucídides intente desmarcarse veladamente de Heródoto (Th. I. 22. 4; I. 97) y explícitamente de Helánico de Lesbos (Th. I. 97), su obra le debe mucho a la *historiografía*.⁷

cit., p. 51-63; Rawlings, *op. cit.*; Connor, *op. cit.*, p. 32-33. El debate continúa en la actualidad de tal forma que resulta difícil recopilar toda la bibliografía por lo que remitimos a los trabajos autorizados de Hornblower, *op. cit.*, p. 64-66; Lewis, *op. cit.*, p. 370-432 y a las recientes contribuciones de Shanske, *op. cit.*, p. 37-40; Sierra, *op. cit.*, 2012a, p. 81-106 y Stadter, *op. cit.*, p. 55, con bibliografía.

⁴ También Heródoto centró su análisis histórico en las causas y consecuencias de los distintos sucesos que explica en su *Historia* pero creemos que Tucídides lo hizo de forma más evidente. La cuestión se analiza magistralmente en Momigliano, *op. cit.*, p. 153-158.

⁵ Cf. Ober *et alii*, *op. cit.*, p. 1-2.

⁶ Cf. Darbo-Peschanski, *op. cit.*, p. 37-38.

⁷ Cf. Crane, *op. cit.*; Martínez-Lacy, *op. cit.*, p. 79; Rengakos, *op. cit.*, p. 279-300 y Sierra, *op. cit.*, 2012b.

Sin embargo, no todo han sido elogios para Tucídides y sus verdaderas motivaciones de la guerra y es que a principios del siglo XX se erigió una voz discordante, el *Thucydides mythistoricus* de Cornford. Se puede decir sin miedo a equivocarse que la obra de Cornford pretende combatir la tendencia historiográfica favorable a Tucídides.⁸ Desde el primer capítulo, Cornford expone que, a la luz de las explicaciones de Tucídides, ni Atenas ni Esparta tenían motivos suficientes para iniciar la guerra. Nuestro autor distingue tres motivos más, añadidos al análisis de Tucídides, que deben tenerse en cuenta, a saber: los motivos personales de Pericles para iniciar una guerra, el conflicto “racial” subyacente entre dorios y jonios y, finalmente, el conflicto ideológico entre democracia y oligarquía.⁹ A su vez, Cornford resume las tesis de Tucídides en dos: el miedo de Esparta al creciente poderío ateniense y el hecho de que aquella se viera forzada a entrar en guerra por sus aliados de la Liga Peloponesia. Ésta última cuestión es la que preocupó a Cornford por encima de todo, pues se mostró conforme con la idea de que Esparta entrara en guerra presionada por sus aliados pero lo achacó principalmente a una coyuntura económica concreta, ejemplarizada a través del conocido “Edicto de Mégara”.¹⁰ En consecuencia, en el tercer capítulo, Cornford desarrolla lo que considera el centro de la cuestión, el “Edicto de Mégara”, que Tucídides recoge pero quizás no desarrolla en su justa medida. Afortunadamente, podemos valorar el contenido y las consecuencias de dicho bando a través de fuentes como Aristófanes, Diodoro de Sicilia y Plutarco. Ciertamente, el énfasis que puso Cornford y otros historiadores de su época en el “Edicto de Mégara” propició que se introdujeran nuevos parámetros en el análisis moderno sobre las causas de la Guerra del Peloponeso.¹¹ Así, recogiendo el testigo de Cornford, analizaremos la versión de Diodoro, atribuida a Éforo de Cime (s. IV a.C.), y que constituye una alternativa a

⁸ Desconocemos si otros autores también se mostraron reacios al análisis de Tucídides, pero, sin duda, creemos que Cornford fue el más beligerante en este punto.

⁹ Cf. Cornford, *op. cit.*, p. 3-4. Nótese que hemos mantenido el término “racial” respetando las palabras del propio Cornford, pero actualmente hablaríamos más bien de un conflicto étnico. Por otro lado, el énfasis en la diferencia ideológica tiene su eco en la propia Inglaterra de la época de Cornford, dividida entre los *Whig* y los *Tory* (cf. Cornford, *op. cit.*, p. 10).

¹⁰ Cf. Cornford, *op. cit.*, p. 8 *et seq.*

¹¹ Ello puede advertirse en Grundy, *op. cit.*, y Kagan, *op. cit.*, que siguen la senda de Cornford pero con muchos matices en cuanto a las conclusiones se refiere.

Tucídides en la explicación de las causas de la Guerra del Peloponeso. Paralelamente, realizaremos una lectura de ambas versiones, explorando los puntos en común y las divergencias. Finalmente, mostraremos que la polarización del debate moderno en torno a las verdaderas causas de la guerra parte de una serie de prejuicios historiográficos que empañan la correcta armonización de ambas tradiciones.

II. La otra versión de los hechos: Diodoro, Éforo y el “Edicto de Mégara”

Antes de valorar las distintas impresiones historiográficas sobre el “Edicto de Mégara” debemos plantear mínimamente en qué consistió y qué fuentes tenemos a nuestra disposición para acercarnos a su contenido. Tenemos suficientes testimonios que recogen el edicto o edictos de Mégara, comenzando por el mismo Tucídides, quien lo menciona directamente en dos ocasiones (Th. I. 67. 4; I. 144. 2) y quizás veladamente en otra (Th. I. 42. 2).¹² La primera mención explícita del “Edicto de Mégara” se produce durante el famoso debate que tuvo lugar en Esparta entre los agraviados por Atenas (Corinto, Mégara, Egina, etc) y la propia Atenas, acaecido tras el conflicto en Potidea. En esta tesitura, Tucídides explica que los aliados de Esparta expusieron sus quejas y motivos para que la Liga Peloponesia declarara nula la Paz de los Treinta Años y se entrara en guerra. Sobresalió sobre el resto de quejas la de Mégara, que expuso cómo los atenienses les impedían la entrada a los puertos del imperio ateniense y el acceso al mercado Ático¹³ (Th. I. 67. 4). La mención indirecta surge a raíz del relato sobre el conflicto de Corcira y se centra en un discurso de los corintios, quienes

¹² A continuación sólo analizaremos una de las dos menciones explícitas al “Decreto de Mégara”, el pasaje Th. I. 144. 2 lo reservamos para el último apartado. Por otra parte, la datación exacta del edicto es una cuestión compleja, pero se estima que sucedió poco antes del estallido de la guerra; Gomme, *op. cit.*, p. 226-227 y Hornblower, *op. cit.*, p. 110-111.

¹³ En el texto de Tucídides se hace referencia a los puertos (*liménon*) dominados por Atenas (*tôn en têi Athenaíon archê*). Nosotros lo acercamos al lenguaje moderno mediante la palabra “imperio”, en referencia a todos aquellos puertos pertenecientes a la Liga de Delos que Atenas controlaba. Al respecto la bibliografía es inabarcable pero proponemos el trabajo de Finley, *op. cit.*, p. 60-84 y Cataldi, *op. cit.*, p. 117-159, una aproximación completa a las fuentes primarias y secundarias y al proceso mediante el cual Atenas transformó la Liga de Delos en su imperio.

señalan las diferencias que surgieron entre Corinto y Atenas por Mégara, pero no sabemos si se refiere al edicto o a un conflicto anterior (Th. I. 42. 2).¹⁴ Podemos afirmar sin lugar a dudas que Tucídides conocía los hechos en torno a Mégara y que éstos se presentaron como queja (*aitía*) particular a Esparta. Algún dato más podemos inferir de Aristófanes, *Acharn.* 495-540, quien por boca de Diceópolis señala a Pericles como el impulsor del edicto e instigador de la guerra. En esta versión sería Pericles el culpable de impulsar una medida económica que asfixiaría los intereses de los principales aliados de Esparta. Además, Aristófanes mezcla en todo este asunto a la conocida compañera de Pericles, Aspasia, trasladando el problema hacia el terreno personal.¹⁵

El testigo de Aristófanes lo recogerá siglos después Diodoro, cuya explicación de las causas de la Guerra del Peloponeso no parece seguir la línea de Tucídides.¹⁶ Según el siciliota, todo se centra en la figura de Pericles y en la lucha facciosa en la propia Atenas. Al parecer, al trasladar el tesoro de la Liga desde Delos hasta Atenas, Pericles fue acusado públicamente de malversación. En paralelo a esta acusación, los adversarios de Pericles también lo involucraron junto al escultor Fidias en una supuesta trama de malversación de fondos destinados a la construcción de la estatua de Atenea.¹⁷ En esta tesitura, Pericles, aconsejado por un jovencísimo Alcibíades, comienza a barajar la posibilidad de inmiscuir a Atenas en una gran guerra para, de este modo, distraer la atención sobre sus acciones corruptas (Diod. XII. 38-39). La ocasión para llevar a cabo sus proyectos vino a raíz de la aprobación del edicto que nos ocupa. Diodoro lo resume en los siguientes términos:

ὄντος δὲ ψηφίσματος παρὰ τοῖς Ἀθηναίοις Μεγαρέας εἶργεσθαι τῆς τε ἀγορᾶς καὶ τῶν λιμένων, οἱ Μεγαρεῖς κατέφυγον ἐπὶ τοὺς Σπαρτιάτας. οἱ δὲ Λακεδαιμόνιοι πεισθέντες τοῖς Μεγαρεῦσιν ἀπέστειλαν πρέσβεις ἐκ τοῦ προφανεστάτου ἀπὸ

¹⁴ Véase principalmente Gomme, *op. cit.*, p. 175-176; Tuplin, *op. cit.*, p. 301-307 y Hornblower, *op. cit.*, p. 85-86.

¹⁵ Un análisis más extenso del testimonio de Aristófanes lo encontramos en St. Croix, *op. cit.*, p. 231-243.

¹⁶ Aunque Diodoro consideraba a Tucídides una fuente veraz (Diod. I. 37. 3-4); cf. Sierra, C. Sobre la *malevolencia* hacia Diodoro en la historiografía moderna. *Calíope: presença clássica*, Rio de Janeiro (en prensa).

¹⁷ Plutarco recoge una versión similar pero con más detalles personales, *Per.* 31-33. Recordemos que el propio Plutarco no se consideraba un historiador (*Alex.* 1. 1) y ello le otorgaba más libertad a la hora de referir los hechos.

τῆς τοῦ κοινοῦ συνεδρίου γνώμης προστάττοντες τοῖς Ἀθηναίοις ἀνελεῖν τὸ κατὰ τῶν Μεγαρέων ψήφισμα, μὴ πειθονέμων δὲ αὐτῶν ἀπειλοῦντες πολεμήσειν αὐτοῖς μετὰ τῶν συμμάχων. συναχθείσης οὖν περὶ τούτων ἐκκλησίας, ὁ Περικλῆς, δεινότητι λόγου πολὺ διαφέρων ἀπάντων τῶν πολιτῶν, ἔπεισε τοὺς Ἀθηναίους μὴ ἀναιρεῖν τὸ ψήφισμα, λέγων ἀρχὴν δουλείας εἶναι τὸ πείθεσθαι παρὰ τὸ συμφέρον τοῖς Λακεδαιμονίων προστάγμασι. συνεβούλευεν οὖν τὰ ἀπὸ τῆς χώρας κατακομίζειν εἰς τὴν πόλιν καὶ θαλαττοκρατοῦντας διαπολεμεῖν τοῖς Σπαρτιάταις.¹⁸

Según vemos en Diodoro, la cuestión sobre las causas de la guerra gira alrededor de dos cuestiones principales que confluyen de forma independiente: la actuación de Pericles y el “Edicto de Mégara”. Sabemos por el propio Diodoro (XII. 41) que esta era la versión defendida por el historiador Éforo de Cime (s. IV a.C.), cuya obra conocemos de forma precaria gracias a la compilación de fragmentos.¹⁹ La versión que ofrece Plutarco, en su *Vida de Pericles* 29, no difiere en exceso de la que presenta Diodoro pero todavía es más explícita si cabe. Según Plutarco, Pericles fue el responsable último de la guerra puesto que fue el que con más ardor defendió la vigencia del “Edicto de Mégara” y la política imperialista de Atenas. También sostiene que el líder ateniense acusó públicamente a los megarenses de haber cultivado tierra sagrada; Mégara y el Ática eran

¹⁸ Texto griego en Diodorus Siculus. *Diodorus of Sicily in twelve volumes with an English translation*. Ed. and transl. by C. H. Oldfather. Vol. 4-8. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989/ Diodoro de Sicilia. *Biblioteca histórica*. Trad. J. J. Torres Esbarranch. Madrid: Gredos, 2006: Diod. XII. 39. 4-5 – “Al votar los atenienses un decreto que prohibía a los megarenses el acceso a su mercado y a sus puertos, los megarenses recurrieron a los espartiatas. Los lacedemonios, convencidos por los megarenses, de la manera más abierta enviaron embajadores para que, de acuerdo con la decisión del Consejo común, conminaran a los atenienses a derogar el decreto contra los megarenses, con la amenaza, en caso de que no cedieran, de entrar en guerra contra ellos juntamente con sus aliados. Cuando la Asamblea se reunió para examinar el asunto, Pericles, que aventajaba en mucho a sus conciudadanos por su habilidad oratoria, persuadió a los atenienses a no derogar el decreto, diciéndoles que ceder a las imposiciones de los lacedemonios en contra de sus intereses significaba el comienzo de la esclavitud. Les aconsejó, pues, que transportaran a la ciudad todos los bienes que tenían en los campos y que, en su condición de señores del mar, emprendieran la guerra contra los espartiatas”.

¹⁹ Véase la aproximación de Sacks, *op. cit.*, y, recientemente, Parmeggianni, *op. cit.*, y Sulimani, *op. cit.*, p. 57-108.

regiones colindantes, hecho que ha inspirado sugerentes interpretaciones modernas sobre el “Edicto de Mégara”.²⁰ A su vez, el biógrafo ofrece una sucinta pero interesante narración sobre la rivalidad política que Pericles mantuvo con los sucesores de Cimón, que al igual que éste defendían una política de aproximación a Esparta.²¹ Pese a las aparentes divergencias respecto al relato de Tucídides, ambas versiones no son del todo excluyentes en su conjunto. En este sentido, el “Edicto de Mégara” es consecuencia de la política imperialista de Atenas, que induce a los aliados de Esparta a solicitar abiertamente la guerra.²² Un ejemplo paralelo al “Edicto de Mégara” lo hallamos en una famosa serie de decretos que muestra las relaciones comerciales entre Atenas y Metone, en la costa macedonia (*IG I² 57*).²³ La excepcional y estratégica posición de Metone en el abastecimiento de madera propició unas peculiares relaciones diplomáticas con Atenas.²⁴ Según sabemos por el segundo decreto, Atenas permitió a Metone la compra de una cantidad fija anual de grano directamente a Bizancio, ahorrándose las tasas que el resto de *póleis* del Egeo debían pagar a los atenienses.²⁵ Esta presión económica a la que nos referimos constituye el núcleo de las causas de la Guerra del Peloponeso según la tradición alternativa a Tucídides. En consecuencia, los defensores de las causas económicas de la Guerra del Peloponeso sitúan en el centro del debate al “Edicto de Mégara” mientras que los historiadores que se decantan por el análisis tucidídeo lo relegan a un segundo plano. Por nuestra

²⁰ Nos referimos a la conocida tesis de St. Croix, *op. cit.*, cap. 3, que relaciona la prohibición de acceder al “Ágora de Atenas” con la profanación de la tierra sagrada por parte de los megarenses. El citado autor relaciona el decreto con un castigo de índole religioso, esgrimiendo testimonios como el de Platón, *Leyes* 871a, que secundan su teoría. No obstante, como indica Hornblower, *op. cit.*, p. 111, no se destaca especialmente el factor económico del bloqueo a Mégara.

²¹ La rivalidad entre ambas facciones también se recoge en Aristóteles *Ath.* 27, véase el análisis de Podlecki, *op. cit.*, p. 35-45.

²² Cuestión bien advertida y desarrollada en Finley, *op. cit.*, p. 78-79.

²³ Cf. Meiggs y Lewis, *op. cit.*, p. 176-178 (n. 65) y datación de los decretos (c. 430-425 a.C.) en Mattingly, *op. cit.*, p. 154-165.

²⁴ De hecho, Atenas mediaba entre Metone y Macedonia a favor de la primera y otorgándole un favor especial respecto al resto de aliados, seguramente con la intención de obtener la madera macedonia más fácilmente (cf. Meiggs, *op. cit.*, 1982, p. 356).

²⁵ Tasas que no eran en absoluto una minucia como advertimos en la comedia *Ar.* *V*: 655-661.

parte, no hayamos antagonismo alguno entre ambas versiones, pues la asfixia económica que sufrían los aliados de Esparta nos resulta la prueba palpable de ese creciente poderío que tanto temía Esparta. Al hilo de esta cuestión, parece claro que si Esparta no hubiera intervenido habría terminado por perder la hegemonía sobre sus aliados.

La historiografía ha ofrecido un análisis sesgado sobre esta cuestión puesto que no ha integrado con armonía ambas versiones, pese a los puntos en común que presentan. Lo cierto es que a nivel historiográfico se plantean diversas cuestiones que van más allá del cotejo de los textos que hemos presentado y que se reducen a tomar partido por una versión y, lo más importante, por una fuente literaria. El caso más ejemplar lo hemos abordado a través de la obra de Cornford, quien toma posición a favor de Diodoro y en contra de Tucídides. Sin duda es una postura agresiva que obtuvo un respaldo tibio por parte del mundo académico, que pronto desvió la atención hacia las fuentes que utilizó Diodoro en su versión de los hechos.²⁶

Tomemos un ejemplo que nos ayude a poner orden en las ideas y nos permita definir la posición historiográfica contraria a Cornford: el *Athenian Empire* de Russell Meiggs. Hemos escogido esta obra por su prestigio y porque en muchos aspectos su análisis continúa vigente.²⁷ Ciertamente no se puede decir que en la obra de Meiggs se descuide la atención hacia el edicto e incluso se llega a defender que la escasa importancia que Tucídides le presta constituye la vertiente menos atractiva de la obra del ateniense. Sin embargo, Meiggs lo justifica afirmando que fue la reacción exagerada por parte de Tucídides a la postura más popular de su época sobre las causas de la guerra. Finalmente, concluye que aunque Tucídides fuera demasiado lejos en esta postura historiográfica básicamente estaba en lo cierto.²⁸ La pregunta que se deriva a continuación cae por su propio peso ¿Por qué no se inserta debidamente el testimonio de Diodoro en el análisis de las causas de la guerra y en la discusión alrededor del “Edicto de Mégara”? La respuesta apunta directamente a la diferencia de prestigio historiográfico entre Tucídides y Diodoro. Ilustrémoslo de nuevo a través de la obra de Meiggs donde encontramos un interesante apéndice titulado “Uso y abuso de Diodoro” y que aborda

²⁶ La obra de Cornford también recibió algún que otro piropo de Momigliano, *op. cit.*, p. 158.

²⁷ De hecho figura como lectura recomendada y autorizada en los principales manuales sobre historia antigua (cf. Low, *op. cit.*, p. 72).

²⁸ Cf. todo el desarrollo en Meiggs, *op. cit.*, 1972, p. 203-204 y p. 431.

diez puntos en los que Tucídides y Diodoro no coinciden, especialmente aquellas situaciones donde se abordan recuentos de tropas y recursos.²⁹ El argumento que esgrime Meiggs se centra en dibujar la ya resabida y tergiversada “dependencia” de Diodoro respecto a otras fuentes y, en nuestro caso, a Éforo. Todo ello se utiliza con la finalidad de desacreditar a Diodoro como fuente veraz y crítica, lo cual redundará en un descrédito de su versión de las causas de la guerra.³⁰ Al final del apéndice el autor glosa este prejuicio historiográfico a la perfección:

Diodorus was not a critical historian. He was not capable of asking the kind of questions that interest us most about the Athenian empire, nor would he have known where to find the kind of things we want to know. He does, however, fill a few gaps, and it is fair to remember that he is writing a universal history of which the fifth century is a very small part.³¹

La anterior no es en absoluto una opinión aislada y, en relación con el debate alrededor de las causas de la guerra, constituye el contrapunto de la opinión de Cornford.³² Por tanto, si la opinión de Cornford desarrolla la tendencia anti-tucidídea, la versión que aporta Meiggs combina el magnetismo tucidídeo del que nos hacíamos eco a través de la opinión de J. Ober junto a una declarada animadversión hacia Diodoro como historiador. Afortunadamente, la historiografía es amplia y diversa en el análisis de las causas de la Guerra del Peloponeso y en las mismas fechas que se publicó la obra de Meiggs encontramos valoraciones como las de G. E. M. de St. Croix, que intenta conjugar ambas versiones, tomando a Tucídides como base del análisis.³³ No obstante, a inicios de los noventa,

²⁹ Nos referimos al segundo apéndice del *Athenian Empire*; Meiggs, *op.cit.*, 1972, p. 447-458.

³⁰ Cf. especialmente Meiggs, *op. cit.*, 1972, p. 451.

³¹ Cf. Meiggs, *op. cit.*, 1972, p. 458.

³² La tendencia historiográfica que definió a Diodoro como un compilar acrítico, la denominada *Quellenforschung*, tuvo a su principal valedor en E. Schwartz y su famosa entrada “Diodorus” del *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (cf. Schwartz, *op. cit.*). Actualmente tiende a remitir, véanse impresiones y bibliografía en Morais-Mota, *op. cit.*, y Sierra, *op. cit.* (en prensa).

³³ Cf. St. Croix, *op. cit.*, p. 290-291, aunque su interpretación acerca de la prohibición de acceder al Ágora del Ática a los megarenses lo tome de forma literal y no como un bloqueo comercial, lo cual es muy discutible como ya hemos advertido (Lewis, *op. cit.*, p. 376-377).

David M. Lewis ya advertía que la versión de las causas de la guerra recogida en Diodoro y Plutarco no gozaba de gran aceptación en el mundo académico y así permanece, según hemos podido comprobar en los distintos manuales y obras de referencia sobre Tucídides.³⁴ A todo esto, a buen seguro que somos numerosos los historiadores que nos preguntamos qué habría pasado si la versión de Diodoro la hubiera recogido Polibio...

III. Diodoro *historicus*

Sabemos positivamente que Diodoro conocía la obra de Tucídides y la valoraba como fuente para la reconstrucción de la Guerra del Peloponeso. De hecho, Diodoro se detiene en la narración de los hechos correspondiente al año 432/ 1 a.C. para informar de lo siguiente:

Θουκυδίδης δὲ ὁ Ἀθηναῖος τὴν ἱστορίαν ἐντεῦθεν ἀρξάμενος ἔγραψε τὸν γενόμενον πόλεμον Ἀθηναίοις πρὸς Λακεδαιμονίους τὸν ὀνομασθέντα Πελοποννησιακόν. οὗτος μὲν οὖν ὁ πόλεμος διέμεινεν ἐπὶ ἔτη εἴκοσι ἑπτὰ, ὁ δὲ Θουκυδίδης ἔτη δύο πρὸς τοῖς εἴκοσι γέγραφεν ἐν βίβλοις ὀκτώ, ὡς δὲ τινες διαιροῦσιν, ἑννέα.³⁵

El pasaje resulta interesante porque muestra el grado de conocimiento que Diodoro tenía sobre la obra de Tucídides. En primer lugar, destaca el dato de los ocho libros en que divide la obra y que

³⁴ Cf. Lewis, *op. cit.*, p. 377 y la confirmación en Badian, *op. cit.*, p. 144-145, donde los motivos económicos ocupan un lugar marginal y no se mencionan las opiniones de Diodoro y Plutarco; Cawkwell, *op. cit.*, p. 20-39, quien realiza una excelente presentación de las diferentes interpretaciones modernas e incluye la cuestión en torno a Mégara pero, paradójicamente, sólo utiliza el testimonio de Tucídides concluyendo que lleva razón en sus argumentos (*Ib.*: 39); Price, *op. cit.*, p. 345 *et seq.*, con un análisis interesante sobre las verdaderas causas de la guerra como elemento rector del libro I de Tucídides pero no consigue abrir el debate hacia otras fuentes y, recientemente, Lendon, *op. cit.*, p. 258-28, que constituye un auténtico panegírico a favor de las verdaderas causas de Tucídides y Tritle, *op. cit.*, p. 36-37, que relaciona el famoso pasaje de Tucídides con los conflictos bélicos modernos.

³⁵ Diod. XII. 37. 2: “Tucídides, el ateniense, tomando este año como punto de partida de su historia, relató la guerra entre atenienses y lacedemonios conocida como Guerra del Peloponeso. Esta guerra duró de hecho veintisiete años, pero el relato de Tucídides sólo cubrió veintidós, en ocho libros o, según la división efectuada por algunos, en nueve” (J. J. Torres Esbarranch).

corresponde con la actual división, realizada en la biblioteca de Alejandría. Además, parece que Diodoro conocía otras ediciones de la obra al informarnos de una división alternativa en nueve libros. En segundo lugar, Diodoro delimita tanto la duración de la guerra como el periodo que Tucídides analizó de la misma, demostrando de nuevo un elevado control de sus fuentes. No cabe duda tampoco de que en el siglo I a.C., época en la que escribe Diodoro, Tucídides era un historiador de elevado prestigio solo contemplado críticamente por unos pocos intelectuales, entre ellos Dionisio de Halicarnaso en el *Sobre Tucídides*.³⁶ En consecuencia, podemos especular con la posibilidad de que Diodoro conociera también la famosa “verdadera causa” de la Guerra del Peloponeso de Tucídides y, sin embargo, se decantó por el análisis de Éforo, mostrando personalidad y criterio historiográfico. De la misma forma, Tucídides mostró su criterio al no otorgar gran relevancia a la cuestión alrededor del “Edicto de Mégara”, que sin duda conocía, pues consideraba que lo más relevante era el miedo que el poder de Atenas despertaba en Esparta. Lo más curioso del caso es que ambas versiones no son antagónicas sino que en algunos puntos llegan a ser complementarias.³⁷

En lo que parecen diferir ambas versiones es en el protagonismo de Pericles. En un principio, Tucídides no parece atribuir a Pericles mucha responsabilidad en la entrada de Atenas en guerra. Es el momento de retomar un pasaje de Tucídides donde se menciona explícitamente la cuestión de los megarenses y cuyo análisis habíamos prometido. Éste nos traslada a los momentos previos de la guerra, en mitad del cruce de acusaciones entre Esparta y Atenas, donde se recoge un famoso discurso de Pericles ante la Asamblea a favor de las posibilidades de Atenas en un hipotético encuentro armado. El discurso toma la forma de respuesta al ultimátum de Esparta, que exigía el levantamiento del asedio de Potidea, la autonomía de Egina y el fin del decreto contra los megarenses (Th. I. 139). Pericles finalizó el discurso en un claro tono desafiante:

³⁶ Recientemente hemos abordado algunos ejemplos de la buena recepción de Tucídides en los círculos intelectuales romanos, sobre todo Cicerón, Sierra, *op. cit.* (en prensa). Además deben consultarse las excelentes precisiones de Samotta, *op. cit.*, p. 345-378.

³⁷ Ya hemos advertido que el “Edicto de Mégara” es consecuencia de la política imperialista de Atenas.

ἀλλ' ἐκεῖνα μὲν καὶ ἐν ἄλλῳ λόγῳ ἅμα τοῖς ἔργοις δηλωθήσεται·
 νῦν δὲ τούτοις ἀποκρινάμενοι ἀποπέμψωμεν, Μεγαρέας μὲν
 ὅτι εἶσομεν ἀγορᾶ καὶ λιμέσι χρῆσθαι, ἦν καὶ Λακεδαιμόνιοι
 ξενηλασίας μὴ ποιῶσι μήτε ἡμῶν μήτε τῶν ἡμετέρων ξυμμάχων
 [...].³⁸

La propuesta de Pericles continúa exhortando a sus conciudadanos a no ceder en la política imperialista hasta sus últimas consecuencias, la guerra. La moción de Pericles se aprobó y entonces nos preguntamos: ¿No persuadió Pericles a los atenienses para que no derogaran el decreto y entraran en guerra, tal y como afirma Diodoro? De nuevo apreciamos que ambas versiones no están tan lejos, solo que Tucídides quiere llegar al impulso primitivo que condujo a la guerra, sin entrar en detalles sobre la situación personal de Pericles antes del estallido del conflicto y los agravios particulares de cada bando. Pero, en general, la implicación personal de un líder carismático en el estallido de un conflicto bélico no es una cuestión baladí, pues el empeño de Pericles en Atenas o el de Arquidamo y Estenelaidas en Esparta forman parte del panorama político interno de ambas *póleis*, que debe tenerse en cuenta a la hora de abordar las causas de la guerra. Por tanto, no rubricamos opiniones como la de A. Momigliano, que tildó de frívolo el supuesto protagonismo de Pericles en el estallido de la guerra.³⁹ En cierto modo, no podemos añadir objetivamente argumentos a favor o en contra de la supuesta actuación corrupta de Pericles pero sí debemos recordar que el propio estratega estuvo detrás de una campaña erosiva de desprestigio contra Cimón, el líder conservador de la primera mitad del siglo V a. C. El apoyo de Cimón a Esparta y los continuos pleitos a los que era sometido por sus rivales acabaron por desgastarlo políticamente (Arist. *Ath.* 25; Plu. *Per.* 9) y lo mismo podría decirse de Tucídides de Melesias, otro rival político de Pericles (Plu. *Per.* 11 *et seq.*). De esto era plenamente consciente Pericles y por ello no nos parece descabellado pensar que pretendiera distraer la atención mediante un conflicto armado; otra cosa es que calculara adecuadamente la magnitud de la futura guerra. Por

³⁸ Th. I. 144.2: “Despachemos ahora a estos embajadores con la respuesta siguiente: que permitiremos que los megarenses utilicen nuestro mercado y nuestros puertos si a su vez los lacedemonios renuncian a las expulsiones de extranjeros que nos afectan a nosotros y a nuestros aliados [...]” (J. J. Torres Esbarranch).

³⁹ Cf. Momigliano, *op. cit.*, p. 158.

descontado, la situación personal de Pericles no constituiría el elemento principal pero sí debe tenerse en cuenta.⁴⁰

En conclusión, podemos afirmar que la polarización del debate historiográfico sobre las verdaderas causas de la Guerra del Peloponeso tiene mucho que ver con los prejuicios que muestran los historiadores hacia las fuentes que abordaron la cuestión. En este sentido, abogamos por la armonización del relato recogido en Diodoro, inspirado en Éforo, y el ofrecido por Tucídides. Así pues, creemos incluso pernicioso defender que exista alrededor de la explicación de las causas una tradición tucidídea y otra no-tucidídea, conjunto que engloba fuentes tan dispares como Aristófanes, Diodoro y Plutarco.⁴¹ Al respecto, hemos demostrado que los argumentos que presentan las fuentes no distan tanto entre sí como algunos historiadores nos quieren hacer ver y que el análisis de las causas de la guerra no pasa por estar a favor o en contra de Tucídides. En este sentido, creemos que la valoración en plano de igualdad de los testimonios antiguos que razonan sobre el origen de la guerra del Peloponeso puede aportar una visión de conjunto diferente y fresca, actualizando así un debate que lleva décadas en punto muerto.

Bibliografía

- ADCOCK, F. E. Thucydides in book I. *Journal of Hellenic studies*, London, vol. LXXI, p. 2-12, 1951.
- ANDREWES, A. Thucydides on the causes of the war. *Classical quarterly*, Oxford, vol. IX, t. II, p. 223-239, 1959.
- BADIAN, E. *From Plataea to Potidea: studies in the history and historiography of the Pentecontaetia*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- CATALDI, S. Sulle origini e lo sviluppo della Lega Delia (478-461). In: AIGNER, L. (org.). *Federazioni e federalismo nell'Europa antica: Bergamo, 21-25 settembre 1992*. Milano: Vita e Pensiero, 1994, p. 117-159.
- CAWKWELL, G. *Thucydides and the Peloponnesian war*. London: Routledge, 1997.
- CONNOR, W. R. *Thucydides*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- CORNFORD, F. M. *Thucydides mythistoricus*. London: Edward Arnold, 1907.
- CRANE, G. *Thucydides and the ancient simplicity*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1998.

⁴⁰ Nunca debe olvidarse que Pericles sólo era la cabeza visible de una facción política con unos intereses determinados en la guerra (cf. Kagan, *op. cit.*, p. 346-347).

⁴¹ Esta división la vemos en Hornblower, *op. cit.*, p. 111.

- DARBO-PESCHANSKI, C. The origin of Greek historiography. In: MARINCOLA, J. (org.). *A companion to Greek and Roman historiography*. Vol. 1. Malden: Blackwell, 2007, p. 27-38.
- DIODORO DE SICILIA. *Biblioteca histórica*. Trad. J. J. Torres Esbarranch. Madrid: Gredos, 2006.
- DIODORUS SICULUS. *Diodorus of Sicily in twelve volumes with an English translation*. Ed. and transl. by C. H. Oldfather. Vol. 4-8. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.
- FINLEY, M. I. El imperio ateniense: un balance. In: FINLEY, M. I. *La Grecia antigua*. Trad. T. Sempere. Barcelona: Crítica, 1984 [1978], p. 60-84.
- GOMME, A. W. *A historical commentary on Thucydides*. Vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1945.
- GRUNDY, G. B. *Thucydides and the history of his age*. Vol. 1. Oxford: Blackwell, 1947.
- HOEKSTRA, K. Thucydides and the bellicose beginnings of modern political theory. In: HARLOE, K; MORLEY, N. (org.). *Thucydides and the modern world: reception, reinterpretation and influence from the Renaissance to the present*. New York: Cambridge University Press, 2012, p. 25-54.
- HORNBLOWER, S. *A commentary on Thucydides*. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- KAGAN, D. *The outbreak of the Peloponnesian war*. Ithaca: Cornell University Press, 1969.
- KIRKWOOD, G. M. Thucydides' words for "cause". *American journal of philology*, Baltimore, vol. LXXI, t. I, p. 37-61, 1952.
- LONDON, J. E. Athens and Sparta and the coming of the Peloponnesian war. In: SAMONS, L. J. (org.). *The Cambridge companion to the age of Pericles*. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 258-281.
- LEWIS, D. M. The Archidamian war. In: LEWIS, D. M. *et alii* (org.). *Cambridge ancient history*. Vol. 5. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 370-432.
- LOW, P. The Athenian empire. In: BOYS-STONES, G.; GRAZIOSI, B.; VASUNIA, P. (org.). *The Oxford handbook of Hellenic studies*. New York: Oxford University Press, 2009, p. 65-76.
- MARTÍNEZ LACY, R. *Historiadores e historiografía de la Antigüedad clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004 [1994].
- MATTINGLY, H. B. The Methone decree. *Classical quarterly*, London, vol. XI, t. II, p. 154-165, 1961.
- MEIGGS, R. *The Athenian empire*. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- MEIGGS, R. *Trees and timber in the ancient Mediterranean world*. New York: Oxford University Press, 1982.
- MEIGGS, R.; LEWIS, D. *A Selection of Greek historical inscriptions: to the end of the fifth century B.C.* Oxford: Oxford University Press, 1969.

- MOMIGLIANO, A. Algunas observaciones sobre las causas de la guerra en la historiografía antigua. In: MOMIGLIANO, A. *La historiografía griega*. Trad. J. M. Gázquez. Barcelona: Crítica, 1984 [1954], p. 151-167.
- MORAIS-MOTA, C. C. *As lições da história universal da "Biblioteca Histórica" de Diodoro de Sicília como processo educativo da humanidade*. Tese de doutorado inédita. São Paulo: FFLCH-USP, 2008.
- OBER, J.; DEROW, P.; GIARDINA, A.; MCLYNN, N.; WELCH, K. Personal perspectives. In: ERSKINE, A. (org.). *A companion to ancient history*. Oxford: Blackwell, 2009, p. 1-10.
- PARMEGGIANI, G. *Eforo di Cuma: studi di storiografia greca*. Bologna: Pàtron, 2011.
- PEARSON, L. Prophasis and aitia. *Transactions of the American philological association*, Atlanta, vol. LXXXIII, p. 205-223, 1952.
- PODLECKI, A. J. *Perikles and his circle*. London: Routledge, 2011 [1998].
- PRICE, J. J. *Thucydides and the internal war*. Cambridge/ New York: Cambridge University Press, 2001.
- RAWLINGS, H. *A semantic study of "Prophasis" to 400 b. C.* Stuttgart: Franz Steiner, 1975.
- RENGAKOS, A. Thucydides' narrative: the epic and herodotean heritage. In: RENGAKOS, A.; TSAKMAKIS A. (org.). *Brill's companion to Thucydides*. Leiden: Brill, 2006, p. 279-300.
- DE ROMILLY, J. *Thucydides and the Athenian imperialism*. Oxford: Basil Blackwell, 1963 [1947].
- ST. CROIX, G. E. M. *The origins of the Peloponnesian war*. London: Duckworth, 1972.
- SACKS, K. S. *Diodorus Siculus and the first century*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- SAMOTTA, I. Herodotus and Thucydides in Roman republican historiography. In: FOSTER, E.; LATEINER, D. (org.). *Thucydides and Herodotus*. New York: Oxford University Press, 2012, p. 345-378.
- SCHWARTZ, E. Diodoros. In: PAULY, A.; WISSOWA, G. (org.). *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Vol. V (1). Stuttgart: J. B. Metzlersche, 1903, col. 663-704.
- SEALEY, R. Thucydides, Herodotos, and the causes of the war. *Classical quarterly*, London, vol. II, t. I, p. 1-12, 1957.
- SHANSKE, D. *Thucydides and the philosophical origins of history*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- SIERRA, C. La otra Pentecontecia. *Ágora: estudos clássicos em debate*, Aveiro, vol. XIV, p. 81-106, 2012a.
- SIERRA, C. Nuevamente de Heródoto a Tucídides. *Historiae*, Barcelona, vol. IX, p. 71-87, 2012b.
- SIERRA, C. Sobre la *malevolencia* hacia Diodoro en la historiografía moderna. *Calíope: presença clássica*. Rio de Janeiro (en prensa).

STADTER, P. A. Thucydides as “reader” of Herodotus. In: FOSTER, E.; LATEINER, D. (org.). *Thucydides and Herodotus*. Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 39-68.

SULIMANI, I. *Diodorus' mythistory and the pagan mission: historiography and culture-heroes in the first pentad of the Bibliothek*. Leiden: Brill, 2011.

THUCYDIDES. “*Historiae*” in two volumes. Ed. H. Stuart-Jones and J. E. Powell. Oxford: Oxford University Press, 1942.

TUCÍDIDES. *Historia de la guerra del Peloponeso*. Trad. J. J. Torres-Esbarranch. Madrid: Gredos, 2000.

TRITLE, L. A. *A new history of the Peloponnesian war*. Malden: Blackwell, 2010.

TUPLIN, C. H. Thucydides I 42.2 and the Megarian decree. *Classical quarterly*, London, vol. LXXIII, p. 301-307, 1979.

O DESENVOLVIMENTO DA ARQUITETURA GÓTICA A PARTIR DA FILOSOFIA ESCOLÁSTICA

Eduardo Pacheco Freitas*

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS

ABSTRACT: This paper aims to explore the onset and peak of the development of Gothic architecture, religious art and architecture eminently urban, between the twelfth and thirteenth centuries in the medieval West, in a socio-religious Catholic hegemony. The message sent to the faithful through the Gothic architecture, replacing Romanesque, indicates in this case a major change in mindset, since we consider the importance of semiotics in art, architecture and urban space.

KEYWORDS: Gothic architecture; Scholastic philosophy; Medieval urbanism; Art History; Gothic cathedrals.

I. Introdução

Quando se fala de Arquitetura Gótica, ou simplesmente da Arte Gótica em geral, a primeira imagem que nos vem à mente é sempre a de enormes catedrais, pontiagudas, apontando para o céu, grandes o suficiente para acolher a população de uma cidade inteira. No entanto, a arquitetura gótica representa na história do ocidente medieval muito mais do que simplesmente um novo estilo arquitetônico. É sim, uma revolução na forma de se construir, sobretudo igrejas, mas a sua importância vai mais além, tornando-se o símbolo de uma revolução religiosa, de uma mudança de mentalidade e de uma mensagem filosófica enviada, através da pedra das construções, pela arquitetura. E seu aparecimento está associado de maneira íntima ao desenvolvimento das cidades no período da Baixa Idade Média.

* eduardo.freitas.001@acad.pucrs.br

Metodologicamente, temos como objetivo neste trabalho explorar estas relações a partir do conceito de “*locus*” conforme expresso no livro *A arquitetura da cidade*,¹ que consiste na “relação singular mas universal que existe entre certa situação local e as construções que se encontram naquele lugar”.² Com isto, entendemos que o surgimento do estilo gótico está estreitamente ligado às especificidades do âmbito geográfico do continente europeu, mais precisamente na França setentrional.

Da mesma forma pretendemos estudar a relação existente entre o desenvolvimento da arquitetura gótica e o surgimento da filosofia escolástica,³ assim como procuraremos entender esta nova forma de arquitetura, surgida entre os séculos XII e XIII, como signo desta e de outras relações, e como fator de preservação da memória e registro do espírito de um período de transição de mentalidades.

II. Transformações mentais e materiais nas cidades medievais

Nos séculos XII e XIII aconteceram “profundas transformações nas estruturas materiais e mentais da sociedade europeia”,⁴ inserindo-se neste contexto de transformação o surgimento do estilo gótico e da filosofia escolástica como fenômenos eminentemente urbanos situados em uma conjuntura religiosa e social hegemonicamente católica.

Ainda de acordo com Silveira, “o espaço urbano na Idade Média centralizou os principais equipamentos materiais e simbólicos do sagrado, [...] constituiu-se como paisagem e ambientação social fundamental para a proliferação das manifestações coletivas da espiritualidade cristã”.⁵

Embora a autora esteja se referindo de maneira mais específica aos movimentos da sociedade no sentido de se atingir “novos modelos da religiosidade urbana”,⁶ ou seja, o desenvolvimento de ordens religiosas

¹ Cf. Rossi, *op. cit.*

² Cf. Rossi, *op. cit.*, p. 147.

³ Segundo o *Dicionário de filosofia de Cambridge* (São Paulo: Paulus, 2006, p. 286), a Escolástica é um conjunto de técnicas escolares e instrucionais desenvolvidas nas escolas das universidades da Europa Ocidental no final do período medieval, que incluíam o uso do comentário e da questão disputada.

⁴ Cf. Silveira, *op. cit.*, p. 165.

⁵ Cf. Silveira, *op. cit.*, p. 165-166.

⁶ Cf. Silveira, *op. cit.*, p. 167.

populares que encontraram terreno fértil neste novo panorama, de caráter urbano, que estava se tornando mais e mais complexo, podemos ampliar a interpretação do texto e aplicá-lo ao que aconteceu à época do surgimento da arquitetura gótica.

É inegável a influência que o grande desenvolvimento urbano destes dois séculos teve sobre a sociedade como um todo. Em relação à ligação íntima entre o que acontece nas cidades e o que elas aparentam externamente, Lopez diz que “visto o aspecto físico da cidade espelhar as intenções e as necessidades práticas dos cidadãos (e como negá-lo?), a sua estrutura e a sua evolução urbanística constituem uma província da sua história que não pode ser marginal”.⁷

Daí a importância de se reconhecer os efeitos sobre a arquitetura oriundos da evolução não somente material mas também mental das cidades e de se estabelecer estas relações como objeto de estudo historiográfico. Neste sentido, portanto, é que se faz necessário compreender que a passagem da arquitetura românica para a arquitetura gótica significa bem mais do que apenas uma mudança de estilo. As transformações religiosas e mentais daquela sociedade tiveram seu registro perfeito em suas obras arquitetônicas, e, logicamente, com mais impacto, nas construções dos grandes templos religiosos. As catedrais perderam seu aspecto de fortalezas e passaram a representar o transcendente, o contato com o divino. Sobre o surgimento do estilo gótico, Le Goff diz:

A arte gótica, que também foi chamada de arte francesa, inundou toda a Europa cristã, a partir da França do Norte e, mais particularmente, do centro dessa região, que se chamava a França propriamente dita, no século XIII, e mais tarde Île-de-France. Esta arte nova, muito diferente da romana, responde ao mesmo tempo a um grande crescimento demográfico, que reclama igrejas maiores, e a uma profunda mudança de gosto. Além das dimensões mais vastas, o gótico manifestou-se pela atração da verticalidade, da luz e até da cor.⁸

O autor nos traz informações muito importantes: em primeiro lugar é feita a delimitação geográfica do surgimento da arquitetura gótica, situando-a na França setentrional (não por acaso o mesmo local onde surgiu a Escolástica, pois, como veremos mais à frente, existem teorias a respeito desta relação); em segundo lugar, a nova forma dada às construções, agora

⁷ Cf. Lopez, *op. cit.*, p. 96.

⁸ Cf. Le Goff, *op. cit.*, 1992, p. 205-206.

maiores internamente e mais altas, que é importante, tanto por contentar uma nova necessidade estética, que indica claramente uma mudança de pensamento daquela sociedade em transição, quanto por poder acolher mais fiéis, já que estes aumentavam juntamente com o crescimento das cidades. Le Goff afirma que, “embora as causas demográficas não tenham sido mais que um dos fatores de substituição das antigas igrejas”, este aspecto é importante, porém salienta que ele não é o único responsável pela mudança.⁹

Em face disso, podemos afirmar que à medida que o urbanismo se desenvolvia, havia uma mudança de gosto. E, ao mesmo tempo que a população crescia – e com isso surgia a exigência de templos maiores –, as antigas igrejas de aspecto soturno e militar não correspondiam mais aos valores religiosos e, conseqüentemente, estéticos, já que tratamos aqui da construção de edifícios destinados ao culto religioso.

O autor prossegue, informando sobre as características destas mudanças em termos arquitetônicos:

Nasceu uma Europa do gigantismo e da desmedida. Sempre mais alto! Esta parece ter sido a palavra de ordem dos arquitetos góticos. Depois de uma primeira geração de catedrais entre 1140 e 1190, marcada pelas catedrais de Sens, de Noyon e de Laon, o século XIII foi o grande século das catedrais, a começar por Notre-Dame de Paris.¹⁰

Esta busca desenfreada pela altura provocou uma espécie de competição entre os construtores de catedrais. Quem conseguiria construir a catedral mais alta? Devido a esta ânsia por verticalidade, acidentes aconteceram e obras desmoronaram.¹¹ As naves tinham cada vez mais maiores dimensões verticais, como atestam as catedrais de Notre-Dame de Paris (35 metros), Reims (38 metros) e Notre-Dame de Amiens (42 metros). Além disso, era planejada também a relação entre largura e altura da nave, com objetivo de proporcionar sempre uma maior sensação de impulso para o alto, para os céus.

⁹ Cf. Le Goff, *op. cit.*, 1992, p. 211.

¹⁰ Cf. Le Goff, *op. cit.*, 1992, p. 206.

¹¹ Em 1225, na cidade de Beauvais, planejou-se construir o coro da catedral com uma altura de 48 metros, o que provocou o seu desabamento no ano de 1284. (cf. Le Goff, *op. cit.*, 1992, p. 211).

III. O desenvolvimento da arquitetura gótica: uma revolução arquitetônica e religiosa

O estilo gótico surge quando o estilo românico mal havia se estabelecido, fazendo as igrejas deste último parecerem desprovidas de graça, com densidade exagerada e já obsoletas. A origem do termo “gótico”, significando esta nova maneira de construção, está no fato de seu aparecimento ter sido fora da Itália e de ter funcionado como uma substituta da arquitetura românica, numa clara alusão a velha dicotomia do mundo civilizado e do mundo bárbaro, pois o termo remete aos godos. Neste sentido, Gozzoli diz: “é muito provável que os humanistas do Renascimento tenham adotado o termo gótico como sinônimo de bárbaro, no sentido de proveniente da região de além-Alpes, por oposição a românico”.¹²

A grande descoberta da arquitetura gótica, em relação à arquitetura românica, foi o fato de se desenvolver o arco ogival, uma grande evolução, se comparado aos antigos arcos redondos românicos, justamente por permitir maior altura das abóbadas. Aliada a esta inovação há uma outra, diretamente relacionada a esta nova modalidade técnica: a distribuição uniforme de peso, que ajuda a reduzir o material necessário para a construção da obra. Não só o arrojado das linhas, destas paredes que transmitem a impressão de serem inteiramente construídas em vidro, importou para os construtores. Eles cuidaram também para que a proeza artística pudesse ser claramente sentida e aproveitada por quem vislumbrasse a construção.¹³

Afinal, a própria etimologia da palavra *catedral* revela a magnitude de tais obras (*cathedra* = trono episcopal),¹⁴ pois estas não eram simplesmente igrejas, mas igrejas próprias dos bispos. Daí a importância atribuída à beleza das obras, já que, segundo Le Goff, esta foi uma “época em que o primeiro critério de beleza é o da grandeza”.¹⁵ Desta forma, compreende-se a

¹² Cf. Gozzoli, *op. cit.*, p. 3.

¹³ Um caso emblemático acerca da união de funcionalidade e beleza desenvolvida pelos construtores góticos foi a utilização dos vitrais, que, ao mesmo tempo, passavam a sensação de transcendentalidade e representavam os ensinamentos da Igreja. Segundo um religioso medieval citado por Gozzoli sem ser identificado, os vitrais ensinavam às *pessoas simples que não conhecem as Escrituras aquilo em que devem crer* (*op. cit.*, p. 22). É uma perfeita junção de beleza e instrução, afinal trata-se aqui de uma sociedade que tem a maior parte de sua população analfabeta e suscetível a este tipo de estímulo.

¹⁴ Cf. Gombrich, *op. cit.*, p. 188.

¹⁵ Cf. Le Goff, *op. cit.*, 1992, p. 211.

necessidade imperiosa de características de transcendentalidade e de utilização da luz natural, filtrada pelos vitrais, que construía assim um ambiente celestial dentro dos templos.

Devido a toda esta imponente, poucas dessas edificações foram completadas conforme seus projetos originais, que eram por demais grandiosos:

É difícil imaginar a impressão que esses edifícios devem ter causado àqueles que só tinham conhecido as pesadas e sombrias estruturas do estilo românico. Aquelas igrejas mais antigas, em sua força e poder, talvez transmitissem algo da Igreja Militante que oferecia abrigo e proteção contra as investidas do mal. As novas catedrais propiciavam aos fiéis o vislumbre de um mundo diferente. Eles teriam ouvido falar, em sermões e cânticos, da Jerusalém Celestial, com seus portões de pérolas, suas joias de ouro de incalculável preço, suas ruas de ouro puro e cristal transparente (*Apocalipse*, XXI).¹⁶

Gombrich salienta que “tudo que era pesado, terreno ou trivial fora eliminado”; assim como a escolástica fez em relação à exposição metodológica do conhecimento, a arquitetura gótica fez com as suas linhas. Diz, ainda, que o artista gótico, ao realizar sua obra, “não a narra apenas para divulgar, mas para nos transmitir uma mensagem, e para consolo e edificação dos fiéis”.¹⁷

Havia uma tendência, à época, por parte dos frades pregadores, de estimular a imaginação dos fiéis que eram convidados a visualizar mentalmente as cenas dos evangelhos. Nada mais natural do que expor artisticamente e através das linhas inovadoras e escolásticas das catedrais góticas esta forma de evangelizar. Podemos, de modo similar, encarar esta maneira de tratar o tema da espiritualidade, a partir de construções imagéticas mentais, como uma maneira de promover a memorização dos temas evangélicos, um estratagema que visava a tornar estes

¹⁶ Cf. Gombrich, *op. cit.*, p. 188/ Podemos estabelecer uma interessante relação entre a novidade gótica que é a utilização da luz natural, filtrada pelos vitrais, e sua capacidade de provocar sentimentos transcendentais nos fiéis, com o texto do versículo 23 do último livro da Bíblia: *A cidade não precisa nem do sol, nem da lua, para lhe darem claridade, pois a Glória de Deus a iluminou, e o Cordeiro é a sua lâmpada*. Neste sentido, basta-nos recordar que, devido ao caráter hierofânico do homem medieval, havia o entendimento de que a luz *provinha diretamente de Deus* (cf. Gozzoli, *op. cit.*, p. 22) e como tal é possível entendermos a importância da presença da luminosidade em um templo gótico.

¹⁷ Cf. Gombrich, *op. cit.*, p. 193.

ensinamentos mais presentes, internalizados no cristão, em suma, uma forma de lembrar e perpetuar o conhecimento acerca dos evangelhos de um jeito mais lúdico e fácil.

Segundo Gombrich, devido ao espírito da época o objetivo era provocar as seguintes reflexões: “Como se portaria um homem, como agiria, como se impressionaria se participasse de tais eventos? Mais do que isso: como se apresentariam aos nossos olhos tais gestos ou movimentos?”.¹⁸

Diferentemente da Igreja Militante do século anterior, com suas construções objetivando combater o mal e vencê-lo, como fortalezas da cristandade, as catedrais góticas do século XIII, afinal o século da Igreja Triunfante, traziam, em forma de pedra e vidro, o Reino dos Céus até a Terra e promoviam uma experiência sensorial nos fiéis de caráter metafísico e plena de religiosidade. Segundo Pugin, “o próprio plano do edifício é o símbolo da redenção humana”.¹⁹ Ele acrescenta que não bastava apenas criar e executar esta obra de arte arquitetônica sem haver sentidos maiores implícitos em cada pedra assentada e em cada imagem esculpida, pois,

[...] para que as construções produzam efeitos semelhantes sobre o espírito é preciso que seus autores tenham sido totalmente absorvidos pela fé e pela devoção, que a glorificação da religião tenha sido o próprio fim de sua educação.²⁰

E é nesse sentido que o arquiteto, convertido ao catolicismo em 1833 e um dos promotores do renascimento gótico na Inglaterra, discorre acerca do sentimento e da filosofia que movia estes homens, desde o arquiteto ao pedreiro na execução de uma catedral:

Aqueles homens sentiam estar comprometidos com a ocupação mais gloriosa que possa caber a um homem, a de levantar um templo para a veneração do Deus da Verdade e da Vida. Este sentimento é que guiava ao mesmo tempo a mente que concebia os planos do edifício e o escultor paciente cujo cinzel recortava o detalhe admirável e diverso. Este sentimento é que levou os antigos pedreiros, apesar do perigo e das dificuldades da tarefa, a perseverar até que tivessem erguido suas flechas gigantescas numa região próxima das nuvens.²¹

¹⁸ Cf. Gombrich, *op. cit.*, p. 201-202.

¹⁹ Cf. Pugin, *op. cit.*, p. 118.

²⁰ Cf. Pugin, *op. cit.*, p. 118.

²¹ Cf. Pugin, *op. cit.*, p. 118.

Com isto, percebemos o quanto pode haver de coesão e determinação conjunta entre os diferentes estamentos – arquitetos, artistas, pedreiros, clérigos – quando há um objetivo comum que permeia toda a sociedade: levar a mensagem cristã adiante, preservando-a na arte, perpetuando-a na escultura e, de maneira mais perene, nas pedras que erguem as catedrais góticas até o céu. Esta imagem e este sentimento foram buscados à exaustão por todos aqueles envolvidos na realização de uma catedral gótica: causar a impressão de que o edifício se estende até o céu.

Contudo, Jacques Le Goff oferece uma visão que contrapõe este entendimento de Pugin em relação aos construtores de catedrais:

Não se deve crer, segundo o testemunho de certos textos célebres que mostram o entusiasmo das populações no sentido de contribuir para a reconstrução da catedral românica de Chartres, destruída por um incêndio em 1194, que as grandes catedrais do século XIII tenham sido construídas com o dinheiro e os incentivos dos burgueses. A ação financeira, artística e psicológica é essencialmente a dos bispos e dos cônegos, mais ou menos ajudados pelo rei e pelos príncipes territoriais.²²

Ou seja, mais do que um evento de caráter absolutamente coletivo, de união de esforços, de sinergia pura e simples, de acordo com a visão de Le Goff, a construção das catedrais góticas foi um movimento, naturalmente, arquitetado de cima para baixo. Os clérigos, aliados à nobreza, contribuiriam, mais do que os burgueses e muito mais, evidentemente, do que qualquer movimento espontâneo popular ligado a alguma forma de pregação evangélica, para que surgisse esse novo tipo de estrutura arquitetônica em pleno coração das cidades. Não se restringindo somente ao caráter financeiro, ao lançar a hipótese de que o dinheiro para as obras não vinha da burguesia, o autor vai ainda mais longe e afirma que justamente a ideia, a concepção do novo estilo parte quase exclusivamente do clero, com apoio maior ou menor da nobreza.

IV.1. A influência da filosofia escolástica sobre a arquitetura gótica

Nos anos 50 do século XX o pesquisador Erwin Panofsky expôs uma tese que estabeleceu uma inusitada ligação entre a filosofia escolástica e a arquitetura gótica. É sabido que ambas surgiram

²² Cf. Le Goff, *op. cit.*, 1992, p. 212.

paralelamente no mesmo espaço geográfico, no caso o norte de Paris, e no mesmo período de tempo, aproximadamente entre os séculos XII e XIII. Panofsky vê nesta coincidência temporal e espacial dos dois eventos mais do que uma simples casualidade e defende a existência de uma relação mais concreta que a simples sincronia no tempo e no espaço. Aponta, entre outros fatores, uma provável influência de conselheiros escolásticos sobre os artistas e mestres²³ góticos.

No entanto, o autor vai além e chega a uma conclusão mais profunda, defendendo a hipótese de que esta influência, muito mais do que de forma direta e individual, se deu genericamente, através do que ele chama de “hábito mental”. Este conceito é entendido por Panofsky como “um princípio que rege a ação” e o autor sustenta seu pensamento com a simples constatação histórica de que “a escolástica detinha o monopólio da formação intelectual naquele âmbito restrito”.²⁴

Em geral, a educação espiritual deslocou-se das escolas monásticas para instituições mais urbanas que rurais, de caráter antes cosmopolita que regionalista e, por assim dizer, apenas semi-eclésiásticas, a saber: as escolas catedrais, as universidades e as *studia* das novas ordens mendicantes que surgiram quase todas no século XIII e cujos membros desempenharam papel de crescente importância mesmo nas universidades.²⁵

Isto é, a educação e a produção de conhecimento não estavam mais restritas à clausura dos mosteiros. Deixava de existir o isolamento natural das práticas intelectuais que passaram então a acontecer também nas cidades.

Podemos imaginar em qual clima psicológico e intelectual passou a existir a arquitetura gótica: dentro da cidade, envolta pela fé e pela razão, com a missão de substituir uma arquitetura que não satisfazia mais à religiosidade católica, que agora contava com um complexo sistema filosófico como respaldo teológico e intelectual. Neste sentido, devemos atentar para as observações de Maria Gozzoli:

[...] a escolástica – que enquadrava harmoniosamente todo o saber do tempo e afirmava a possibilidade de ascender a Deus não só pela fé, como pela razão. Chegava-se a Deus por um esforço de

²³ Mestre era o nome que se dava ao arquiteto neste período.

²⁴ Cf. Panofsky, *op. cit.*, p. 14-15.

²⁵ Cf. Panofsky, *op. cit.*, p. 15.

pensamento, complexo mas requintado, rigidamente formal mas rico de sutilezas: esses mesmos conceitos que, em arquitetura, inspiraram as catedrais góticas, a sua ascensão para Deus através de construções complexas mas requintadas, formalmente rigorosas, mas de igual modo ricas de pormenores.²⁶

Aqui, as palavras-chave são: harmonia e ascensão; fé e razão; complexidade e requinte; formalidade e sutileza. São palavras que podem ser usadas tanto para caracterizar a escolástica quanto o gótico. Mais uma vez nos parece evidente a relação entre os dois fenômenos.

E sobre este contato, entre os mestres-construtores e os clérigos com os quais tinham que trabalhar, todos mergulhados em uma nova ambientação intelectual, Panofsky diz:

É pouco provável que os arquitetos do gótico tenham lido Gilberto de la Porrè ou Tomás de Aquino no original. Mas entraram em contato com o ideário escolástico por inúmeros outros, sem perceber que, por força de sua atividade, tinham de trabalhar com quem esboçava os programas litúrgicos e iconográficos. Haviam frequentado a escola, tinham ouvido sermões e podiam acompanhar as *disputationes de quolibet* que tratavam de todas as questões imagináveis da atualidade e que se haviam transformado em eventos sociais, comparáveis a nossas óperas, concertos e conferências públicas.²⁷

É feita uma ressalva: os mestres provavelmente não manusearam os livros que continham toda a essência do pensamento escolástico. Mas teriam sido fortemente influenciados por esta aura escolástica que dominava todo o ambiente. A escolástica estava no ar e os arquitetos do gótico estavam inseridos neste contexto.

IV.2. Completude, ordenamento e clareza

Existem três exigências mínimas e fundamentais para que se cumpra aquilo que é denominado pelos estudiosos de esquematismo ou de formalismo escolástico. A clareza é algo buscado incessantemente nos textos escolásticos e para se atingi-la de modo satisfatório deve-se utilizar: a completude, que é a enumeração suficiente – nem mais, nem menos – das questões a serem abordadas; o ordenamento seguindo o esquema de “partes das partes”, como forma de bem estruturar a

²⁶ Cf. Gozzoli, *op. cit.*, p. 8-9.

²⁷ Cf. Panofsky, *op. cit.*, p. 15.

exposição; e, obviamente, a clareza e força probatória, entendidas aqui como uma relação suficiente de reciprocidade entre o que se mostra e o que se comprova a partir disso. Como complemento a estes pré-requisitos para a correta exposição escolástica há ainda as *similitudines* de Tomás de Aquino, ou seja, uma espécie de analogia, com o uso de palavras adequadas, visando à melhor compreensão dos conceitos expostos.

É nesse sentido que, ao observarmos a estrutura de uma catedral gótica, podemos aplicar o conceito escolástico de completude, pois não há nada sobrando, nem nada que falte. Elementos como a cripta, as galerias, e as torres, com exceção daquelas frontais, foram eliminados, em nome da clareza e da síntese exata de todo o conhecimento cristão, seja no aspecto teológico, como também no natural, histórico e moral.

Da mesma forma é facilmente observado um “princípio de divisibilidade progressiva”, que consiste em uma homologia entre as partes que constituem uma construção gótica, demonstrando assim que todas as partes que compõem a estrutura situam-se dentro de um mesmo nível lógico. O exemplo mais claro dessa divisão progressiva, que pode sem dúvida ser associada à esmerada divisão e subdivisão de um tratado escolástico bem estruturado, está nos

[...] suportes [que] eram divididos em pilar principal, colunas adossadas, colunas adossadas secundárias e colunetas novamente subordinadas a estas últimas; a caixilharia das janelas, os trifórios e as arcadas cegas eram divididas em suportes e perfis de primeira, segunda ou terceira ordem; nervuras e arcos eram subdivididos numa série de perfis.²⁸

Desta forma, assim como estamos habituados a fazer divisões sucessivas em um trabalho acadêmico, de forma a deixá-lo claro e organizado, os construtores, por influência da escolástica, aplicaram o mesmo princípio às suas catedrais.

IV.3. *Manifestatio e concordantia*

Em relação às duas premissas básicas da escolástica, aplicadas à arquitetura das catedrais góticas em seu apogeu, Panofsky diz:

Enquanto o primeiro, a *manifestatio*, nos ajuda a entender a imagem fenomênica da arquitetura clássica do apogeu gótico, o segundo, a *concordantia*, ajuda a compreender a gênese do apogeu gótico clássico.²⁹

²⁸ Cf. Panofsky, *op. cit.*, p. 34.

²⁹ Cf. Panofsky, *op. cit.*, p. 46.

Ou seja, a *manifestatio*, compreendida como a maneira clara de explicitar os conteúdos relacionados à fé cristã à luz da razão, determinou a mesma clareza de linhas e divisão dos elementos constitutivos de uma obra arquitetônica gótica. Como exemplo, Panofsky cita o portal central da fachada ocidental da catedral de Notre-Dame em Paris, com os doze apóstolos representados em divisões simétricas de dois grupos no tímpano da catedral. A simetria, sem dúvida alguma, era algo caro aos escolásticos e manifestou-se também na arquitetura gótica.

Já a *concordantia*, em se tratando da necessidade de conciliação de “possibilidades contraditórias” presente na filosofia escolástica, expressa em sua forma mais completa através do método de Abelardo de *Sic et Non*³⁰ até chegar-se a uma síntese, uma solução, parece ter sido outro fator a influenciar a arquitetura gótica. Resumidamente, este método consistia em aceitar as possíveis contradições dos textos de autoria de filósofos, dos padres da Igreja e até mesmo das escrituras sagradas. No entanto, como passo posterior à aceitação da existência destas contradições, passava-se então a tentativa de conciliá-las, que se dava através do método de arrolamento de uma série de autoridades (*autoritates*) em uma espécie de conjunto (*videtur quod*) que era colocado em oposição a outro rol de autoridades (*sed contra*). Como resultado deste confronto entre duas autoridades com comentários opostos, conflitantes, a respeito de um tema, era produzida como solução a *respondeo dicendum*.

Um fato notório que demonstra de maneira bastante convincente esta relação, levando-se em consideração que as construções românicas do passado aqui funcionavam como *auctoritas*, é a solução definitiva que os mestres-construtores encontraram para alguns problemas típicos da origem da arquitetura gótica. São três *quaestiones* cruciais, que, ao serem resolvidas definitivamente, caracterizaram e diferenciaram de vez esta nova forma de arquitetura em relação às construções românicas de antes. As *quaestiones* que tiveram então o seu *respondeo dicendum* dado pelos arquitetos góticos foram: a rosácea na fachada ocidental, ao substituir a janela que sempre existiu por uma estrutura circular que era estranha ao gosto gótico; a estrutura da parede debaixo do clerestório,

³⁰ Famoso tratado onde Abelardo arrola 158 itens importantes, desde suicídio até concubinato, que são confrontados, em uma relação dialética, a partir de visões conflitantes das autoridades e conciliados por fim. Entre outras, a importância deste texto está em demonstrar claramente a visão dos escolásticos e que a fé poderia buscar apoio na razão.

com a criação do trifório que conjugou o *Sic* românico de Caen com o *Non* gótico de Amiens; e a conformação dos pilares da nave central, que deixaram de ser somente associados a formas angulares e passaram a utilizar o núcleo cilíndrico.³¹ É importante destacar que Panofsky defende que todas essas mudanças ocorreram – ainda que sendo sabida a importância do hábito mental criado pela filosofia escolástica – de forma consciente, sendo aplicadas de forma racional pelos mestres-construtores.

De acordo com Panofsky,³² a influência do princípio da *concordantia* sobre as obras do apogeu do gótico é tão grande que “a dialética escolástica desenvolveu o pensamento arquitetônico a um ponto em que ele quase deixa de ser arquitetônico”. É quase como afirmar que os construtores das catedrais não estavam construindo igrejas, mas fazendo filosofia em pedra e vidro.

V. Um registro em pedra e vidro

Quando Rossi fala na individualidade de um fato urbano,³³ nos sentimos tentados a analisar a origem da arquitetura gótica justamente por sua ligação estreita com o urbanismo medieval da Baixa Idade Média, conforme visto anteriormente. São colocadas pelo autor as questões que envolvem a origem deste fato urbano, no sentido de se procurar o acontecimento que o deflagrou e o signo que o fixou no tempo. O acontecimento, aqui, em se tratando da arquitetura gótica, parece-nos ser o surgimento da filosofia escolástica, que promoveu uma nova esquematização do pensamento que se estendeu para toda a sociedade, tendo decisiva importância aí o processo de urbanização e de estabelecimento de centros de estudos nas cidades. O signo desta mudança histórica está expresso na nova forma de arquitetura, que representa tanto uma nova espiritualidade quanto uma nova relação

³¹ Para um maior aprofundamento no tema, recomendamos a leitura do capítulo V de *Arquitetura gótica e escolástica*, onde Panofsky examina detalhadamente todas estas novas características da arquitetura gótica, comparando-as com os valores da arquitetura românica e demonstrando a relação da filosofia escolástica com a resolução destes problemas.

³² Cf. Panofsky, *op. cit.*, p. 62.

³³ Cf. Rossi, *op. cit.*, p. 151.

entre a fé e a razão. Victor Hugo diz em seu livro *Notre Dame de Paris*,³⁴ não por acaso um romance que tem a famosa catedral gótica como personagem, que nenhum pensamento ou ideal humano até o século XV deixou de ser gravado na pedra, na arquitetura. Diz que “nos seis mil primeiros anos do mundo, desde o pagode mais imemorial do Indostão até a catedral de Colônia, a arquitetura foi a grande escritura do gênero humano”.³⁵ Neste sentido, não podemos deixar de refletir na grandiosidade da arquitetura gótica em promover este registro. Tantos séculos depois que a última cidade romana deixara de existir, ao menos como uma cidade romana, a Europa ocidental e cristã, e mais que cristã, católica, voltava a se movimentar em direção ao urbanismo. De igual maneira, o pensamento até então mais obscurantista passava agora a flertar com a razão, sem, no entanto, desprezar a religião, muito pelo contrário. O desejo dos clérigos escolásticos é legitimar ainda mais o seu credo pelo argumento filosófico. Estes movimentos intensos não poderiam deixar de ser registrados, e, como bem disse Hugo, “até Gutenberg, a arquitetura é a escrita principal, a escrita universal”.³⁶ A catedral gótica é o signo claro e eloquente do que estava acontecendo naquele período e naquele lugar:

A arquitetura foi até o século XV o registro principal da humanidade; fato é que neste intervalo não apareceu no mundo pensamento um pouco complicado que não se tenha feito edifício; que toda a ideia popular, como toda a lei religiosa, tem tido os seus monumentos; que o gênero humano, enfim, não tem pensado nada importante que o não tenha escrito em pedra. E por quê? Porque todo o pensamento, quer religioso, quer filosófico, tem interesse em se perpetuar; porque a ideia que agitou uma geração quer agitar outras e deixar vestígios. Ora, que precária imortalidade a de um manuscrito! Como um edifício é um livro bem mais sólido, duradouro e resistente!³⁷

³⁴ *Notre Dame de Paris* é um romance de Victor Hugo publicado em 1831. No entanto, quando saiu a primeira edição foram suprimidos três capítulos que haviam sido perdidos pela gráfica durante o processo de produção do livro. Posteriormente, os cadernos contendo estes capítulos foram encontrados e foram incluídos nas novas edições. É exatamente um destes capítulos que trata, filosoficamente, desta questão da arquitetura ter sido a mais importante forma de registro humano até o século XV, quando surge o livro impresso. Para Hugo isto [o livro impresso] há de matar aquilo [a arquitetura].

³⁵ Cf. Hugo, *op. cit.*, p. 221.

³⁶ Cf. Hugo, *op. cit.*, p. 225.

³⁷ Cf. Hugo, *op. cit.*, p. 227.

É impossível não pensar na opulência de uma catedral gótica, com suas formas inovadoras e tamanho descomunal, atuando exatamente como a ideia de Victor Hugo de que o livro de pedra é muito mais eloquente e eterno do que um simples manuscrito que perecerá em algumas décadas. Se concordarmos com o autor, perceberemos que neste caso o pensamento a se preservar é mais poderoso ainda, pois é, ao mesmo tempo, filosófico e religioso. A arquitetura gótica foi produzida pela filosofia escolástica, que, por sua vez, teve sua razão de existir na religião que procurava pensar, religião esta que já estava há mais de dez séculos produzindo edifícios que inscreviam de forma duradoura, na história, as suas doutrinas.

Neste mesmo sentido, podemos afirmar que uma religião que tem a “necessidade da lembrança como tarefa religiosa fundamental”,³⁸ seja pela repetição festiva da paixão de Cristo, seja pelo simples estudo bíblico, que afinal de contas trata do exame de fatos do passado descritos literariamente que estão na origem da própria Igreja, também se utiliza do expediente arquitetônico, tanto para reproduzir esta lembrança quanto para enviar sinais aos fiéis. Vejamos o que diz Maiolino, a respeito da forma dada às catedrais:

A planta da igreja gótica era em forma de cruz latina. Sua implantação era feita de forma que a nave e a capela-mor se situassem no braço longitudinal no sentido Leste-Oeste. Assim o altar-mor ficaria a Leste, onde nasce o sol, o que costumou-se chamar de cabeceira. A fachada ocidental ficaria preferencialmente a Oeste, onde o sol se põe, numa nítida alusão à necessidade do homem de percorrer um longo caminho para chegar até Deus. Desta forma, o braço do transepto ficaria no sentido Norte-Sul, sendo o lado do Evangelho para o Norte e o lado da Epístola para o Sul. A parte inferior do braço longitudinal da cruz era normalmente dividida em três naves, sendo a central maior que as outras duas, tanto em altura quanto em largura.³⁹

É interessante notar como a arquitetura pode conjugar estas duas formas de comunicação e de contato entre presente, passado e futuro. Há, em uma mesma obra arquitetônica, conforme a descrição de Maiolino, a recordação das escrituras sagradas, um ideal de comportamento expresso na direção da construção e a perenização do

³⁸ Cf. Le Goff, *op. cit.*, 1994, p. 444.

³⁹ Cf. Maiolino, *op. cit.*, p. 12.

símbolo máximo do cristianismo, que é a cruz, plantada naquele local para toda a eternidade, à vista de todas as gerações vindouras.⁴⁰

Segundo Pignatari, “nem toda arquitetura é apenas pedra, nem toda música é apenas som”,⁴¹ o que nos faz imaginar uma certa consciência e racionalidade que se expressam através da construção de uma catedral gótica. Fazendo a análise de alguns dos fatores que abordamos neste trabalho como, por exemplo, a filosofia escolástica, a recordação característica da religião católica e a necessidade de se preservar em monumentos o pensamento filosófico e religioso, percebemos que faz muito sentido a afirmação do autor de que:

[...] a mensagem arquitetônica – especialmente quando entendida como mensagem de massa: o assentamento humano, a cidade – é endereçada, antes de mais nada a não-arquitetos, ou seja, a receptores e interpretantes cujo código principal não é o arquitetônico, mas que, no entanto (de maneira leiga, digamos), só podem absorver a mensagem decodificando-a, em primeiro lugar, segundo o código arquitetônico.⁴²

Mesmo com toda a consciência com que os mestres-construtores aplicaram os princípios escolásticos em suas obras, na verdade o mais importante ainda é a mensagem que a construção vai levar adiante àqueles que são leigos, no caso, o imenso público fiel que vai fazer o uso efetivo da construção durante as missas e outras celebrações religiosas. Daí a importância de simbolizar e de significar para os habitantes daquele espaço urbano, que vão utilizar as dependências da catedral, a cruz, o caminho que o homem deve percorrer para ser mais justo, a mudança de uma estrutura militante românica para uma triunfante obra gótica. Representa-se aqui, além de uma mudança de gosto, uma grande e

⁴⁰ Esta constatação é ainda mais importante quando temos em mente que *o conhecimento, para os historiadores medievais, era entendido como a apreensão imediata de um dado. Conhecer significava ver com os próprios olhos, tocar com as próprias mãos e ouvir com os próprios ouvidos* (cf. Rui, *op. cit.*, p. 214). Nada mais adequado para a promoção desta experiência cognitiva que a solidez de uma catedral, aliada à música religiosa, às iconografias, à estatuária, aos vitrais e à sua luz de aspecto celeste. A união de todos estes elementos em um mesmo edifício certamente é capaz de marcar indelevelmente o entendimento acerca da cristandade em um indivíduo inserido em um contexto profundamente religioso como a sociedade medieval.

⁴¹ Cf. Pignatari, *op. cit.*, p. 155.

⁴² Cf. Pignatari, *op. cit.*, p. 155.

importante modificação mental daqueles homens e mulheres que viveram na Europa nos séculos XII e XIII. O signo destas mudanças foi expresso, com toda a sua complexidade – histórica, filosófica, religiosa, urbana e social – na arquitetura gótica, surgida não somente como uma substituta da arquitetura românica, mas como uma etapa posterior, diretamente ligada aos sentimentos humanos, cada vez mais urbanos, daquela sociedade em transição. E aí está a importância da arquitetura como fonte historiográfica, pois é do “confronto histórico e dialético, que permanece mesmo depois que os emissores e receptores originais já tenham desaparecido há séculos ou milênios, que flui o significado da arquitetura”.⁴³ A obra arquitetônica, por seu caráter de permanência, dialoga não só com aquelas gerações que a viram nascer, como com todas as outras que vêm a conhecê-la, e, desta forma, segue enviando sua mensagem continuamente, com todas as ressignificações que ela possa ter.

VI. Considerações finais

As transformações mentais ocorridas durante a Idade Média, no período de avanço do urbanismo, em uma Europa que havia passado quase mil anos apenas com raras e medíocres cidades, tiveram forte impacto sobre as estruturas materiais desta sociedade, incluída aí a nova forma de arquitetura desenvolvida, que veio a ser chamada “gótica”.

Mas o que constituem exatamente estas transformações mentais?

O desenvolvimento das cidades neste período provocou alterações profundas em todos os âmbitos da sociedade. Como temos por objetivo neste trabalho analisar a arquitetura gótica, que está intimamente ligada ao fator religioso, pois surge como a arquitetura de catedrais, devemos atentar para o caráter religioso da sociedade e para as transformações que o impactam diretamente.

Em primeiro lugar, podemos afirmar que, com o deslocamento do ensino, até então exclusividade dos mosteiros mais isolados, para as cidades, houve uma expansão do conhecimento e da atividade intelectual para um maior espectro da sociedade; ao menos, as reflexões que se produziam eram mais facilmente percebidas pela população leiga, embora esta, em sua grande maioria, permanecesse iletrada. Houve então o aparecimento da filosofia escolástica, que pretendia conjugar a

⁴³ Cf. Pignatari, *op. cit.*, p. 156.

fé com a razão, usando a última para legitimar a primeira. Este fenômeno, que tem as suas características metodológicas específicas, tais como clareza, esquematização, conciliação de interpretações conflitantes de autoridades filosóficas ou teológicas, promoveu uma nova forma de pensar – ou uma nova forma de organizar o pensamento – que não se restringiu a quem estava dentro das escolas ou diretamente ligado ao ministério da Igreja. Esta nova visão filosófica do mundo e da religião passou a se estender também às camadas populares, como ocorre, por exemplo, hoje em dia: mesmo um leigo no assunto utiliza termos como internet, *e-mail*, iPod, embora não necessariamente saiba como funcionam, ou até nunca tenha utilizado de maneira profissional qualquer uma destas ferramentas tecnológicas. A filosofia escolástica ecoou por toda aquela sociedade urbana medieval.

No entanto, ela sem dúvida teve influência direta sobre aqueles que eram obrigados, por força de seu ofício, a trabalhar diretamente com aqueles que produziam e reproduziam estes conhecimentos; falamos aqui dos mestres-construtores em contato direto com os clérigos que os instruíam acerca da construção de uma nova igreja ou da produção iconográfica a ser utilizada. Esta influência se deu, como visto neste trabalho, na organização dos elementos constitutivos de uma obra arquitetônica gótica, conforme os preceitos escolásticos que a princípio eram aplicados aos seus tratados. Portanto, temos aqui uma revolução arquitetônica que está estreitamente ligada a um novo fator de entendimento teológico.

Com a revolução urbana, houve o desenvolvimento e divulgação da filosofia escolástica que tornou possível a criação da arquitetura gótica. De igual maneira, e tendo em mente o caráter visual do homem medieval que apreendia o novo através da visualização direta, talvez em boa parte pelo baixo grau de alfabetização que era o estado comum da maioria das populações, excetuados os clérigos, os quais tinham acesso à leitura e à escrita, concluímos que as catedrais góticas representaram simultaneamente os preceitos escolásticos, a influência da filosofia na arquitetura e a transição de gosto e de mentalidade que ocorria naquele instante histórico.

Como religião direta e essencialmente influenciada pela recordação, o cristianismo medieval inscreveu na pedra os ensinamentos da religião e sinalizou aos fiéis estes ensinamentos através das formas externas e internas de uma catedral gótica. Da mesma forma que uma obra arquitetônica não pode ser transposta para outro lugar, justamente por surgir a partir das especificidades culturais, religiosas, sociais e mentais do local onde é erguida, podemos compreender que a arquitetura gótica, nos séculos XII e XIII, época de seu apogeu,

representou a mentalidade daquela sociedade em transição. Passava-se do românico ao gótico porque se passava da Igreja militante para a Igreja triunfante. A luta contra o mal, de antes, dá lugar a uma nova relação, mais metafísica, do homem com Deus. Uma relação de transcendentalidade, expressa de maneira eloquente e inequívoca na verticalidade gótica que eleva aquilo que é terreno ao âmbito celestial.

Referências

- BRACONS, J. *Saber ver a arte gótica*. Trad. Jamir Martins. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CHOAY, F. *O urbanismo: utopias e realidades, uma antologia*. 6. ed. Trad. Dafne Nascimento Rodrigues. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DE BONI, L. A. (org.). *A ciência e a organização dos saberes na Idade Média*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- AUDI, R. (Dir.) *Dicionário de filosofia de Cambridge*. Trad. Edwino Aloysius Royer. São Paulo: Paulus, 2006.
- FOCILLON, H. *A arte do ocidente: a Idade Média românica e gótica*. 2. ed. Trad. José Saramago. Lisboa: Estampa, 1993.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOMES, V. S. Gótico, a Escolástica de pedra. Disponível em: <<http://www.arautos.org.br/artigo/18193/Gotico—a-Escolastica-de-pedra.html>>. Acesso em: 12/10/2011.
- GOZZOLI, M. C. *Como reconhecer a arte gótica*. Trad. Carmen de Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1986.
- HUGO, V. *Nossa Senhora de Paris*. 2. ed. Trad. Não informado. Porto: Chardron, 1945.
- JOHNSON, S. *Emergência: dinâmica de rede em formigas, cérebros, cidades e softwares*. Trad. Maria Carmelita P. Dias. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- LE GOFF, J. *As raízes medievais da Europa*. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 2007.
- LE GOFF, J. *O apogeu da cidade medieval*. Trad. Antônio de Pádua Danes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Trad. Nilson Moulin Louzada. Campinas: UNICAMP, 1994.
- LOPEZ, R. S. *A cidade medieval*. Lisboa: Presença, 1988.
- MAIOLINO, C. F. *A arquitetura religiosa neogótica em Curitiba entre os anos de 1880 e 1930*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- PANOFSKY, E. *Arquitetura gótica e escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. Trad. Wolfe Höernke. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PIGNATARI, D. *Semiótica da arte e da arquitetura*. São Paulo: Cultrix, 1981.

PUGIN, A. W. N. O belo ontem. In: CHOAY, F. (org.). *O urbanismo: utopias e realidades, uma antologia*. 6. ed. Trad. Dafne Nascimento Rodrigues. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 117-120.

ROSSI, A. *A arquitetura da cidade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RUI, A. J. A elaboração de História na Idade Média: o exemplo de Alfonso X, o Sábio. In: DE BONI, L. A. (org.). *A ciência e a organização dos saberes na Idade Média*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, p. 211-217.

SILVEIRA, E. A. Urbanismo e religiosidade na Idade Média. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, vol. 24, n. 1, p. 165-180, 1998.

CONSTRUCTING CICERO¹

Paulo Martins*
Universidade de São Paulo

RESUMO: Este artigo ocupa-se da construção da imagem de Cícero, ligada ao *êthos* do rétor Cícero. Estudei esta questão baseado na ideia de homologia, já que tal procedimento é muito utilizado por poetas e rétores antigos como recurso para consolidar suas argumentações. Como exemplo, observei como essa é construída por Simônides de Céos e em Aristóteles. Daí, para trabalhar com a função da homologia, desenvolvi o mesmo conceito no tratado *Sobre a Invenção* de Cícero, no livro II, em que encontrei a construção do *êthos* ou da *auctoritas* de Cícero como rétor. A fim de iluminar o tema, usei um fragmento de Dionísio de Halicarnasso do *Sobre a Imitação*, uma vez que Cícero compara sua própria obra retórica à pintura de Zêuxis (Helena) e Dionísio usa a mesma pintura para explorar o conceito de imitação.

PALAVRAS-CHAVE: Cícero; *De Inventione*; Zêuxis; pintura; retórica; homologias.

Introduction

*H*omologies between verbal discourses and non-verbal *images* are frequent in Classical Antiquity. Among the ancients, paintings and sculptures were quite often displaced from their primary function of visual fruition, in order to compose homologies either with poetry or with prose.

* paulomar@usp.br

¹ Este texto foi apresentado parcialmente no XVII Congresso Nacional da SBEC, Natal (2009) e no Colloquium Brazil/UK no King's College London da University of London (2012). Agradeço às minhas alunas Lya Valeria Grizzo Serignolli e Rosângela Amato o trabalho com os originais. Agradeço ainda ao parecerista anônimo de *Nuntius Antiquus* as correções e sugestões. Agradeço igualmente à colega Profa. Dra. Lavinia Silvares (UNIFESP) as correções e sugestões do inglês.

Regarding poetry, Simonides of Ceos, via Plutarch,² is a reference, and Horace³ turned into a canon the maxim: *ut pictura poesis*. Aristotle,⁴ in the *Poetics*,⁵ establishes similarities between painting and poetry, and between poets and painters in order to analyze poetry, and in the *Politics*,⁶ he considers the relation between painting and poetry as a determining factor in children's education. Thus, he brings up the paintings of Pauson, Polignotus, Dionysius and Zeuxis. Quintilian, in his turn, despite the genre difference between his *Institutio Oratoria* and the Aristotelian doctrines, also includes the knowledge of figurative arts as a key element in the orator's education.

This paper intends to discuss a homology elaborated by Cicero in the *De Inventione*, Book II, which concerns the relation between his rhetorical project and a painting by Zeuxis. This discussion seems appropriate, since the points made on the issues concerning this homology tend to sound impressionistic or imprecise, and even problematic, as the term of comparison to Cicero's *opus* no longer exists.

Thus, I intend to interpret Cicero's *auctoritas* as a preceptor, according to the homologies he proposes concerning the elaboration of his doctrines in his *De Inventione*, taking into consideration the type of painting produced by Zeuxis, revising the material culture of that period and observing textual references about it.

Since his work was conceived in his youth, the *auctor* Cicero would lack the authority necessary to confirm his arguments. In this sense, by extension, he borrows Zeuxis' authority in order to compose his *persona docta*, so that, in this treatise, he becomes a painter and his painting is his project of *Ars bene dicendi*.

I. Presuppositions

Before I come to my issue, it is convenient to distinguish three concepts in the anecdote of Zeuxis, which could give rise to misinterpretation. Let me explain, then, why I consider the relationship between painting either with poetry or with prose as homology rather than analogy, or metaphor/ simile.

² Plu., *Ath. Gl.*, 306F.

³ Hor., *Ars* 361 *et seq.*

⁴ Cf. Martins, *op. cit.*, 2008, p. 75.

⁵ Arist., *Po.* 1448a; 1450a; 1461b.

⁶ Arist., *Pol.* 1340a.

The term analogy implies a relation of similitude between pairs of different concepts, as we can observe in the proposition: “As intelligence to opinion, as is science to belief”. In an analogy, we can see that the relations are restricted to the combinations, which join specific pairs intelligence/ opinion and science/ belief. However, the semantic relations are not extended to science/ intelligence or opinion/ belief.

In a metaphor or in a simile, the meanings contained in one subject are transferred to another. Aristotle,⁷ in the propositions “Achilles is a lion” or “Achilles is as a lion”, imparts to the *Iliad*'s hero qualities, which are inherent in that fierce, untamed and wild animal. Therefore, both the metaphor and the simile alter the semantic field of a word. Such process is similar to the construction of an allegory, since, according to Quintilian,⁸ “a continued metaphor develops into allegory”. In this case it is relevant to observe Marcos Martinho's paper on the sense of allegory in rhetoricians and grammarians.

Homology itself is neither a mechanism intended to alter the meaning of the terms involved (as happens in metaphors, similes or allegories), nor it is an operation, which produces similarities in dissimilar structures (as happens in analogies). When Simonides and Horace approximate painting to sculpture they are suggesting that the compositional structures of both arts must be observed from the same vantage point, since they have the same referent (object of imitation), just operating the same mechanism, imitation, which, nevertheless, results in different types of composition, since they are different arts. The same idea is found in Plato, Aristotle, Cicero and Dionysius of Halicarnassus.

Homologies between verbal discourse and non-verbal arts, then, are frequent in Classical Antiquity, not only as a way of establishing some artistic unity between diverse techniques, but also as an argumentative procedure which teaches, persuades and delights. However, despite the fact that homology, due to its syntax, has a distinct goal from the figures which work by similarity (metaphor, simile and allegory), it assumes the same functions as these figures. It is, therefore, common to see together metaphorical, allegorical or similar homologies.

It seems that this procedure is at the core of our discussion, since the discursive homology serves discursive argumentative procedures, in diverse discursive genres from lyric poetry to treatises on rhetoric and poetics.

⁷ Arist., *Rhet.* 1406b.

⁸ Quint., *Inst.* 9.2.46. Cf. Martinho, *op. cit.*, p. 252.

When Simonides of Ceos argues that “painting is silent poetry, and poetry painting that speaks...” he first points out that painting is deficient in comparison to poetry, since one is silent while the other, being verbal, speaks. However, in the first half of the homology, which says that “painting is silent poetry”, the poet amplifies the magnitude of the importance of painting, since it contains poetry itself: in this manner, besides being painting proper, it is also poetry. Consequently, despite being deficient, the pictorial core is amplified, since it contains poetry. It is noteworthy that the poet both validates the rules of poetic composition of painting, and proposes a metaphor, since there is a transference of qualities from one element to another.

The second half of this homology is concerned with poetry in proximity (or approximation) with painting. But now, in relation to the first half of the homology, the roles are inverted: what was the subject becomes the predicate, and the predicate becomes the subject. The poet, still amplifying, operates now in the characterization of poetry, having painting as a starting point. However, it should be considered that the predication of the first homology had already made explicit the primacy of painting over poetry, whereas in the second homology he amplifies that which would serve as the amplifying element, since poetry (which is able to supplement the lack of speech of painting), can also possess specific qualities of painting which certainly respond for its capacity to propitiate, let us say, “mental” visualization. In this way, Simonides presents, so to speak, a thesis on his conception of *phantasia*,⁹ since painting is a predicate, target, of poetry.

Aristotle, in his turn, presents some homologies between painting and poetry in his *Poetics*,¹⁰ and at least one in the *Politics*.¹¹ Let us see, then, those in the *Poetics*, since the homology presented in the *Politics* does not seem fitting to our discussion. So, in the *Poetics*, the first homology, 1448a, concerns the object of imitation and brings into discussion Polygnotus’, Pauson’s and Dionysius’ paintings in order to clarify and establish relations between such paintings and the elevated, medium and low poetic genres classified according to *the object of imitation*

⁹ See Arist., *De. An.* 427b.

¹⁰ Arist. *Po.*, 1448a, 1450a, 1461b: only 1448a and 1450a will be discussed in this article.

¹¹ Arist. *Pol.*, 1340a. This excerpt, however, will not be discussed here.

only.¹² Therefore, Polignotus is elevated, Pauson is low and Dionysius is medium according to the objects, which they depict:

Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τοῦ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναί τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν αἰεὶ τούτοις ἀκολουθεῖμόνοις, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες, ἥτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτοις, ὥσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαζεν.

And since imitators imitate men in action, and such persons are necessarily men of either high or low character – because they, and they alone, almost always develop definite character [for all men differ in badness and goodness of character] – <they imitate men either above or below the average/ or also men like (it?)/, as the painters do. For Polygnotus¹³ used to paint men better than the average and Pauson¹⁴ men who were worse [and Dionysius representative ones] and it is evident that each of the forms of imitation mentioned above also will have these differentiations within it and will be different by virtue of imitating different objects in this way.¹⁵

Consequently, rather than using a simple homology, as Simonides had done, he employs a homology by means of a simile to predicate to poets: “They imitate...as painters do” (ὥσπερ οἱ γραφεῖς).

Aristotle had already said in the *Rhetoric* that a metaphor is more poetic than a simile. What he then did was to distance himself from the use of such poetic language in order to make the doctrinal comparison explicit. Curiously, the above cited paragraph does not place the poet’s image above the painter’s: poet and painter share the same set of qualities – there are no qualities showed by one that are not also showed by the

¹² It is important to observe that Aristotle does not use homologies in order to exemplify imitation, in accord with both media and modes of imitation, but only in accord with the object, as M. Martinho especially pointed out to me, when I presented this paper at the King’s College London.

¹³ Cf. Paus., 1.18.1; 1.22.6; 9.4.2; 9.25.1-31.12. 5th century b.C. wall painter Cf. Plin., *Nat.* 35. 42; 35.58 and 35.122-3. Lucas, *op. cit.*, p. 113: *Polignotus was introduced at 48a5 as an example of painter who idealized his figures.*

¹⁴ According to Lucas, in his commentary of the *Poetics*, these are the characters commented by Aristophanes in *The Acharnians*, 854. Lucas, *op. cit.*, p. 64: “[H]e corresponds to Hegemon the parodist, it is possible that he painted caricatures”.

¹⁵ Translation: Else (1957).

other. So, to Aristotle, painter and poet are not only at the same level but also their function as imitators is performed in the same manner.

The second excerpt, 1450a, refers to the constitution of character in tragedies. Aristotle claims that there can be tragedy without characters but not without action:

Ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἀγγένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἡθῶν γένοιτ' ἄν· αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγωδίαί εἰσίν, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφή οὐδὲν ἔχει ἡθός.¹⁶

Both tragedy's verbal art and painting's visual art can be contrived with or without characters. Consequently, while the first (that is, with characters) singularizes, the second (without characters) generalizes.

In other words: the existence of a “characterless” tragedy, on the one hand, does not indicate the absence of dramatic persons but only a tragedy without specific dramatic persons, which are, thus, generalized types; on the other hand, a tragedy with characters is that whose action is enacted by specific and easily recognizable characters; for instance: anger makes Achilles, wit makes Odysseus, piety, Aeneas¹⁷ and so on and so forth.

The paintings of Polygnotus, an ἀγαθὸς ἠθογράφος, can be equated to tragedy that is constituted by characters with historic and mythic status, who are, in consequence, more faithful to their model features. For its part, Zeuxis' paintings, which I would call “generalizing”, present themselves devoid of historically and mythically established specific features. Helen's beauty is a generic beauty, let us say, a *simulacrum*¹⁸ of Beauty and, therefore, not “Beauty” itself, which, if I think platonically, could not be represented, since it exists only as an idea.

The absence of models of tragedies and paintings with these specifications, however, prevents us from assessing the Aristotelian

¹⁶ Arist., *Po.*, 1450a: “Further, a tragedy cannot exist without an action; it can without expression of character. In fact, tragedies of most our modern dramatists are ‘characterless’ and in general many poets are of that sort, like Zeuxis among the painters in relation to Polygnotus; for Polygnotus was a good portrayer of character, while Zeuxis' painting has no expression of character in it” [translation: Else (1957)].

¹⁷ Aeneas is also known for his capacity to found cities.

¹⁸ Cf. Martins, *op. cit.*, 2011a, p. 156 *et seq.*; Martins, *op. cit.*, 2011b, p. 124 *et seq.*; Martins, *op. cit.*, 2012, p. 19 *et seq.*.

lesson in this instance more accurately. Nevertheless, the reutilization of the homology between Zeuxis' painting and verbal art, recycled centuries after the composition of the *Poetics*, might help to unveil its meaning. Now, let us move on to Cicero and Dionysius of Halicarnassus.

II. Zeuxis in Cicero

At the beginning of book II of his treatise *On Invention* (*De Inuentione*), Cicero proposes an anecdote for the book's *exordium*, whose purpose is to establish an allegory,¹⁹ thus, a discursive homology (between verbal and non-verbal images), which is intended to present to the reader his *auctoritas* and his ethos of a rhetorician of unquestionable capacity. This homology, in its turn, certainly diverges from Aristotle's lesson, since Cicero approximates Rhetoric, a theoretical genre, to Zeuxis' specific pictorial art. Therefore, in the place of a homology which would approximate two congeneric arts – painting in different levels and tragedy, comedy or even lyric poetry –, we should accept now a homology between painting and a prose genre whose focus is men like ourselves.

In 2.4, Cicero, right after narrating Zeuxis' anecdote, proposes his conception of Rhetoric reproducing exactly the same operation given by Zeuxis concerning his painting of Helen in Croton:

[2,4] - *Quod quoniam nobis quoque uoluntatis accidit, ut artem dicendi perscriberemus, non unum aliquod proposuimus exemplum, cuius omnes partes, quocumque essent in genere,²⁰ exprimendae nobis necessarie uiderentur; sed omnibus unum in locum coactis scriptoribus, quod quisque commodissime praecipere uidebatur, excerptimus et ex uariis ingenis excellentissima quaeque libauimus. Ex iis enim, qui nomine et memoria digni sunt, nec nihil optime nec omnia praeclarissime quisquam dicere nobis uidebatur. Quapropter stultitia uisa est aut a bene inuentis alicuius recedere, si quo in uitio eius offenderemur, aut ad uitia.²¹*

¹⁹ See Baxandall, *op. cit.*, p. 31-37. Curiously, Victorinus, *RML Halm, op. cit.*, p. 257-258, points out that this whole *praefatio* is a *quasi similitudo*, and so he argues: *Crotoniatae Romani sunt... Zeuxis Tullius*. These relationships there seem to be really a simile, but they form an allegory, since they propose many approximations in the anecdote, constructing a metaphor extended over time.

²⁰ *Genus, generis*: species, quality, type.

²¹ 2.4. "In a similar fashion when the inclination arose in my mind to write a textbook of rhetoric, I did not set before myself some one model which I thought necessary to reproduce in all details, of whatever sort they might be, but after collecting all the works on the subject I excerpted what seemed the most suitable

The first piece of information, which seems to be useful, is the relationship between what is presented in the anecdote, as we shall see, and that which will be observed by Cicero from that moment on. This *quod* – anaphoric *par excellence* – brings back the anecdote of 2.2 and recaptures the idea expressed in the previous paragraphs, in the exordium: “In a similar fashion”, or less literally, “in the same manner”. Thus, the introduction points to what Zeuxis did when painting and to what Cicero, when writing an *Ars dicendi*, will do. The allegory, therefore, repeats the operation of previous homologies, with the difference that it is not a metaphor or simile, but an allegory, since it is a narrative, and thus extended over time. The features of the paintings of the first will be present in the *Ars rhetorica* of the latter.

Zeuxis’ painting, in this way, is a predicate of Ciceronian rhetoric. The qualities contained in the first art are applied to the second. But, what are the qualities of this painting? How does Cicero describe it? Is there a convergence between Cicero’s reading of Zeuxis’ painting and that expressed in Aristotle’s *Poetics* or the one introduced by Dionysius of Halicarnassus in the *De Imitatione (On Imitation)*?

Let us see, then, at the beginning of Book II (1.1), how Cicero describes such painting: first, he presents Zeuxis as a painter who surpasses all the other painters of his time due to the quality of his work (*longe ceteris excellere pictoribus existimabatur*) and reports that he had been invited by the city of Croton to paint a picture of Helen of Troy in the temple of Juno of that city. He says: *Vt excellentem mulieris formae pulchritudinem muta in se imago contineret, Helenae pingere simulacrum uelle dixit* – “He said he wanted to paint a representation (*simulacrum*) of Helen so that the mute image [*muta imago*], in itself [*in se*], would contain the outstanding beauty of the female form”.

The first aspect, which seems fundamental here, is the presentation of the painter: he is superior to all the other painters of his time. If Cicero’s intention is to establish a convergence between his Rhetoric and Zeuxis’ painting, it seems obvious that he will also avail

precepts from each, and so culled the flower of many minds. For each of the writers who are worthy of fame and reputation seemed to say something better than anyone else, but not to attain pre-eminence in all points. It seemed folly therefore, either to refuse to follow the good ideas of any author, merely because I was offended by some fault in his work, or to follow the mistakes of a writer who had attracted me by some correct precept”. [translation: Hubbell (2006)]

himself of the painter's *auctoritas*. Accordingly, Cicero also exceeds all the other rhetoricians (*rhetores*) of his time.²²

The second question which must be addressed concerns the painter's wish (*dixit uelle*) and, consequently, Cicero's wish as a rhetorician, who says: "To paint a representation of Helen (*simulacrum*) so that the mute image, in itself, would contain the outstanding beauty of the female form". This information approximates allegorically the beauty of female form to the excellence of representation of the rhetorical art desired by Cicero, that is: an *Ars rhetorica* which would contain in itself the outstanding beauty of rhetorical form.²³

In a subsequent moment, the artful orator relates that the people of Croton, the receptors of the painting, consider the painter to be the best in the genre of painting whose object is the female form and/ or beauty. Quoting Cicero: *Quod Crotoniateae, qui eum muliebri in corpore pingendo plurimum aliis praestare saepe acceperunt, libenter audierunt* – ("This delighted the Crotonians, who had often heard that he surpassed all others in the portrayal of women"). So, by means of this allegory, Cicero brings into his text the audience's assent to his proposition of Rhetoric in the same manner that the Crotonians had done with the famous painter.

In 2.2, we find the core of both the allegory and the Ciceronian homology:

²² Cf. Grube, *op. cit.*, p. 234: "The early unfinished work must be the *De Inuentione*, which must then have been published when Cicero was, at most, in his early twenties. It is a study of *inuentione* only, that is, of various types of issues and arguments to be used on different occasions; but the introductory chapters to each of its two books clearly express some important general principles to which Cicero remained faithful to the end of his life.

The introduction to the second book might well be called the creed of an eclectic; it is typical of the times as well as of Cicero, and he followed this method in philosophy as well as in rhetoric. He tells the story of the painter Zeuxis who, before proceeding to paint a picture of Helen of Troy, chose, from the most beautiful women of Croton, not one model but five. (...)

There is no reason to doubt that this is a true account of Cicero's method. He undoubtedly read a great deal. We should not, however, picture him working like a modern scholar, carefully verifying his references at every step. That was not Cicero's way, nor indeed the way of ancient writers generally. They trusted their well-trained memory, and Cicero's memory was excellent, but not infallible."

²³ Cf. Benediktson, *op. cit.*, p. 170-177.

[2] *Nam Zeuxis ilico quaesiuit ab iis, quasnam uirgines formosas haberent. Illi autem statim hominem deduxerunt in palaestram atque ei pueros ostenderunt multos, magna praeditos dignitate. Etenim quodam tempore Crotoniatae multum omnibus corporum uiribus et dignitatibus antisteterunt atque honestissimas ex gymnico certamine uictorias domum cum laude maxima rettulerunt. Cum uerorum igitur formas et corpora magno hic opere miraretur: 'Horum', inquit illi, 'sorores sunt apud nos uirgines. Quare, qua sint illae dignitate, potes ex his suspicari'. 'Praebete igitur mihi, quaeso', inquit, 'ex istis uirginibus formonsissimas, dum pingo id, quod pollicitus sum uobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo ueritas transferatur'.²⁴*

This amusing passage raises a few questions: one of them concerns the pre-requisites for model selection in Zeuxis and Cicero. As the representation of Helen is a *simulacrum* of the beauty of female form, it would be only natural for the painter to look for the model among the most beautiful Crotonians in order to compose his own Helen. His intention to search for his models among the Crotonians is fundamental, since it would not be plausible for the painter to ignore their criteria for female beauty; however, he also needed to verify the validity of his own beauty precepts among his so called “clients”.

More than just amusement, both the initial negative of the city’s inhabitants to present the maidens and Zeuxis’s refusal of the maidens’ brothers as models, demand a more attentive analysis to determine more than just the effect that this passage provokes. The painter seeks a model that, as such, must contain in substance the elements, which represent beauty for the inhabitants of Crotona. The model sought must be of the same gender – female – of the element to be painted (Helen of Troy).

To Cicero, maybe, neither the first nor the second question interfere with the homology he wants to establish, but this homology deserves a more detailed investigation. If we understand that Zeuxis is

²⁴ Cic., *De Inv.* 2.2.2: 2.2 “For Zeuxis immediately asked them what girls they had of surpassing beauty. They took him directly to the wrestling school and showed him many very handsome young men. For at one time the men of Croton excelled all in strength and beauty of body, and brought home the most glorious victories in athletic contests with the greatest distinction. As he was greatly admiring the handsome bodies, they said, ‘There are in our city the sisters of these men; you may get an idea of their beauty from these youths’. ‘Please send me then the most beautiful of these girls, while I am painting the picture that I have promised, so that the true beauty may be transferred from the living model to the mute likeness’” [translation: Hubbell (2006)].

not concerned with Beauty in itself, but with beauty as seen by the inhabitants of the city, the idealistic tone frequently attributed both to this passage and to Zeuxis' painting will be eliminated.²⁵ Beauty itself cannot be represented, *doxa*, in the world of the senses, so neither Zeuxis nor Cicero are dealing with it.

On the other hand, in Cicero's terms, or rather, rhetorically, it is impossible to establish a homology between unequal subjects. Thus, what to Zeuxis is determined by the gender of the model, to Cicero will be, within the allegory created, determined by the textual genre of the model. Accordingly, the passage is essential to the comprehension of Cicero's project.

The last question raised by this short passage is Zeuxis' final statement: *Dum pingo id, quod pollicitus sum uobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo ueritas transferatur* – "While I paint that which I promised you in order that, to the mute portrait from a living model, truth is transferred" (*ueritas transferatur*). The transference of truth to the represented being, achieved from the observation of concrete reality, is the delimitation of a Ciceronian verisimilitude. Again, the question here is not Truth in itself, but solely the attribution of a certain truth – the Crotonian truth – to the *simulacrum*. It is necessary to seem true and not to be true. Moreover, Zeuxis knows that such a thing is impossible (to be true), since he is painting Helen's portrait and Helen is dead. Therefore, such model, so to speak, is a "ruined ruin". Besides that, it belongs to the mythical realm, and consequently, is essentially *res ficta*, or better still, in this specific instance, *res picta*, since it is a simulacrum. Even if it were the portrait of an existing model and, as such, based on visual and concrete reality, it would still be a representation which, mediated by the painter, is and will always be subject to idiosyncrasies, being, thus, always in the sphere of verisimilitude, no matter how much it is based on a model which might even be historical and not mythical.

But what would be the importance of this question, presented in the anecdote, to Cicero's project? It seems to us that in Cicero's works there is an indication to the interlocutor that what is being proposed as a doctrine is, from the delimitation of the models studied at the Roman schools of rhetoric, a possible synthesis, a gathering which, according to the common pattern among Romans, is admittedly *apta* besides being

²⁵ Against Benediktson's arguments. See Benediktson, *op. cit.*, p. 70-177.

dulce et utile. That, thus, delimitates a verisimilitude and ascribes Cicero's *auctoritas*:

[3] *Tum Crotoniatae publico de consilio uirgines unum in locum conduxerunt et pictori quam uellet eligendi potestatem dederunt. Ille autem quinque delegit; quarum nomina multi poetae memoriae prodiderunt, quod eius essent iudicio probatae, qui pulchritudinis habere uerissimum iudicium debuisset. Neque enim putauit omnia, quae quaereret ad uenustatem, uno se in corpore reperire posse ideo, quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expoliuit. Itaque, tamquam ceteris non sit habitura quod largiatur, si uni cuncta concesserit, aliud alii commodi alique adiuncto incommo muneratur.*²⁶

Cicero shows the construction of what I would call the “Zeuxis’ paradigm”, since the painter who selected the most significant items of beauty in each one of the maidens he had previously chosen (*ille autem quinque deligit*), as an *auctoritas* in this genre of painting, puts these elements together in a single representation. The transference of the allegory, thus, continues, and Cicero not only points out how he constructed his own repertoire,²⁷ but also indicates that his authority rests in his power of selection, which is conceded to him by his public (*potestatem elegendi dederunt*), as it had happened to the painter of Heracleia, Zeuxis.

Another question raised by this passage is the capacity of *techne* to correct, so to speak, nature. If Nature does not concede to a single form all the elements capable of giving the form of Beauty to the whole, it is necessary that the artist gathers them, constructing his paradigm of perfection or his model of beauty. Thus, *auctoritas* is based on *potestas elegendi*, which on its turn is based, as we have seen, on the *aptum* with which both the painter and the *rhetorician* build up their objects. In the first case, an end in itself; in the latter, a means to an end.

²⁶ Cic., *De Inv.* 2.2.3: (3) “Then the citizens of Croton by a public decree assembled the girls in one place and allowed the painter to choose whom he wished. He selected five, whose names many poets recorded because they were approved by the judgment of him who must have been the supreme judge of beauty. He chose five because he did not think all the qualities which he sought to combine in a portrayal of beauty could be found in one person, because in no single case has Nature made anything perfect and finished in every part. Therefore, as if she would have no bounty to lavish on the others if she gave everything to one, she bestows some advantage on one and some on another, but always joins with it some defect” [translation: Hubbell (2006)].

²⁷ *Copia rerum et uerborum*.

Let us now observe how and why Dionysius of Halicarnassus uses this same anecdote about Zeuxis in his *De Imitatione*.

IV. Zeuxis in Dionysius of Halicarnassus

“Οτι δει τοις των αρχαιων εντυγχάνειν συγγράμμασιν, ἴν’ εντευθεν μὴ μόνον τῆς ὑποθέσεως τὴν ὕλην ἀλλὰ καὶ τὸν τῶν ἰδιωμάτων ζῆλον χορηγηθῶμεν. Ἡ γὰρ ψυχὴ τοῦ ἀναγινώσκοντος ὑπὸ τῆς συνεχούς παρατηρήσεως τὴν ὁμοίότητα τοῦ χαρακτήρος ἐφέλκεται. Ὅποιόν τι καὶ γυναῖκα ἀγροίκου παθεῖν ὁ μῦθος λέγει· ἀνδρὶ, φασὶ, γεωργῶ τὴν ὄψιν αἰσχυρῶ παρέστη δέος, μὴ τέκνων ὁμοίων γένηται πατὴρ· ὁ φόβος δὲ αὐτὸν οὗτος εὐπαιδίας ἐδίδαξε τέχνην. Καὶ εἰκόνας παραδείξας εὐπρεπεῖς εἰς αὐτὰς βλέπειν εἴθισε τὴν γυναῖκα· καὶ μετὰ ταῦτα συγγενόμενος αὐτῇ τὸ κάλλος εὐτύχησε τῶν εἰκόνων. Οὕτω καὶ λόγων μιμήσεσιν ὁμοιότης τίκεται, ἔπᾶν ζηλώσῃ τις τὸ παρ’ ἐκάστῳ τῶν παλαιῶν βέλτιον εἶναι δοκοῦν καὶ καθὰ περ ἐκ πολλῶν ναμάτων ἐν τι συγκομίσας ρεῦμα τοῦτ’ εἰς τὴν ψυχὴν μετοχετεύσῃ. Καὶ μοι παρίσταται πιστώσασθαι τὸν λόγον τοῦτον ἔργῳ· Ζεῦξις ἦν ζωγράφος, καὶ παρὰ Κροτωνιατῶν ἐθαυμάζετο· καὶ αὐτῶ τὴν Ἑλένην γράφοντι γυμνὴν γυμνὰς ἰδεῖν τὰς παρ’ αὐτοῖς ἐπέτρεψαν παρθένουσ· οὐκ ἐπειδὴ περ ἦσαν ἅπασαι καλαί, ἀλλ’ οὐκ εἰκὸς ἦν ὡς παντάπασιν ἦσαν αἰσχυραί· ὁ δ’ ἦν ἄξιον παρ’ ἐκάστη γραφῆς, ἔς μίαν ἡθροίσθη σώματος εἰκόνα, καὶ πολλῶν μερῶν συλλογῆς ἐν τι συνέθηκεν ἡ τέχνη τέλειον καλὸν εἶδος. Τοιγαροῦν πάρεστι καὶ σοὶ καθὰ περ ἐν θεάτρῳ παλαιῶν σωμάτων ἰδέας ἐξιστορεῖν καὶ τῆς ἐκείνων ψυχῆς ἀπανθίζεσθαι τὸ κρεῖττον, καὶ τὸν τῆς πολυμαθείας ἔρανον συλλέγοντι οὐκ ἐξίτηλον χρόνῳ γενησομένην εἰκόνα τυποῦν ἀλλ’ ἀθάνατον τέχνης κάλλος.²⁸

²⁸ D. H., *De Im.* 31.1: “For this reason, we must put together the ancient works in order that we are not only oriented towards the argument matter but also to the desire to surpass the particularities of each of these works. In fact, through continuous observation, the reader’s mind assimilates the genre’s characteristics, as legend says happened to a peasant’s wife. It is said that a peasant, who was very ugly, was afraid to father children that would be as ugly as he was. This same fear, though, taught him the art of fathering beautiful children. He gathered beautiful images and made his wife to grow used to contemplating them. Then, when he united with her, he was able to generate the beauty of the images. In the same manner, similitude is

The first observation that must be made about this passage of the *De Imitatione* is precisely the alternative ending, which is determined by the work where the reference is inserted. Whereas in Cicero the reference appears in a rhetorical treatise, which addresses invention, in Dionysius it appears in a treatise on imitation. So, the first is part of a rhetorical construction, since it is the moment of selection of both arguments and its respective *topoi*, and the latter deals with the observance of tradition in the work's execution.

Dionysius also counsels those who wish to compose a rhetorical piece to be in constant and direct contact with ancient works so that they can derive from those both the matter and the will to emulate. Besides, he says: "Through continuous observation, the reader's mind assimilates the genre's characteristics".

To illustrate, initially the author presents a *narration*, which tells the story of an ugly peasant who was afraid his ugliness would be passed down to his offspring. This fear led him to show, innumerable times, beautiful images to his wife so that she would learn to have beautiful sons and daughters. To this story, the author adds Zeuxis' anecdote, with some variations in relation to Cicero's account. However, he presents an excellent conclusion, saying that, "from the selection of several parts, *techne* realized a unique, perfect and beautiful form".

One of the statements that, if not fundamental, is at least important, refers to Helen's nudity and, consequently, to Zeuxis' painting models. The fact that the painting was a nude reinforces the argument of transformation of nature by *techne* at all levels and, in this sense, it is in perfect agreement with Cicero's, despite the lack of such reference in his text.

generated by the imitation of discourses, whenever someone seeks to rival with that which seems to be the best in each one of the ancients and, as if uniting several streams in a single torrential flow, canalizes it to his own mind. It occurs to me to confirm with an example what I have just said. Zeuxis was a painter highly admired by the inhabitants of Croton and those, when he was painting a nude of Helen, told him to look at the girls of the city, naked, not because they were all beautiful, but because it would not be natural that they should be ugly in every aspect. That which existed in each one that was worthy of being painted, he put together in the representation of a single body. Hence, from the selection of several parts, *techne* realized a unique, perfect and beautiful form. You also, in the same way, have the possibility to look in the theater for the forms of ancient bodies, to gather the best of its spirit and, when adding to all that the gift of erudition, to mold not a figure which will be spent by time, but the immortal beauty of art".

Another question, now in disagreement with Cicero's text, has to do with the fact that the models were not necessarily beautiful in all parts of their bodies; it was enough, thus, to be beautiful in some aspects. This indication contributes to the idea of beauty constructed in parts or fragmentarily. Thus, the correction of nature is highlighted by the painter's selection criteria. In the same excerpt it can also be noted, through the comparison of the two authors' versions, the passive role of the painter in relation to his choices: the most beautiful maidens are offered to him. This points to a criterion of rhetorical *aptum/ decorum* much stricter in the Greek than in the Latin author: the selection is given beforehand and the beauty criteria of the Crotonians must be apprehended by the painter. Conversely, in Cicero, the painter has an active role in the selection, which leads to a previous reading of the *aptum*.

Therefore, I conclude that both Cicero in the *On Invention (De Inventione)* and Dionysius of Halicarnassus in the *On Imitation* and, naturally, Zeuxis, operate a technique mediated by *ingenium* in order to build up paradigms of perfection, compositional canons, which are not related to the Platonic thesis of perfection and beauty.

Cicero's approximation to Zeuxis', specifically, usually contributes to an interpretation of his works only through a Platonic point of view, which is a misconception; instead I must nuance it, proposing, perhaps, a Ciceronian canon at the service of rhetorical *decorum*, as the painting of Zeuxis will also be for its respective art.

Finally, it happens that the reflection raised by the anecdote, and, consequently, both the construction of the Ciceronian allegory and the establishment of a discursive homology are at the service not only of the perfection and beauty which are resultant of this art – which, in fact, can produce images that are superior to those offered by nature – , but also of the construction of a rhetorical authority which is not built up from a similitude between techniques, but between artists. Thus, Cicero builds up his image as a Zeuxis of Rhetoric, not due to the type of painting developed by the latter, but, rather, due to his position among the pictorial authorities.

References

- BAXANDALL, M. *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*. Oxford: OUP, 1971 (Warburg Studies).
- BENEDIKTSON, D. T. *Literature and the visual arts in Ancient Greece*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2000.
- BERTRAND, É. *Études sur la peinture et la critique d'art dans l'Antiquité*. Paris: Léroux, 1893.
- BEVILACQUA, V. M. "Vt rhetorica pictura": Sir Joshua Reynolds' rhetorical conception of art. *The Huntington Library Quarterly*, Berkeley, vol. 34, n° 1, p. 59-78, 1970.
- DEMAND, N. Plato and the painters. *Phoenix*, Toronto, vol. 29, n° 1, p. 1-20, 1975.
- ELSE, G. F. *Aristotle's "Poetics": the argument*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1957.
- FANTHAM, E. Imitation and evolution: the discussion of rhetorical imitation in Cicero "De Oratore" 2. 87-97 and some related problems of ciceronian theory. *Classical Philology*, Chicago, vol. 73, n° 1, p. 1-16, 1978.
- GRUBE, G. M. A. Educational, rhetorical, and literary theory in Cicero. *Phoenix*, Toronto, vol. 16, n° 4, p. 234-257, 1962.
- GUITE, H. Cicero's attitude to the Greeks. *Greece & Rome, Second Series*, Cambridge, vol. 9, n° 2, p. 142-159, 1962.
- HALM, C. (org.). *Rhetores Latini minores explanationes in Ciceronis rhetoricam (Rhet.)*. A commentary on Cicero's two books "De Inuentione". Lipsac: Teubner, 1863, p. 153-304.
- LEEN, A. Cicero and the rhetoric of art. *The American journal of philology*, Philadelphia, vol. 112, n° 2, p. 229-245, 1991.
- LUCAS, D. W. *Aristotle "Poetics", introduction, commentary and appendixes*. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- MANSFIELD, E. C. *Too beautiful to picture: Zeuxis, myth, and mimesis*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2007.
- MARTINHO, M. A definição de alegoria segundo os gramáticos e rétores gregos e latinos. *Classica*, São Paulo, vol. 21, n° 2, p. 252-264, 2008.
- MARTINS, P. Tropos na "Eneida" e uma imagem metafórica. In: MARTINHO DOS SANTOS, M. (org.). *I Simpósio de Estudos Clássicos da USP*. São Paulo: Capes/Fapesp/Humanitas, 2006, p. 91-118.
- MARTINS, P. Polignoto, Páuson, Dionísio e Zêuxis: uma leitura da pintura clássica grega. *PhaoS*, Campinas, vol. 8, p. 75-98, 2008.
- MARTINS, P. Reflexões sobre duas dimensões das "imagines" ou "eikónes". In: MARTINS, P.; CAIRUS, H. F.; OLIVA NETO, J. A. *Algumas visões da Antiguidade Clássica*. Rio de Janeiro: 7 Letras/FAPERJ, 2011a, p. 151-159.

- MARTINS, P. *Imagem e poder: considerações sobre a representação de Otávio Augusto*. São Paulo: Edusp, 2011b.
- MARTINS, P.; AMATO, R. S. S. Imagens retoricamente referenciadas. In: MUHANA, A.; LAUDANNA, M.; BAGOLIN, L. A. *Retórica*. São Paulo: IEB/Annablume, 2012, p. 125-158.
- MCMAHON, A. P. Sextus Empiricus and the arts. *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge, Mass, vol. 42, p. 79-137, 1931.
- OLTRAMARE, A. Les idées romaines sur les arts plastiques. *Revue des études latines*, Paris, vol. 19, p. 82-101, 1941.
- ROWLAND, Jr., R. J. Cicero and the Greek world. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Philadelphia, vol. 103, p. 451-461, 1972.
- SHOWERMANN, G. Cicero's appreciation of Greek Art. *The American journal of philology*, Philadelphia, vol. 25, n° 3, p. 306-314, 1904.
- STEVEN, R. G. Plato and the art of his time. *The Classical Quarterly*, Cambridge, vol. 27, n° 3-4, p. 149-155, 1933.
- WILL, F. Aristotle and the source of art work. *Phronesis*, Leiden, vol. 5, n°2, p. 152-168, 1960.

EURÍPIDES: *SUPPLICANTES* (1-41)

Evandro Luis Salvador*
Universidade Estadual Paulista

ABSTRACT: This text presents a free verse translation of the prologue (1-41) to *The Suppliants*, by Euripides. It is followed by a panoramic introduction highlighting the religious background that underpins this tragedy in order to better set the context in which Aethra enters onto the stage.

KEYWORDS: Tragedy; *The Suppliants*; Euripides; prologue; Aethra.

A tragédia euripídiana *As Suplicantes* tem 1.234 versos e o título é uma clara referência ao coro, composto por mulheres argivas, genitoras dos seis chefes que morreram na malfadada expedição contra Tebas. Elas vão até o templo de Deméter, em Elêusis, suplicar pelo direito sagrado de reaverem os corpos de seus filhos, retidos arbitrariamente pelo rei de Tebas, Creonte, que assumiu o posto após a morte dos sucessores naturais ao trono, seus sobrinhos Etéocles e Polinices. O intuito das mães é preparar as devidas honras fúnebres aos filhos mortos em combate, conforme preconizavam os costumes pan-helênicos. O enredo, então, sucede, do ponto de vista temático, à tragédia *As Fenícias*,¹ do mesmo poeta. Contudo, do ponto de vista da cronologia das

* evandrosalva@gmail.com.

¹ O ciclo épico tebano alcançaria seu ápice com a vitória de Tebas sobre Argos, com a consequente morte dos dois filhos de Édipo, Etéocles e Polinices, extinguindo, assim, a linhagem masculina dos Labdácidas, consoante os termos da maldição de Pélops sobre Laio. Esse é o enredo de *As Fenícias*. Outros aspectos da guerra entre Etéocles e Polinices estão presentes, contudo, em *Ésquilo* (*Os sete contra Tebas*) e em Sófocles (*Antígona* e *Édipo em Colono*).

apresentações, *As Suplicantes* foram levadas ao palco ateniense antes² d'*As Fenícias*. A tragédia tem um forte tom religioso, que é exposto claramente no prólogo. Após uma breve invocação a Deméter e aos sacerdotes do templo da deusa, Etra, mãe de Teseu, pede uma felicidade abrangente: para ela, o filho, Atenas e Trezena. A sua genealogia é brevemente lembrada quando surgem as suplicantes argivas, que, num gesto que mistura dor e desespero, abraçam os joelhos da mãe de Teseu. O tom patético é esclarecido quando Etra resume a situação inicial do drama: os tebanos, vencedores da guerra contra Argos, negam peremptoriamente o resgate dos corpos dos comandantes argivos que morreram no entorno das muralhas tebanas. Portanto, recusam o direito sagrado ao sepultamento, o que constitui uma clara ofensa aos costumes pan-helênicos ou, conforme o verso 19, fere uma lei divina.

Não obstante o *páthos* já pungente pela presença das mães dos heróis mortos, às quais Etra se mostra solidária, Adrasto também se apresenta como suplicante e é apresentado absolutamente desnudado, completamente aniquilado: ele tem a morte dentro de si e verte lágrimas de arrependimento por ter reunido um exército e liderado a sua marcha até Tebas para guerrear por seu genro Polinices. Ele é a expressão retumbante do fracasso.

Adrasto, contudo, instiga Etra para que ela convença seu filho a tomar partido na empreitada não só de reaver os corpos, seja por meio diplomático ou belicoso, mas também de prover e organizar as exéquias dos cadáveres. A presença de Adrasto no prólogo justifica-se porque, ainda em cena, ele sofrerá um verdadeiro escrutínio no primeiro episódio, quando o rei de Atenas, Teseu, questionará sob todos os aspectos possíveis a liderança do rei de Argos na expedição que culminou na morte de seis comandantes argivos, incluindo o tebano Polinices. A inquirição de Teseu lembra, conforme Grégoire,³ “os interrogatórios dos sofistas e o método do ἔλεγχος, que, sem dúvida, Sócrates começou em seguida a aperfeiçoar”. Teseu culpará Adrasto pelo fracasso da expedição e atribuirá tudo o que está acontecendo ao fato de o soberano ter cedido à sua εὐψυχία quando deveria ter recorrido à εὐβουλία, pois Adrasto confiou cegamente no oráculo de Lóxias, que o orientou a dar as suas duas filhas como esposas

² Conforme Storey (*op. cit.*, p. 21), dentre as obras de Eurípidés, *As Suplicantes* é a que possui data mais incerta. Qualquer data entre 424 e 416 pode ser aventada. Pode ter sido produzida durante o período ferrenho da Guerra do Peloponeso (424, 423 ou 421) ou durante o ano de trégua (422).

³ Cf. Grégoire, *op. cit.*, p. 85.

para dois estrangeiros (Polinices e Tideu),⁴ fato que culminou na malfadada aliança militar; além disso, Adrasto ignorou a predição do profeta Anfiarau, o qual antevira a derrota dos argivos. A súplica, então, perde o “sentido totalmente religioso e assume um caráter racional. O suplicante é julgado antes de ser atendido”.⁵

Etra finaliza o prólogo d’*As Suplicantes* religando o fio religioso ao mencionar o sacrifício que oferece a Deméter e sua filha Cora, mas se colocando como intermediária das suplicantes. O ponto comum às três? Há uma relação fortemente linear: são mães e a dor da ausência já foi experimentada por Deméter um dia. Não é o caso especificamente de Etra porque seu filho é aquele que governa Atenas. Mas a simples função materna será lembrada pelo coro nos versos 54 a 70. N’*As Fenícias*, a relação mãe e filho é lembrada pelo coro quando Jocasta reencontra Polinices após muitos anos de separação. Assim elas se expressam, nos versos 355-356: “Tem um poderoso efeito nas mulheres a dor do parto/ e toda a raça feminina, de algum modo, ama seu filho”.

Uma nota: trata-se de uma tradução em versos livres, mas estruturada em linhas que correspondem, na medida do possível, aos versos gregos. Usamos o texto, estabelecido por H. Grégoire e L. Parmentier, da edição Les Belles Lettres, de 1976.

(Etra, mãe de Teseu, governante de Atenas, está diante do altar do templo de Deméter, em Elêusis. As mães dos generais argivos mortos na expedição contra Tebas estão presentes, assim como Adrasto, líder da malfadada expedição.)

Etra

Deméter, protetora desta terra de Elêusis,
e vós, sacerdotes que zelam pelo templo da deusa:
sede favoráveis a mim, a Teseu, meu filho,
à cidade de Atenas e à terra de Piteu,
na qual meu pai, em palácio opulento, nutriu-me
e ofereceu-me como esposa para Egeu,
filho de Pandión, seguindo vaticínios de Lóxias.
Assim eu rogo após ter visto estas anciãs,
que saíram de suas casas em terra argiva,

5

⁴ Tideu exilou-se em Argos trazendo em sua bagagem um homicídio consanguíneo.

⁵ Cf. Hirata, *op. cit.*, p. 17.

prostrarem-se diante de meus joelhos com o ramo suplicante 10
 sofrendo de terrível dor: pois estão sem rebentos,
 tendo morrido em torno dos portais de Cadmo
 os sete nobres filhos que o senhor de Argos,
 Adrasto, liderou, para assegurar a seu genro,
 o exilado Polinices, a parte que lhe cabia na herança de Édipo. 15
 Aos cadáveres dos que pereceram pela lança
 as mães querem prover o enterro,
 mas os vencedores querem impedir o resgate
 dos corpos, afrontando as leis divinas.
 E, na esteira delas, solicitando meu obséquio, 20
 aqui jaz⁶ Adrasto, com o olhar marejado,
 lamentando as armas e a mais desgraçada
 expedição que ele enviou de Argos.
 E ele incita-me a persuadir meu filho com súplicas
 para que recupere os mortos, ou com palavras ou pela força 25
 da lança, e torne-se curador de suas exéquias.
 Ele quer que isso seja uma tarefa comum a meu filho
 e à cidade de Atenas. Por acaso, em benefício desta
 terra arável, faço o sacrifício, vinda de meu palácio
 na direção deste recinto, onde de antemão revelou-se 30
 que a hirsuta espiga brotou da superfície da terra;
 e, portando a rede de folhas que não enreda,
 permaneço diante dos altares sagrados das duas deusas,
 Cora e Deméter, porque tenho piedade das grisalhas
 mães dos filhos que não mais existem, 35
 e também reverencio as sagradas guirlandas.
 Por isso o arauto foi à cidade chamar Teseu,
 para que afaste daqui a aflição destas senhoras
 ou relaxe os laços suplicantes ofertando algo piedoso
 aos deuses: pois é razoável para as mulheres sábias 40
 agir por intermédio dos homens, em todos os casos.

Referências

- FERREIRA, J. R. *Eurípides: As Suplicantes*. Porto Alegre: Movimento, 2012.
 GRENE, D.; LATTIMORE, R. *The complete Greek tragedies: Euripides*. Chicago:
 Chicago University Press, 1958.

⁶ Evidentemente, Adrasto não está fisicamente morto. Mas sua aniquilação é tão acachapante que Etra tomou o sentido abstrato pelo concreto.

HIRATA, F. Y. O saber de Teseu n' "As Suplicantes" de Eurípides. *Synthesis*, La Plata, vol. 9, p. 11-20, 2000.

KOVACS, D. *Euripides*. Vol. 3. Cambridge: University Press, 1998.

PARMENTIER, L.; GRÉGOIRE, H. *Euripide: Héraclès; Les suppliantes; Ion*. Paris: Les Belles Lettres, 1976.

STOREY, I. C. *Euripides: Suppliant women*. London: Duckworth, 2008.

WARREN, R.; SCULLY, S. *Euripides: Suppliant women*. Oxford: Oxford University Press, 1995.