



Revista Letras
Nº 97 - Jan/Jun 2018

Publicação semestral do Curso de Letras da UFPR
<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras>

A Revista Letras está indexada nos seguintes índices bibliográficos: 1. *Internationale Bibliographie der Rezensionen Wissenschaftlicher Literatur/International Bibliography of Book Reviews of Scholarly Literature*; 2. *Linguistics and Language Behavior Abstracts*; 3. *MLA – International Bibliography of Books and Articles on Modern Languages and Literatures*; 4. *Social Planning, Policy and Development Abstracts*; 5. *Sociological Abstracts*; 6. *Ulrich's International Periodicals Directory*; 7. *CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades*.

Editor: Alexandre Nodari
Secretaria Editorial: Rodrigo Otávio Lunardon
Editora da Seção de Estudos Linguísticos: Patrícia de Araujo Rodrigues
Editor da Seção de Estudos Literários: Alexandre Nodari
Diagramação: Adriano Perissutti
Projeto Gráfico: Yuri Kulisky
Revisão de Textos: Guilherme Bernardes

Organizadores do n. 97
“Retórica e Alteridade”

Anderson Zalewski Vargas (UFRGS), Gissele Chapanski (UNICAMP), Pedro Ipiranga Júnior (UFPR). Pedro Dolabela Chagas (UFPR) e Sérgio Kalil (UNICAMP)

Conselho Editorial

Antonio Dimas (USP), Beatriz Gabbiani (Universidad de la República do Uruguai), Carlos Alberto Faraco (UFPR), Carlos Costa Assunção (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro), Elena Godoi (UFPR), Filomena Yoshie Hirata (USP), Gilda Santos (UFRJ), José Borges Neto (UFPR), Júlio Cesar Valladão Diniz (PUC-RJ), Lígia Negri (UFPR), Lúcia Sá (Manchester University), Lucia Sgobaro Zanette (UFPR), Maria Lucia de Barros Camargo (UFSC), Marília dos Santos Lima (UNISINOS), Mauri Furlan (UFSC), Mauricio Mendonça Cardozo (UFPR), Raquel Salek Fiad (UNICAMP), Rodolfo A. Franconi (Dartmouth College), Rodolfo Ilari (UNICAMP)

Conselho Consultivo

Adalberto Müller (UFF), Álvaro Faleiros (USP), Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (UNESP-Araraquara), Fernando Cabral Martins (Universidade Nova de Lisboa), Helena Martins (PUC-Rio), Irene Aron (USP), Isabella Tardin Cardoso (UNICAMP), Juliana Perez (USP), Luciana Villas Boas (UFRJ), Márcia Martins (PUC-Rio), Maria Irma Hadler Coudry (UNICAMP), Matthew Leigh (University of Oxford), Patrick Farrell (University of California/Davis)

Consultores *ad hoc*

Anamaria Filizola, Cesar Baldi, Fabíola Padilha, Jane Oliveira, Maria Aparecida Silva,
Maria Fenanda Aragão, Renata Garraffoni, Rodrigo Machado, Sarah Ipiranga,
Thiago Saltarelli

SUMÁRIO

4	APRESENTAÇÃO: RETÓRICA E ALTERIDADE <i>Anderson Zalewski Vargas, Gissele Chapanski, Pedro Ipiranga Júnior, Pedro Dolabela Chagas e Sérgio Kalil</i>
8	A PROSA EM FACE DO DISCURSO POÉTICO EM ISÓCRATES <i>Pedro Ipiranga Jr., Leonardo Gonçalves Fischer</i>
38	ANÁLISE RETÓRICA E MORAL DE ANTÍGONA <i>Eleonoura Enoque Silva, Martha Solange Perrusi, Antonio Henrique Coutelo de Moraes</i>
55	GANDAVO & PLÍNIO, O VELHO: UMA CONSTRUÇÃO RETÓRICA DOS MIRABILIS <i>Alexandre José Barboza da Costa</i>
77	A METÁFORA NOS SERMÕES DE ANTONIO VIEIRA: DO ARGUMENTATIVO AO SACRO-LITERÁRIO <i>Murilo Cavalcante Alves</i>
90	A NOJENTA PROLE DA RAINHA GINGA, EM PARTE AOS HOMENS SEMELHANTE: BOCAGE E A REPRESENTAÇÃO DE NEGROS E AFRO-DESCENDENTES NO NEOCLASSICISMO PORTUGUÊS <i>Fernando Morato</i>
106	IMITAÇÃO E EMULAÇÃO ENTRE O DISCURSO HISTÓRICO E A ARTE PICTÓRICA NA REPRESENTAÇÃO DA PRÁTICA DOS SACRIFÍCIOS NO TEMPLO DE VIZTZILIPUTZTLI <i>Deolinda de Jesus Freire</i>
130	JOHN BANVILLE: NARRATIVA ECFRÁSTICA E PICTURALIDADE <i>Solange Viaro Padilha</i>
143	A ESTILÍSTICA DA LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA: A ALTERIDADE COMO CRÍTICA DO PRESENTE – SOBRE A NOÇÃO DE EU-NÓS LÍRICO-POLÍTICO <i>Leno Francisco Danner, Julie Dorrico, Fernando Danner</i>
167	A DIDÁTICA CONTEMPORÂNEA DE LÍNGUA PORTUGUESA ENTRE EXPEDIENTE RETÓRICO E PRODUTO CIENTÍFICO: PRESSUPOSTOS HISTÓRICO E TEÓRICO E ESTUDO DE CASOS <i>Cindy Mery Gavioli-Prestes, Gissele Chapanski</i>

Apresentação: Retórica e Alteridade

*Anderson Zalewski Vargas (UFRGS), Gissele Chapanski (UNICAMP),
Pedro Ipiranga Júnior (UFPR), Pedro Dolabela Chagas (UFPR)
e Sérgio Kalil (UNICAMP)*

4

A Sociedade Brasileira de Retórica (SBR) é uma entidade de caráter científico-cultural, autônoma, sem fins lucrativos, que congrega pesquisadores e interessados na área de retórica e em disciplinas a ela relacionadas. Em março de 2010 foi constituída a Associação Latino-americana de Retórica durante as *I Jornadas Latino-Americanas de Pesquisa em Estudos Retóricos*, na Universidade de Buenos Aires, Argentina. Entre 27 e 30 de setembro daquele ano, em um contexto de revalorização dos estudos retóricos no Brasil, um grupo de colegas¹ organizou o *I Congresso Brasileiro de Retórica* em Ouro Preto, uma promoção institucional da Universidade Federal de Minas Gerais (AFICH/FALE) e da Universidade Federal de Ouro Preto. Nesta oportunidade, foi fundada a SBR, tendo sido eleitos a primeira diretoria e conselho. O II Congresso² foi realizado nas dependências da UFMG, entre 27 e 30 de agosto de 2012, e o terceiro, promovido pela Universidade de São Paulo (FFLCH/FEUSP), Universidade Federal de São Paulo, Universidade Estadual de Campinas e Universidade Presbiteriana Mackenzie, ocorreu nas dependências desta última instituição³.

1 Comissão organizadora: Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (UFMG) - Presidente da comissão; Jacyntho Lins Brandão (UFMG); Marcos Martinho dos Santos (USP); Matheus Trevizam (UFMG); Neiva Ferreira (UFJF); Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (UFMG); William Augusto Menezes (UFOP).

2 A diretoria de então: Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (FILOSOFIA/UFMG - Presidente); Kátia Vieira Moraes (LETRAS/UNIPAMPA-Vice-Presidente); William Augusto de Menezes (LETRAS/UFOP - Secretário Geral); Milene Ribeiro Ortega (PPG Communication Studies Univ. of NEVADA - Secretária Adjunta); Narbal de Marsillac (FILOSOFIA/UFPB - Tesoureiro); Jacyntho Lins Brandão (LETRAS/UFMG - Tesoureiro Adjunto).

3 A diretoria de então: Elaine Cristine Sartorelli, Presidente (LETRAS/USP), Lavínia Silveiras,

A SBR mantém a Plataforma Vieira⁴, base de dados cuja finalidade é concentrar e divulgar informações sobre pesquisas nos diferentes campos pertinentes à retórica. Dispõe igualmente de página na internet⁵, incluindo uma no Facebook⁶ para divulgação mais ágil de informações. No momento, conta com cerca de 300 associados, de diversas áreas do conhecimento: Letras, História, Direito, Filosofia, Música, Artes Visuais, Educação, Comunicação, para falar apenas em grandes áreas de saber, porque a Retórica, nos últimos tempos, parece ter tomado nova versão universalista, talvez confirmando a correção das palavras de um de seus grandes impulsionadores: as pessoas, em geral, “tentam em certa medida questionar e sustentar um argumento, defender-se ou acusar” (*Retórica*, 1354a 6-8)⁷. Estando certo Aristóteles, podemos pensar em uma longa história, em grande parte imemorial, porque seu conhecimento depende de vestígios e da vontade de pesquisadores de estudá-los.

Esta pode ser uma razão a mais para valorizarmos a publicação, neste número temático da Revista Letras, de uma seleção dos trabalhos apresentados no *III Congresso Nacional de Retórica*, ocorrido em 2016, nas dependências da Universidade Federal do Paraná, e organizado pelos signatários deste texto⁸. Não podemos deixar de novamente agradecer às instituições que tornaram possível o evento: o Programa de Pós-graduação em História da UFRGS e, da parte da UFPR, o Setor de Ciências Humanas, o Programa de Pós-graduação em Letras, o Departamento de Literatura e Linguística, o Programa de Pós-graduação em História, o Centro de Línguas e Interculturalidade e, por fim, o Departamento de Polonês, Alemão e Letras Clássicas, além de todos os funcionárias e demais estruturas dessa Universidade.

A temática geral do Congresso foram as concepções de alteridade retomadas, interpretadas e relacionadas ao campo da Retórica⁹. Em função disso, os estudos aqui apresentados buscam discutir, problematizar e propor parâmetros de comparação para as relações entre formas textuais de caráter retórico e outros gêneros do discurso, explorando aspectos intertextuais, interculturais, histórico-comparativos, linguísticos, éticos e políticos. Os dois primeiros trabalhos abordam textos da Antiguidade: um sobre os escritos de Isócrates de caráter biográfico e outro sobre a tragédia *ANTÍGONA* de Sófocles. Pedro Ipiranga Júnior e Leonardo Fischer analisam trechos das obras *Sobre a troca*, *Evágoras* e *A Níocles*, a partir de que propõem uma releitura da prosa retórica isocrateana, que, nestes textos, é concebida e definida em contraste com o discurso poético, ou seja, Isócrates equipararia sua

Vice-presidente (LETRAS/UNIFESP); Pablo S. Frydman, Secretário (LETRAS/USP); Adriano Machado Ribeiro, Secretário-adjunto (LETRAS/USP); Marcos S. Pagotto-Euzébio, Tesoureiro (EDUCAÇÃO/USP); Angélica Chiappetta, Tesoureira-adjunta (LETRAS/USP-LESTE).

4 Disponível em: <http://150.164.100.248/vieira/>. Acesso em 18 jun. 2018.

5 Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/sbretorica/>. Acesso em 18 jun. 2018.

6 Disponível em: https://www.facebook.com/sbretorica?ref=aymt_homepage_panel. Acesso em 18 jun. 2018.

7 Na versão de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena em: ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

8 A diretoria: Anderson Zalewski Vargas, Presidente (HISTÓRIA/UFRGS); Luiz Henrique Fiammenghi, Vice-presidente (MUSICA/UDESC); Pedro Ipiranga Júnior, Secretário (LETRAS/UFPR); Marcos S. Pagotto-Euzébio, Secretário-Adjunto (EDUCAÇÃO/USP); Gissele Chapanski, Tesoureira (Doutoranda Letras/UFPR); Sergio Augusto Kalil, Tesoureiro-adjunto (Doutorando em História/UNICAMP).

9 A programação ainda pode ser conferida em: <http://sbreventos.blogspot.com/>. Acesso em 18 jun. 2018.

prosa à poesia em termos artísticos, estando subjacente uma espécie de teorização sobre prosa e, por conseguinte, a proposição de uma prosa de caráter literário. Por seu turno, Eleonoura Enoque Silva, Martha Solange Perrusi e Antonio Henrique Coutelo de Moraes, a partir de conceitos aristotélicos, sob o prisma do pensamento de Cornelius Castoriadis, abordam problemas morais e políticos na obra *Antígona* e discutem noções fundamentais para a democracia, como limites da atuação do Estado, concepções de justiça, modos de conduta, entre outros.

O terceiro trabalho ‘GANDAVO & PLÍNIO, o VELHO: uma CONSTRUÇÃO RETÓRICA dos MIRABILIS’, analisando a obra “História da Província de Santa Cruz”, considerado o primeiro tratado histórico sobre o Brasil, escrito entre 1573 e 1576, traça várias relações entre o autor da obra, Pero de Magalhães de Gandavo, e Plínio, o Velho, cujo emprego do relato de maravilhas seria um indício seguro da emulação pretendida. Os dois artigos seguintes estão ambientados no contexto português: o primeiro no século XVII (A metáfora nos sermões de Antonio Vieira: do Argumentativo ao Sacro-Literário) e o segundo no século XVIII (A nojenta prole da rainha Ginga, em parte aos homens semelhante: Bocage e a representação de negros e afro-descendentes no Neoclassicismo português). Enquanto Murilo Cavalcante Alves retoma a figura da metáfora em textos de Antônio Vieira como elemento discursivo para além do estético, Fernando Borato, numa abordagem mais sócio-política, analisa a representação de negros e afro-descendentes mormente em Bocage para daí depreender formas de apagamento e desumanização transpostas para os campos social e literário.

Os dois trabalhos seguintes giram em torno das relações entre campos discursivos e o registro pictórico. Deolinda de Jesus Freire, a partir da análise da *Historia de la conquista de México* de Dom Antonio de Solís, de 1704, busca inferir a forma de interrelação entre o discurso histórico e a forma de representação das gravuras aí registradas, interpretando tal interrelação como um modo de competição, denunciando os artifícios retóricos de imitação e emulação. Por seu turno, Solange Viaro Padilha em seu artigo explora os efeitos e a forma de utilização da êcfrase no romance de John Banville, *O livro das provas*, de 1989; picturalidade, imagem e palavra fazem parte de um circuito complexo que, num relato de caráter memorialista, transpõem e deixam indistintas as fronteiras entre arte e realidade, entre representação e memória.

Fecham o número temático dois artigos que lançam um olhar diferenciado para as construções discursivas da modernidade: um se atém ao escopo da literatura indígena, o outro ao contexto de ensino de português brasileiro em sala de aula. Leno Francisco Danner, Julie Dorrico e Fernando Danner propõem um enquadramento da literatura indígena concebida predominantemente como um discurso político, vinculado indissociavelmente ao Movimento Indígena; em função disso, a literatura indígena estaria centrada em questões que, por um lado, enfatizam a memória ancestral e modos de identificação e singularidade antropológica do indígena e, por outro, apresentam um caráter de denúncia, explicitando as formas de marginalização, de violência e segregamento a que estão sujeitos os integrantes de comunidades indígenas no Brasil. Tendo como corpus inicial manuais de ensino do português brasileiro (além de materiais correlatos em blogs e na rede intermediática em geral), Cindy Mery Gavioli-Prestes e

*Apresentação:
Retórica e
Alteridade*

Gissele Chapanski problematizam as concepções gramaticais e linguísticas veiculadas em tal material escolar, pretendendo esclarecer o funcionamento do emprego de noções que remontariam à tradição gramatical constituída na Antiguidade; centradas nas noções de sujeito e subordinação, as duas especialistas partem da análise de casos para tecer comentários e conclusões acerca do emprego não científico de tais noções, desvinculados das questões aventadas pelas Ciências da Linguagem, mas que assumem o status e valor de autoridade pela chancela que recebem num certo contexto pedagógico.

Esperamos que seja uma boa amostra do considerável conjunto de trabalhos apresentados naquela já distante semana em Curitiba.

Bom proveito!

A prosa em face do discurso poético em Isócrates

Prose in Face of the Poetic Discourse in Isocrates

*Pedro Ipiranga Jr., Leonardo Gonçalves Fischer**

RESUMO

8

Uma problemática relevante hoje em dia sobre Isócrates diz respeito à sua relação com a tradição literária de sua época, à utilização de recursos estilísticos na configuração de seus textos, bem como dos procedimentos mais usuais de composição. Propomos neste trabalho fazer um levantamento de passagens que relevem para uma avaliação do status, por assim dizer, literário de sua obra, fazendo um comentário sobre o contexto discursivo em que aparecem e buscando alguns parâmetros comuns sob os quais uma teorização possa ser sugerida. Para tanto, restringiremos a análise àqueles passos em que se apresenta uma comparação ou contraste explícito com a poesia ou com algum poeta em particular. Ainda que apareça na produção isocrateana um termo específico para referenciar prosa (*katalogáden*, em *A Nícoles* 7), o mais das vezes utiliza-se nessa acepção a palavra *lógos* em contraposição textual a discursos com metro. Além disso, através de um quadro comparativo entre as obras comentadas, retomamos as várias passagens nas obras de Isócrates em que prosa e poesia estão inter-relacionadas, a fim de explicitar que havia uma forma recorrente de tratar do estatuto da prosa em correlação com o discurso poético.

Palavras-chave: *Isócrates; prosa na Antiguidade; Evágoras; Sobre a troca; A Nícoles.*

* Universidade Federal do Paraná – UFPR.

IPIRANGA JR, P.;
FISCHER, L. G.
*A prosa em
face do discurso
poético em
Isócrates*

ABSTRACT

9

An important issue nowadays on Isocrates concerns his relation with the literary tradition of his time, the use of stylistic resources in the configuration of his texts, as well as the more usual procedures of composition. We propose in this work to make a survey of passages that relate to an evaluation of the status, so to speak, literary of his work, commenting on the discursive context in which they appear and seeking some common parameters under which a theorization can be suggested. To that end, we will focus the analysis to those steps in which an explicit comparison or contrast is presented with poetry or with a particular poet. Although a specific term for the reference to prose (*katalogáden*, in *To Nicocles* 7) appears in Isocrate production, it is often used in this sense the word *logos* in textual opposition to speeches with meter. Moreover, through a comparative panel of the works commented on, we return to the various passages in the works of Isocrates in which prose and poetry are interrelated in order to make explicit that there was a recurrent form of dealing with the status of prose in correlation with poetic discourse.

Keywords: *Isocrates; Prose in Antiquity; Evagoras; Antidosis; To Nicocles.*

Segundo Terry Papillon, o fazer literário e composicional de Isócrates está interligado a dois aspectos: a conjuntura política e a dimensão ética e pedagógica que privilegia em todas as suas obras. Tendo assente o poder da tradição poética, ele operaria uma refiguração desta e sua assimilação para a prosa, enfatizando sempre a utilidade daí advinda, cujas vantagens ao discurso seriam, entre outras, as seguintes: o caráter proveitoso, a ênfase no elogio, a faculdade criativa de compor e inventar narrativas, o poder de imortalizar a memória de fatos e pessoas, os vários recursos e procedimentos estilísticos (PAPILLON, 1998, p. 41-43). Ele advoca, a partir daí, uma potencialização do caráter proveitoso do discurso, por parte de Isócrates, que acrescenta a essas vantagens a vinculação com interesses cívicos e com os valores mais reputados para a constituição do cidadão. De certa forma, a comparação e, por vezes, a emulação com as obras de poetas é instrumental para que Isócrates apresente sua agenda política e seu programa pedagógico através de uma concepção de filosofia que abrange deliberação na seara política, treinamento através dos discursos e veiculação de princípios éticos. Suas várias experimentações no campo biográfico constituem o locus por excelência para verificar as funções e possíveis finalidades da correlação buscada com o

discurso poético. Em função disso, comentaremos três obras que apresentam, em maior ou menor medida, elementos ou aspectos do *bíos* na Antiguidade, a saber, *A Níocles*, *Sobre a troca* ou *Antidosis* e *Evágoras*. Ao fim, apresentamos um quadro comparativo para o cotejo de passagens dessas obras.

2. *A Níocles*: o aspecto gnômico face ao estético

O discurso *A Níocles*, um dos chamados Discursos Cipriotas de Isócrates, consiste em uma longa exortação ao jovem príncipe de Chipre e discípulo do orador. Nesse discurso, constituído por diversas recomendações e máximas proverbiais dirigidas a Níocles na forma de conselho, Isócrates afirma que não cabe a um discurso dessa natureza buscar a inovação artística nem se pode esperar que ele agrade ao público (*A Níocles*, 41-42). Em seguida, ele cita os exemplos de Hesíodo, Teógnis e Focílides, poetas gnômicos reconhecidos como úteis a todos em razão de seus conselhos, mas que não são do agrado da maioria da população, que prefere as piores comédias (43-44). A partir disso, Isócrates conclui que, para se escrever algo que agrade ao público, se deve abrir mão da utilidade, mencionando como exemplos desse procedimento Homero e os trágicos, que, ao recorrerem aos expedientes do fabuloso e do conflito, são considerados mais agradáveis por todos (48-49). Aqui, portanto, a fala do orador aponta para uma impermeabilidade entre o útil e o agradável nos discursos, sugerindo que o bom aconselhamento assuma inevitavelmente uma forma árida em suas formulações. O discurso, dessa forma, é do tipo parenético, uma vez que a persona de Isócrates, na figura do narrador, dirige conselhos e preceitos ao jovem, no sentido de melhor administrar seu reino e governar sobre seus súditos. Mas também, atrelado a isso, procede à elaboração de um modo de vida apropriado ao governante, ao qual não pode faltar um treino contínuo nos discursos. Vejamos o passo abaixo:

Julgo que seria a mais bela dádiva, a mais proveitosa e a mais apropriada para te dar e para tu receberes, se conseguisse determinar para quais ocupações te inclinando e de quais tarefas te afastando poderias administrar da melhor maneira possível a tua cidade e a tua realeza. O cidadão comum conta com muito que contribui para a sua educação: antes de tudo, ter uma vida sem luxos e ser forçado a deliberar dia a dia acerca de sua própria sobrevivência. Depois, as leis que balizam a vida política de cada um, a liberdade de expressão e a possibilidade de, por causa dos erros que cometeram aqui e ali, a olhos vistos reprovar aos amigos e atacar às claras os inimigos. Por fim, alguns dos antigos **poetas** lhe legaram conjuntos de conselhos sobre como viver a contento (πρὸς δὲ τούτοις καὶ τῶν ποιητῶν τινες τῶν προγεγενημένων ὑποθήκας ὥς χρῆ ζῆν καταλελοίπασιν). Graças a tudo isso, é

verossímil que o cidadão comum esteja melhor. (*A Nícoles*, 2-3; trad. de Julio de Figueiredo Lopes Rego, grifos nossos)

ἡγησάμην δ' ἂν γενέσθαι ταύτην καλλίστην δωρεὰν καὶ χρησιμωτάτην καὶ μάλιστα πρέπουσαν ἐμοί τε δοῦναι καὶ σοὶ λαβεῖν, εἰ δυνηθεῖν ὀρίσαι ποίων ἐπιτηδευμάτων ὀρεγόμενος καὶ τίνων [ἔργων] ἀπεχόμενος ἄριστ' ἂν καὶ τὴν πόλιν καὶ τὴν βασιλείαν διοικῶις. Τοὺς μὲν γὰρ ιδιώτας ἐστὶ πολλὰ τὰ παιδεύοντα, μάλιστα μὲν τὸ μὴ τρυφᾶν, ἀλλ' ἀναγκάζεσθαι περὶ τοῦ βίου καθ' ἑκάστην βουλευέσθαι τὴν ἡμέραν, ἔπειθ' οἱ νόμοι, καθ' οὓς ἕκαστοι πολιτευόμενοι τυγχάνουσιν, ἔτι δ' ἡ παρρησία καὶ τὸ φανερώς ἐξεῖναι τοῖς τε φίλοις ἐπιπλῆξαι καὶ τοῖς ἐχθροῖς ἐπιθέσθαι ταῖς ἀλλήλων ἀμαρτίαις· πρὸς δὲ τούτοις καὶ τῶν ποιητῶν τινες τῶν προγεγενημένων ὑποθήκας ὡς χρὴ ζῆν καταλελοίπασιν· ὥστ' ἐξ ἀπάντων τούτων εἰκὸς αὐτοῦς βελτίους γίγνεσθαι.

12

O presente oferecido a Nícoles é o próprio discurso de Isócrates, o qual possui um escopo, a princípio, predominantemente político: administrar a cidade e a realeza. Não obstante, há de se partir de uma reflexão sobre a vida dos particulares, sobre a *paideia* do homem comum. Em outras passagens da obra, essa conexão entre as esferas pública e privada é melhor explicitada pelo autor. Aqui cabe chamar a atenção para o papel primordial dos poetas tanto na educação, quanto na forma de conduzir a vida. Assim, de forma bem sutil e introdutória, parece haver uma semelhança buscada entre as obras dos poetas e o discurso isocrateano em vista do conteúdo parenético, admoestador e exortativo. Com efeito, em escritos como *A Nícoles*, *Evágoras* e *Nícoles*, é a figura do soberano que se mostra como paradigma moral. O que se propõe como teleologia moral está ligado à *timé* e à *dóxa*, ou seja, ter uma boa reputação entre os concidadãos. A elaboração do trabalho ético atrela-se também aos exercícios de aprendizagem, de memorização e a todos aqueles que correspondem à *epiméleia*, ao cultivo e ao treinamento da mente e do espírito (*A Nícoles*, 27-28).

Não obstante, ainda que essa prevalência do parenético em detrimento da dimensão estética seja advogada e aí desenvolvida, essa opinião, contudo, não parece se sustentar no restante da obra de Isócrates, nem refletir sua própria prática de ensino. Desde o discurso programático da fundação de sua escola, *Contra os Sofistas*, Isócrates expressa uma considerável atenção ao exercício composicional, reiterando a necessidade de se ornar convenientemente os discursos com as ideias e de dispor com bom ritmo e harmoniosamente as palavras (16). Ainda em uma obra posterior, *Sobre a troca*, o orador se inclui entre aqueles que “preferem escrever discursos não sobre assuntos particulares, mas sim discursos helênicos, políticos e panegíricos, os quais todos diriam ser mais semelhantes às obras feitas com metro e ritmo do que às que são faladas nos tribunais”. Nesses discursos, segundo Isócrates, seria possível encontrar “um estilo poético e variado”, e “ideias mais fortes e novas”, e tais discursos seriam capazes de fazer com que

seus autores fossem estimados por mais sábios que aqueles que meramente falam bem nos tribunais (*Sobre a troca*, 46-47).

Se voltarmos às alegações presentes em *A Nícoles* à luz dessas outras reflexões de Isócrates, podemos interpretar que a cisão entre útil e agradável opera como argumento específico dessa obra. Composta em grande medida pela mera sequência de máximas proverbiais em uma sucessão de períodos curtos e desconectados entre si, essa obra destoa do estilo típico de Isócrates, marcado por períodos longos cuidadosamente articulados e elaborados com paralelismos¹. Quando Isócrates afirma que um discurso sobre costumes deve não buscar novidades, mas sim reunir o maior número de máximas de outros homens e os dispor do melhor modo, ele está simplesmente explicitando o processo de composição desse texto em particular. Evidência disso é o reconhecimento do próprio orador, em *Sobre a Troca* 67-69, de que seu discurso para Nícoles difere em estilo de suas outras obras. Desse modo, o argumento da cisão entre ensinar e agradar opera como uma justificativa retórica da estrutura desse mesmo discurso.

Ademais, mesmo em *A Nícoles*, ele esboça sua expectativa ante a avaliação da obra pelo público, pondo-se no mesmo patamar dos poetas em relação às suas composições em metros:

Se então tal presente, uma vez confeccionado, será digno do assunto, é difícil saber desde o início; com efeito, muitas **das composições poéticas com metro e das composições escritas em prosa** (*tôn metà métrou poiemáton kai tôn katalogáden syngrammáton*), ainda estando no pensamento dos compositores, proporcionavam grandes expectativas, mas, uma vez terminadas e apresentadas aos outros, alcançaram uma reputação bem inferior ao que se esperava.

Εἰ μὲν οὖν ἔσται τὸ δῶρον ἐξεργασθὲν ἄξιον τῆς ὑποθέσεως, χαλεπὸν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς συνιδεῖν· πολλὰ γὰρ καὶ **τῶν μετὰ μέτρου ποιημάτων καὶ τῶν καταλογάδην συγγραμμάτων** ἔτι μὲν ἐν ταῖς διανοίαις ὄντα τῶν συντιθέντων μεγάλας τὰς προσδοκίας παρέσχεν, ἐπιτελεσθέντα δὲ καὶ τοῖς ἄλλοις ἐπιδειχθέντα πολὺ καταδεεστέραν τὴν δόξαν τῆς ἐλπίδος ἔλαβεν (Isócrates, *A Nícoles*, 7; tradução e gritos nossos).

A passagem é importante. Aparece aqui um termo mais específico para prosa: *katalogáden*. A despeito disso, o que determina essa especificação vem, antes de tudo, por intermédio da relação explícita feita com o discurso poético, que é o procedimento mais usual nas diversas ocasiões. Há, por conseguinte, um paralelismo e contraste entre *metà métrou* e *katalogáden* (com metro e em prosa), de um lado, e entre *tôn poiemáton* e *tôn syngrammáton* (dos poemas e das composições escritas),

1 Cf. USHER, 1973.

de outro. Ao contrário de Platão², Isócrates não deixa de valorizar o registro escrito das composições em prosa e o efeito e o mérito de suas obras já escritas. Vislumbra-se aqui, de maneira esquemática, o processo de composição, recepção e transmissão: o projeto enquanto esquema mental, a configuração literária, a apresentação diante do público e a avaliação (e, por conseguinte, a divulgação) daí advinda.

De maneira mais restritiva, em outro passo, ele advoga, como foi dito, uma aproximação com a poesia dita gnômica (Hesíodo, Teógnis, Focílides), a qual teria uma finalidade bem distinta da poesia de Homero e da tragédia, pois estas se disporiam a agradar a multidão, enquanto aquela teria um intuito pedagógico e aconselhativo, da mesma forma que sua própria obra de caráter protréptico, concernente à educação de um soberano. Eis o passo correspondente:

Dado que para mim está claro que todos julgam de muitíssima serventia os conselhos de **poetas e prosadores** (advindos **de poemas e de composições em prosa**), os homens, entretanto, não os escutam com prazer e reagem como quem é repreendido e, muito embora elogiem esses autores, a bem da verdade, preferem estar junto de quem cometeu os mesmos erros que cometeram, e não daqueles que das falhas os afastam. **A poesia de Hesíodo, Teógnis e Focílides** poderia ser dada como prova disso: dizem, com efeito, que esses são os melhores conselheiros para a vida dos homens, mas, conquanto afirmem isso, preferem se ocupar antes com os seus próprios disparates do que com os conselhos deles. Se alguém selecionasse as chamadas máximas dos **poetas** eminentes nas quais mais se esforçaram, ao fim comportar-se-iam do mesmo modo diante delas: para essas pessoas, seria mais prazeroso escutar a pior **comédia** do que as **obras compostas** da maneira mais **engenhosa (artística)**. (*A Níccoles*, 42-44; trad. de Julio de Figueiredo Lopes Rego, grifos nossos)

Ἐπεὶ κακείνῳ μοι πρόδηλον ἦν, ὅτι τὰ συμβουλευόντα καὶ τῶν **ποιημάτων καὶ τῶν συγγραμμάτων** χρησιμώτατα μὲν ἅπαντες νομίζουσιν, οὐ μὴν ἥδιστα γὰρ αὐτῶν ἀκούουσιν, ἀλλὰ πεπόνθασιν ὅπερ πρὸς τοὺς νουθετοῦντας· καὶ γὰρ ἐκείνους ἐπαινοῦσι μὲν, πλησιάζειν δὲ βούλονται τοῖς συνεξαμαρτάνουσιν, ἀλλ' οὐ τοῖς ἀποτρέπουσιν. Σημεῖον δ' ἂν τις **ποιήσαιτο τὴν Ἡσιόδου καὶ Θεόγνιδος καὶ Φωκυλίδου ποίησιν**· καὶ γὰρ τούτους φασὶ μὲν ἀρίστους γεγενῆσθαι συμβούλους τῷ βίῳ τῷ τῶν ἀνθρώπων, ταῦτα δὲ λέγοντες αἰροῦνται συνδιατρίβειν ταῖς ἀλλήλων ἀνοίαις μᾶλλον ἢ ταῖς ἐκείνων ὑποθήκαις. Ἔτι δ' εἴ τις ἐκλέξειε τῶν προεχόντων **ποιητῶν** τὰς καλουμένας γνώμας, ἐφ' αἷς ἐκείνοι

2 Cf. IPIRANGA JÚNIOR, 2016; MOUZE, 2011; SZLEZÁK, 1997.

μάλιστα ἐσπούδασαν, ὁμοίως ἂν καὶ πρὸς ταύτας διατεθεῖεν·
ἥδιον γὰρ ἂν **κωμωδίας** τῆς φαυλοτάτης ἢ τῶν οὕτω **τεχνικῶς**
πεποιημένων ἀκούσαιεν.

Aqui a contraposição é feita entre os termos *tôn poiemáton* e *tôn syngrammáton* (dos poemas e das composições escritas), prescindindo-se da especificação anterior *metà métrou* e *katalogáden* (com metro x em prosa) por já estar pressuposta. Entre as duas passagens anteriores, estão inseridos uma enumeração de conselhos e preceitos dirigidos a alguém que queira bem governar; interessante que aqui são visados os sofistas vis-a-vis os poetas, como citados no parágrafo 13³. Embora, em vista da finalidade do discurso, como foi antes visto, a poesia gnômica seja valorizada em detrimento da épica e do drama, o discurso poético em si se mostra como instrumental para indicar similaridades e uma certa paridade com certa espécie de prosa que, em certo grau, é exemplificada a partir do próprio discurso isocrateano. Em *Sobre a troca*, como dito anteriormente, Isócrates, ao contrário, alia ao benefício do caráter aconselhativo e parenético o prazer advindo do desfrute de uma obra composta artisticamente. Aqui, todavia, em *A Níccles*, o prazer dos ouvintes e espectadores é contraposto ao caráter de utilidade de composições em prosa e dos poemas gnômicos⁴. Nessa perspectiva, ele vai contrapor o útil ao fabuloso, mas o

3 Cf. a passagem: (...) tem em mente que a educação e o empenho podem melhorar a nossa natureza e, dentre os que estiverem mais próximos de ti, aproxima-te dos mais prudentes. Os demais, se puderes, manda vir até ti. Julga que não debes ignorar nenhum dos **poetas** célebres, tampouco nenhum dos **sofistas**, mas, pelo contrário, sê espectador (ouvinte) dos primeiros e um estudante dos segundos (καὶ μήτε τῶν ποιητῶν εὐδοκιμούντων μήτε τῶν σοφιστῶν μηδενὸς οἴου δεῖν ἀπείρως ἔχειν, ἀλλὰ τῶν μὲν ἀκροατῆς γίγνου, τῶν δὲ μαθητῆς). Prepara-te para ser crítico dos teus inferiores, mas um oponente dos teus superiores. Mediante tais atividades rapidamente te tornarás tal como imaginamos ser um rei que governa a cidade com retidão e que a administra com adequação. (*A Níccles*, 12-13; trad. de Julio de Figueiredo Lopes Rego, grifos nossos).

ἀλλ' ὥς καὶ τῆς παιδεύσεως καὶ τῆς ἐπιμελείας μάλιστα δυναμένης τὴν ἡμετέραν φύσιν εὐεργετεῖν, οὕτω διάκεισο τὴν γνώμην, καὶ τῶν τε παρόντων τοῖς φρονιμωτάτοις πλησίαζε καὶ τῶν ἄλλων οὐς ἂν δύνῃ μεταπέμπου, καὶ μήτε τῶν ποιητῶν εὐδοκιμούντων μήτε τῶν σοφιστῶν μηδενὸς οἴου δεῖν ἀπείρως ἔχειν, ἀλλὰ τῶν μὲν ἀκροατῆς γίγνου, τῶν δὲ μαθητῆς, καὶ παρασκεύαζε σεαυτὸν τῶν μὲν ἐλαττόνων κριτὴν, τῶν δὲ μειζόνων ἀγωνιστήν· διὰ γὰρ τούτων τῶν γυμνασίων τάχιστ' ἂν γένοιο τοιοῦτος οἷον ὑπεθέμεθα δεῖν εἶναι τὸν ὀρθῶς βασιλεύσοντα καὶ τὴν πόλιν ὥς χρὴ διοικήσοντα

4 Cf. a passagem: “Por causa disso está patente que quem desejar **compor ou escrever** algo atraente para a massa deve descartar **os discursos mais proveitosos** e selecionar **os mais fabulosos**, pois lhes agrada tanto ouvir tais coisas quanto assistir a combates e contendras. Por isso, também **a poesia de Homero** e dos primeiros **inventores da tragédia** é admirável: ao analisar a natureza humana, utilizaram ambas as formas em seus **poemas** (em sua **poesia**). Um **narrou as fábulas** dos conflitos e contendras dos semideuses, os outros, por sua vez, transformaram as **fábulas** em conflitos e feitos que não só são escutados, mas também vistos por nós. Portanto, partindo de tais exemplos, está demonstrado que os que anseiam **seduzir** os ouvintes devem se afastar da reflexão e do conselho, e, em vez disso, falar daquelas coisas com as quais a multidão terá **prazer**. (*A Níccles*, 48-49; trad. de Julio de Figueiredo Lopes Rego, grifos nossos). Εκείνο δ' οὖν φανερόν, ὅτι δει τοὺς βουλομένους ἢ **ποιεῖν** ἢ **γράφειν** τι κεχαρισμένον τοῖς πολλοῖς μὴ **τοὺς ὠφελιμωτάτους τῶν λόγων** ζητεῖν, ἀλλὰ τοὺς **μυθωδεστάτους**· ἀκούοντες μὲν γὰρ τῶν τοιούτων χαίρουσιν, θεωροῦντες δὲ τοὺς ἀγῶνας καὶ τὰς ἀμίλλας. Διὸ καὶ **τὴν Ὀμήρου ποίησιν** καὶ τοὺς πρώτους **εὐρόντας τραγωδίαν** ἄξιον θαυμάζειν, ὅτι κατιδόντες τὴν φύσιν τὴν τῶν ἀνθρώπων ἀμφοτέραις ταῖς ιδέαις ταύταις κατεχρήσαντο πρὸς **τὴν ποίησιν**. Ὁ μὲν γὰρ τοὺς ἀγῶνας καὶ τοὺς πολέμους τοὺς τῶν ἡμιθέων **ἐμυθολόγησεν**, οἱ δὲ τοὺς **μύθους** εἰς ἀγῶνας καὶ πράξεις κατέστησαν, ὥστε μὴ μόνον ἀκουστοὺς ἡμῖν ἀλλὰ καὶ θεατοὺς γενέσθαι. Τοιούτων οὖν παραδειγμάτων ὑπαρχόντων δέδεικται τοῖς ἐπιθυμοῦσιν τοὺς ἀκρωμένους **ψυχαγωγεῖν** ὅτι τοῦ μὲν νουθετεῖν καὶ συμβουλευεῖν ἀφεκτέον, τὰ δὲ τοιαῦτα λεκτέον, οἷς ὀρώσι τοὺς ὄχλους μάλιστα **χαίροντας**.

paralelismo empregado então no final da obra, **compor ou escrever (poieîn/gráfein)**, evoca as expressões anteriores mais completas, testificando a perspectiva visada no presente estudo de que as referências à poesia ou aos poetas enquadradas num contexto de correlação com composições em prosa implicam uma certa teorização sobre o discurso em prosa.

3. Sobre a troca: o programa pedagógico de Isócrates em correlação com a poesia

Na obra *Sobre a troca*, Isócrates forja e inventa um processo de acusação contra ele próprio como uma forma de falar de si e, de certo modo, transformar a imagem de si formada pelos outros. Com efeito, em um processo anterior movido contra ele, o qual, segundo a letra da lei, era passível de ocasionar uma troca de bens (*antídosis*), fora ele obrigado a arcar com uma ‘liturgia’, isto é, custear com os próprios recursos uma obra pública, no caso, a manutenção de um navio. Esse processo, por conseguinte, parece tê-lo induzido a fazer uma defesa pessoal neste escrito *Sobre a troca*, como se fosse composto para um tribunal, no intuito de, pretensamente, corrigir a imagem de si junto a seus concidadãos. É, assim, um pretexto discursivo para falar de si mesmo, forjando para isso uma situação de julgamento, em que era possível fazer uma análise mais perspicaz e aprofundada sobre si mesmo e uma retrospectiva das próprias obras.

16

E lede a apologia que foi fabricada, por um lado, como se tivesse sido escrita acerca de um julgamento e, por outro, como que requeresse mostrar a verdade acerca de mim mesmo, tanto para fazer com que os que me desconhecem venham a me conhecer, quanto para afligir os que me invejam ainda mais por sua afecção, pois maior justiça eu não conseguiria alcançar junto a eles. (ISÓCRATES, *Sobre a troca*, 13, tradução nossa)

ἤδη δ' ἀναγινώσκετε τὴν ἀπολογίαν τὴν προσποιουμένην μὲν περὶ κρίσεως γεγράφθαι, βουλομένην δὲ περὶ ἐμοῦ δηλῶσαι τὴν ἀλήθειαν, καὶ τοὺς μὲν ἀγνοοῦντας εἰδέναι ποιῆσαι, τοὺς δὲ φθονοῦντας ἔτι μᾶλλον ὑπὸ τῆς νόσου ταύτης λυπεῖσθαι· μείζω γὰρ δίκην οὐκ ἂν δυναίμην λαβεῖν παρ' αὐτῶν.

De maneira esquemática, há dois eixos para se pensar a finalidade do relato: a situação de julgamento e o espaço de constituição do si mesmo, a partir de que se verifica a estreita relação entre a formação do foro discursivo do si mesmo e a cenografia dramática em que ele se forma, que é justamente um processo de julgamento diante de um tribunal. Cabe chamar a atenção para o caráter de inovação que Isócrates reivindica para ele e uma das formas de marcar essa alteridade é a comparação com a poesia, sendo que aqui não se restringe ao conteúdo ou ao propósito puramente pedagógico de seus

discursos, embora isso também seja levado em conta. Ele passa em revista os vários tipos de discurso: encômio x apologia, inicialmente⁵.

Não obstante, ele chega a declarar que tal obra não se conforma estreitamente com os discursos que são apresentados nos processos jurídicos (*agónes*) ou em exposições públicas de aparato (*epideíxeis*), ou seja, de certo modo, extrapola formal e funcionalmente uma apologia ou um encômio. Proclamando a novidade (*kainóteta*) e a diferença (*diaphorán*) de seu próprio discurso em relação a estes últimos, ele se arrisca numa concepção de gênero heteróclita, escolhendo critérios outros para sua obra, o que a situa fora da classificação aristotélica dos tipos discursivos retóricos. Segundo ele, enquanto partes do seu discurso seriam condizentes com o modo do tribunal, outras partes aí não se enquadrariam, pois seriam expostas com coragem e liberdade de expressão acerca da filosofia (*perì dè philosophías peparrhesasména*). Isócrates esclarece que aí a filosofia tem um caráter pedagógico, ou seja, destina-se aos mais jovens que se dedicam às ciências e à educação; por isso lança mão de extratos de seus escritos anteriores (19). A obra que escreve, prossegue ele, não é simples e impõe uma grande dificuldade pela quantidade e variedade de temas e estilos. Nessa perspectiva, seu discurso é misto (*óntos miktoû toû lógou*), o que demandaria um maior cuidado e maior atenção na leitura e na audição, em que o leitor deve buscar nuances diferenciadas para as várias partes, a fim de não afligir e cansar os ouvintes presentes (cf. OBER, 2004, p. 32).

Do lado do conteúdo, ele mistura e costura partes de outros discursos: isso parece compor uma espécie de fundo autobiográfico do escritor, permitindo uma avaliação diacrônica e retrospectiva de suas obras. Do ponto de vista da recepção, a obra pressupõe tanto o público do tribunal (o destinatário seria a assistência presente a um processo judicial, embora aqui esse tipo de público seja apenas imaginado, pois o julgamento é uma invenção), quanto um público de escola (que acolherá um texto cujas partes vão ser lidas, estudadas e repetidas)⁶; pressupõe, assim, um ouvinte, um leitor e, mais concretamente, a audiência de uma leitura pública. Da perspectiva do gênero, mistura formas retóricas, o dicânico (apologia) e o epidítico (encômio), com as formas pedagógicas de escritos de tom moral e filosófico. Todavia, o que se torna mais distintivo na obra é a sua remessa à primeira pessoa, o seu centramento em volta de um narrador em primeira pessoa, o qual vem a ser o princípio de unidade de um discurso assim longo e variado.

5 Elogiar a si mesmo, segundo Isócrates, além de não ser agradável e não deixar de suscitar a inveja, não permitiria que se abarcassem todos os assuntos e perspectivas sobre as quais se dispunha a discorrer (*Sobre a troca*, 8). Assim, de uma maneira genérica, concluir-se-ia que o encômio pode ser um bom modo de falar de outrem, mas que a melhor forma de falar de si é fazer uma apologia de si mesmo. Para isso, por um lado, como dito anteriormente, ele imagina uma luta judicial que põe em perigo sua vida, levada a cabo por um sicofanta que faz uso dos mesmos argumentos mentirosos utilizados no processo anterior de *antídosis* (troca de encargos/bens); por outro lado, coloca-se na posição de acusado que deve fazer sua defesa seguindo, de maneira genérica, pelo menos, procedimentos do discurso apologético de então, mas, ao mesmo tempo, fazendo um relato sobre o próprio *bíos* e sobre suas obras.

6 Segundo Terry Papillon, Isócrates formulava discursos encomiásticos tanto para o ensino dentro de sua escola, quanto para fazer a sua publicidade junto à comunidade (PAPILLON, 2001, p. 75).

Dizer que sua obra é de um gênero misto parece evidenciar a dificuldade e a hesitação de Isócrates em classificá-la. Ele cita, a propósito, alguns tipos de prosadores: aqueles que passam a vida explorando as vidas dos semideuses, os que meditam filosoficamente sobre os poetas, os que querem reunir os fatos e as ações ocorridas nas guerras, os que se ocupam acerca de questões e respostas, ou seja, que fazem antilogias. Vejamos o passo correspondente:

Primeiramente, então, é preciso vocês perceberem isso: que os diferentes **tipos de discurso (em prosa)** não são menos numerosos do que aqueles dos **poemas metrificados**. Com efeito, certos prosadores gastaram sua vida investigando as genealogias dos deuses, outros comentaram filosoficamente sobre os **poetas**, outros quiseram recolher e reunir as ações ocorridas nas guerras e outros mais se ocuparam do gênero relativo a perguntas e respostas, os versados no método contestativo. Seria não pequena tarefa se eu tentasse enumerar todas as **espécies de discursos**; fazendo menção, contudo, àquela que então me é conveniente, deixarei de lado as outras. Com efeito, existem aqueles que, sem serem desprovidos de experiência nos tipos de prosa anteriormente ditos, preferiram escrever discursos, não sobre os contratos efetuados entre vocês, mas **discursos de caráter helênico, político e panegírico**, discursos que todos diriam ser mais semelhantes às aquelas **composições acompanhadas de música e ritmos** do que àqueles enunciados nos tribunais. Estes discursos inclusive através de uma dicção/estilo mais poética e variegada apresentam as ações, e buscam se utilizar de argumentos mais pomposos e inovadores, ademais organizam o discurso como um todo através de diversas formas/estruturas notáveis e numerosas. Com esses tipos de prosadores, todos os ouvintes se alegram não menos do que com os poetizadores em obras com metro, e muitos inclusive desejam se tornar deles discípulos, considerando que os mais notáveis entre eles sejam muito mais sábios, melhores e mais capazes de trazer benefícios do que aqueles que fazem bons discursos para os pleitos. (Isócrates, *Sobre a troca*, 45-47; tradução nossa)

Πρῶτον μὲν οὖν ἐκεῖνο δεῖ μαθεῖν ὑμᾶς, ὅτι **τρόποι τῶν λόγων** εἰσὶν οὐκ ἐλάττους ἢ **τῶν μετὰ μέτρου ποιημάτων**. Οἱ μὲν γὰρ τὰ γένη τὰ τῶν ἡμιθέων ἀναζητοῦντες τὸν βίον τὸν αὐτῶν κατέτριψαν, οἱ δὲ περὶ τοὺς ποιητὰς ἐφιλοσόφησαν, ἕτεροι δὲ τὰς πράξεις τὰς ἐν τοῖς πολέμοις συναγαγεῖν ἐβουλήθησαν, ἄλλοι δὲ τινες περὶ τὰς ἐρωτήσεις καὶ τὰς ἀποκρίσεις γεγόνασιν, οὓς ἀντιλογικοὺς καλοῦσιν. Εἴη δ' ἂν οὐ μικρὸν ἔργον εἰ πάσας τις **τὰς ιδέας τὰς τῶν λόγων** ἐξαριθμεῖν ἐπιχειρήσειεν· ἥς δ' οὖν ἐμοὶ προσήκει, ταύτης μνησθεὶς ἑάσω τὰς ἄλλας. Εἰσὶν γάρ

IPIRANGA JR, P.;
FISCHER, L. G.
*A prosa em
face do discurso
poético em
Isócrates*

τινες οἱ τῶν μὲν προειρημένων οὐκ ἀπείρως ἔχουσιν, **γράφειν**
δὲ προήρηνται **λόγους**, οὐ περὶ τῶν ὑμετέρων συμβολαίων, ἀλλ’
Ἑλληνικοὺς καὶ πολιτικοὺς καὶ πανηγυρικοὺς, οὓς ἅπαντες
ἂν φήσειαν ὁμοιοτέρους εἶναι **τοῖς μετὰ μουσικῆς καὶ ῥυθμῶν**
πεποημένοις ἢ τοῖς ἐν δικαστηρίῳ λεγομένοις. Καὶ γὰρ τῇ λέξει
ποιητικωτέρα καὶ ποικιλωτέρα τὰς πράξεις δηλοῦσιν, καὶ τοῖς
ἐνθυμήμασιν ὀγκωδεστέροις καὶ καινότεροις χρῆσθαι ζητοῦσιν,
ἔτι δὲ ταῖς ἄλλαις ιδέαις ἐπιφανεστέραις καὶ πλείοσιν ὅλον τὸν
λόγον διοικοῦσιν. Ὡν ἅπαντες μὲν ἀκούοντες χαίρουσιν οὐδὲν
ἥττον ἢ τῶν ἐν τοῖς μέτροις πεποημένων, πολλοὶ δὲ καὶ μαθηταὶ
γίγνεσθαι βούλονται, νομίζοντες τοὺς ἐν τούτοις πρωτεύοντας
πολὺ σοφωτέρους καὶ βελτίους καὶ μᾶλλον ὠφελεῖν δυναμένους
εἶναι τῶν τὰς δίκας εὖ λεγόντων.

Nessa enumeração, existe algum tipo de taxonomia que se define a partir de seus agentes: geneálogos, filólogos ou sofistas como Eveno de Paros⁷, historiadores e dialéticos ou erísticos. A ênfase recai no fato de que os que utilizam determinados modos de discursos em prosa (*trópoi tôn lógon*) passam a vida dedicados a certas ocupações e seu modo de vida distingue e caracteriza seus *discursos/lógoi*. Por conseguinte, o *bíos*, ou melhor, a *diatribé*, o passar a vida num mesmo labor, é para ele o agenciador distintivo numa concepção de gênero. De qualquer modo, na sequência, ele distingue seu próprio tipo de prosa dos anteriormente mencionados; para isso fornece, sem embargo, dois critérios para balizar a construção do estatuto de sua obra: um positivo e outro negativo. O primeiro diz respeito à aproximação e à comparação com o discurso propriamente considerado poético. Ele explica que prefere escrever (*gráphein*) discursos de caráter helênico, de tom panegírico e relativos aos interesses da *pólis*; esclarece, em seguida, que tais composições mais se assemelham às composições acompanhadas de música e ritmos (*toís metὰ mousikês kai rhythmôn pepoieménois*) (46). No âmbito da produção, seus discursos mostrariam as ações através de uma elocução poeticamente mais apurada e mais diversificada; os pensamentos aí empregados devem ser moralmente convenientes e mostrarem inovação, bem como as figuras ou temas necessitam ser surpreendentes e numerosos. No âmbito da recepção, os ouvintes de tais composições não se alegram (*khaírousin*) menos do que em relação às obras compostas em metros (*tôn en toís métrois pepoieménon*), e esse prazer suscita o desejo dos jovens de aprender a se tornarem melhores, mais sábios e mais proveitosos para a *pólis*, caso venham a ser aprendizes de tal gênero de discursos (47)⁸.

7 Para o interesse de Isócrates pela poesia em correlação com Platão, Eveno de Paros e outros autores contemporâneos, cf. REGO, 2010, p. 4-5; PLATÃO, *Fédon*, 267a.

8 Embora essa espécie de teorização esteja dispersa e seja apresentada, algumas vezes, de modo pouco preciso, nesse ponto do relato ele fornece vários elementos para se depreender da produção e da recepção parâmetros definidores do estatuto de sua obra, enquanto tangente ao discurso poético. Não há, é claro, uma *mímesis* da ação, mas sim a composição de ações, sentimentos e idéias segundo um estilo poético e visando a um prazer estético (Cf. MATHIEU, 1950, p. 99-101); todavia,

A princípio, então, a caracterização que Isócrates faz de seu logos como *philosophía* apresenta três eixos de determinação: um concernente às questões que visam aos benefícios e à contribuição dos cidadãos a Atenas; um outro ligado à conveniência e à formação moral que é inerente a uma *paidéia* pelos discursos; e, enfim, o eixo que vincula a prosa isocrática ao discurso poético, em sua configuração composicional e em seus efeitos, que concernem ao prazer visado entre ouvintes e leitores. Tais discursos, segundo ele compostos a partir da filosofia, possuem uma determinada *dýnamis*, um poder, uma efetividade. A força dos discursos da filosofia não está restritamente ligada ao poder de persuasão, uma vez que ele faz aqui justamente uma contraposição com o discurso dicânico, cujo objetivo se limitaria a isso. Esta *dýnamis* seria referente, de certa forma, ao poder de um discurso em prosa composto poeticamente e dotado de uma efetividade estético-cognitiva, passível de suscitar prazer e uma disposição para o saber. Aliás, Isócrates expõe isso segundo uma equação tripartida, cujos termos se iluminam e determinam uns aos outros: ou da sua *dýnamis* ou da sua filosofia ou da sua *diatribé* ele propõe falar a verdade (*tèn aléheian*) (50).

O critério negativo, por seu turno, utilizado para definir parâmetros para o *lógos* isocrático, assenta-se nas várias antinomias em que ele contrapõe o seu discurso ao representado pelo dicânico e, ao mesmo tempo, ao modo de vida e ao comportamento dos que lidam com processos no tribunal⁹. A contraposição mais recorrente se dá nestes termos: os que preparam discursos para as ações judiciais se envolvem em contratos e negócios de âmbito privado, enquanto aqueles que compõem discursos segundo as prescrições e os princípios de Isócrates se voltam para os assuntos públicos de grande importância e, de algum modo, vantajosos para a cidade¹⁰. Assim, a apologia é uma defesa do seu *bíos*, o que não deixa de ser a defesa de sua ocupação (*diatribé*), de sua *philosophía*.

Segundo Schiappa, Isócrates não queria ser definido como um *rhétor*, detentor de uma habilidade para a persuasão como um fim em si mesma (SCHIAPPA, 1999, p. 170). A *dýnamis* da filosofia, além de uma efetividade marcadamente poética, tem de revelar probidade, uma qualidade moral elevada daqueles que compõem discursos, assentada na *dóxa*, na reputação do indivíduo entre os seus concidadãos. De uma forma ou de outra, ele tem de demonstrar que é um cidadão *kalòs kagathós* no contexto da *pólis*, ou melhor, que parece ser, que tem uma tal reputação diante dos demais. Assim, *areté*, *dóxa* e *timé* são concepções bastante imbricadas na prosa e na teorização de Isócrates. Segundo Alexiou, a busca da boa fama constitui-se, nesse escritor, em relação à concepção de *pístis* (prova); dessa forma, a boa disposição dos ouvintes para com o orador seria o requisito mais importante para o convencimento,

mantém-se um princípio ético como parâmetro de composição determinante, assim como um engajamento temático em relação aos assuntos da *pólis*.

9 Para um contraste entre discursos para tribunais e discursos feitos fora do contexto do tribunal, cf. PAPILLON, 2001, p. 89; cf. POULAKOS, 1997, p. 9-25.

10 Cf. ISÓCRATES, *Sobre a troca*, 41, 46. Ao distinguir a sua ocupação daquela relativa aos que ele chama de sicofantas, o principal argumento gira em torno do fato de Isócrates ter muitos discípulos, enquanto os seus acusadores não possuem nenhum.

a partir do que a habilidade nos discursos estaria necessariamente vinculada “à inserção global do cidadão dentro da comunidade, à constituição do *kalòs kagathós* em todas as manifestações do corpo social” (ALEXIOU,1996, p.70). Embora haja, certamente, a conjunção de *areté* e *dóxa*, de *eînai* e *dokein* na argumentação de Isócrates, como afirma Alexiou, o fato de se mostrar *epieikés*, virtuoso e honesto pelo próprio *bíos*, não é suficiente para o persuadir. É isso que Isócrates explicita quando declara que tantos homens foram mais importantes e mais dignos de valor do que aqueles celebrados em poemas e tragédias, mas ficaram anônimos porque não foram hineados por poetas (*poietôn*) e por fazedores de discursos (*logopoiôn*) (136-137).

Isso não quer dizer simplesmente identificar ser e parecer, virtude e reputação, porém determinar critérios de valor diferenciados, mas que devem estar correlacionados. Dessa maneira, ele esclarece que o *eudokimeîn*, o ser bem estimado pelo corpo de cidadãos, está na dependência tanto das ações do si mesmo, quanto dos discursos daqueles que se preparam e são conformados naturalmente para isso, como os poetas. O não cumprimento de uma dessas duas condições redundaria no fracasso do cidadão que ambiciona ou se situa em uma posição ou função importante no quadro da *pólis*, como foi o caso de um de seus melhores discípulos, Timóteo. Embora tenha sido ele, segundo a visão de Isócrates, um chefe militar exemplar e um excelente administrador dos negócios da *pólis*, não soube, todavia, defender e manter a sua reputação entre os seus concidadãos. Se Timóteo foi condenado numa ação judicial no final de sua carreira, ainda que isso pudesse se diagnosticar como uma injustiça face às suas meritórias e renomadas ações no passado, tal fato se deveria à sua inabilidade para captar a benevolência (*eúnoia*) do público. Dito de outra forma, não houve discursos que referendassem as suas ações e mantivessem a sua reputação no escopo da boa *dóxa*. Não obstante, Isócrates leva a cargo *a posteriori* essa tarefa e faz uma retrospectiva encomiástica dos feitos e do modo de vida do seu discípulo. Está em questão a *dóxa* de seu discípulo *post mortem*; é aqui que este escritor quer mostrar a sua perícia nos discursos: transformar a má *dóxa* em boa fama através do discurso acerca de um *bíos*. Vejamos a passagem em causa:

Isso tem lá sua razão: enquanto aqueles tratam com solicitude os oradores (em espaços públicos) e os capazes de **fabricar discursos (*logopoiéin*)** em reuniões privadas, os quais fazem de conta conhecer tudo, você (Timóteo), por tua parte, não apenas negligencia, mas inclusive sempre entra em disputa com os que são mais habilidosos entre eles. Todavia acredita você quantos, por causa das difamações daqueles, terem uns caído em desgraça, outros privados dos direitos políticos, e quantos dos antepassados (você crê) terem ficado desconhecidos, mesmo sendo de maior quilate e mais dignos de mérito do que os que **foram celebrados em cantos e tragédias?** Uns [os que se tornaram famosos], creio, nesse caso, calharam de encontrar **poetas e fabricantes**

de discurso, enquanto outros [os que ficaram anônimos] não tiveram quem os **celebrasse**. Se então você se deixar persuadir por mim e tiver isso em mente, não menosprezará esse tipo de homens, em que a massa costuma depositar sua confiança não apenas acerca de cada um dos cidadãos tomados isoladamente, mas também acerca de todas as questões e negócios; você, não obstante, tratará deles com o devido cuidado e solicitude, para que alcance uma reputação em vista de ambos os aspectos: em função de teus próprios feitos e em função dos **discursos** daqueles. (Isócrates, *Sobre a troca*, 136-137; tradução nossa)

Εἰκότως· οἱ μὲν γὰρ τοὺς ῥήτορας καὶ τοὺς ἐν τοῖς ἰδίοις συλλόγοις **λογοποιεῖν δυναμένους** καὶ πάντα προσποιουμένους εἰδέναι θεραπεύουσιν, σὺ δ' οὐ μόνον ἀμελεῖς, ἀλλὰ καὶ πολεμεῖς τοῖς μέγιστον αἰεὶ δυναμένοις αὐτῶν. Καίτοι πόσους οἶει διὰ τὰς τούτων ψευδολογίας τοὺς μὲν συμφοραῖς περιπεπτωκέναι, τοὺς δ' ἀτίμους εἶναι, πόσους δὲ τῶν προγεγενημένων ἀνωνύμους εἶναι, πολὺ σπουδαιότερους καὶ πλείονος ἀξίους γεγενημένους **τῶν αἰδομένων καὶ τραγωδουμένων**; Ἄλλ' οἱ μὲν, οἶμαι, **ποιητῶν** ἔτυχον καὶ **λογοποιῶν**, οἱ δ' οὐκ ἔσχον τοὺς **ὕμνησοντας**.¹¹ Ἦν οὖν ἐμοὶ πείθη καὶ νοῦν ἔχης, οὐ καταφρονήσεις τῶν ἀνδρῶν τούτων οἷς τὸ πλῆθος εἴθισται πιστεύειν οὐ μόνον περὶ ἐνὸς ἐκάστου τῶν πολιτῶν, ἀλλὰ καὶ περὶ ὅλων τῶν πραγμάτων, ἀλλ' ἐπιμέλειάν τινα ποιήσει καὶ θεραπείαν αὐτῶν, ἵν' εὐδοκίμησης δι' ἀμφοτέρα, καὶ διὰ τὰς σαυτοῦ πράξεις καὶ διὰ τοὺς τούτων **λόγους**.»

22

Como a atestação de discípulos virtuosos, cujas ações beneficiaram a *pólis*, é apresentada como um argumento crucial a favor da conduta de Isócrates e como, a despeito disso, o desempenho político de Timóteo tinha sido considerado, de certo modo, um malogro, então ele sente a necessidade de alongar os comentários sobre esse discípulo, compondo um pequeno *lógos* sobre o seu *bíos*¹¹. Enquanto em relação ao cuidado dos negócios externos (*tèn tòn pragμάτων epiméleian*) era *deinós*, perito e experiente, no que tangia ao tratamento dispensado aos homens que compunham a *pólis* (*tèn tòn anthrópon therapeían*), ele se revelava como naturalmente incapacitado (*aphyés*)(131). Assim, ao cuidado continuado com as próprias ações e com o modo de vida que caracteriza o *bíos* é imprescindível um cuidado com o *lógos*, um esforço contínuo para manter ante a coletividade a boa fama através de discursos, de um *lógos* sobre o *bíos* de outrem ou de si mesmo. Carecendo, com efeito, de tal *lógos*, de

11 Narra, a princípio, os vários sucessos de Timóteo como general nas expedições de guerra encetadas por Atenas. Caracteriza-o como *deinós* na arte militar, mas enfatiza sua qualidade de *phrónimos*, de possuir uma inteligência prática para dirimir questões, assim como para reconhecer contra quem se deve fazer a guerra e a quem se aliar (117). Assim, ele demonstrava para com a *pólis* e as outras cidades gregas um cuidado (*epiméleian*) (124), um tratamento e uma atenção continuada. Esse cuidado, no entanto, foi o que lhe faltou na esfera da política interna concernente a Atenas.

poetas ou de fabricantes de discursos que tomassem esse encargo, o discípulo de Isócrates teria sido condenado por uma má *dóxa* e malgrado politicamente¹². O parâmetro de comparação que Isócrates encontra, fora uma analogia formal com procedimentos estéticos e figuras de estilo, baseia-se na capacidade encomiástica de sua prosa, o que a tornaria, segundo ele, bem mais bela, porque mais proveitosa para a *pólis*, do que a obra poética de Píndaro (166)¹³. Que a narrativa do *bíos* feita por Isócrates não seja um relato da vida privada é o que nosso prosador faz questão de enfatizar: essa experiência biográfica acerca do si mesmo, enquanto foro do debate político de alguém que delibera consigo próprio, diz respeito à constituição de si como agente moral, que se realiza como um treino e um cultivo de si nos discursos, com o fim de preparar-se para a efetiva arena política; no caso de Isócrates, essa efetivação já se faz pela escrita e publicação de suas obras¹⁴. Somado-se a isso, essa constituição desse tipo de *bíos* perpassa o campo do poético, caracterizado não como aquilo que Aristóteles, na *Poética*, definirá como *mímesis*, mas por aquilo de que ele fornece alguns elementos ao tratar do gênero epidítico na *Retórica*. A questão, reiteradamente discutida por Isócrates, diz respeito ao louvor¹⁵, o que é mencionado no primeiro livro desta obra de Aristóteles, mas não sistematicamente teorizado dentro do quadro dos gêneros retóricos.

Com efeito, a finalidade de quem se torna digno de louvor louvando (como Isócrates se arroga) busca, num primeiro momento, apresentar a si como confiável, mas, a partir daí, sobretudo, constituir o seu caráter, em tal discurso encomiástico, enquanto *pístis*, um convencimento que ocupa o segundo lugar na teorização aristotélica e o primeiro na argumentação de Isócrates. Segundo temos verificado, essa concepção do ser digno de louvor louvando é associada por Isócrates à qualidade de seu próprio discurso, portador de uma *dýnamis* poética, pois ele louva pelo *lógos*

12 Por seu turno, em relação ao *bíos* de Isócrates, a *epiméleia* está vinculada ao escopo de um programa pedagógico. Ele próprio foi educado com um grande esmero e cuidado (*epimelós*)(161); também o corpo, num programa educativo, igualmente exigiria exercícios, práticas e treinos contínuos (*taís d'empeiríais kai taís epimeleíais*)(191); aqueles que querem tornar a si mesmos melhores e mais virtuosos devem voltar a atenção para si e se ocupar em treinamentos de si próprios (*tàs autôn epimeleías*) naquilo em que desejam adquirir experiência e saber. Isso pressupõe exercícios (*melétais*) e esforços (*philoponíais*), com a finalidade de treinar e desenvolver o raciocínio e a ponderação (*pròs tèn tês phronéseos áskesin* (207-209)). Chega ele, por conseguinte, a fazer um estreito paralelo entre *paidéia* e *epiméleia*, declarando que uma e outra têm uma *dýnamis*, a qual, num certo sentido, proporciona um reconhecimento cada vez mais aprimorado de uma meta moral elevada: a *epieíkeia* (211-214). Nessa esfera da *paidéia*, apresenta ele e prescreve a *epiméleia* preferencialmente como o cultivo de si mesmo (*autoû... tèn epiméleian*)(290), assinalando que os que agem segundo esse cuidado e esse cultivo de si são dignos de ser elogiados (*epaineîn*) (250) e de adquirir uma boa reputação.

13 Segundo Momigliano (1991, p. 74-75), ele reclamava para a sua prosa, além da excelência moral, a prerrogativa, por excelência, da poesia: a de conferir imortalidade.

14 Para a relativização do caráter pragmático da filosofia de Isócrates e a manifestação de uma espécie de idealismo, cf. LEFF, 2004, 238-239.

15 Cf. ARISTÓTELES, *Retórica*, I, 9 [1366a]: Acontecerá, com efeito, aos que falam acerca dessas coisas [dos modos e das coisas que são visadas por aquele que elogia e por aquele que vitupera], de, ao mesmo tempo, também mostrarem aquelas, a partir das quais nós poderemos ser compreendidos e revelados conforme o caráter (*katà tòn éthos*), o que era a segunda forma de convencimento (*pístis*); pois, pelas mesmas coisas e procedimentos, poderemos tornar dignos de crédito tanto a nós mesmos, quanto a um outro, em relação à virtude (*pròs aretén*).

o que Píndaro louvara pela *poíesis*. Esta passagem de *Sobre a troca* [166], abaixo citada, que faz uma tal alusão a Píndaro, pode ser relacionada com aquela anterior em que se comenta a necessidade de um *lógos* de louvor para a sustentação da fama dos grandes homens:

E ainda é mais espantoso que, se a Píndaro, **o poeta**, os da geração anterior à nossa, em função de um único dito, uma vez que chamou a cidade de “amparo da Grécia”, de tal forma o **honraram** que o elegeram como próximo e lhe ofereceram um presente de dez mil dracmas, **a mim**, contudo, que **elaborei encômios** em bem maior número e de melhor qualidade artística dedicados à cidade e a nossos antepassados, não me seja permitido **terminar a vida** em segurança no tempo que me resta. (Isócrates, *Sobre a troca*, 166, tradução nossa).

Ἔτι δὲ δεινότερον, εἰ Πίνδαρον μὲν τὸν ποιητὴν οἱ πρὸ ἡμῶν γεγονότες ὑπὲρ ἑνὸς μόνον ῥήματος, ὅτι τὴν πόλιν ἔρεισμα τῆς Ἑλλάδος ὠνόμασεν, οὕτως ἐτίμησαν ὥστε καὶ πρόξενον ποιήσασθαι καὶ δωρεὰν μυρίας αὐτῷ δοῦναι δραχμὰς, ἐμοὶ δὲ πολὺ πλείω καὶ κάλλιον ἐγκεκωμιακóτι καὶ τὴν πόλιν καὶ τοὺς προγόνους μὴδ' ἀσφαλῶς ἐγγένοιτο καταβιῶναι τὸν ἐπίλοιπον χρόνον.

Logopoiós é a palavra escolhida por Isócrates para qualificar este tipo de prosador que, pelo seu louvor, faz com que os homens e seus feitos sejam celebrados e se tornem renomados. Embora queira ele ser recompensado pela *pólis* por sua ação de *poieîn lógous* em louvor dela (298), não chega a sistematizar essa ocupação de *logopoiós* numa noção mais precisa e aplicá-la a si próprio – porém, isso pode ser, de certo modo, depreendido pelo emprego (certamente disperso) de expressões correspondentes ao longo do relato¹⁶.

16 Em relação à questão do louvor, Aristóteles, por seu turno, ao se referir à emulação, explicita que homens são dignos de serem emulados, entre os quais estão “aqueles aos quais muitos querem ser semelhantes, ou dos quais muitos querem ser conhecidos ou amigos. Ou aqueles que muitos admiram ou os que eles mesmos admiram. E aqueles dos quais se dizem elogios e encômios (*épainoi kai enkómia légontai*) ou por poetas ou por escritores de discursos (*hypò poietôn kai logográphon*)” (ARISTÓTELES, *Retórica*, II, 12 [1388b]). Emprega aqui Aristóteles a palavra evitada por Isócrates, no caso, o termo *logógrafo*, para qualificar alguém que escreve uma prosa encomiástica e que se situaria no campo da retórica (termo que recebe uma conotação depreciativa, de fato, na prosa platônica (Cf. PLATÃO, *Fedro*, 257c). A expressão para prosa que aparece na *Retórica*, num paralelo e confronto com a poesia, é *psilòs lógos*, em que a contraposição se dá entre um discurso através de metros (a que é conveniente todo tipo de recurso e figura) e aquele que é desnudo deles (*psilós*), assim como da pletora de artifícios poéticos que o tornariam sem naturalidade. Embora deixe bem claro que a elocução da poesia, baseada nos metros, não é conveniente à prosa (no caso, a dos oradores), em todo o livro terceiro da *Retórica* o estilo do *lógos* retórico se constitui em paralelo e em confronto com o discurso poético. Na verdade, a prosa pode lançar mão de recursos poéticos de maneira controlada e oportunamente, mas o exagero em tal emprego ocasiona a impressão de o discurso ser fabricado e, assim, enganoso, o que certamente comprometeria sua finalidade de convencer os ouvintes. Nesse sentido, Górgias é sempre apresentado como paradigma de uma prosa não consciente de seus limites em sua tendência à *léxis* poética (ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 1-2 [1404a-b])

4. *Evágoras*: uma bela prosa útil

Isócrates, em outra obra, discute as vantagens da poesia e a impossibilidade para a prosa de fazer uso de muitos recursos poéticos, tal como se pode observar nessa passagem do *Evágoras*:

[8] Eu sei que é difícil o que estou prestes a realizar, que é fazer um **encômio em prosa** à excelência de um homem. Eis a maior prova disso: aqueles que se dedicam à **filosofia** ousam falar de muitos assuntos de todo tipo, mas nunca nenhum deles tentou escrever a respeito de assuntos tais como esse. E em grande medida eu os compreendo. [9] Pois **aos poetas** são concedidos muitos **adornos**; de fato, lhes é possível fazer os deuses se aproximarem dos homens, conversarem e se aliarem a quem quiserem, e lhes é possível mostrar isso não só com as palavras estabelecidas, mas também com estrangeirismos, neologismos e metáforas, sem deixar nada de lado, mas ornando de todas as formas a **poesia**; [10] **aos que se ocupam da prosa** não é permitido nenhum desses recursos, mas é necessário usar com precisão dentre as palavras aquelas conhecidas do público e dentre as ideias aquelas que dizem respeito aos próprios fatos. Além disso, **os poetas** fazem todas as obras **com metro e ritmo**, mas **os prosadores** não tomam parte em nada disso, e essas obras têm tal encanto que, ainda que sejam mal feitas na dicção e nas ideias, por conta da harmonia e da simetria elas conduzem a alma dos ouvintes. [11] Alguém poderia saber a força delas a partir disto: pois se alguém reservasse as palavras e as ideias dos **poemas** célebres e desfizesse o **metro**, eles pareceriam muito inferiores à opinião que hoje temos deles. Contudo, ainda que a **poesia** tenha tantas vantagens, não se deve hesitar, mas é preciso testar **os discursos (em prosa)**, e, se eles também forem capazes disso, **elogiar** os bons homens de modo nada inferior àqueles que compõem **encômios em cantos e metro**. (*Evágoras*, 8-11; tradução nossa, grifes nossos)

Οἶδα μὲν οὖν ὅτι χαλεπὸν ἔστιν ὃ μέλλω ποιεῖν, ἀνδρὸς ἀρετὴν **διὰ λόγων ἐγκωμιάζειν**. Σημεῖον δὲ μέγιστον· περὶ μὲν γὰρ ἄλλων πολλῶν καὶ παντοδαπῶν λέγειν τολμῶσιν οἱ περὶ τὴν **φιλοσοφίαν** ὄντες, περὶ δὲ τῶν τοιούτων οὐδεὶς πώποτ' αὐτῶν συγγράφειν ἐπεχείρησεν. Καὶ πολλὴν αὐτῶν ἔχω συγγνώμην. **Τοῖς μὲν γὰρ ποιηταῖς** πολλοὶ δέδονται **κόσμοι**· καὶ γὰρ πλησιάζοντας τοὺς θεοὺς τοῖς ἀνθρώποις οἷόν τ' αὐτοῖς ποιῆσαι καὶ διαλεγόμενους καὶ συναγωνιζομένους οἷς ἂν βουλευθῶσιν, καὶ περὶ τούτων δηλῶσαι μὴ μόνον τοῖς τεταγμένοις ὀνόμασιν, ἀλλὰ τὰ μὲν ξένοις, τὰ δὲ καινοῖς, τὰ δὲ μεταφοραῖς, καὶ μηδὲν παραλιπεῖν,

ἀλλὰ πᾶσιν τοῖς εἵδεσιν διαποικίλαι τὴν **ποίησιν**. τοῖς δὲ περὶ τοὺς λόγους οὐδὲν ἔξεστιν τῶν τοιούτων, ἀλλ' ἀποτόμως καὶ τῶν ὀνομάτων τοῖς πολιτικοῖς μόνον καὶ τῶν ἐνθυμημάτων τοῖς περὶ αὐτὰς τὰς πράξεις ἀναγκαῖόν ἐστιν χρῆσθαι. Πρὸς δὲ τούτοις **οἱ μὲν μετὰ μέτρων καὶ ῥυθμῶν** ἅπαντα ποιοῦσιν, **οἱ δ'** οὐδενὸς τούτων κοινωνοῦσιν· ἃ τοσαύτην ἔχει χάριν ὥστ', ἂν καὶ τῇ λέξει καὶ τοῖς ἐνθυμήμασιν ἔχη κακῶς, ὅμως αὐταῖς ταῖς **εὐρυθμίαις** καὶ ταῖς **συμμετρίαις ψυχαγωγοῦσιν** τοὺς ἀκούοντας. Γνοίη δ' ἂν τις ἐκεῖθεν τὴν δύναμιν αὐτῶν· ἦν γάρ τις τῶν **ποιημάτων** τῶν εὐδοκιμούντων τὰ μὲν ὀνόματα καὶ τὰς διανοίας καταλίπη, τὸ δὲ **μέτρον** διαλύσῃ, φανήσεται πολὺ καταδεέστερα τῆς δόξης ἣς νῦν ἔχομεν περὶ αὐτῶν. Ὅμως δὲ καίπερ τοσοῦτον πλεονεκτοῦσης τῆς **ποιήσεως**, οὐκ ὀκνητέον, ἀλλ' ἀποπειρατέον τῶν **λόγων** ἐστίν, εἰ καὶ τοῦτο δυνήσονται, τοὺς ἀγαθοὺς ἄνδρας **εὐλογεῖν** μηδὲν χεῖρον τῶν ἐν ταῖς ᾠδαῖς καὶ τοῖς μέτροις ἐγκωμιαζόντων.

26

Essa obra consiste no encômio de Evágoras, falecido soberano de Chipre e pai de Nícocles, cujos feitos e personalidade o orador considera dignos de memória. Em *Evágoras* Isócrates realiza uma espécie de bela prosa útil, que cumpre ao mesmo tempo ideais artísticos e didáticos. Desde o proêmio, Isócrates anuncia seu projeto de “fazer um encômio em prosa à excelência de um homem” (*Evágoras*, 8), uma realização que o próprio orador apresenta como inédita. O contraponto evidente que ele quer estabelecer aqui é com o encômio poético, do qual podem ser tomados como exemplos os epinícios de Píndaro e Baquilides. Tudo isso opera aqui como um motivo de obstáculo, em que o orador explicita as dificuldades do que pretende fazer para tornar seus feitos mais valorosos e angariar a simpatia do público.

O movimento de aproximação de Isócrates à tradição poética nesse proêmio é explícito. O orador se propõe trazer para a prosa um gênero poético e se coloca na posição de emular a poesia afirmando: “ainda que a poesia tenha tantas vantagens, não se deve hesitar, mas é preciso testar os discursos, e se eles também forem capazes disso, elogiar os bons homens de modo nada inferior àqueles que compõem encômios em cantos e metro” (*Evágoras*, 11). Em *A Nícocles*, ainda que de modo mais sutil, Isócrates também se aproxima da tradição poética ao traçar paralelos entre os discursos exortativos e úteis e a poesia gnômica por um lado e os discursos agradáveis e a poesia de Homero e dos trágicos por outro, como argumentado anteriormente. Ao apresentar sua própria exortação em afinidade com a poesia de Hesíodo, Teógnis e Focílides, Isócrates sugere sua própria vinculação ao campo da tradição gnômica. Por conseguinte, de modo geral, as aproximações com a tradição poética são um tema recorrente na obra de Isócrates, pois ele vê nessa tradição um lugar de autoridade cultural ao qual ele pretende associar sua própria oratória.

Ainda quanto à classificação da obra como um encômio, cabe notar a distinção que Aristóteles (*Ret.* 1367b) traça entre encômio e elogio (*épainos*). Segundo o filósofo, o elogio trata da grandeza da *areté* enquanto o encômio trata das obras. Em *Evágoras*,

contudo, Isócrates inverte a definição aristotélica e faz da *areté* o objeto do encômio. Mais propriamente o que se nota é que a obra de Isócrates trata justamente dos dois elementos, da virtude individual de Evágoras e de seus feitos admiráveis. Assim, Isócrates em duas partes ilustra o caráter de Evágoras para narrar seus feitos na sequência. Primeiro ele ilustra as virtudes de Evágoras entre a juventude e a vida adulta e em seguida conta seu exílio, regresso e ascensão ao poder (*Evágoras*, 22-32); num segundo momento ele descreve as qualidades de Evágoras como governante para depois relatar seus feitos administrativos e suas vitórias militares nas campanhas contra os lacedemônios e os persas (*Evágoras*, 40-64). A matéria histórica de seu relato também serve de instrumento de sua emulação frente à poesia, que trata de material mítico. Nesse sentido, Isócrates ressalta a importância de se compor o elogio entre aqueles que conhecem os fatos, utilizando a verdade a respeito da pessoa louvada (*Evágoras* 5). O argumento de se ater aos fatos conhecidos, inscrevendo o elogio nos limites da fiabilidade histórica, é recorrente no presente discurso, voltando a ser explicitado pelo orador quando ele decide deixar de lado de seu elogio os prodígios que teriam marcado o nascimento de Evágoras, para tornar evidente a todos que ele estava “longe de falar inventando coisas” (*Evágoras*, 21).

Apesar dessas alegações do orador, os fatos não são relatados com exatidão histórica. Van Hook (1945) observa que Isócrates opta por omitir os reveses sofridos por Evágoras em suas campanhas militares, narrando apenas seus sucessos. Além disso, acontecimentos como as circunstâncias da morte do soberano, assassinado em uma conspiração, são postos de fora do relato, por serem incondizentes com o tom laudatório pretendido. Nesse sentido, verifica-se que o orador adequa a matéria histórica aos fins de seu discurso. Tal procedimento não era estranho ao gênero epidítico, como observa Gillis (1971, p.55) a respeito do *Panegírico* do próprio Isócrates:

Esperava-se que os oradores epidíticos colorissem os fatos, e a audiência presumia que Isócrates operaria dentro dessa tradição. Não há nada que sugira que Isócrates considerava que isso fosse um engano intencional; isso, de fato, não interferia nem desfigurava o propósito ético e educacional do gênero epidítico, pelo contrário, o realçava. (Tradução nossa).

Para Isócrates, os feitos de Evágoras chegam a ser superiores aos dos heróis épicos, tornando o soberano merecedor de uma memória eterna, e a função de eternizar à memória tradicionalmente associada à poesia Isócrates busca associar à prosa. No começo de seu discurso ele sugere que “se o discurso narrar bem os feitos de Evágoras, tornará a excelência dele eternamente lembrada” (*Evágoras*, 4), explicitando a intenção de eternizar a memória por meio da prosa, além de se colocar no dever de narrar bem, visto que no epílogo ele afirma que as imagens dos atos e pensamentos “só se poderiam observar nos discursos que são artísticos” (*Evágoras*, 73). Assim, justamente para cumprir sua intenção, Isócrates afirma a necessidade da elaboração artística de sua obra. Isócrates não vê essa eternização da memória de Evágoras apenas como um fim em si, mas a considera capaz de se prestar a fins didáticos. Ele reconhece a importância de se elogiar os homens de seu

próprio tempo como maneira de incentivar os mais jovens a se dedicarem ainda mais à virtude na busca de ganharem elogios ainda maiores que aqueles que eles escutam. Assim, a figura de Evágoras se transforma também em um modelo a ser imitado por aqueles que querem se tornar melhores. Essa função didática não deixa de ser outra vinculação à tradição poética, na qual os elogios e encômios de homens ilustres do passado ofereciam modelos de conduta para que os jovens imitassem com o fim de obter a virtude.

Nesse sentido, as qualidades de Evágoras elogiadas por Isócrates são também recomendadas pelo orador ao público. É significativo que quando Aristóteles argumenta em sua *Retórica* (1367b) que há uma semelhança entre o elogio e o conselho, bastando uma ligeira troca de palavras para se passar de um a outro, é justamente a seção 45 do *Evágoras* de Isócrates que ele cita como exemplo dessa transformação¹⁷. Portanto a própria leitura aristotélica reforça a interpretação exortativa desse encômio. Considerando-se a tripartição dos gêneros oratórios apresentada pelo próprio Aristóteles (*Ret.* 1358a), o *Evágoras* de Isócrates apresenta tanto elementos do gênero epidítico, ao desenvolver o elogio do falecido rei, quanto do gênero deliberativo, ao aconselhar Níocles a seguir as virtudes elogiadas em seu pai.

No epílogo, o próprio Isócrates declara os fins protrépticos de seu encômio a Evágoras, ao reunir as virtudes do soberano e orná-las com o discurso, permitindo assim que Níocles e seus descendentes as observem e se ocupem com elas. Segundo o orador, o elogio aos outros é justamente um modo de dirigir os homens à filosofia (*protrépein epì tèn philosophían*). Portanto, a própria composição de elogios é entendida por Isócrates como uma atividade filosófica, por causa da função protréptica do louvor às qualidades dos bons homens, capaz de dirigir os demais à filosofia e incitá-los ao cultivo do pensamento. Entendendo a filosofia professada por Isócrates como um exercício deliberativo orientado à prudência nas decisões políticas, nota-se que a figura de Evágoras é justamente apresentada como uma realização da filosofia isocrática.

Deve-se notar ainda que Isócrates concebia as capacidades de falar bem e pensar bem como naturalmente relacionadas, de modo que o treino discursivo seria capaz de aperfeiçoar a capacidade deliberativa (*Sobre a Troca*, 277). Isso implica que a filosofia isocrática tem o compromisso de garantir a efetiva realização artística do discurso, visto que apenas nessa realização seria possível encontrar a imagem dos pensamentos e ações da qual depende a função didática. Essa dependência, portanto, da filosofia para com a boa realização discursiva reforça a estrita relação que Isócrates concebe entre eloquência e reflexão. Disso resulta o entendimento

17 Cf. a passagem específica: “O elogio e os conselhos pertencem a uma espécie comum; pois o que se pode sugerir no conselho torna-se encômio quando se muda a forma da expressão. Quando, portanto, sabemos o que devemos fazer e como devemos ser, basta que, para estabelecer isso como conselho, se mude a forma da expressão e se dê a volta à frase; dizendo, por exemplo, que importa não nos orgulharmos do que devemos à fortuna, mas só do que devemos a nós mesmos. Dito assim, tem a força de um conselho; mas expresso como elogio, será: *ele não se sente orgulhoso do que deve à fortuna, mas apenas do que deve a si próprio*. De sorte que, quando quiseres elogiar, olha para o conselho que se poderá dar; e quando quiseres dar um conselho, olha para o que se pode elogiar” (*Retórica*, 1367b-1368a. Tradução de Alexandre Junior *et al.*, 2006. Grifos nossos).

IPIRANGA JR, P.;
FISCHER, L. G.
*A prosa em
face do discurso
poético em
Isócrates*

de Isócrates de que as figurações dos atos e pensamentos de Evágoras só seriam devidamente apreciáveis em um discurso bem realizado artisticamente. Assim, Isócrates faz de seu encômio a Evágoras um discurso que reúne propósitos artísticos e didáticos. A consciência da grandeza de sua matéria histórica, a aspiração à inovação e à boa narrativa, bem como a emulação da poesia garantem o efeito artístico dessa obra. E, para o orador, esse trabalho artístico sobre o elogio seria a melhor forma de apresentar os feitos e pensamentos do soberano como um exemplo de virtude a ser emulado. Como resultado, *Evágoras* pode ser considerado uma realização do modelo de bela prosa útil estimado por Isócrates, em que a própria beleza do discurso opera como instrumento de aconselhamento.

Sem poder nos estendermos nos comentários sobre o *Evágoras*, gostaríamos de frisar os aspectos principais aqui retomados: 1) os grandes recursos que capacitam os poemas a agradar e seduzir os ouvintes podem ser emulados, senão sobrepujados, por um discurso em prosa; 2) busca-se uma paridade em efeitos estéticos entre prosa e poesia; 3) o encômio em prosa de enquadramento biográfico é agenciador dessa equipação entre prosa e poesia; 4) o caráter pedagógico e formativo desse discurso testemunha a utilidade, aqui estando salientado o benefício à polis, e, por conseguinte, o maior préstimo desse tipo de discurso; 5) a concepção de filosofia está estreitamente vinculada à forma em que o discurso é expresso.

Para uma noção comparativa dos vários termos e expressões adotadas por Isócrates que exemplificam os paralelos e comparações entre discurso poético e em prosa, eis o quadro abaixo¹⁸:

Quadro 1:

- 1) Isócrates, *A Nícoles*, 2-3; trad. de Julio de Figueiredo Lopes Rego, grifos nossos: Julgo que seria a mais bela dádiva, a mais proveitosa e a mais apropriada para te dar e para tu receberes, se conseguisse determinar para quais ocupações te inclinando e de quais tarefas te afastando poderias administrar da melhor maneira possível a tua cidade e a tua realeza. O cidadão comum conta com muito que contribui para a sua educação: antes de tudo, ter uma vida sem luxos e ser forçado a deliberar dia a dia acerca de sua própria sobrevivência. Depois, as leis que balizam a vida política de cada um, a liberdade de expressão e a possibilidade de, por causa dos erros que cometeram aqui e ali, a olhos vistos reprovar aos amigos e atacar às claras os inimigos. Por fim, alguns dos antigos **poetas** lhe legaram conjuntos de conselhos sobre como viver a contento. Graças a tudo isso, é verossímil que o cidadão comum esteja melhor.

18 Para verificar um cotejo entre Platão e Isócrates e proporcionar uma corroboração desse modo de tratamento sobre o estatuto da prosa na Antiguidade a partir de uma correlação conscientemente buscada com o discurso poético, cf. IPIRANGA JÚNIOR, 2016, p. 85-106.

- 2) *A Níccles*, 7; tradução nossa: Se então tal presente/dádiva, uma vez confeccionado, será digno do assunto, é difícil saber desde o início; com efeito, muitas **das composições poéticas com metro e das composições escritas em prosa** (*tôn metà métrou poiemáton kai tôn katalogáden syngrammáton*), ainda estando no pensamento dos compositores, proporcionavam grandes expectativas, mas, uma vez terminadas e apresentadas aos outros, alcançaram uma reputação bem inferior ao que se esperava.
- 3) *A Níccles*, 12-13; trad. de Julio de Figueiredo Lopes Rego, grifos nossos: (...) tem em mente que a educação e o empenho podem melhorar a nossa natureza e, dentre os que estiverem mais próximos de ti, aproxima-te dos mais prudentes. Os demais, se puderes, manda vir até ti. Julga que não deves ignorar nenhum dos **poetas** célebres, tampouco nenhum dos sofistas, mas, pelo contrário, sê espectador (ouvinte) dos primeiros e um estudante dos segundos. Prepara-te para ser crítico dos teus inferiores, mas um oponente dos teus superiores. Mediante tais atividades rapidamente te tornarás tal como imaginamos ser um rei que governa a cidade com retidão e que a administra com adequação.
- 4) *A Níccles*, 42-44; trad. de Julio de Figueiredo Lopes Rego, grifos nossos: Dado que para mim está claro que todos julgam de muitíssima serventia os conselhos de **poetas e prosadores** (advindos **de poemas e de composições em prosa**), os homens, entretanto, não os escutam com prazer e reagem como quem é repreendido e, muito embora elogiem esses autores, a bem da verdade, preferem estar junto de quem cometeu os mesmos erros que cometeram, e não daqueles que das falhas os afastam. **A poesia de Hesíodo, Teógnis e Focílides** poderia ser dada como prova disso: dizem, com efeito, que esses são os melhores conselheiros para a vida dos homens, mas, conquanto afirmem isso, preferem se ocupar antes com os seus próprios disparates do que com os conselhos deles. Se alguém selecionasse as chamadas máximas dos **poetas** eminentes nas quais mais se esforçaram, ao fim comportar-se-iam do mesmo modo diante delas: para essas pessoas, seria mais prazeroso escutar a pior comédia do que as obras compostas da maneira mais engenhosa.
- 5) *A Níccles*, 48-49; trad. de Julio de Figueiredo Lopes Rego, grifos nossos: Por causa disso está patente que quem desejar **compor ou escrever** algo atraente para a massa deve descartar **os discursos mais proveitosos** e selecionar **os mais fabulosos**, pois lhes agrada tanto ouvir tais coisas quanto assistir a combates e contendias. Por isso, também **a poesia de Homero** e dos primeiros **inventores da tragédia** é admirável: ao analisar a natureza humana, utilizaram ambas as formas em seus **poemas** (em sua **poesia**). Um **narrrou as fábulas** dos conflitos e contendias dos semideuses, os outros, por sua vez, transformaram as **fábulas** em conflitos e feitos que não só são escutados, mas também vistos por nós. Portanto, partindo de

tais exemplos, está demonstrado que os que anseiam **seduzir** os ouvintes devem se afastar da reflexão e do conselho, e, em vez disso, falar daquelas coisas com as quais a multidão terá **prazer**.

- 6) Isócrates, *Sobre a troca*, 45-47; tradução nossa: Primeiramente, então, é preciso vocês perceberem isso: que os diferentes **tipos de discurso (em prosa)** não são menos numerosos do que aqueles dos **poemas metrificados**. Com efeito, certos prosadores gastaram sua vida investigando as genealogias dos deuses, outros comentaram filosoficamente sobre os poetas, outros quiseram recolher e reunir as ações ocorridas nas guerras e outros mais se ocuparam do gênero relativo a perguntas e respostas, os versados no método contestativo. Seria não pequena tarefa se eu tentasse enumerar todas as espécies de discursos; fazendo menção, contudo, àquela que então me é conveniente, deixarei de lado as outras. Com efeito, existem aqueles que, sem serem desprovidos de experiência nos tipos de prosa anteriormente ditos, preferiram escrever discursos, não sobre os contratos efetuados entre vocês, mas **discursos de caráter helênico, político e panegírico**, discursos que todos diriam ser mais semelhantes àquelas **composições acompanhadas de música e ritmos** do que àqueles enunciados nos tribunais. Estes discursos inclusive através de uma dicção/estilo mais poético e variegado apresentam as ações, e buscam se utilizar de argumentos mais pomposos e inovadores, ademais organiza o discurso como um todo através de diversas formas/temas/estruturas notáveis e numerosas. Com esses tipos de prosadores, todos os ouvintes se alegram não menos do que com os poetizadores em obras com metro, e muitos inclusive desejam se tornar deles discípulos, considerando que os mais notáveis entre eles serem muitos mais sábios, melhores e mais capazes de trazer benefícios do que aqueles que fazem bons discursos para os pleitos.
- 7) *Sobre a troca*, 136-137; tradução nossa: Isso tem lá sua razão: enquanto aqueles tratam com solicitude os oradores (em espaços públicos) e os capazes de **fabricar discursos (logopoieîn)** em reuniões privadas, os quais fazem de conta conhecer tudo, você (Timóteo), por tua parte, não apenas negligencia, mas inclusive sempre entra em disputa com os que são mais habilidosos entre eles. Todavia acredita você quantos, por causa das calúnias/difamações daqueles, terem uns caído em desgraça, outros privados dos direitos políticos, e quantos dos antepassados (você crê) terem ficado desconhecidos, mesmo sendo de maior quilate e mais dignos de mérito do que os que **foram celebrados em cantos e tragédias**? Uns [os que se tornaram famosos], creio, nesse caso, calharam de encontrar **poetas e fabricantes de discurso**, enquanto outros [os que ficaram anônimos] não tiveram quem os **celebrasse**. Se então você se deixar persuadir por mim e tiver isso em mente, não menosprezará esse tipo de homens, em

que a massa costuma depositar sua confiança não apenas acerca de cada um dos cidadãos tomados isoladamente, mas também acerca de todas as questões/negócios; você, não obstante, tratará deles com o devido cuidado e solicitude, para que alcance uma reputação em vista de ambos os aspectos: em função de teus próprios feitos e em função dos **discursos** daqueles.

- 8) *Sobre a troca*, 166; tradução nossa: E ainda é mais espantoso que, se a Píndaro, **o poeta**, os da geração anterior à nossa, em função de um único dito, uma vez que chamou a cidade de “amparo da Grécia”, de tal forma o **honraram** que o elegeram como próxeno e lhe ofereceram um presente de dez mil dracmas, **a mim**, contudo, que **elaborei encômios** em bem maior número e de melhor qualidade artística dedicados à cidade e a nossos antepassados, não me seja permitido **terminar minha vida** em segurança no tempo que me resta.
- 9) *Sobre a troca*, 192; tradução nossa: Acerca, portanto, da natureza e da experiência sei tais argumentos. Acerca da educação não posso enunciar um **discurso** dessa espécie, pois não possuo capacidade/efetividade nem semelhante nem aproximada a esses campos (natureza e experiência). Com efeito, se um discípulo acompanhar todas as lições concernentes aos discursos e as tratar com cuidado, examinando minuciosamente e com mais circunspeção do que os outros, calharia de ser um **poeta dos discursos**, mais habilidoso que a maioria; porém, ao apresentar-se diante da turba, se carecer disto apenas: de atitude resoluta e corajosa, não conseguiria enunciar coisa alguma.
- 10) *Evágoras*, 8-11; tradução nossa: Eu sei que é difícil o que estou prestes a realizar, que é fazer um **encômio em prosa** à excelência de um homem. Eis a maior prova disso: aqueles que se dedicam à **filosofia** ousam falar sobre muitos assuntos de todo tipo, mas nunca nenhum deles tentou escrever a respeito de assuntos tais como esse. E em grande medida eu os compreendo. Pois **aos poetas** são concedidos muitos **adornos**; de fato, lhes é possível fazer os deuses se aproximarem dos homens, conversarem e se aliarem a quem quiserem, e lhes é possível mostrar isso não só com as palavras estabelecidas, mas também com estrangeirismos, neologismos e metáforas, sem deixar nada de lado, mas ornando de todas as formas a poesia; **aos que se ocupam da prosa** não é permitido nenhum desses recursos, mas é necessário usar com precisão dentre as palavras aquelas conhecidas do público e dentre as ideias aquelas que dizem respeito aos próprios fatos. Além disso, **os poetas** fazem todas as obras **com metro e ritmo**, mas **os prosadores** não tomam parte em nada disso, e essas obras têm tal encanto que, ainda que sejam mal feitas na dicção e nas ideias, por conta da harmonia e da simetria elas conduzem a alma dos ouvintes. Alguém poderia saber a força delas a partir disto: pois se alguém reservasse as palavras e as ideias

dos **poemas** célebres e desfizesse o **metro**, eles pareceriam muito inferiores à opinião que hoje temos deles. Contudo, ainda que a **poesia** tenha tantas vantagens, não se deve hesitar, mas é preciso testar **os discursos (em prosa)**, e se eles também forem capazes disso, **elogiar** os bons homens de modo nada inferior àqueles que compõem **encômios em cantos e metro**.

- 11) *Evágoras*, 36; tradução nossa: Certamente, dos antigos regressos os mais célebres são aqueles que ouvimos pelos **poetas**; pois eles não só nos anunciam os mais belos dentre os que aconteceram mas também **compõem** novos além desses. Contudo, nenhum deles **fez uma fábula/ mito** de alguém que tenha voltado à sua pátria enfrentando perigos tão terríveis e assustadores; mas da maioria se conta que tomaram o poder por acaso, e dos outros que superaram seus inimigos com dolo e artifício.
- 12) *Evágoras*, 40; tradução nossa: Se então ele se destacasse em coisas pequenas, também lhe conviria ser digno de tais **discursos**; mas todos concordariam que a soberania é, dos bens divinos e humanos, o maior, mais venerável e mais disputado. E a esse que melhor obteve o melhor dos bens, qual orador, **poeta** ou **prosador** faria louvor digno de seus feitos?
- 13) *Evágoras*, 65-66; tradução nossa: Por certo, como alguém demonstraria a coragem, a prudência ou toda a excelência de Evágoras de maneira mais clara que através desses trabalhos e empresas arriscadas? Pois será evidente que ele não só superou as outras guerras, mas até mesmo aquela dos herois, **que é celebrada em hinos** por todos os homens. Pois estes com a Grécia inteira tomaram somente Troia, mas ele, possuindo apenas uma cidade, guerreou contra a Ásia inteira, de modo que, se os que quisessem **fazer encômios** a ele fossem tantos quantos são os que fazem aos herois, ele adquiriria fama muito maior que esses. De fato, quem encontraremos entre os que então viveram, se pondo **os mitos** de lado investigarmos a verdade, que tenha realizado tais feitos ou que tenha sido responsável por tantas mudanças nas circunstâncias políticas?
- 14) *Evágoras*, 72; tradução nossa: De modo que, se alguns dos **poetas** têm usado de exageros acerca de algum dos que viveram antigamente, falando que esse era um deus entre os homens ou uma divindade, mas não um mortal, conviria sobretudo que todas as coisas desse tipo **fossem ditas** acerca da natureza de Evágoras.
- 15) *Evágoras*, 73; tradução nossa: Então, daquilo que concerne a Evágoras, considero ter deixado muitas coisas de lado; de fato careço do auge de minhas forças, com o qual eu elaboraria com mais exatidão e empenho esse **louvor**; contudo mesmo agora, na medida de minhas forças, ele não está desprovido de um encômio. Eu, ó Níocles, considero que também

são belos monumentos as imagens dos corpos, porém que são muito mais valorosas aquelas dos atos e do pensamento, as quais só se poderia observar **nos discursos que são artísticos**.

- 16) *Evágoras*, 76; tradução nossa: E por causa disso ainda mais eu tentei **escrever esse discurso**, considerando que essa seria a mais bela exortação para ti, teus filhos e todos os descendentes de Evágoras, se alguém, reunindo as virtudes dele e as **ornando com o discurso**, permitisse a vós observá-las e ocupar-vos com elas.

5. Conclusão

De uma forma ou de outra, a prosa gráfica isocrática tanto se arroga um *status* de discurso poético, quanto está engajada num programa eminentemente pedagógico e político. Vislumbra-se, ademais, uma abordagem que tangencia uma espécie de teorização acerca da prosa¹⁹, baseada num princípio encomiástico aplicado ao relato de um *bíos*, em vista de que se buscam paralelos e contrastes com as obras dos poetas, assim como com a finalidade do discurso poético e os efeitos que lhe são correlatos. A narrativa de uma vida, a exemplo de *Evágoras* e *Sobre a troca* ou de princípios para a vida, como acontece em *A Níocles*, foi o gênero discursivo encontrado por Isócrates o mais fecundo, o mais conveniente e o mais flexível para abordar temas de caráter moral e político, com uma finalidade cognitivo-pedagógica e dotado de uma forma artística tal a concorrer com as obras dos poetas. Além disso, a correlação com o discurso poético de um modo geral se constitui como uma das formas mais precípuas para abordar e explicitar o estatuto da prosa na Antiguidade, a partir de parâmetros estéticos afins à poesia, mas cuja configuração artística teria de abarcar uma finalidade de caráter moral segundo a agenda política do autor, através de um treinamento pelos discursos.

34

19 Uma análise mais extensiva do conjunto das obras de Isócrates poderia chegar a resultados mais concludentes sobre a possibilidade dessa, por assim dizer, *prosaica* ou poética da prosa, o que certamente extrapola o escopo deste nosso estudo.

IPIRANGA JR, P.;
FISCHER, L. G.
*A prosa em
face do discurso
poético em
Isócrates*

Referências

ALEXIOU, Evangelos. Τιμή, δόξα και καλοκαγαθία εις τον Ισοκράτη: Περὶ Ἀντιδόσεως §§ 275-285, *Πλάτων* 47/48 (1995/96) 68-79.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de: ALEXANDRE JUNIOR, Manuel; ALBERTO, Paulo Farmhouse; PENA, Abel do Nascimento. 3a edição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 20.

ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 2a. Ed. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

_____. *Retórica*. Edición del texto con aparato crítico, traducción, prólogo y notas por Antonio Tovar. Madrid: Instituto de Estudios Politicos, 1953.

BELO, Fernando. *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche: A Poética Sobre a Verdade e a Mentira*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. GILLIS, Daniel. Isocrates’ Panegyricus: The Rhetorical Texture. *Wiener Studien*, 84, pp. 52-73, 1971.

IPIRANGA JÚNIOR, P., STEPHAN, C., BUSE, Priscila. Carta a Nigrino. IN: Luciano de Samósata. *Biografia literária*. Organização Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 40-54.

IPIRANGA JÚNIOR, Pedro. Prosa literária em face da poesia na Antiguidade: interlocuções de Luciano com o diálogo platônico. *Organon* (UFRGS), v. 31, n. 60, p. 85-106, 2016.

ISOCRATE. *Discours*. Tome II (Panégryrique – Plataïque – A Nicoclés – Nicoclés – Evagoras – Archidamas). Texte établi et traduit par George Mathieu et Émile Brémond. Paris: Les Belles Lettres, 1956.

ISOCRATES. *Discourses*. On the Peace, Aeropagiticus, Against the Sophists, Antidosis, Panathenaicus (V. II). Translation by George Norlin. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 1992.

ISOCRATES. *Isocrates*. Tradução de: NORLIN, George; VAN HOOK, Larue. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1928-1945. 3v.

KENNEDY, G. A. “Isocrates’ Encomium of Helen: A Panhellenic Document.” IN: *Transactions of the American Philological Association*, 89, p. 77-83, 1958. LÓPEZ, Silvia Aquino. Isocrates Logografo y Educador. IN: *Cuadernos de Filosofia y Letras*, n. 4, México, p. 70-92, 1985.

LEFF, Michael. Isocrates, Tradition, and the Rhetorical Version of Civic Education. IN: POULAKOS, T. & DEPEW, D.. *Isocrates and Civic Education*. Austin: University of Texas Press, 2004. Project MUSE, <https://muse.jhu.edu>. Disponível em<<https://muse.jhu.edu/book/2974>>. Acesso em 21 de dezembro de 2017.

MATHIEU, George. Introduction. IN: ISOCRATE. *Discours*. Tome II (Panégryrique – Plataïque – A Nicoclés – Nicoclés – Evagoras – Archidamas). Texte établi et traduit par George Mathieu et Émile Brémond. Paris: Les Belles Lettres, 1950. MOMIGLIANO, Arnaldo. *La Naissance de la Biographie en Grèce Ancienne*. Tradução de Estelle Oudot, Strausbourg, Circé, 1991.

MOUZE, Letícia. Educar o humano no homem: a obra estética e política do filósofo. IN: FROTTEROTTA, Francesco & BRISSON, Luc (orgs.). *Platão: Leituras*. Trad. João Carlos Nogueira; rev. Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2011, p. 179-186-78.

OBER, Josiah. I. Socrates . . . The Performative Audacity of Isocrates' *Antidosis*. IN: POULAKOS, T. & DEPEW, D.. *Isocrates and Civic Education*. Austin: University of Texas Press, 2004. Project MUSE, <https://muse.jhu.edu>. Disponível em<<https://muse.jhu.edu/book/2974>>. Acesso em 21 de dezembro de 2017.

PAPILLON, Terry L. Isocrates. IN: WORTHINGTON, Ian. (Ed.). *A companion to Greek rhetoric*. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing, 2007, p. 58-74.

_____. Rhetoric, Art, and Myth: Isocrates and Busiris. IN: WOOTEN, Cecil W. (Ed.). *The Orator in Action and Theory in Greece and Rome*. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2001, p. 73-96.

PAPILLON, Terry L. Isocrates and the Greek Poetic Tradition. *Scholía* 7, 1998, p. 41-61. URL: <<http://www.otago.ac.nz/classics/scholiagfx/v07p041-061.pdf>>, acessado em 08 de setembro de 2012.

PLATON. *Fedro*. Edición Bilingüe, traducción, notas y estudio preliminar por Luis Gil Fernandez. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1970.

_____. *Gorgias*. Texto Griego, Traducción y notas de Julio Calonge Ruiz. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1951.

36

PLATÃO. *Diálogos: Apologia de Sócrates-Critão-Menão-Hípias Maior e outros*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: Un. Federal do Pará, 1980.

_____. *A República*. Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1990.

_____. *A República*. Tradução, introdução e notas de Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: Edições UFC, Banco do Nordeste, 2009.

PERNOT, Laurent. *La Rhétorique dans l'Antiquité*. Paris: Librairie Générale Française, 2000. POULAKOS, Takis. *Speaking for the Polis: Isocrates' Rhetorical Education*. Columbia: University of South Carolina Press, 1997.

POULAKOS, T. & DEPEW, D.. *Isocrates and Civic Education*. Austin: University of Texas Press, 2004. Project MUSE, <https://muse.jhu.edu>. Disponível em<<https://muse.jhu.edu/book/2974>>. Acesso em 21 de dezembro de 2017.

RACE, WILLIAM H. Pindaric encomium and Isocrates' Evagoras. *TAPA* 137, pp. 131-55, 1987. REGO, Julio de Figueiredo Lopes. *Os discursos cipriotas. para Demônio, para Nicocles, Nicocles e Evágoras de Isócrates, tradução, introdução e notas*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Usp. (Dissertação) São Paulo, 2010.

SCHIAPPA, Edward. *The Beginnings of Rhetorical Theory in Classical Greece*. New Haven&London: Yale University Press, 1999.

IPIRANGA JR, P.;
FISCHER, L. G.
*A prosa em
face do discurso
poético em
Isócrates*

SZLEZÁK, Thomas. *Leer a Platón*. Versión española de José Luis García Rúa. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

TEIXEIRA, Eleazar Magalhães. IN: PLATÃO. *A República*. Tradução, introdução e notas de Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: Edições UFC, Banco do Nordeste, 2009.

USHER, S. The style of Isocrates. *BICS* 20, pp. 39-67, 1973.

VAN HOOK, Larue. ISOCRATES. *Isocrates*. Tradução de: NORLIN, George; VAN HOOK, Larue. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1928-1945. 3v.

Submetido em: 28/02/2018

Aceito em: 16/04/2018

Análise retórica e moral de *Antígona*

Rhetorical and Moral Analysis of Antigone

Eleonoura Enoque Silva, Martha Solange Perrusi,

Antonio Henrique Coutelo de Moraes*

RESUMO

Sófocles escreveu a tragédia *Antígona* – peça representada pela primeira vez em 441 a.C, em Atenas –, que tem como tema central um problema prático de conduta, envolvendo aspectos morais e políticos. Nessa obra, o tragediógrafo colocou questões fundamentais para discussão e reflexão, principalmente a do limite da autoridade do Estado sobre a consciência individual e o conflito entre a lei não escrita e a lei escrita. Nosso propósito, neste trabalho, será analisar como Aristóteles, em sua obra *Retórica*, discute o tema e as questões fundamentais de *Antígona* a partir dos conceitos de lei, justiça e equidade. Continuaremos nossa análise com um pensador contemporâneo, Cornelius Castoriadis, que considera a tragédia um dos mecanismos de instituição da democracia grega, isto é, do exercício político na *polis*. Com base nas ideias desses autores, pretendemos primeiro discutir o conflito entre as leis à luz da retórica aristotélica e, num segundo momento, discutir bom senso e descomedimento a partir de considerações trazidas por Castoriadis.

Palavras-chave: *Antígona*; *Retórica Aristotélica*; *Castoriadis*.

* Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP).

ABSTRACT

39

Sophocles wrote the tragedy *Antigone* - a play performed for the first time in 441 b.C. in Athens - which has as its central theme a practical problem of conduct involving moral and political aspects. In this work, the dramatist posed fundamental questions for discussion and reflection, mainly the limit of the authority of the State on the individual conscience and the conflict between unwritten law and written law. Our purpose in this work is to analyze how Aristotle, in his *Rhetoric*, discusses the theme and fundamental questions of *Antigone*, from the concepts of law, justice, and equity. We will continue our analysis with a contemporary thinker, Cornelius Castoriadis, who considers tragedy one of the mechanisms of institution of Greek democracy, that is, of the political exercise in the *polis*. Based on the ideas of these authors, we first intend to discuss the conflict between laws in the light of Aristotelian rhetoric, and, in a second moment, discuss reason and immoderation based on considerations brought by Castoriadis.

Keywords: *Antigone*; *Aristotelian Rhetoric*; *Castoriadis*.

O tema desse trabalho consiste em uma discussão das confluências entre ética, política e retórica na obra *Antígona*, de Sófocles, com objetivo de analisar alguns conflitos entre os protagonistas a partir de obras de Aristóteles e Castoriadis.

Sabemos que *Antígona* foi uma das tragédias mais estudadas e interpretadas em diversas áreas do conhecimento, como Filosofia, Direito, História, Ciências Políticas, Psicologia, Letras, Artes Cênicas, dentre outras. Mas o que nos chama atenção para revisitar a obra pelo viés da Filosofia é o fato de haver certos aspectos observados e indicados por filósofos antigos e contemporâneos que ainda não foram suficientemente discutidos e refletidos nem, sobretudo, reunidos em um mesmo trabalho.

Nas seções a seguir, inicialmente, faremos algumas considerações sobre Sófocles e sua obra *Antígona*, contextualizando-a no âmbito da história e da política da Grécia antiga. Em seguida, apresentaremos um breve resumo dessa obra. Por fim, faremos uma análise retórica dos gêneros do discurso e dos tipos de provas que identificamos nessa tragédia.

2. Aspectos históricos e políticos nas tragédias

No séc. V a.C., com o surgimento da democracia grega, houve um grande interesse dos tragediógrafos, filósofos e sofistas pelos problemas de ética e política, bem como pela questão do homem enquanto cidadão da *polis*¹. Isso porque a democracia representava a possibilidade de se resolverem, através do entendimento mútuo, as divergências e diferenças existentes na sociedade em nome de um interesse comum. As deliberações seriam feitas, então, em reuniões de cidadãos chamadas de *assembleias*. Isso significa que as decisões seriam tomadas por consenso, o que implicaria persuadir, convencer, justificar, explicar. Assim, surgem as artes do discurso: retórica e oratória. Na medida em que a palavra passa a ser livre, ela se torna o instrumento dos indivíduos para defenderem seus interesses, direitos e propostas (MARCONDES, 1998).

É nesse contexto histórico e político que entendemos o surgimento do discurso filosófico e o sentido das mudanças sociais e culturais, como a tragédia, que se tornou parte de uma cerimônia cívica em que virtudes morais e políticas são exaltadas. Como exemplo, temos Sófocles (496-406 a.C.), cujas tragédias destacam as temáticas das virtudes, dos direitos, da verdade e da justiça, principalmente, nas obras Édipo Rei (430 a.C.) e *Antígona* (441 a.C.) (MARCONDES, 1998).

A respeito das tragédias, Aristóteles considera que o objetivo delas era provocar uma forte impressão no público para que refletissem sobre as paixões (*pathos*) e os vícios humanos. Em sua obra *Poética* (IV-26), assim conceitua a tragédia:

Tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando piedade e temor, tem por resultado a *catarse* dessas emoções (ARISTÓTELES, 1973).

41

A *catarse*, para Aristóteles, seria um elemento chave na compreensão da tragédia, entendida como purificação das emoções de “terror e piedade”. A bem dizer, a questão interessante do processo catártico de uma encenação trágica é a mobilização por conta de um erro do personagem trágico que carrega em si todo o peso da comunidade. É por isso que se pode dizer que a audiência purifica as emoções. Como diz Rachel Gazolla, “dirimir um erro é salvar a comunidade e nunca somente a si mesmo” (GAZOLLA, 2001, p.28).

O processo de purgação catártica acontece em vários momentos da tragédia *Antígona*, e nos deteremos, em particular, no desfecho da tragédia. O processo purificador tem seu aspecto sagrado por conta da origem dionisíaca (embora no seu auge não se reconheça mais Dioniso) e das apresentações ritualísticas, mas

1 *Pólis* significa a *cidade-estado*. Na Grécia Antiga, era uma organização social constituída por cidadãos livres que discutiam e elaboravam as leis relativas à cidade. Dentro dos limites de uma *pólis*, ficavam a *Ágora* e a *Acrópole*.

também apresenta um conteúdo educativo e cívico. É uma arte da *polis* e para a *polis*. A catarse “presenteia o assistente com a possibilidade de expandir seus julgamentos, sua capacidade de pensar sobre sua pessoa e suas relações com as outras pessoas (...) nos traz experiências emocionais de tal vigor, que provocam a purificação por sua vivência” (GAZOLLA, 2001, p.39).

Os personagens agem e, então, por uma espécie de revivescência, a audiência se purifica por retomar esses sentimentos. A ideia de que a tragédia está intrinsecamente ligada à política é, portanto, recorrente. A obra *Antígona* é filha de sua própria época e questiona o status político. A assistência vivencia as ações dos personagens e os diálogos da obra por meio de vivências cotidianas e políticas bem próximas aos próprios espectadores.

Percebemos, notoriamente, essa catarse ao longo de várias passagens do texto, mas, em particular, no desfecho da tragédia que iremos descrever em nosso artigo posteriormente. Na próxima seção, faremos uma breve descrição dos elementos da tragédia.

3. Breve descrição da obra

A obra relata o drama vivido por Antígona, filha de Édipo e Jocasta, depois que seu pai, já velho, cansado e cego, sai de Tebas para Colono. Em Tebas, ficam seus irmãos, Polinice e Etéocles (herdeiros do trono). Estes disputam o poder, mas findam por matar um ao outro. Creonte, rei de Tebas, como sucessor de Édipo e irmão de Jocasta, de acordo com as leis da *polis*, proíbe o sepultamento de Polinice, príncipe tebano considerado inimigo da cidade por comandar o exército de Argos na invasão de Tebas para exigir de seu irmão Etéocles o cumprimento do pacto de permutação no trono. O rei, portanto, priva-o de todo acesso ao reino dos mortos, o que é inconcebível para Antígona.

Sepultar o irmão se torna, para Antígona, um dever determinado por uma Lei que se encontra acima e além daquelas da cidade: a dos Deuses. A personagem, portanto, já havia transposto o limite da lei da *polis* ao decidir sepultar Polinice. E ela o sabe bem, pois conceder-lhe honras fúnebres é o mesmo que atribuir-lhe outro status: “Foi como irmão que ele morreu, não como escravo” (SÓFOCLES, 2004, p. 222). E era qualquer forma de reconhecimento que Creonte evitava com seu decreto.

Mediante a recusa de Antígona em acatar as leis da *polis*, Creonte faz novo decreto: que ela seja emparedada viva. E apesar dos apelos recebidos, ele permanece irredutível. Entretanto, quando o adivinho Tirésias o alerta sobre possíveis acontecimentos que viriam a desgraçar sua família e a cidade, ele retrocede. Porém, é tarde porque, ao dirigir-se ao túmulo, encontra Antígona morta e Hémon, seu filho e noivo de Antígona, mata-se sobre o corpo dela (SÓFOCLES, 2004, p. 253).

A rainha Eurídice, ao saber do suicídio do seu filho, também se mata. “[...] Creonte ao chegar no palácio com o cadáver do filho nos braços é avisado, pelo segundo mensageiro, que a soberana também já está morta” (SÓFOCLES, 2004, p. 256-257).

4. Antígona: discussão ética e política

Creonte, sob um ponto de vista, está correto. Polinice recorreu ao exército de Argos para invadir a cidade de Tebas e tomar o poder, ainda que lhe fosse de direito por conta do acordo com o irmão. Fazendo isso, tornou-se inimigo de Tebas. Então, segundo a lei da cidade, um inimigo não teria honras fúnebres. Portanto, Creonte está correto e segue rigorosamente a legislação.

Antígona, por sua vez, também está correta ao defender a lei natural de enterrar os mortos da família, isto é, de defender as honras fúnebres do irmão. Portanto, o que temos é uma situação em que há correção de ambos os lados. No entanto, as coisas não são tão simples assim.

Observem a posição de Creonte que segue estritamente a lei. Ora, política não é apenas o cumprimento da lei, mas envolve muitas outras variáveis que também são políticas. Ou seja, a lei contempla o povo? Ouvir o povo é política. Antígona faz parte do povo e o coro já anuncia essa situação. Há uma tensão bem forte entre o enterro de Polinice, a discordância veemente de Creonte frente ao ato e a defesa vigorosa do cumprimento da lei da cidade. Nesse momento, temos a pausa dramática do coro que, após a ação, faz uma reflexão. Trata-se do estásimo bem conhecido que vai dos versos 332 a 377 (SÓFOCLES, 1992).

O estásimo começa com “Muitos prodígios há; porém nenhum maior do que o homem” (SÓFOCLES, 1992, verso 332). A palavra usada na tradução do texto foi “prodígios”, mas Castoriadis discute os sentidos da palavra na versão original, “*deinos*”. Segundo ele, “*deinos*” comportaria um duplo sentido, “maravilhoso” e “terrível”, e Sófocles a teria usado com os dois sentidos. Assim, o ser humano seria ao mesmo tempo maravilhoso e terrível.

O ser humano, Sófocles nos descreve, distingue-se na sua condição natural por ultrapassar seus limites: através da técnica, do trabalho, ele ultrapassou os mares, lavrou a terra, etc. São ações próprias da cultura. A origem dessas ações é a própria humanidade. O homem teria ensinado a si mesmo e sozinho aprendeu, nenhum Deus lhe concedeu (como teria acontecido com *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo) “a fala, o alado pensamento e as normas que regulam a cidade” (SÓFOCLES, 1992, verso 355). Só há uma única coisa que o ser humano não conseguiu ultrapassar: a sua condição mortal.

Consideramos que a parte final do estásimo seja uma chave para nossa interpretação de *Antígona* (SÓFOCLES, 1992, vv.365 a 377). Tudo que o coro descreveu sobre o homem, tudo que ele aprende de si mesmo (a linguagem, o pensamento, as normas da cidade) pode levar ora ao bem, ora ao mal. Isto é, como aponta Castoriadis (2000), é maravilhoso e terrível.

Aquele que soubesse levar em consideração os dois lados da questão, as leis da cidade e as leis dos deuses, conseguiria tornar a cidade venturosa. A tragédia acontece precisamente porque há, nos protagonistas, uma rigidez cega na defesa de uma das leis. Ambos são apaixonados por seu tema. Antígona, apaixonada por seu

irmão, defende a lei familiar a todo custo. Creonte, apaixonado pelo poder e pela cidade, defende a lei da cidade a todo custo².

Só há honras fúnebres porque há cidade: são suas leis que lhe garantem as honras fúnebres. E só há leis da cidade porque há cidadãos. É preciso, portanto, olhar os dois lados da questão. É precisamente essa arrogância (*hybris*), descrita também no estásimo quando fala de quem incorre no erro por audácia (CASTORIADIS, 2000), que vai fazer com que seja desencadeada toda a catástrofe na tragédia. O coro já anunciou que quem, por excesso, fixar-se em apenas um dos lados da questão pode desencadear a tragédia.

Em seguida, o diálogo entre Hémon e Creonte vai tratar de mostrar essa inflexibilidade do ponto de vista passional, isto é, um diálogo entre o inflexível Creonte e o conciliador Hémon, que é uma passagem de bela defesa da democracia. É precisamente quando aprendemos, pela democracia, que precisamos ouvir o outro lado.

Hémon, noivo de Antígona, ouve a população que é favorável à ação de Antígona: “Mas a mim é-me dado escutar na sombra como a cidade lamenta essa moça, porque, depois de ter praticado ações tão gloriosas, vai perceber de tal maneira, ela, que, de todas as mulheres, era a que menos o merecia” (vv.693 a 695).

No diálogo com o pai, Hémon lhe dá razão: “Nem eu poderia nem saberia afirmar que não tens razão ao falar assim” (vv. 685-686). Isso mostra sua clareza. No entanto, Creonte recusa-se a ouvi-lo: primeiro, por ele ser mais jovem; segundo, porque se mostra inflexível na defesa da lei da cidade. O coro, então, pontua que ambos têm razão: “Senhor, se ele dissertou com prosperidade, é natural que tu aprendas com ele, e tu, Hémon, com teu pai, por tua vez: pois ambas as partes disseram palavras sensatas” (vv.724-726). Ambos têm razão: aquele que diz que a lei deve ser cumprida e aquele que diz que o povo deve ser ouvido.

Creonte, contudo, recusa-se a ouvir os argumentos de Hémon, questionando quem deve conduzir a cidade numa postura claramente antidemocrática: “E a cidade é que vai prescrever-me o que devo ordenar?” (verso 734). Há uma disputa de autoridade. Hémon pontua o problema, mas, além de jovem, não exerce o poder.

Hémon diz a Creonte: “Mandarias muito bem sozinho numa terra que fosse deserta” (v. 739). Após reconhecer certa razão na defesa da lei, Hémon aponta que Creonte se considera o único a ter razão e, aqui, temos um problema chave na tragédia. Creonte não está disposto a ouvir, e, em grego, ele seria visto como um *monos phronein*, o único a ter razão. Essa inflexibilidade vai levar à catástrofe³. Diz, ainda, Hémon sobre essa questão: “Porque quem julga que é o único que pensa bem, ou que tem uma língua ou um espírito como mais ninguém, esse, quando posto a nu, vê-se que é oco” (vv. 708-710).

2 “Diz o poeta aos cidadãos de Atenas: mesmo quando temos razão, pode ser que a não tenhamos, pois nunca há uma última palavra no plano lógico. Efectivamente, os argumentos de Creonte e de Antígona, considerados enquanto tais, são impermeáveis um ao outro e não têm refutação lógica possível” (CASTORIADIS, 2000, p.26).

3 “A catástrofe se produz porque *tanto* Creonte *como* Antígona se aferram a suas razões, e não escutam as razões do outro” (CASTORIADIS, 1987, p.309).

Sófocles levantou, nessa tragédia, questões fundamentais para o espírito humano, principalmente a do limite da autoridade do Estado sobre a consciência individual, e a do conflito entre as leis da consciência — não escritas — e o direito positivo. A sua *Antígona* é o primeiro grito de protesto contra a onipotência dos governantes e a prepotência dos mais velhos.

Nessa tragédia, Creonte encarna o dever de obediência às leis do Estado, e a heroína simboliza o dever de dar ouvidos à própria consciência. A nosso ver, *Antígona* é um dos maiores exemplos em que o tema central de um drama grego é um problema prático de conduta, envolvendo aspectos morais e políticos que poderiam ser discutidos com fundamentos e interesse idênticos em qualquer época e país.

O tradutor R. C. Jebb, na introdução à sua edição comentada da *Antígona*, sintetiza o problema da seguinte maneira:

Mas a questão não é um simples conflito entre a lei do Estado e os deveres religiosos; é um conflito entre a lei do Estado imposta com excessivo rigor, e uma afeição natural colocada acima das leis. Creonte está certo na letra e errado no espírito; Antígona está certa no espírito e errada na letra (JEBB *apud* KURY in SÓFOCLES, 2004).

Isso significa dizer que, da mesma forma que Creonte ultrapassou o limite devido quando, em seu edito, infringiu a lei divina, Antígona também o ultrapassou ao desafiar o edito. O drama seria, então, o conflito entre duas pessoas, que defendem seus próprios princípios de maneira intransigente.

Aristóteles, por exemplo, menciona a peça nas seguintes passagens de sua obra *Retórica*:

[...] Há na natureza um princípio comum do que é justo e injusto, que todos de algum modo adivinham mesmo que não haja entre si comunicação ou acordo; como, por exemplo, o mostra a Antígona de Sófocles ao dizer que, embora seja proibido, é justo enterrar Polinice, porque esse é um direito natural (ARISTÓTELES, I, 13, p.92-93, 2004):

Pois não é de hoje nem ontem, mas desde sempre que esta lei existe, e ninguém sabe desde quando apareceu (vv. 456-457).

É isso que a Antígona de Sófocles claramente quer exprimir quando diz que o funeral de Polinice era um ato justo apesar da proibição: ela pretende dizer que era justo por natureza. Segundo Pereira (2015), foi na obra *Retórica* que Aristóteles falou, pela primeira vez, sobre o direito natural, ou jusnaturalismo.

Em outro trecho da mesma obra, Aristóteles, ao falar das leis escritas e não-escritas, refere-se a *Antígona*, ao afirmar

[...] a equidade é permanentemente válida e nunca muda, como a lei comum (por ser conforme à natureza), ao passo que as leis escritas estão frequentemente a mudar; donde as palavras pronunciadas na Antígona de Sófocles; pois esta defende-se, dizendo que sepultou o irmão contra a lei de Creonte, mas não contra a lei não escrita (ARISTÓTELES, Livro I, 15, p.97-98, 1375b, 2005):

Pois esta lei não é de hoje nem de ontem, mas é eterna [...] Esta não devia eu [infringir], por homem algum... (vv. 456, 458.)

Devemos enfatizar que os princípios da equidade são permanentes e imutáveis, e que a lei universal, tampouco, muda, pois se trata da lei natural, ao passo que as leis escritas, muitas vezes, mudam.

Assim, vimos que dramaturgos, como Sófocles, e filósofos, como Aristóteles e Castoriadis, não centralizam a relação indivíduo-sociedade (cidadão-*polis*) porque concebem os seres humanos como membros integrantes de uma comunidade (*oikos-polis*), e não como sujeitos singularizados fora de um contexto social. A ação moral, por isso mesmo, torna-se indissociável da ação política.

Segundo Freitag (1992), “a moralidade praticamente confunde-se com a ética, e esta com a decisão política, levando em consideração o outro, no interior de seu grupo ou de sua comunidade política”.

46 Mais do que isso, a dimensão política da tragédia, em Castoriadis (1987), é ontológica e faz parte de uma visão de mundo. Não temos noção da consequência dos nossos atos. Mais do que ordem, no mundo humano, temos desordem. O resultado de ações inflexíveis, segundo Castoriadis, apareceria sob a forma de catástrofe. A respeito disso, o filósofo afirma:

A dimensão política da tragédia decorre antes de mais nada e acima de tudo de sua base ontológica. O que a tragédia traz à vista de todos – não ‘discursivamente’ mas por *apresentação* – é que o Ser é Caos. O Caos apresenta-se aqui, primeiramente, como ausência de ordem para o homem, a falta de correspondência positiva entre as intenções e as ações humanas, por um lado, e seus resultados e consequências, por outro. Mais que isso, a tragédia mostra não apenas que não somos senhores das consequências de nossos atos, mas também que não dominamos nem mesmo a sua *significação* (CASTORIADIS, 1987, p.307).

Ou seja, Creonte e Antígona reivindicam que suas ações são corretas, mas o resultado da ação inflexível deles é imprevisível no sentido de ser catastrófico. Não temos como saber as consequências de nossas decisões e, se essa decisão é autoritária e inflexível, ela não pode ser revista. Não conseguimos dar conta, nem racional, nem patologicamente. Não dominamos sequer a significação de nossos

atos, ou seja, julgamos a correção da nossa ação, mas não percebemos os resultados da intransigência.

Na próxima seção, analisaremos aspectos da *Antígona*, de Sofócles, a partir dos elementos da arte retórica de Aristóteles, em particular dos gêneros do discurso.

5. Análise de *Antígona* a partir da *Retórica* aristotélica

Aristóteles, ao tratar da retórica enquanto arte, apresenta-nos algumas técnicas que têm por objetivo: (i) identificar os gêneros do discurso – a saber, deliberativo, judiciário e epidítico – a depender do tipo de orador, do assunto de que se fala, e do ouvinte; (ii) problematizar o caráter do orador tendo em vista que, para persuadir, esse caráter (éthos) deve ser “construído” como “verdadeiro” (mesmo que não o seja); (iii) apresentar análise dos meios de provas retóricas: éthos, pathos e *logos*; (iv) propor tipos de argumentos estabelecendo uma relação entre lógica e dialética.

Para o filósofo, a importância dessa arte consiste na capacidade de persuadir o ouvinte através do discurso oral, fazendo com que ele formule um juízo sobre a situação que a ele se apresenta. Nesse sentido, a retórica se liga, portanto, à política, aos costumes e à ética (JESUS, 2015).

5.1 Gêneros do discurso

Na obra *Retórica*, de Aristóteles, sabe-se que há três gêneros do discurso que, segundo o autor, podem ser vistos de acordo com o auditório. A respeito disso, ele afirma:

As espécies de retórica são três em número; pois outras tantas são as classes de ouvintes dos discursos. [...] De sorte que é necessário que existam três gêneros de discursos retóricos: o deliberativo, o judicial e o epidítico (ARISTÓTELES, 1998, Livro I, cap. 3, p.104).

No texto de *Antígona*, podemos encontrar os três gêneros. O deliberativo (ou político) trata da administração geral do Estado e pode ser visto no início *da obra* quando Creonte apresenta, aos representantes da cidade (Coro), como ele irá governar Tebas, uma vez que os filhos de Édipo estão mortos. Temos isso no diálogo entre Creonte e o Coro nos versos 163-175; 195-205 e 211-219.

O gênero do discurso judiciário (forense) abrange todos os discursos pronunciados nos tribunais ou nas assembleias, na presença de juízes, com o fim único de se fazer justiça (REBOUL, 2004). Detectamos o uso dele, sobretudo, na cena em que, após o flagrante do delito e a detenção de Antígona pelos guardas, Creonte a interroga, julga e condena. Esse tipo de discurso pode ser percebido no diálogo entre Creonte e Antígona nos versos 442-449 e na sentença proferida por Creonte ao Coro nos versos 770-780.

O gênero epidíctico (ou demonstrativo) se refere ao elogio ou à censura, ao belo e ao feio. Visa mostrar a virtude ou defeito de uma pessoa, ou alguma coisa, por meio do elogio ou censura (ARISTÓTELES, 1998; REBOUL, 2000).

Identificamos o gênero epidíctico em vários trechos, mas, em particular, nos elogios do Coro ao rei Creonte, como mostram os versos 211-220; nos elogios do adivinho Tirésias a Creonte nos versos 990 – 999; nas censuras feitas por Antígona a Creonte nos versos 519 – 523, e nas censuras de Hémon ao rei nos versos 740 – 755.

5.2 Análise do *éthos*, *pathos* e *logos* na *Antígona* de Sófocles

Aristóteles define três tipos de argumentos no sentido de instrumentos de persuasão: tem-se o *ethos* e o *pathos*, que são de ordem afetiva, e o *logos*, que é racional (REBOUL, 2000).

Éthos – esse tipo de argumento é o caráter moral que o orador deve assumir para gerar confiança no auditório, mostrando-se sensato (capaz de dar conselhos razoáveis e pertinentes), simpático (capaz de ajudar o auditório) e sincero (não dissimulando o que pensa nem o que sabe), como diz Aristóteles na obra *Retórica* (2005, Livro II, 1377a, em diante).

Na tragédia, temos o *éthos* quando Antígona defende a sua ideia em relação ao sepultamento de seu irmão Polinice frente ao edito promulgado pela lei. Essa ideia está no trecho em que Ismênia diz para Antígona que vai obedecer à lei de Creonte e Antígona responde à irmã dizendo:

48

Procede como te aprouver; de qualquer modo hei de enterrá-lo e será belo para mim morrer cumprindo esse dever: repousarei ao lado dele, amada por quem tanto amei e santo é o meu delito, pois terei de amar aos mortos muito, muito tempo mais que aos vivos (SÓFOCLES, 2004, versos 69-78).

Segundo Jesus (2015), o *éthos* de Creonte revela que ele é o arquétipo do herói que aprende tardiamente, pois, como o deus Cronos, “devora” seu filho e sua futura nora (que seria também sua “filha”). E o *éthos* de Hémon o aponta como aquele que sabiamente pode intervir enquanto conselheiro do pai, já que toda a sua intervenção buscava expandir o período político de Creonte a outro patamar, conforme percebemos nos excertos a seguir:

Hemon [...] - nenhuma, em tempo algum, “terá por feitos tão gloriosos quanto os dela [Antígona] “sofrido morte mais ignóbil; ela que, “quando em sangrento embate seu irmão morreu “não o deixou sem sepultura, para pasto “de carneiros cães ou aves de rapina, “não merece, ao contrário, um áureo galardão?” (SÓFOCLES, 2004, versos 692-700).

[...] - não há vergonha alguma, mesmo sendo sábio, em aprender cada vez mais, sem presunções (SÓFOCLES, 2004, versos 710 -712).

O éthos de Hémon tem, ainda, o intuito de revelar ao sujeito interpretante que o bem político não é uma verdade pronta, mas um processo em curso, um caminho nunca acabado. Seu éthos, tal como o de Antígona, revela-se porta-voz dos novos tempos ou da necessidade de se abrir para esse fato incontestável.

Ismenia, irmã de Antígona, ao contrário dessa, opta por obedecer à lei e à vontade do rei Creonte, pois ela procura, mediante sua condição de oprimida, reavivar o fato de que as mulheres, sozinhas, não são capazes de modificar as leis.

[...] não nos esqueçamos de que somos mulheres e, por conseguinte, não poderemos enfrentar, só nós, os homens. Enfim, somos mandadas por mais poderosos e só nos resta obedecer a essas ordens e até a outra inda mais desoladora. Peço indulgência aos nossos mortos enterrados mas obedeco, constrangida, aos governantes; ter pretensões ao impossível é loucura (SÓFOCLES, 2004, versos 61-67).

Esse excerto nos faz perceber outra preocupação tratada por Sófocles em sua obra, a saber: a exclusão da mulher enquanto cidadã.

E, apesar da resignação de Ismenia, Antígona tenta dissuadi-la, conforme percebemos nos fragmentos abaixo:

Minha querida Ismenia, irmã do mesmo sangue, conheces um só mal entre os herdados de Édipo que Zeus não jogue sobre nós enquanto vivas? (SÓFOCLES, 2004, versos 1-5).

[...] Esse é o decreto imposto pelo bom Creonte a mim e a ti (melhor dizendo: a mim somente) [...] Ele não dá pouca importância ao caso: impõe aos transgressores a pena de apedrejamento até a morte perante o povo todo. Agora sabes disso e muito em breve irás tu mesma demonstrar se és bem-nascida ou filha indigna de pais nobres (SÓFOCLES, 2004, versos 31-38).

[...] Ele não pode impor que eu abandone os meus (SÓFOCLES, 2004, verso 49).

Entretanto, Antígona não consegue convencer sua irmã a mudar de ideia. Ismênia diz:

Mas, nessas circunstâncias, infeliz irmã, teria eu poderes para te ajudar a desfazer ou a fazer alguma coisa? (SÓFOCLES, 2004, verso 40).

[...] Agora que restamos eu e tu, sozinhas, pensa na morte inda pior que nos aguarda se contra a lei desacatarmos a vontade do rei e a sua força (SÓFOCLES, 2004, versos 57-60).

O *éthos* de Antígona se coloca em ruptura em relação aos limites e aos compromissos da vida cívica. Seu engajamento político se inscreve na fidelidade a uma justiça atemporal e divina.

A determinação de Antígona é inflexível, inabalável, surda, como vimos, até mesmo nas ordens dadas a sua irmã. Antígona parece flutuar entre fronteiras, entre a norma(lidade) e a prudência. Seu *éthos* reflete, portanto, uma personalidade exagerada/ultrajada, que a conduz além do medo e do conformismo.

Phatos – é o conjunto de emoções, paixões e sentimentos que o orador deve suscitar no auditório. Esse tipo de argumento, na maioria das vezes, envolve dor e prazer, uma vez que a maioria das pessoas só muda por uma grande dor ou por uma grande perspectiva de prazer. O *pathos* tem o objetivo de gerar no auditório as emoções, como ira e calma, amizade e inimizade, temor e confiança, vergonha e falta de vergonha, amabilidade e indelicadeza, piedade e indignação, inveja e disputa (ou competição).

Na obra de Sófocles, temos o *phatos* no trecho em que há a ameaça de Creonte ao guarda pela entrega de um culpado pela tentativa de sepultamento de Polinice:

Creonte, com ira, ameaça os guardas ao dizer:

Sei muito bem que os guardas foram corrompidos e subornados para agir assim por eles. Nunca entre os homens floresceu uma invenção pior que o ouro; até cidades ele arrasa, afasta os homens de seus lares, arrebatada e impele almas honestas às ações mais torpes e incita ainda os homens ao aviltamento, à impiedade em tudo. Mas, quem age assim por interesse, um dia paga o justo preço. Se a Zeus ainda agrada a minha reverência, escuta e diz aos outros guardas: juro agora que se não descobirdes o real autor desse sepultamento e não o conduzirdes à frente de meus olhos, simplesmente a morte não há de ser pena bastante para vós; sereis dependurados todos, inda vivos, até que alguém confesse o crime! Sabereis de quem é vantajoso receber dinheiro de hoje em diante e aprendereis ao mesmo tempo que não é bom querer ganhar de qualquer modo; vereis que o lucro desonesto leva os homens com mais frequência à ruína que à prosperidade! (SÓFOCLES, 2004, versos 294-314).

Logos – diz respeito à argumentação propriamente dita do discurso. É o aspecto dialético da retórica. Aristóteles distingue o argumento do tipo entimema daquele do tipo exemplo. Este segundo pode ser: (i) real (baseado em fatos históricos); ou (ii) fictício (baseado em fatos inventados, ex. fábulas e parábolas).

No texto de *Antígona*, escolhemos identificar o exemplo porque eles são persuasivos em todas as circunstâncias. No trecho abaixo, temos o *logos*, na forma de exemplo, baseado em fatos históricos:

Falaram-me de uma estrangeira, há muito, filha de Tântalo, da terra forígia, e de seu triste fim no alto do Sípilo, aprisionada por

muitos rochedos que em volta dela, como hera tenaz cresciam sempre; e ainda hoje contam que a chuva não cessava de molhar-lhe o corpo agonizante, nem a neve, enquanto as lágrimas que lhe desciam dos olhos orvalhavam o seu colo. Prepara-me o destino enterro igual (SÓFOCLES, 2004, versos 824-834).

Como vimos, Aristóteles (2005) vê a retórica como a prática que proporciona ao orador oportunidades sociais de aprendizagem quanto a lida com o público durante um discurso, projetando-se enquanto um orador digno de fé. Na arte retórica, até mesmo a posição social do orador é levada em consideração enquanto elemento que valida ou dá credibilidade a ele.

Portanto, podemos dizer que a tragédia de Antígona é marcada por dois tipos de sofrimento: aquele que advém de um excesso de paixão (*pathos*) e aquele que se origina do *éthos* (caráter moral). Sófocles ocupou-se nessa tragédia dos seguintes elementos: i) leis gregas de seu tempo, a fim de ordenar o mundo e os atos para que as coisas sejam justas; e ii) destino humano e destino do herói que sofre e é destruído.

A obra de Sófocles nos demonstra, mediante os argumentos dos tipos *éthos*, *pathos* e *logos* - apresentados por Antígona, pelo Coro e por Tirésias -, que os governantes devem buscar ajustamentos progressivos que visem ao bem comum, pois essas adequações objetivam o equilíbrio, a temperança e a prudência nas ações.

Assim, se o perdão que Antígona pedia para Polinice e a revisão da sentença sugerida por Hémon fossem considerados, o governo de Creonte poderia ter sido o de uma cidade pacificada. Contudo, parece-nos que a temperança e a pacificação não pertencem ao universo trágico de *Antígona*.

6. Considerações finais

A partir do exposto neste trabalho, vimos que, na antiguidade, os sofistas e os filósofos desenvolveram uma habilidade prodigiosa de articular um discurso sobre política, moral, metafísica ou qualquer outro tema que merecesse a defesa, ou a acusação, o elogio ou a censura. Nesse período, a eloquência na oratória dos discursos causava fascínio e deslumbramento na população.

Atualmente, os discursos retóricos causam interesse e curiosidade nas pessoas que têm a necessidade de empregar a arte de convencer e persuadir. Nesse trabalho, pesquisar as discussões de Castoriadis e aplicar a retórica aristotélica a uma das tragédias de Sófocles foi uma honra e um privilégio, uma vez que consideramos o pensamento filosófico e a arte retórica indispensáveis e úteis na vida social, política e profissional de todo cidadão, pois, para nós, ambos são instrumentos de reflexão e linguagem mais completos para análise, interpretação e prática do discurso.

Mas, ao analisarmos os temas da justiça e da democracia em *Antígona*, percebemos que a retórica empregada por Sófocles, na construção da tragédia, renascia sempre que as ideologias se desmoronavam. Assim foi o caso de Antígona,

ao perceber a possibilidade de sua irmã Ismênia ser condenada à morte por causa das suas crenças, e o de Creonte, ao reconsiderar a sua decisão após ser avisado por Tirésias das fatalidades que ainda poderiam ocorrer na sua família.

Em ambos os casos, os protagonistas utilizam a retórica como arte da persuasão e do convencimento, a saber: Creonte, ao apelar para a misericórdia dos deuses para que não ocorresse mais nenhuma desgraça na sua família, e Antígona, ao argumentar com Creonte pela não condenação de Ismênia.

Por fim, o que observamos é que, em *Antígona*, há argumentos persuasivos que não dialogam. Precisamos, portanto, pontuar onde está o aprendizado na tragédia, e, para isso, falamos sobre quem sobrevive e porque sobrevive. Ismênia passa de uma mulher medrosa que reconhece a importância da lei natural, mas não se sente capaz de mudar a lei da *polis*, para uma mulher assertiva que aprende com as atitudes de Antígona.

A inflexibilidade de Creonte condena Antígona à morte. No entanto, ele volta atrás tarde demais, pois Antígona já havia se antecipado e se matado. A morte de Antígona é seguida da morte de seu noivo, Hémon, e Eurídice, mãe de Hémon.

Creonte lamenta a morte do filho e deseja sua própria morte. O Coro, contudo, adverte que tal decisão só cabe ao futuro (vv. 1330-1335). Antígona, além da intransigência no cumprimento da lei divina, comete o descomedimento de tirar sua própria vida. Creonte, então, implora a morte e reconhece que foi sua intransigência que levou às mortes de Hémon e Eurídice: “levai para longe este homem treloucado, que sem querer te matou, filho” (vv. 1339-1341).

52

Mas o coro, como já havíamos indicado anteriormente em outras passagens, profere as palavras finais da tragédia, conclamando ao bom senso: “Para ser feliz, bom senso é mais que tudo. Com os deuses não seja ímpio ninguém. Dos insolentes palavras infladas pagam a pena grandes castigos; a ser sensatos os anos lhe ensinaram” (vv. 1349-1353).

Em *Antígona*, pois, busca-se o bom senso, ninguém deve ser sábio sozinho. Foi preciso a catástrofe para que Creonte aprendesse o que os anos lhe ensinaram: a ter bom senso. E, assim, concluímos com a purificação das emoções em seu caráter educativo e cívico.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Introdução: Manuel Alexandre JÚNIOR. Tradução do grego e notas: Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: WWF: Martins Fontes, 2005.

_____. *Retórica*. Introdução: Manuel Alexandre JÚNIOR. Tradução do grego e notas: Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Casa da Moeda, 1998.

_____. *Poética*. Coleção Os Pensadores, vol.IV. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

CASTORIADIS, C. *As Encruzilhadas do Labirinto 2: os domínios do homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. *Figuras do Pensável: as encruzilhadas do labirinto*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

FREITAG, B. *Itinerários de Antígona – A questão da moralidade*. São Paulo: Papirus, 1992.

GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Loyola, 2001.

JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JESUS, S. M. O éthos em *Antígona*, de Sófocles. Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação, Ilhéus, n. 9, p. 137-152, dez.2015.

PEREIRA, A.L.G. *Confluências entre mito, literatura e direito em Édipo Rei, de Sófocles*. Dissertação em Letras. Unesp: São José do Rio Preto, 2015.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006

LORAUX, Nicole. *Maneiras Trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

MARCONDES, D. *Iniciação à História da Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MEYER, M. *Questões de retórica: linguagem, razão e sedução*. Trad. Antonio Hall. Lisboa: Edições 70, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

REBOUL, O. *Introdução à Retórica*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Introdução à retórica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

_____. *A trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona*. Trad. de Mário da Gama Kury. 15 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. *Antígona*. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. 6 ed. Coimbra: Calouste, 1992.

Submetido em: 27/11/2017

Aceito em: 29/04/2018

**Gandavo & Plínio, o Velho: uma
Construção Retórica dos Mirabilis**

*Gandavo, Pliny the Elder: a rhetorical
construction of “mirabilia”*

*Alexandre José Barboza da Costa**

RESUMO

O presente texto tem por finalidade mostrar que Pero de Magalhães de Gandavo, autor de “História da Província de Santa Cruz” emula – *emulatio* – Plínio, o velho, autor de “História Natural” para a feitura de suas écfrases – descrições – dos bestiários, proporcionando, desse modo, ao seu destinatário uma visão quinhentista, eurocêntrica e contrarreformada da tópica dos “mirabilis”, ou seja, do “fantástico”, “admirável” e “maravilhoso” naquele que foi considerado o primeiro tratado histórico sobre o Brasil, escrito provavelmente entre 1573 e 1576, denominado “História da província de Sancta Cruz a que vulgarmente chamamos de Brasil”. Tomamos Plínio, o Velho, como autoridade (*auctoritas*) para o texto de Gandavo, pois, no século XVI os tratados de descrição da fauna e da flora tinham no autor de História Natural a *auctoritas* mais recorrente. Defendemos a hipótese de que o tratado de Gandavo, dentre todos os autores luso-brasileiros do período, é o que mais se aproxima do autor de História Natural.

55

Palavra-chave: *Gandavo; cronistas; retórica; letras luso-brasileiras.*

* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo.

The present text is intended to show that the author Pero de Magalhães de Gandavo in his “History of the Province of Sancta Cruz” emulates – *emulatio* – Pliny, the elder, author of “Natural History” for the making of his descriptions of bestiaries, thereby giving the recipient a sixteenth century, eurocentric, counter-reformed view of the topical “mirabilis,” “fantastic” and “marvelous” in what was considered the first historical treatise on Brazil written probably between 1573 and 1576 denominated “History of the province of Sancta Cruz to which we commonly call Brazil”. We took Pliny, the elder as the authority (*autorictas*) for the text of Gandavo, for in the sixteenth century the treatises of description of fauna and flora had the author of *Natural History* as the most recurrent *auctoritas*. We hypothesize that Gandavo’s treatise, among all the Portuguese-Brazilian authors of the period, is the closest one to the author of *Natural History*.

Keywords: *Gandavo; chroniclers; rhetoric; luso-brazilian letters;ny the Elder: a rhetorical construction of “mirabilia”.*

A tópica do “maravilhoso” (em grego, *thôma*) se expressa por meio de um dispositivo retórico denominado *evidentia*, na vertente latina, símile ou analogia, na língua portuguesa. As descrições das representações se distinguem à medida que se diferenciam os “contadores dessas histórias”, segundo sua religião, profissão, grupos sociais etc. O mundo figurado no texto de Gandavo é cristão e tem como missão combater veementemente os islâmicos infiéis ou os gentios do Novo Mundo que são uma página em branco a ser escrita, como acentua Padre Manuel da Nóbrega em sua obra “*Diálogo sobre a conversão do gentio*”, escrita em 1556-1557. Em suma, o Outro é um espelho de si mesmo e o processo colonizatório encampado pelos portugueses no Novo Mundo desta perspectiva muito se aproxima¹:

Colo significou, na língua de Roma, *eu moro, eu ocupo a terra*, e, por extensão, *eu trabalho, eu cultivo o campo*. Um herdeiro antigo de *colo* é *íncola*, o habitante; outro é *inquilinus*, aquele que reside em terra alheia. Quanto a *agrícola*, já pertence a um segundo plano semântico vinculado à ideia de trabalho. A ação expressa neste *colo*, no chamado sistema verbal do presente,

1 BOSI, Alfredo. “ Colônia, Culto e Cultura”, In: *Dialética da Colonização*. Companhia das Letras, 1992, p 11-13.

denota sempre alguma coisa de incompleto e transitivo. É o movimento que passa, ou passava de um agente para um objeto. “*Colo é a matriz de colônia enquanto espaço que se está ocupando, terra ou povo que se pode trabalhar ou sujeitar.*” *Colonus* é o que cultiva uma propriedade rural em vez do seu dono; o seu feitor no sentido técnico e legal da palavra. (...) Não por acaso, sempre que se quer classificar os tipos de colonização, distinguem-se dois processos: o que se atém ao simples povoamento e o que conduz à exploração do solo. *Colo* está em ambos: eu moro, eu cultivo.

Na expressão verbal do ato de colonizar opera ainda o código dos velhos romanos. E, a rigor, o que diferencia o habitar e o cultivar do colonizar? Em princípio, o deslocamento que os agentes sociais fazem do seu mundo de vida para outro onde irão exercer a capacidade de lavrar ou fazer lavrar o solo alheio. O íncola que emigra torna-se *colonus*. (...) O traço grosso da dominação é inerente às diversas formas de colonizar e, quase sempre, as sobredetermina. *Tomar conta* de sentido básico de *colo importa* não só em *cuidar*, mas também em *mandar*. Nem sempre, é verdade, o colonizador se verá a si mesmo como a um simples conquistador; então, buscará passar aos descendentes a imagem do descobridor e do povoador, títulos a que, enquanto pioneiro, faria jus.

58

Nesse “desmundo” cruel e violento que é o Novo Mundo o universo do Maravilhoso” transita entre o “tenebroso” e o “deslumbrante”. Para Greenblatt², em certa medida, o “maravilhamento” e o “admirável” são úteis porque chamam a atenção para aquilo que é novo ou bastante diferente do que pensávamos ou julgávamos. Há uma espécie de estupor e paralisia diante do inusitado e, muitas vezes, tal afeto precede as categorias morais do sujeito. Portanto, diante do abissal e do fantástico, amamos ou odiamos o objeto que nos move, ou seja, titubeamos ante a decisão de nos aproximar ou distanciar daquilo que nos move afetivamente. O maravilhamento é um componente quase inevitável do discurso da “descoberta”, pois opera como um reconhecimento de uma diferença que visa representar tudo o que não pode ser conhecido e figurado naquilo em que mal se pode acreditar. Chama a atenção para o problema da credibilidade, *fides*, e, ao mesmo tempo, insiste em sua inegabilidade; por outro lado, em contrapartida, exige uma experiência não necessariamente empírica, mas simbólica porque se veicula elocutivamente no ato de enunciação, modulando-se em elogio ou vitupério, ou seja, em maravilhamento ou assombramento.

2 GREENBLATT, Stephen. *Possessões Maravilhosas: o deslumbramento do Novo Mundo*. Trad: Gilson César Cardoso de Souza, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996 (Ensaio de Cultura, 8).

Geram-se, assim, na feitura do discurso, os *mirabilia*, em seus afetos intensos quase fantasmagóricos e somente depois dos momentos iniciais de espanto é que podemos tocar, catalogar, inventariar e compreender tais amplificações que se substancializam nas homologias veiculadas sobre os habitantes e sobre a terra. O metonímico transmuda-se em metafórico. As conexões se definem pela inversão, homologia e antítese. O “Maravilhoso” se hiperboliza, amplifica suas marcas de elogio e/ou vitupério, gerando, por seu turno, a ampliação ou dilatação do conceito, propiciando, nesta, um alargamento da imagem do representado sob o ponto de vista e as categorias do representante, que, insisto em realçar, é católico, patriarcalista, ibérico e contrarreformado, em suma, um representante desse “desmundo”.

O aspecto mais característico resultante do estado de maravilhamento é a afirmação da presença do próprio *ethos narratoris* à maneira de Heródoto: “Eu ouvi”, “Eu declaro”, “Eu escrevo”, e, sobretudo, “Eu vi”. O olho testemunha a evidência material e a contrasta com a audição. Maravilhar-se é experimentar tanto o fracasso das palavras quanto o da visão, uma vez que essa não define a realidade em grau absoluto sem relatividade, ainda que seja resultado de uma visão coletiva. O maravilhamento efetua a ruptura crucial com um Outro que só pode ser descrito e testemunhado na linguagem e nas imagens das similitudes.

Segundo Hartog³, a tópica do “maravilhoso” deve configurar-se no elenco dos procedimentos da retórica da alteridade de uma maneira que produza um efeito de credibilidade no ouvinte/espectador. Nos relatos sobre a terra nunca dantes conhecida, não pode deixar de haver “maravilhas”, “alumbramentos” e “fantasmagorias”, curiosidades relatadas através de uma pintura de retrato, um *ut pictura*, dotadas de vividez descritiva. Dito de outro modo, o “Maravilhoso” apresenta-se, também, como uma tradução da diferença entre o “Aqui” e o “Além”. A gradação do maravilhoso tanto nas narrativas de Gandavo como de Plínio, parte do menos ao mais extraordinário. Em ambos, o “maravilhoso” atua em uma escala e esta gradação funciona em torno da quantidade de itens discursivos tanto no *sermo*⁴ quanto no discurso, na *oratio*. O narrador processa suas escolhas em função do destinatário, ou seja, obedece-se, portanto, ao ouvido do público. Ou seja, avaliar, medir e contar são operações necessárias para a tradução do maravilhoso no mundo em que se conta. É no viajante, segundo Hartog, que se calibra o relato, ou seja, é com a relação a mim – e não em relação aos deuses – que algo se entende como fantástico, maravilhoso, admirável; sou eu quem estima, dentro de um quadro de referências e categorias – os lugares-comuns ou *loci communes* – que tal paisagem ou construção seja “admirável” ou “extraordinária”.

3 HARTOG, François. Uma retórica da alteridade. In: *O Espelho de Heródoto. Ensaio sobre a representação do Outro*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999. Trad.: Jacyntho Lins Brandão, p. 246.

4 “O termo (*sermo manifestus, sermo apertus*) expressa clareza dos pensamentos no domínio da *elocutio*. Esta clareza é obtida se o que o orador quer dizer (voluntas) for compreendido pelo ouvinte, tanto no domínio da totalidade da matéria, que se refere directamete ao sucesso do discurso como no domínio da *res*, transformadas em matéria e até em cada frase e na sua estrutura”. LAUSBERG, H. *Elementos de Retorica Literária. Perspicuitas* (130-2), p. 127. Fundação Calouste Gulbenkian. 5 ed. Trad: R.M. Rosado Fernandes.

O olho do viajante opera como medida e o narrador “faz ver”, levando o destinatário a avistar o maravilhoso, fornecendo-lhe, precisa e arbitrariamente, suas medidas. Em seu conjunto, tal qual as técnicas da agrimensura, mede, retoricamente, o alcançável pelo seu “olhar”. Tem por finalidade, também, fazer crer por meio de sua arte e engenho e visa com a agudeza de seu estilo construir seu discurso com vistas a persuadir o ouvinte/leitor. Dito de outra maneira, atua como um transportador da diferença, operando, através das símiles, em uma tabela de equivalência, pois⁵ “(...) nomear o outro implica classificá-lo”. A descrição amplifica ou diminui a relação com o objeto narrado. Eu meço o que percorro e domino o espaço que conto. Aquele que faz crer também revela. A razão opera-se, talvez, onde as imagens – verdadeiro/verossímil – são reguladas por uma analogia de proporção. Nos relatos quinhentistas, o “Outro” se delinea pela analogia, *evidentia*, pois a similitude parte de um panorama conhecido para um desconhecido como demonstra Hansen⁶:

Nos textos quinhentistas sobre os indígenas do Brasil, encontramos uma dupla articulação (...): Em uma delas, os enunciados figuram a gigantesca dispersão do novo, a maneira de viver dos indígenas, animais de estranhas raças, coisas assombrosas ou curiosas que a terra produz, descritos de maneira muito analítica com profusão de minúcias. Na mesma dispersão analítica, produzida com um mapeamento classificatório, a enunciação projeta o princípio que unifica teológica e politicamente o que é dito. A proliferação e as multiplicidades dos seres e eventos da nova terra são subordinadas, enfim, como semelhanças distantes do mesmo princípio interpretativo que as atravessa como universalidade de causa primeira e final, Deus. Logo, tudo que é diferente é interpretado como uma variação distante Dele. Imagem invertida da Europa, o Novo Mundo é visto por *speculum*, pelo espelho, como no trecho do apóstolo Paulo. Feita como uma tradução ou extensão da *Traditio* redefinida em Trento, a interpretação aplica o filtro teológico à visão do que é visto. Não há nenhuma naturalidade na observação, mas total subordinação da experiência do Novo ao padrão cultural vivido como universalidade da Lei de Deus (...). Os cronistas portugueses como Gandavo e Gabriel Soares de Souza adotam a universalidade como os jesuítas Nóbrega, Anchieta e Cardim para fundar a ação portuguesa no Brasil na analogia escolástica. Entendendo que a analogia de proporcionalidade faz do Novo Mundo um efeito e um signo criado por Deus, e que a analogia de proporção faz dele um

5 HARTOG, op. cit. p. 258.

6 HANSEN, João Adolfo. A servidão natural do selvagem e a guerra justa contra o bárbaro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 364).

resultado hierarquizado à distância, nos confins da criação, afirmam que nele bruxuleia a pálida luz natural que deverá ser evidenciada em leis positivas legítimas.

As descrições dos jesuítas e cronistas estabelecem a analogia – *evidentia* – entre os acontecimentos locais e os eventos narrados na Bíblia, buscando os referenciais epistêmicos na Antiguidade. A etimologia do Novo Mundo tem como elemento norteador a escrita da autoridade registrada a partir de uma ideologia teológica judaico-cristã quinhentista:

Referem atos virtuosos de tipos heroicos, refazem analogias exemplares, como a vida de santos, propondo-os como modelos de virtudes a serem imitadas; fazem extensas descrições dos hábitos selvagens, curiosidades e coisas fantásticas da terra, imitam gêneros antigos, como diálogo platônico, a história de Heródoto, as épicas romanas e gregas, a física aristotélica, a epístola paulina, a História Natural de Plínio, o Auto, o Itinerarium e a peregrinatio medievais”⁷.

Para Hartog, a tradução da diferença conferida pelo viajante exige deste o uso da figura da Inversão, pois, nesta, a alteridade se transcreve, segundo o autor, como antipróprio. Não há A e B, mas sim A e o inverso de A. O projeto discursivo não é mais do que falar de si próprio, de seus próprios referenciais, o Outro é um espelho invertido de si mesmo. Apesar de os cronistas mostrarem o “Outro”, mesmo assim, falam de e para si, como dissemos anteriormente, em um quadro cristão, contrarreformado e ibérico.

Há a transição de um mundo em que se conta para um mundo que se conta. A comparação, a analogia ou *evidentia*, segundo o estudioso, atua como procedimento de tradução na tentativa de aproximar o distante ainda que se distancie, em seu relato, daquele que lhe é próximo. Quando o primeiro termo não tem equivalente referencial no mundo em que se conta ou quando esse não pode funcionar como referência, a tradução funciona como transposição. A comparação gera o paralelo do conhecido para o desconhecido, do manifesto para o escondido. A descoberta pertence e se relaciona com o princípio da simetria.

A descrição – *descriptio*/écfrase – funciona como um olho que fala ou como uma boca que pinta um quadro. O limite do espaço é o limite do dizível, ou seja, só é possível dizer o que se vê no ato de leitura, ou seja, somente mensuro o desconhecido naquilo que meço e isto só é medido nas proporções do que conheço. A visão atua como instrumento do conhecimento, revelando as diferenças. O dizível, ou seja, aquilo que se diz associado ao visível, atua em justaposição com o que é notado e observado. A potência do olhar

7 HANSEN, João Adolfo. Agudezas seiscentistas. In: *Literatura e Pensamento entre o final da Renascença, o Barroco e a Idade Clássica*, n 24, Jan/ Junho 2002. Programa de Pós-Graduação em Letras – UFMS, p. 61.

escreve, ou seja, a visão funciona como elemento de persuasão. Adotando um referencial escolástico, o invisível se “consustancializa” na *enunciatio*. Há uma ambivalência entre a ordem da visão e a ordenação da exposição. Observa-se o que é notável e anota-se o observável. “*Eu vi*” funciona como um operador de *fides*, pois a credibilidade do enunciado se configura no dizer daquilo que se viu e não necessariamente no fato de se “ver a coisa em si” tão somente, pois, ao declarar sobre o visto, enuncio e anuncio as minhas proporções do mundo, portanto, a elocução atesta a verdade dela própria e nela se baseia todo o processo de formação daquilo se fala acerca do que se vê, a fim de angariar a adesão do ouvinte/leitor. Em suma, eu vejo o que posso dizer e digo o que posso ver. Acredita-se, primeiramente, em quem vê; posteriormente, em quem diz o que viu. Contudo, para crer naquele que vê é necessário dele ouvir seu relato, logo, a elocução é testemunha daquilo que se conta no mundo que se conta operacionalizando-se em suas homologias entre o “mostrar” e o “dizer”. Quem fala o que em que momento? O que escrevo é o que digo e o que digo escrevo. Nessa perspectiva, sobre a construção dos bestiários, analisaremos de que maneira Gandavo, leitor de Plínio, o Velho, construirá a ideia dos admirabilia, do “maravilhoso”, na primeira História do Brasil denominada *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos de Brasil*.

Plínio, o velho, autor de *Naturalis Historiae*, censura a tópica da guerra na historiografia, pois a considera como uma surpreendente maldição do espírito humano⁸ pois sugere outra visão da história que não seria a das guerras. Pelo contrário, recomenda que se conte tudo o que a paz permite. Podemos dizer que a *História Natural* de Plínio ativa tópicos retóricos que inserem o homem na natureza, levando-o a uma busca moral sobre a terra. Pero de Magalhães de Gandavo busca imitá-lo e emulá-lo no exercício do gênero demonstrativo (louvor/vitupério). No texto de Gandavo, ambas as tópicas – a da expansão comercial e a da proteção divina – acentuam sua matriz discursiva que, ao tratar da “História” dos homens e sua relação com a geografia (fauna/flora), por seu turno, não se dedicando a falar sobre guerras, muito se aproximam de Plínio:

Por todas as Capitanias desta Província estão edificados Mosteiros dos Padres da Companhia de Jesus e feitas em algumas partes algumas Igrejas entre os Indios que sam de paz onde residem alguns Padres pera os doctinar e fazer Christãos; o que todos aceitam facilmente sem contradiçam alguma porque como elles nam tenham nenhuma Lei nem cousa entre si que adorem he-lhes muito facil tomar esta nossa. E assim tambem com a mesma facilidade, por qualquer cousa leve a tornam a deixar, e muitos fogem pera o sertão, depois de baptizados e instruidos na doctrina christã; e porque os Padres vêm a inconstancia que ha nelles, e a pouca capacidade que têm para observarem os mandamentos da Lei de Deos, principalmente os mais antigos, que sam aquelles em que menos fruitifica a semente

8 “sanguinem et caedes condere in annalibus”. PLÍNIO, op. cit., p. 7.

de sua doutrina, procuram em especial planta-la em seus filhos, os quaes levam de meninos instruidos nella. E desta maneira se tem esperança, mediante a divina graça, que pelo tempo adiante se vá edificando a Religião Christã por toda esta Provincia, e que ainda nella floreça universalmente a nossa Santa Fé Catholica, e mo noutra qualquer parte da Christandade. Apesar de sua admiração declarada por Aristóteles, o autor de *História Natural* rompe várias vezes com a taxonomia aristotélica da Academia: nada de classificações fundadas sobre critérios anatômicos, exceto em raras passagens. Por exemplo, em X, 29, mostra a estrutura dos pés dos pássaros: articulado, ungulado e palmiforme. Interessa-se mais pela etopeia dos animais. Plínio também consagra ao elefante qualidades intelectuais e morais⁹. Em suma, não se interessa pela descrição anatômica e fisiológica, mas pelo comportamento dos animais. Há desinteresse pelas bases anatômico-fisiológicas da zoologia. Em Plínio, não se fala tanto da natureza, mas sim da relação do homem com a Natureza; neste item, Gandavo a ele filia-se: “[...] *no es de naturaleza, aunque tantas vezes exaltada, de lo que se nos habla, sino del hombre en sus relaciones con tal o cual setor de la naturaleza*”¹⁰.

Em Gandavo notamos a etopeia como recurso retórico ao descrever os tigres tal como Plínio a demonstra ao construir a prosopopeia do elefante:

Outros animaes ha nesta Provincia mui feros e prejudiciaes a toda esta caça, e ao gado dos moradores: aos quaes chamam Tigres, ainda que na terra a mais da gente os nomea Onças: mas algumas pessoas que os conhecem e os virão em outras partes, affirmão que sam Tigres. Estes animaes parecem-se naturalmente com gatos, e nam differem delles em outra cousa; salvo na grandeza do corpo porque alguns são tamanhos como bezerros e outros mais pequenos. Tem o cabello dividido em varias e distintas cores, convem a saber, em pintas brancas, pardas e pretas. Como se achão famintos entrão nos curraes do gado e matão muitas vitellas, e novilhos que vão comer ao mato, e mesmo fazem a todo o animal que podem alcançar. E pelo consequente quando se vem perseguidos da fome, tambem cometem aos homens, e nesta parte são tam ousados, que já aconteceu trepar-se um Indio a hum a arvore por se livrar de hum destes animaes que o hia seguindo, e pôr-se o mesmo Tigre ao pé da árvore, nam bastando a espanta-lo alguma gente que acudio da povoação aos gritos do Indio, antes a todos os medos se deixou estar muito seguro guardando sua preza até que sendo noite se tornaram outra vez sem ouzarem de lhe

9 Cf. PLÍNIO, op. cit, VIII 2; 12; 22.

10 Idem p. 122.

fazer huma offensa, dizendo ao indio que se deixasse estar, que elle se enfadaria de o esperar, e quando veio pela manhã (ou porque o Indio se quis descer parecendo-lhe que o Tigre era já ido, ou por acertar cair de algum desastre, (ou pela via que fosse) nam se achou ahi mais delle que os ossos. Porem pelo contrario, quando estão fartos sam muito cobardes; e tam pulsilânicos que qualquer cão que remete a elles, basta a faze-los fugir: algumas vezes acossados do medo se trepam a huma arvore e ali se deixam matar ás frechadas sem nenhuma resistencia. Emfim que a fartura superflua, nam somente apaga a prudencia, a fortaleza do animo, e a viveza do engenho ao homem, mais ainda aos brutos animaes inabilita e faz incapazes de uzarem de suas forças naturaes posto que tenham necessidade de as exercitarem pera defençam de sua vida.¹¹

Em VIII, XI, 32, Plínio fala em dragões que supostamente corresponderiam aos eternos inimigos dos elefantes nas paragens das Índias. Importa aqui esclarecer que a simples menção a dragões – *dracones* – não implica a recorrência de Plínio aos domínios dos *thoma*, da fantasia. Com efeito, esse termo, muitas vezes, apenas designa, com diferenças de formalidade em latim, a “serpente”, ao lado de outras palavras possíveis como *coluber* e *anguis*. Por outro lado, certas características empregadas por Plínio para falar nesses dragões antagônicos aos elefantes começam a nos descortinar o contato com traços bastante surpreendentes ou quase monstruosos, no sentido usual do termo¹²: entre eles, mencionamos a suposta capacidade de tais seres para envolver completamente até o sufocamento os paquidermes com seus anéis, tamanha eram suas dimensões¹³; além disso, eventualmente adentrariam o corpo de seus inimigos pela tromba, desse modo ferindo-os nas partes mais vulneráveis¹⁴.

Embora se diga já no capítulo XIII do Livro III que a Etiópia produz serpentes de oito côvados aproximadamente, Plínio chega a falar em muitos outros animais semelhantes a monstros¹⁵, como o “pégaso”, cavalo alado dotado de chifres; o cercopitéco, de cabeça negra e pele de asno e diferente dos demais macacos por sua voz¹⁶; os bois

11 GANDAVO, Pero de Magalhães de. “Capitulo VI. Dos Animaes e Bichos Venenosos que há Nesta Província. In: _____. *História...*, ed. *princeps*, op. cit., p. 22.

12 TREVIZAM, M. “Os ‘monstros’ de Virgílio no livro I das *Geórgicas*”. *Fragments*, Florianópolis, n. 35, p. 75, 2009. “Assim, de início convém lembrar que a raiz latina de *monstrum*, como nos ensinam Ernout & Meillet *Dictionnaire etymologique de la langue latine*. Paris.: Klincksieck, 2001, p. 629) identifica-se com a mesma do verbo *monstrare* (mostrar, demonstrar, avisar), correspondendo, pois, o sentido primeiro do substantivo aludido ao de um prodígio que adverte da vontade dos deuses”. Depois observa-se a passagem desta primitiva ideia, de caráter eminentemente religioso e nem sempre indicadora de desdidas, para o significado específico de um ente (em vez de evento) inusitado por suas características; expressam essa segunda nuance, assim, certos dizeres de etimologistas segundo os quais *monstrum* seria desta forma um objeto ou ser de caráter sobrenatural” In: ERNOUT; MEILLET, 1939, p. 629.

13 *tantae magnitudinis*. VIII – XI, 32.

14 *molissimas partes* – VIII, 12, 33.

15 *multaque alia monstri similia* – VIII, XXX, 72.

16 *dissimilis ceteri uoces* – VIII, 30, 72.

indianos¹⁷ de um ou três chifres; as leucocrotas, do tamanho dos asnos selvagens, com coxas de cervo, colo, cauda e peito de leão, cabeça de texugo, uma “boca fendida até as orelhas”¹⁸ e um “osso contínuo no lugar dos dentes”¹⁹; as manticoras, com “três fileiras de dentes”²⁰, face e “orelhas humanas”²¹, “olhos esverdeados”²², e “uma cauda que pica como aquela do escorpião”²³. Outras regiões, porém, produzem, segundo a descrição pliniana, seres igualmente inusitados, como a província de Cirenaica, donde provém o basilisco que “afugenta todas as cobras com seu sibilo”²⁴ e “mata os arbustos não só pelo contato mas ainda pelo alento queima as ervas e estoura as pedras”²⁵. Já em Pero de Magalhães Gandavo, o “dragão” também aparece como sinônimo de miraculoso e vicioso, com o de codinome Hipupiara:

Então se levantou elle [Baltezar Ferreira] muito depressa e lançou mão a huma espada que tinha junto de si com a qual botou somente em camisa pela porta fora, tendo pera si (quando muito) que seria algum tigre ou outro animal da terra, conhecido com a vista do qual se desenganasse do que a India lhe queria persuadir, e pondo os olhos naquella parte que ella lhe assignalou vio confusamente o vulto do monstro ao longo da praia, sem poder divisar o que era, por causa da noite lho impedir, e o monstro também ser cousa não vista e fora do parecer de todos os outros animaes. E chegando-se hum pouco mais a elle, pêra que melhor se podesse ajudar da vista, foi sentido do mesmo monstro: o qual em levantando a cabeça, tanto que o vio começou de caminhar para o mar donde viera.

Nisto conheceu o mancebo que era aquilo cousa do mar e antes que nelle se metesse, acodio com muita presteza a tomar-lhe a dianteira, e vendo o monstro que elle lhe embargava o caminho, levantou-se direito pera cima como um homem ficando sobre as barbatanas do rabo, e estando assi a par com elle, deu-lhe uma estocada pela barriga, e dando-lha no mesmo instante se desviou pera huma parte com tanta velocidade, que nam pôde o monstro leva-lo debaixo de si: porem nam pouco afrontado, porque o grande torno de sangue que sahio da ferida lhe deu no rosto com tanta força que quase ficou sem nenhuma vista: e tanto que o monstro se lançou em terra deixa o caminho que levava e assi

17 *Indicos* – VIII, XXX, 72.

18 *ore ad aures usque rescisso* – VIII, XXX, 72.

19 *dentium locis osse perpetum* – VIII, XXX, 72.

20 *triplici dentium ordine* – VIII, XXX, 75.

21 *facie et auriculis hominis* – VIII, XXX, 75.

22 *oculis glaucis* – VIII, XXX, 75.

23 (VIII, XXX, 75).

24 *sibilo omnes fulgat serpentes* – VIII, XXX, 78.

25 *necat frutices, non contactos modo, uerum et adflatos, exurit herbas, rumpit saxa* – VIII, XXXIII, 78.

ferido hurrando com a boca aberta sem nenhum medo, remeteu a elle, e indo pera o tragar a unhas, e a dentes, deu-lhe na cabeça huma cotilada mui grande, com a qual ficou já mui debil, e deixando sua vã porfia tornou entam a caminhar outra vez para o mar. Neste tempo acudiram alguns escravos aos gritos da India que estava em vella: e chegando a elle, o tomaram todos já quasi morto e dali o levaram á povoação onde esteve o dia seguinte á vista de toda a gente da terra.²⁶

É interessante atentarmos à maneira pela qual Plínio desenvolve a tópica da nobreza do leão e sua clemência. O movimento da cauda do leão denuncia, segundo Plínio, sentimentos tais como: calma, amabilidade e, geralmente, cólera: “De entre todas las fieras solo el león siente piedad por los que le imploran, perdona a los que se postran y quando se enfurece, ruge contra los hombre más que contra lãs mujeres y no lo hace contra los niños, si no tiene mucha hambre”²⁷.

Na disposição de cada episódio, dá-se uma forma estrutural à matéria a ser narrada a partir de uma gama cosmológica (ar, água, peixes, pássaro, homem etc.)²⁸. As plantas e os animais nos textos de *História Natural*, especificamente em Plínio, e em *História da Província de Santa Cruz*, de Pero de Magalhães Gandavo, são classificados de acordo com as modulações epidíticas em torno do eixo *virtude/vício*.

Os eventos na disposição – *dispositio* – da obra de Plínio se organizam em torno das causas que presumem por si o desenvolvimento das matérias. Ele divulga o orbe romano como centro do mundo; critica a história de Tito Lívio que elogia os feitos guerreiros²⁹. Propõe-se a não discorrer sobre uma história de guerras, mas sim dos povos.

Plínio apresenta, no Livro I, os índices reunidos integralmente e que são posteriormente reproduzidos no proêmio de cada livro, para que cada leitor não busque mais do que deseja. Ainda no Livro I, há o índice de matérias com a enumeração dos capítulos para cada um dos 36 livros seguintes. Ao final de cada livro, há uma lista de autores divididos entre romanos e estrangeiros. Tal procedimento, segundo Plínio, foi utilizado anteriormente por Valério Sorano, escritor do século I. Afirma que a “tradição”³⁰ enciclopédica remonta aos *libri ad Marcum filium* de Catão (séc. II A.C) e *Artes*, de Celso, da época de Tibério. A obra se dispõe de forma ternária (prefácio – dedicatória – índices-texto).

Para Della Corte³¹, a *História Natural* de Plínio seria fruto de uma compilação de quatro ou cinco tratados varronianos: *Antiquitates*, *Disciplinae* VIII

26 GANDAVO, Pero de Magalhães de. “Cap. 9”. In: _____. *Tratado da Terra do Brasil/História da Província de Santa Cruz*, op. cit., p. 119.

27 PLÍNIO, V III, 48.

28 CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, p. 219.

29 PLÍNIO [NH II 43], [NH, VII, 92].

30 Traditio. O termo tradição, nesse caso, deve ser compreendido em sua tradução latina como “transmissão”. Cf CIC, Top. 28.

31 DELLA CORTE, F. “*Tecnica Espositiva e Struttura della N.H.*”. *Como*, n. 9, 1982, p. 19.

[*De Medicina*], IX [*De Architectura*], *Res Rustica e Imagines*, parecendo excessiva tal assertiva para Serbat³². A ordenação, ou seja, a disposição (*dispositio*) da obra de Plínio se inicia como *ut pictura* do local seguido pela descrição do habitante, do reino animal, este entendido por tudo aquilo que se distancia do homem, além do reino vegetal. A ordem tende para um único centro e, direcionada no homem e para o homem na categorização *humano/animal/vegetal/ mineral*, é reiterativa, ou seja, o último elemento retoma o primeiro e assim por diante.

Não há um transcorrer em *ordo naturalis* no que se refere ao desenvolvimento das matérias que se organizam em torno da tríade: reino vegetal, mineral e animal. Plínio procura investigar virtudes e vícios nos reinos animal, mineral e vegetal. Por exemplo, quando fala sobre mineralogia o faz em detrimento da utilidade dessas para o homem. Basicamente, as descrições apoiam-se nas virtudes de cada um dos aspectos narrados: cosmos, geografia e mineralogia. Há uma espécie de história edificante e também deliberativa, como apontamos anteriormente, em Gandavo.

O plano do conjunto no livro II de Plínio, que fala do cosmos,³³ assemelha-se às ordenações dos manuais de cosmologia dotadas de ingredientes pitagóricos ou platônicos com um fundo estoico. Plínio nos diz, neste livro, que o mundo/cosmos se move com indescritível rapidez em um intervalo de vinte e quatro horas e também afirma que seu som é imenso e supera a sensibilidade dos ouvidos. Além disso, assegura que para nós, humanos, que vivemos no interior do cosmos, o mundo se move em silêncio durante os dias e as noites.³⁴

No que tange à geografia³⁵, afirma sobre a existência de zonas não exploradas: ao sul, uma área de calor; ao norte, uma área fria. A Europa ocupa metade da terra³⁶, a outra metade³⁷ é formada pela África e a Ásia (Oriente). Em relação à tópica do “nem muito quente, nem muito frio” e a teoria dos antípodas, Gandavo também nos instrui com deleite:

há nestas partes do Brasil seis mezes de verão e seis de inverno: os de verão são de Setembro até Fevereiro, os de inverno de Março até Agosto. Assi que quando nesta provincia do Brasil he inverno cá nestes Reinos he verão, e os dias quasi sempre são tamanhos como as noites huma hora somente crecem e mingoão. Cursão sempre ventos geraes, no inverno seis mezes Sul e Sueste, no verão Nordeste. Sempre correm as agoas com o vento por costa, e porisso se não pode navegar de humas Capitanias pera outras se não esperarem por monções pera irem com as agoas e com o vento, porque cursão como digo seis mezes duma parte

32 Idem, p. 63.

33 PLÍNIO, II.

34 Alusão à teoria pitagórica sobre o canto das esferas. Cf. PLÍNIO, II 84.

35 Ibidem. LIII, VI.

36 PLÍNIO. Ibidem. L II, IV.

37 Ibidem. VI, 122.

e seis doutra, e portanto são muitas vezes as viagens vagarosas, e quando vão contra tempo as embarcações correm muito risco, arribão ás mais das vezes ao porto donde sairão. Mete-se no meio e na força deste verão, oito dias ante os Santos, huma tormenta de vento Sul que dura huma semana, este he mui certo e geral, nunca se acha que naquelles dias faltasse. Muitas embarcações esperão por este vento e fazem com elle suas viagens. Esta terra sempre he quente quasi tanto no inverno como no verão. A viração do vento geral entra ao meio dia pouco mais ou menos, he tam fresco este vento e tam frio que não se sente mais calma, e ficão recreados os corpos das pessoas.³⁸

Nos Livros V e VI, Plínio contempla seu destinatário com os itinerários geográficos – geografia física e humana, essas, inclusive, em sua dimensão histórica. *História Natural* tem como núcleo central o homem inserido na natureza dialogando por meio de uma perspectiva moralizante.

Tanto Plínio como Gandavo constroem suas descrições com vividez. Em ambos, o mundo opera sem barreiras entre o homem e o animal. Eles recolhem atitudes e comportamentos do objeto narrado. Nota-se em suas escritas uma acumulação de informações que resultam em reflexões de cunho moral. A *captatio benevolentiae* buscada pelos autores insere-se nas suas respectivas écfrases para dotá-las de deleite e conseguir gerar no leitor uma benquerença pela matéria narrada.

68

A *História Natural* de Plínio apresenta-se como uma coleção de informações ilustradas com histórias, às vezes moralmente sentenciosas, pouco tendo a ver com a natureza em si e mais com o homem, ou seja, ela existe em função do ser humano. Já para Gandavo, a natureza deve subordinar-se ao homem, cabendo a este domá-la para que lhe seja útil e proveitosa na terra “anunciada” e “prometida”. Em ambos se nota a intenção de tornar o discurso breve, claro, conciso e verossímil tal qual o modelo proposto por Isócrates e posteriormente por Cícero, tornando sua história *magistra vitae*, ou seja, a História atuando como exemplo para edificar homens, coisas e lugares. Ainda, a fim de apontar a semelhança da escrita de Pero de Magalhães Gandavo com Plínio, é possível apontar que Gandavo apresenta, tal como o autor de *História Natural*, os melhores locais para morar, bem como instituições, povoação e número de habitantes:

La Bética, así llamada por el Río que la corta por medio, aventaja al resto de las provincias merced a sus ricos cultivos y a una especie de peculiar y espléndida fertilidad. Tiene cuatro conventos jurídicos, el de Gades, el de Cordoba, el de Astiguis y de Híspalis. Las poblaciones suman todas ciento setenta y cinco, de las que nueve son colonias, diez municipios de ciudadanos. Romanos,

38 GANDAVO, Pero de Magalhães de. “Capítulo Terceiro. Das qualidades da terra”. In: *Tratado da Terra do Brasil/ História da Província de Santa Cruz*, op. cit., p. 45.

veinisiete de derecho latino antiguo, seis libres, tres federadas y ciento veinte tributários. Entre los lugares dignos de mencionar, o fáciles de enunciar en lengua latina partiendo del rio Guadiana y em la costa del oceano se encuentran la población de Ónoba, apellidada de Estuaria en la confluência del Luxia y del Urio.³⁹

Pero de Magalhães Gandavo mostra ao destinatário, em sua descrição, que a ilha de Itamaracá, por exemplo, possui três léguas de comprimento e duas de largo, sendo que sua dona é Jerônima Dalbuquerque⁴⁰:

A primeira e mais antiga se chama Tamaracá, a qual tomou este nome de huma Ilha pequena, onde sua povoação está situada. Pero Lopes de Sousa foi o primeiro que a conquistou e livrou dos Francezes em cujo poder estava quando a foi povoar: esta Ilha em que os moradores habitão divide da terra firme hum braço de mar que a rodeao, onde também se ajuntão alguns rios que vem do sertam. E assi ficão duas barras lançadas cada huma pera sua banda, e a ilha em meio: per huma das quaes entrão navios grossos e de toda a sorte, e vão ancorar junto da povoação que está dahi meia legoa, pouco mais ou menos. Tambem pela outra que fica da banda do Norte se servem algumas embarcações pequenas, a qual por causa de ser baixa nam sofre outras maiores. Desta ilha para o Norte tem esta Capitania terras mui largas e viçosas, nas quaes hoje em dia estiverão feitas grossas fazendas, e os moradores forão em muito mais acrescimento, e florescerão tanto em prosperidade como em cada huma das outras si o mesmo Capitão Pero Lopes residira nella mais alguns annos e nam a desemparará no tempo que a começou povoar.⁴¹

No capítulo segundo, Phernambuco, também denominado de Nova Lusitânia, distancia-se de Tamaracá na perspectiva de Gandavo em cinco léguas ao sul em altura de oito graus. Afirmo o autor de *História da Província de Santa Cruz* que

39 PLÍNIO, op. cit. III, 2, 7 – 8.

40 Segundo Capistrano de Abreu, era filha de Pero Lopes de Souza e D. Isabel de Gambôa. Foi casada com D. Antônio de Lima. Também desta maneira atesta Emanuel Pereira Filho que o autor se engana, pois dona Jerônima era filha e não mulher de Pêro Lopes. Este, segundo o estudioso, se casou com Isabel de Gambôa, rica dama da Corte, com quem já estaria unido em 1536. Dessa união tiveram três filhos: Pêro Lopes, sucessor do pai e segundo donatário de Itamaracá, sob a tutela da mãe, tendo morrido, ainda adolescente; Afonso Lopes de Sousa, sucessor do irmão e terceiro donatário, que residiu na Índia em 1558, vindo a morrer em Baharem com D. Alvaro da Silveira, sem deixar descendência; D. Jerônima de Albuquerque e Sousa, quarta donatária de Itamaracá, a qual foi casada com D. Antônio de Lima de Miranda. PEREIRA FILHO, Emanuel. “Índice de vocábulos”. In: GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da Província do Brasil [Tractado da província...]*, op. cit., p. 258; cf. FREITAS, J. de. A Exp. De M.A de Sousa, in HCPB. V III, pg. 122; e Fr. G. da Madre de Deus, *Memórias*, p. 273.

41 GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da Terra do Brasil/História da Província de Santa Cruz*, op. cit., p. 87.

tal capitania tem como capitão e governador-geral Duarte Coelho Dalbuquerque⁴². Supomos que a descrição pretende mostrar ao destinatário precisão na construção de suas écfrases. Este tipo de preocupação era uma tópica muito usual no século XVI e, para demonstrarmos isso, coligimos Duarte Pacheco Pereira, Gabriel Soares de Souza e muitos outros no que tange à necessidade de mostrar um local em suas variantes longitudinais:

A segunda Capitania que adeante se segue, se chama Paranambuco: a qual conquistou Duarte Coelho, e edificou sua principal povoação em hum alto á vista do mar, que está cinco legoas [grifo meu] desta ilha de Tamaracá em altura de oito Graos; chama-se Olinda, he huma das mais nobres e populosas villas que ha nestas partes. Cinco legoas pela terra dentro está outra povoação chamada Igaroçú, que por outro nome se diz a Villa dos Cosmos.⁴³

Sobre a tópica da distância, o autor de *História Natural* aduz:

La longitud total della provincia, segun el testimonio de Marco Agripa, es de cuatrocientos setenta y cinco mil pasos y la anchura doscientos cincuenta y ocho cuando sus limites se extendían hasta Cartagena. Esta causa da lugar bastante frecuentemente a grandes errores en la de una estimación de las dimensiones: em unos casos por cambio de los limites de las provincias, em otros porque se alarga o reduce el numero de pasos de los caminos. Em um tiempo tan dilatado los mares han penetrado en la tierra, em outro lugar se han adelantado las costas, o se ha torcido el curso de los rios, o se han enderezado sus meandros. Además observadores distintos parten de diferentes puntos para las medidas, y las siguen por distintas vias. Así ocurre que no hay dos que coincidan.⁴⁴

42 Primeiro Donatário, Duarte Coelho faleceu em 7 de agosto de 1554, deixando à sua esposa D. Brites de Albuquerque por Regente da Capitania e tutora de seu filho Duarte Coelho de Albuquerque se achava no reino e lá permaneceu e a mãe a capitania governou até 1560. Isso se comprova, segundo Pereira Filho (apud GÂNDAMO, Pêro de Magalhães de. *Tratado da Província do Brasil [Tractado da província...]*, op. cit., p. 260) por uma escriturade sesmaria passada por D. Brites a Duarte Lopes em 20 de maio de 1556: “D.Brites de Albuquerque governadora, e administradora de meu filho Duarte Coelho de Albuquerque, herdeiro e sucessor desta Capitania”: dita escritura consta do Livro de Tombo do Mosteiro São Bento (cf. JABOATÃO. *Nôvo orbe serafico*, v. 1, pp. 149-150) Duarte Coelho (filho) teve a carta de concessão em 8 de novembro de 1560 (Chancelaria de D. Sebastião, L 7º de Doações, fl.205 v; cf. P. de Azevedo, Os Primeiros Donatários, in HCPB, v.III, pg. 196, n.13); e logo em seguida partiu a Pernambuco levando em sua companhia o irmão mais moço, Jorge deAlbuquerque, futuro donatário, que Bento Teixeira cantaria na *Prosopopéia*. Exerceu o governo até 1572, quando voltou ao reino, deixando a mãe em seu lugar. Acompanhou D. Sebastião na jornada á África, caiu prisioneiro na batalhada 4 de agosto de 1578 e foi um dos oitenta fidalgos resgatados. Morreu antes de chegar a Portugal, solteiro e sem filhos (v. R. Garcia, Nota IX. In: Varnhagen, Hist. Ger. do Brasil., V.I, p. 296).

43 GÂNDAMO, op. cit., p. 87.

44 PLÍNIO, op. cit., III,16-17.

Tanto Gandavo quanto Plínio apresentam ao leitor o número aproximado de vizinhos do local descrito. Note-se que ambos os relatos numéricos eram dotados de uma noção aproximada, como por exemplo: cem, centena, perto de, longe de etc. Segundo Plínio: “[...] antes llamada Éfiro a sesenta estadios⁴⁵ de ambas costas, mirando desde lo alto de su ciudadella”⁴⁶. Sobre a ideia quantitativa e aproximativa, para falar da população local, Gandavo usa o termo “vizinhança”, e sobre ela afirma:

[...] outra povoaçam, chamada Santos, onde por respeito destas escallas, reside o Capitão ou o seu Logo tenente co officiaes do Conselho e governo da terra. Cinco legoas pera o Sul há outra povoaçam a que chamão Hitanhaém. Outra está doze legoas pela terra dentro chamada Sam Paulo, que edificaram os Padres da Companhia, onde ha muitos vizinhos, e a maior parte delles são nascidos das Indias naturaes da terra, e filhos de Portuguezes.

Em ambos os autores, o *ethos* da cidade é descrito a partir de clima, terra, montanhas, bosques, montes, colheitas, rebanhos, lagos, rios, mares, portos e comércio. As marcas panegíricas desenvolvidas por Plínio, como no exemplo abaixo, repercutem em Gandavo de maneira muito explícita:

Es, em efecto, tan grande la vigorosa y constante salubridad de ella, tanta la moderacion del clima, tan fertiles las tierras de labor, tan abrigadas las montanas, tan seguros los descampados, tan espesos los bosques, tan ricos em toda clase de arbolado... La brisa de tantos montes, la inmensa riqueza de cosechas, de vides, de olivars, la calidad de las lanas de los rebanos, la fuerza de la cerviz de los bueyes, los numerosos lagos, la riqueza de rios y manantiales que baña toda Italia, tantos mares y puertos, y el seno de las tierras abierto por todas partes al comercio, que es como se la propia Italia se lanzara com avides al mar para ayudar a los hombres. Y ni siquiera menciono el carácter y las costumbres, ni los héroes ni los pueblos que Itallia há sometido com su poder y com el de su lengua. Los mismos griegos, uma raza desmedida em proclamar sus propias glorias, lo han juzgando así, llamando magna Grécia a uma reducida parte de Italia!⁴⁷

Em Gandavo:

Destes e doutros extremos semelhantes carece esta Provincia Santa Cruz: porque com ser tam grande nam tem serras, ainda que muitas, nem desertos nem alagadições que com facilidade se não

45 A separação do mar é de dois em dois quilômetros e meio. Para Plínio, seria de uns onze.

46 PLÍNIO, op. cit., IV, 46.

47 PLÍNIO, op. cit., HN. III,2.

possão atravessar. Além disto he esta Provincia sem contradição a melhor pera a vida do homem que cada huma das outras de America, por ser commumente de bons ares e fertilissima, e em gram maneira deleitosa e aprazivel á vista humana. O ser ella tam salutifera e livre de enfermidades, procede dos ventos que geralmente cursão nella [...]. E como todos estes procedão da parte do mar, vem tam puros e coados, que nam somente nam danam, mas recream e acrescentam a vida ao homem.⁴⁸

A tópica do lugar aprazível, também desenvolvida por Plínio quando se refere aos seres Hiperbóreos, tem em suas descrições, já desde os gregos, a ideia de uma vida boa e saudável. Segundo Godinho:

Em primeiro lugar vem à posição alta, de difícil acesso do paraíso. Uma serra alta constitui, quase sempre, uma espécie de ideograma que significa o lugar inacessível, senão por ásperos caminhos, em que se situa o paraíso. As flores e frutos que abundam no paraíso são outra referência quase sempre mencionada. Dum modo geral, o paraíso é referido como lugar de abundância e de clima ameno. Faz-se uma aproximação entre as riquezas e o modo de viver; há uma insistência na pormenorização dos objetos ricos. Há que salientar a constante assimilação entre a corte celeste e a corte dos homens poderosos.⁴⁹

72

A tópica do lugar aprazível é apresentada por Plínio:

Se cree que allí se encuentran los goznes del mundo y los puntos extremos de las órbitas de las estrellas, con seis meses de luz quando el sol se encuentra de cara, y no, como afirmán los ignorantes, del equinoccio de primavera hasta el de otoño. Una vez al ano, em el solstício de verano, sale el sol para ellos y una sola vez, en el de invierno, se pone. Es una zona templada, de agradable temperatura, exenta de todo tipo de viento nocivo. Tienen por morada selvas y bosques, y el culto a los dioses se celebra tanto em privado como en grupo; toda discórdia y sufrimiento son desconocidos para ellos. La muerte no les sobreviene sino por estar hartos de vivir: despues de darse un festin y tras haber vivido una opulenta vejez, saltan al mar desde lo alto de una roca. Éste es el tipo de sepultura considerado más feliz.⁵⁰

48 GANDAVO, Pero de Magalhães de. “Capit II. Em que se descreve o sitio e qualidade desta provincia”. In: _____. *Historia...*, ed. *princeps*.

49 ARALA GONÇALVES, Maria Adelaide Godinho. *Forma de pensamento em Portugal no século XV: Esboço de análise a partir de representações de paisagem nas fontes literárias*. Direção de Vitorino Magalhães Godinho. Lisboa: Horizonte, 1970, p. 131.

50 PLÍNIO, op. cit., HN. IV,89.

Em Gandavo, há três aspectos na formação de sua descrição: tempo, qualidade e quantidade. Afirma que o primeiro, se for bom, ocasionará produção o ano todo ou, pelo menos, na maior parte dele; em relação ao segundo, o lugar deve ser prazeroso, ou seja, bom de viver. Em relação à utilidade da terra, analisa se os produtos dela não causam mal à saúde do habitante e se, porventura, são agradáveis aos sentidos. Sobre a quantidade, pondera se são abundantes as ofertas de gêneros na terra.

No capítulo intitulado “Das Qualidades da Terra”, Gandavo mostra que, no Brasil, no prazo de um ano, durante seis meses há verão e nos outros seis meses inverno. Ou seja, há uma divisão equânime entre as estações. Logo, metade do tempo é quente e outra metade fria. Rediscute, em nossa hipótese, a tópica tão propalada do *non ibi frigus est, non aestus sed perpetua aeris temperies*, ou seja, a tópica da equanimidade das estações desenvolvida para edificar o Éden como morada eterna dos eleitos. Além disso, afirma que, em sítio assim, os corpos das pessoas ficam recreados: “[...] he tam fresco este vento, e tam frio que não se sente mais calma, e ficão recreados os corpos das pessoas”⁵¹.

[...] he esta Provincia sem contradição a melhor pera a vida do homem que cada huma das outras de America, por ser commumente de bons ares e fertilíssima, e em gram maneira deleitosa e aprazível á vista humana. O ser ella tam salutifera e livre de enfermidades, procede dos ventos que geralmente cursão nella.⁵²

Já em relação à fauna, Plínio descreve minuciosamente os seguintes animais em sua descrição: aves, águias, gaviões, galinhas, papagaios, emas e gaivotas. Em Gandavo notamos os seguintes bichos, sequencialmente: porcos, veados, antas, cotias, pacas, tatus, tigres, preguiças, tamanduás, bugios (macacos), cobras, lagartos e coelhos. Tem Plínio, como fonte principal nessa tópica, Aristóteles, e inicia o preâmbulo de seu Livro VII dissertando sobre a fragilidade do homem:

Es el único de los seres vivos al que se le ha dado el dolor por la muerte, los excesos del lujo, y de maneras ciertamente innumerables y a través de todos sus miembros, el único al que se le han dado la ambición, la codicia, um inmenso deseo de vivir, la superstición, la preocupación por la sepultura y también acerca de lo que sucederá después de El.⁵³

Gandavo por outro lado, não se ocupa dessa tópica. Em várias ocasiões procura mostrar que os animais estão à disposição do homem. Procura, explicitamente, demonstrar que a fauna está a serviço do homem e este pode dela se utilizar. No Livro LVIII, Plínio, ao descrever as serpentes, amplifica o relato, afirmando que

51 GANDAVO, Pero de Magalhães de. *Tratado da Terra do Brasil/História da Província de Santa Cruz*, op. cit., p. 45.

52 Ibidem.

53 PLÍNIO, op. cit., HN. VII, 5.

Megasthenes escreve que na Índia as serpentes crescem até um tamanho tão grande que devoram cervos e touros inteiros. Mostra que na Itália chegam a tão grande tamanho que, no principado do divino Cláudio, foi encontrada uma criança inteira no ventre de uma mãe morta no Vaticano. Alimentam-se primeiramente, diz Plínio, por meio da sucção do leite de vaca⁵⁴. A respeito das serpentes, mostra-nos Gandavo:

Há também pelo mato dentro cobras mui grandes e de muitas castas a que os Indios dão diversos nomes, conforme as suas propriedades. Humas ha na terra tam disformes de grandes, que engolem um veado, ou qualquer outro animal semelhante todo inteiro. E isto nam he muito pera espantar, pois vemos que nesta nossa pátria, ha hoje em dia cobras bem pequenas, que engolem huma lebre ou coelho da mesma maneira tendo um colo que á vista parece pouco mais grosso que hum dedo: e quando vem a engolir estes animaes alarga-se, e dá de si de maneira, que passam por elle inteiros, e assi os estão sorvendoo até os acabarem de meter no bucho, como entre nós he notório.⁵⁵

Em *História da Província de Santa Cruz*, ambas as tópicas – a da expansão comercial e a da proteção divina – finalizam o texto:

Por todas as Capitánias desta Provincia estão edificados Mosteiros dos Padres da Companhia de Jesus e feitas em algumas partes algumas Egrejas entre os Indios que sam de paz onde residem alguns Padres pera os doctinar e fazer Christãos; o que todos aceitam facilmente sem contradicam alguma porque como elles nam tenham nenhuma Lei nem cousa entre si que adorem, he-lhes muito facil tomar esta nossa. E assim tambem com a mesma facilidade, por qualquer cousa leve a tornam a deixar, e muitos fogem pera o sertão, depois de baptizados e instruidos na doctrina christã; e porque os Padres vêm a inconstancia que ha nelles, e a pouca capacidade que têm para observarem os mandamentos da Lei de Deos, principalmente os mais antigos, que sam aquelles em que menos fruitifica a semente de sua doctrina, procuram em especial planta-la em seus filhos, os quaes levam de meninos instruidos nella. E desta maneira se tem esperança, mediante a divina graça, que pelo tempo adiante se vá edificando a Religião Christã por toda esta Provincia, e que ainda nella floreça universalmente a nossa Santa Fé Catholica, e mo noutra qualquer parte da Christandade.⁵⁶

54 Ibidem. HN VIII, 37.

55 GANDAVO, Pero de Magalhães de. “Capit 6. Dos Animaes e Bichos Venenosos que há nesta província”. In: _____. *Historia...*, ed. *princeps*, op. cit.

56 GANDAVO, Pero de Magalhães de. “Capitulo XIII. Do Fruto que fazem nestas partes os padres da Companhia com sua doctrina”. In: _____. *História...*, ed. *princeps*, op. cit., pp. 45-46.

Desta maneira, notamos, tanto em Gandavo quanto em Plínio, a exploração em seus tratados das tópicas: animal, vegetal e mineral e de como esses *tópoi*, ou seja, esses temas se entrelaçam em torno daquilo que foi denominado de *Mirabilia*, ou seja, o Maravilhoso, o Fantástico, o Admirável. Notamos, em ambos os autores que suas descrições – écfrases/descriptio – não visam chocar, assombrar o leitor/ouvinte, mas deleitá-lo, mostrar para ele que a terra anunciada é dotada de aspectos exóticos e, nesse caso, propomos entender o léxico em seu étimo latino (*exoticus*, *a*, *um*) que semanticamente nos dá o sentido de “estrangeiro”, e por extensão, pode ser o estrangeiro, o peregrino, aquele que vem de fora do centro, mas também, supomos que exótico se refira também a coisas e lugares e pode ser compreendido na acepção de tudo aquilo que é desconhecido e não gravita em torno da órbita do conhecido, em suma, daquilo que me é comum.

Terra aprazível, o Brasil, país exótico. Lá ou cá, toda a fauna e flora abundante, viçosa e viciosa estão à disposição. Na terra, tudo que se planta dá. A noção de lugar paradisíaco regado por uma natureza clemente de águas caudalosas, doce luz, primavera perpétua, suaves perfumes e música celestial localizadas em uma montanha alta em algum longínquo lugar são já provenientes das tópicas greco-romanas e se fundiram, ao menos parcialmente, a partir da era Cristã, com evocações bíblicas do pomar do Éden, pois conta-se que, circunscrito em um lugar abençoado pela prodigalidade ofertada pela natureza, podia-se encontrar associado à abundância de água, exalação perfumada, justeza de temperatura, nem quente tampouco fria, ausência de dor, convivência tranquila e harmoniosa entre os homens e os animais. Eis o admirável jardim das delícias chamado Brasil.

Referências

BOSI, Alfredo. “Colônia, Culto e Cultura”, In: *Dialética da Colonização*. Companhia das Letras, 1992, p. 11-13.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, p. 219.

DELLA CORTE, F. “Tecnica Espositiva e Strutura della N.H”. *Como*, n. 9, 1982, p. 19.

ERNOUT & MEILLET. *Dictionaire etymologique de la langue latine*. Paris.: Klincksieck, 2001, p. 629

GANDAVO, Pero de Magalhães de. “Capitulo XIII. Do Fruto que fazem nestas partes os padres da Companhia com sua doutrina”. In: _____. *História da província de Sancta Cruz...*, ed. *princeps*, op. cit., pp. 45-46.

_____. “Capitulo VI. Dos Animaes e Bichos Venenosos que há Nesta Província. In: _____. *História...*, ed. *princeps*, op. cit., p. 22.

_____. *Tratado da Terra do Brasil/História da Província de Santa Cruz*, op. cit., p. 119.

_____. “Capit 6. Dos Animaes e Bichos Venenosos que há nesta província”. In: _____. *Historia...*, ed. *princeps*, op. cit.

GREENBLATT, Stephen. *Possessões Maravilhosas: o deslumbramento do Novo Mundo*. Trad: Gilson César Cardoso de Souza, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996 (Ensaio de Cultura, 8)

76

HANSEN, João Adolfo. “A servidão natural do selvagem e a guerra justa contra o bárbaro”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 364).

_____. “Agudezas seiscentistas”. In: *Literatura e Pensamento entre o final da Renascença, o Barroco e a Idade Clássica*, n 24, Jan/ Junho 2002. Programa de Pós-Graduação em Letras – UFMS, p. 61

HARTOG, François. *Uma retórica da alteridade*. In: O Espelho de Heródoto. Ensaio sobre a representação do Outro. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999. Trad.: Jacyntho Lins Brandão, p. 246

LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*. Perspicuitas (130-2), p. 127. Fundação Calouste Gulbenkian. 5 ed. Trad.: R.M. Rosado Fernandes.

PLINIE, L’Ancien. *Histoire Naturelle*. Paris. Belles Lettres, 1953.

_____. *História Natural*. Introd. De Guy Serbat. Trad e notas de Antonio Fontán, Ana Maria Mource Casas e outros. Madrid: Gredos, 1995 (Biblioteca Clássica Gredos, v. 206).

TREVIZAM, M. “Os ‘monstros’ de Virgílio no livro I das Geórgicas”. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 35, p. 75, 2009.

Submetido em: 04/05/2018

Aceito em: 14/05/2018

A metáfora nos sermões de Antonio Vieira: do Argumentativo ao Sacro-Literário

*The Metaphor in Antonio Vieira's Sermons: From
the Argumentative to the Sacred Literary*

Murilo Cavalcante Alves*

RESUMO

Segundo a Retórica Clássica, as figuras de estilo, tais como a antítese, a hipérbole e a metáfora, dentre outras, na medida em que contribuem para o *movere* – ao suscitar uma emoção –, o *docere* – ao transmitir um conhecimento –, e o *delectare* – ao proporcionar prazer –, são também retóricas, por exprimirem argumentos, condensando-os e tornando-os mais expressivos. Desse modo, o presente artigo incursiona pela utilização da metáfora nos sermões de Antonio Vieira, como criadora de sentido, com o objetivo de identificar sua natureza e função. Desse modo, visualiza a metáfora não apenas como elemento estético, mas também discursivo, se bem que a análise dessa figura se subordine a uma análise prévia dos argumentos. Pressupõe, portanto, a utilização de tal recurso como, inicialmente, argumentativo, de acordo com o que preceitua a Retórica Antiga, mas estende sua percepção para sua possível autonomização, por conta das derivações em que incorre ao integrar campos semânticos diferenciados. Para isso, a pesquisa recorreu aos estudiosos dessa questão, como Araújo (2013), Cantel (1959), Curtius (1979), Gontijo, Massimi (2014), Muraro (2003), Oliveira (2008), Saraiva (1980), dentre outros.

77

Palavras-chave: *Sermões de Antonio Vieira; Argumentação; Metáfora.*

* FALE – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas – UFAL.

According to Classical Rhetoric, style figures, such as the antithesis, hyperbole and metaphor, among others, can contribute to the *movere* – to elicit an emotion –, *docere* – to transmit knowledge –, and *delectare* – to provide pleasure –, they are also rhetorical, to express arguments, condensing them and making them more expressive. Thus, this paper contemplates the use of figures of speech in the sermons of Antonio Vieira, especially metaphor, as a creator of meaning, in order to identify its nature and function. Thus, viewing the metaphor not only as an aesthetic element but also as a discursive one, although the analysis of this figure is subordinated to a previous analysis of the arguments. Therefore it assumes the use of such resource as initially argumentative, according to the precepts of the Old Rhetoric, but extends his perception to its possible autonomy, due to the way it has incurred to integrate different semantic fields. For this, the research appealed to scholars of this issue, as Araújo (2013), Cantel (1959), Curtius (1979), Gontijo, Massimi (2014), Muraro (2003), Oliveira (2008), Saraiva (1980), among others.

Keywords: *Antonio Vieira's sermons. Argumentation. Metaphor.*

*Nós agora vemos a Deus como por um espelho em enigmas, mas
então face a face. Agora conheço-o em parte, mas então hei de
conhecê-lo, como eu mesmo sou também dele conhecido.*

1 Coríntios 13:12

Segundo Raymond Cantel (1959), em estudo minucioso sobre o estilo vieiriano¹, Antonio Vieira ama os termos concretos e precisos, num sentido técnico, mesmo. Porém, com uma ressalva importante: cada uma das palavras utilizadas pelo jesuíta-orador-escritor apresenta-se dotada de um duplo sentido, ao mesmo tempo em que é concreta, torna-se, por sua vez, figurada.² O que significa dizer que elas, as palavras, são usadas, também, num sentido metafórico.

Ainda segundo esse autor, o método de composição vieiriano se destaca por ser comparativo, ao se dirigir a um auditório heterogêneo, como certamente deveria ser aquele de suas prédicas; ele fala a linguagem de cada um, fazendo associações alegóricas que se incorporam ao seu discurso religioso. Tal recurso proporciona ao seu discurso a capacidade de ser compreendido em níveis diversos e por auditórios diferenciados. Ou seja, percebe-se que suas palavras parecem assumir uma vida dupla no instante mesmo em que são concretas, pois se tornam também alegóricas, como se a visão metafórica duplicasse a concepção intelectual. O tom, bastante variado, ora pode ser familiar, ora nobre, mas sempre digno e nunca vulgar, como assinala Cantel (1959).³

1 CANTEL, Raymond. *Les sermons de Vieira: étude du style*. 6. ed. Paris: Ediciones Hispano-Americanas, 1959.

2 Cf. o original: “Il aime les termes concrets et précis, les termes techniques même. Mais il faut se rappeler que chacun de ces mots est en général affecté d’un double sens, il est pris à la fois au concret et au figuré.” (CANTEL, 1959, p. 174).

3 Cf. o original: “Sa méthode, en effet, est comparative. Aux artilleurs, il parle de la foudre et

Tais considerações levam-nos a constatar que tais características se devem, sobretudo, à natureza do vocabulário vieiriano, que demonstra a influência precisa e permanente das Escrituras Sagradas sobre sua forma de escrever. Com efeito, em todos os seus sermões são abundantes as citações bíblicas, citadas da Vulgata, e intercaladas com traduções e comentários. Essa influência bíblica presente em todos os seus escritos, em que, por exemplo, recorre a todas as plantas e animais presentes no Livro Sagrado, parece demonstrar que Vieira não percebeu a natureza senão através das narrações bíblicas. Como judiciosamente observa Muraro (2003):

Nos *Sermões*, personagens ou exemplos retirados da Bíblia ou da natureza eram colocados em cena e serviam como provas ou argumentos discursivos. Encontram-se ainda nos *Sermões* outras semelhanças com os Exercícios [de Inácio de Loyola] como o *distinguo*, as divisões, os arranjos cuidadosos e as múltiplas delimitações. Com certa frequência, tanto Loyola quanto Vieira, recorreram aos recursos das imagens sensoriais na busca de suporte ou materialização das ideias retiradas dos textos sagrados ou da tradição oral. Mais que função ornamental, as imagens sensoriais atuavam como elo entre as diferentes tramas discursivas. *A imagem, ao funcionar como alegoria, tornava-se prova na argumentação e assumia a autoridade de texto sagrado*⁴.

80 Não é sem razão que Gontijo e Massimi (2014), por sua vez, percebem e aprofundam essas influências num outro nível de percepção, em que

[...] a inteligência se dá tanto pela apreensão de espécies sensíveis, como espécies inteligíveis (impressas e expressas). Neste dinamismo psíquico, a transformação da coisa para a palavra acontece segundo certa ordem: o objeto suscita, na inteligência do sujeito humano, a espécie sensível impressa, a qual origina a espécie sensível expressa, ou seja, a imagem, ou fantasma da coisa. Tal reprodução representativa do objeto, por sua vez, cria a espécie inteligível impressa, ou seja, proporciona a assimilação intelectual do objeto pela ação do intelecto agente, a saber, o seu reconhecimento pelo intelecto. Finalmente, este reconhecimento produz a espécie inteligível expressa, ou seja, à formulação do conceito, *verbum mentis*: a palavra. Em suma, o *verbum mentis*

des canons; aux médecins, aux juges, aux commerçants, aux professeurs, il parle la langue de leur spécialité, qui paraît toujours être la sienne. Son génie lui permet de suivre chacun dans son univers particulier et d’y découvrir des allégories qui peuvent s’étendre à tout un discours. Ses mots vivent alors d’une double vie: au moment où il est le plus concret, le plus technique, il est aussi allégorique. La vision métaphorique double la conception intellectuelle. Le ton est très varié, il peut être noble ou familier, il est toujours digne et jamais vulgaire. Son sens de la retenue et de la pudeur ne peut être pris en défaut ». (CANTEL, 1959, p. 174).

4 MURARO, 2003, p. 33, grifos nossos.

humano necessita sempre de um veículo sensível: a imagem. Portanto, a retórica enfatiza a função de sinal que a imagem tem, utilizando-se de processos analógicos e imaginativo⁵.

Outro pesquisador a assinalar essa característica vieiriana de intermediar ora personagens bíblicos, ora “profanos”, é Rodrigues Filho (s.d.) que, ao analisar o *Sermão da Sexagésima*, observa que

[...] figuras virtuosas [...] são extraídas da Bíblia e da História – profetas, apóstolos, santos –, a fim de persuadir o auditório por meio da emoção – os que por meio de jejuns e preces intentam em seguir os passos de personagens bíblicas ou de homens beatificados. Em ambos os casos, o pregador relaciona as figuras a uma situação real, para estimular, no interlocutor, o desejo de mudança de comportamento seja pela imitação de pessoas com nobreza de caráter, seja pelo abandono da prática de ações iguais às das pessoas corruptas. *Figuras como David, Moisés, Cristo, os apóstolos são tomados por Vieira, portanto, como metáforas de nobreza de caráter*⁶.

Esse procedimento, certamente apoiado naquele elemento clássico da Retórica, qual seja o *ethos*, refletia-se de modo semelhante no *ethos* cristão vieiriano, treinado nos princípios da ideologia inaciana, como comenta Oliveira (2008)

Da mesma maneira que acreditava que o exemplo do pregador deveria ser sempre bom para ser seguido, recuperava esses personagens bíblicos ou históricos, no sentido de oferecer ao público exemplos de coragem, de honestidade, de lealdade, de abnegação, etc. Por intermédio da abordagem dialógica do discurso, é que podemos “conhecer”, pela linguagem (criadora de sentidos pela interação entre seus participantes), Vieira como sujeito atuante histórico, social e culturalmente: *ele se serviu do cânone sermão pelo que recebeu de sua orientação na Ordem Inaciana, modificando-o (atribuindo-lhe traços de sua subjetividade)*. O estilo de Vieira, embora submetido a todas as coerções do próprio gênero (argumentação baseada nas Escrituras, escolha do léxico, forma composicional relacionada ao tempo dispendido para a pregação), revela-se ao colocar toda essa composição a favor do que acredita seja melhor para o “rebanho de Cristo”; em outras palavras, o Sermão da Sexagésima refrata a realidade ideológica de Vieira⁷.

5 GONTIJO, MASSIMI, 2014, p. 215.

6 RODRIGUES FILHO, s.d. apud OLIVEIRA, 2008, p. 90, grifos nossos.

7 OLIVEIRA, 2008, p. 90, grifos nossos.

Gontijo e Massimi (2014), preocupados em aprofundar a questão do “dynamismo psíquico” em Vieira, traçam uma espécie de percurso de como o sermão é elaborado pelo jesuíta, que parte dos diversos entes irracionais da natureza até chegar aos considerados mais “racionais”, sendo que estes últimos são a matéria principal de sua parenética admoestadora:

Vieira parte do gênero das criaturas (criaturas racionais, sensitivas, vegetativas e insensíveis) e chega ao temperamento dos homens. Como ele o faz? O discurso começa criando imagens, as quais partem de elementos básicos (elementares) – gênero das criaturas – recapitulando da memória conceitos correspondentes a percepções concretas (homem, animal, planta, pedra). A seguir, age na potência cogitativa, reelaborando conceitos: aproximando imagens passo a passo – imagens criadas por palavras que trazem carga afetiva. O homem degenerado (em) passa a ser criatura (perde a origem, o ser). Homem degenerado em não “é”, mas é “como se fosse”, ou seja, o homem degenerado em pedra, não se torna pedra, mas é “como se fosse” (forma intencional) pedra. Aqui se substitui a ideia concreta de pedra (criatura/objeto), pela representação simbólica/afetiva que ela nos traz (intencionalidade) – é a forma intencional presente na fantasia sendo apreendida e ordenadamente na cogitativa. Através da intencionalidade captada, é possível passar do plano concreto do sensível (dureza, solidez, impenetrabilidade), para o universal abstrato (insensibilidade)⁸.

82

Por isso, os dois autores entendem que a

Insensibilidade é categoria que qualifica uma posição ética, que apesar de remeter a “temperamento”, “personalidade” e, portanto, requerer todo um processo de intelecção para definir o conceito, é acessível de forma bem mais direta, por ser intencional, se temos que é como pedra. O ouvinte pode não conseguir entender de forma “pura”, racionalizando, mas pode entender a intenção que o discurso propõe, e é por isso que o entender passa através da sensibilidade. O Homem-Pedra reelaborado na cogitativa e devolvido à memória, remete então ao tópico de “vontade endurecida”⁹.

Citam, então, Gontijo e Massimi, um trecho do *Sermão da Sexagésima* para exemplificar o que queriam demonstrar, quando Vieira diz: “Oh! Deus nos livre de vontades endurecidas, que ainda são piores que as pedras. A vara de Moisés abrandou as pedras, e não pode abrandar uma vontade endurecida: *Percutiens virga vis silicem, et eressae sunt aquale largissimae. Inratum est cor Pharaonis*”¹⁰.

8 GONTIJO, MASSIMI, 2014, p. 215-216.

9 GONTIJO, MASSIMI, 2014, p. 216.

10 VIEIRA, 1993, p. 80 apud GONTIJO, MASSIMI, 2014.

Desse modo, os dois autores assinalam que

Vieira coloca como exemplo [...] para recapitular a idéia do Homem-Pedra, a figura bíblica do Faraó e sua vontade endurecida. Retoma o último conteúdo da memória (Homem- Pedra), dá o exemplo bíblico (concreto) e por indução [...] o aplica a todo um gênero (tipo) de ouvinte – mobilizando novamente a potência cogitativa e estabelecendo uma ‘nova’ memória: persuade¹¹.

Por outro lado, retomando Muraro (2003), este assinala que essa forma de proceder se justificava por conta da exegese bíblica que incorporava mesmo elementos ditos profanos, característica já assinalada por vários autores que detectaram influências clássicas em Vieira, sobretudo de Sêneca:

Hoje, a retórica e a exegese ocupam campos distintos do conhecimento. Na época em que Vieira atuou, esses campos formavam, no orador, uma unidade denominada *arte retórica*, considerada um dom divino. *Os procedimentos discursivos do pregador inaciano, utilizados na fundamentação das suas teses, esgrimiam com a mesma competência os exemplos retirados das Escrituras, da história e da natureza.* O uso frequente das figuras de linguagem, de simbolismos e de procedimentos distanciados da lógica tomista não escandalizavam os espíritos seiscentistas. *Todos os recursos eram permitidos para desvendar a unidade divina que se manifestava na multiplicidade das coisas criadas.* Os ornamentos significavam meios eficazes para despertar o afeto dos ouvintes e conduzi-los à ação. Os verdadeiros sermonistas, assim como os profetas, recebiam poderes equivalentes ao do Criador e a capacidade de convencer os ouvintes como o poder singular das suas palavras. *Com frequência, [...] se descobre que o orador inaciano ocupou o lugar de Deus, de Moisés, de Davi ou de outros homens considerados santos como se suas palavras emanassem de lábios quase divinos.* Observando atentamente a forma como o pregador jesuíta selecionava os textos sagrados que serviam de balizas orientadoras das suas prédicas, se descobre a importância atribuída à palavra escrita como manifestação do verbo divino. Ao sermonista dotado dos dons da profecia cabia revelar as mensagens ocultas no significado dos termos. Vieira, frequentemente, recorria à explicação etimológica das palavras, pois nela encontrava a força impulsionadora da militância¹².

11 GONTIJO, MASSIMI, 2014, p. 216.

12 MURARO, 2003, p. 322-323, grifos do autor.

Quanto à utilização etimológica das palavras em suas argumentações, citada acima por Muraro (2003), encontramos exemplos significativos no estudo inovador de Antonio J. Saraiva (1980), *O Discurso Engenhoso*. Selecciono apenas aquele em que o autor destaca o curioso conceito de Vieira de “etimologia da Natureza”, quando o jesuíta deriva, por exemplo, de “luz” o nome “Luzitânia”:

Nenhuma terra há, contudo, entre todas as do mundo, que mais se oponha à luz que a Luzitânia. Outra etimologia lhe dei eu no sermão passado; mas, como há vocábulos que admitem muitas derivações, e alguns que significam, por antífrase, o contrário do que soam, assim o entendo deste nome, posto que tão luzido. O mundo, dizem os gramáticos que se chama Mundo, *quia minime mundus*, e a morte, Parca, *quia nemini parcit*. E assim como o mundo se chama Mundo porque é imundo, e a morte se chama Parca porque a ninguém perdoa, assim a nossa terra se pode chamar Luzitânia porque a ninguém deixa luzir. Não é Santo Izidoro nem Marco Varro o autor desta funesta etimologia, senão a mesma Natureza, e o mesmo céu, com o curso e ocaso de suas luzes. A terra mais ocidental de todas é a Luzitânia. E porque se chama Ocidente aquela parte do mundo? Porventura porque vivem ali menos ou morrem mais os homens? Não, senão porque ali vão morrer, ali acabam, ali se sepultam e se escondem todas as luzes do firmamento [...] E se isto sucede aos lumes celestes e imortais, que nos lastimamos, senhores, de ler os mesmos exemplos nas nossas histórias?¹³

84

Por sua vez, um exemplo significativo, dentre outros, da recorrência aos elementos naturais do mundo, neste processo argumentativo-metafórico, é o *Sermão de Santo Antonio (aos Peixes)*, em que Vieira, ao não ser ouvido pelos colonos do Maranhão, apodera-se de uma situação semelhante acontecida com Santo Antonio, que tentara pregar aos homens, e diante da recusa destes em ouvi-lo, “pregou aos peixes”:

Entre todos os animais do mundo, os peixes são os mais, e os peixes os maiores. Que comparação têm em número as espécies das aves, e as dos animais terrestres com as dos peixes? Que comparação na grandeza o Elefante com a Baleia? Por isso, *Moisés, Cronista da criação*, calando os nomes de todos os animais, só a ela nomeou pelo seu: *Creavit Deus cete grandia*. [Gn 1:21, E *Deus criou as grandes baleias*, e todo réptil de alma vivente que as águas abundantemente produziram conforme as suas espécies, e toda ave de asas conforme a sua espécie. E viu Deus que era bom.]¹⁴

13 Sermão de Santo António apud SARAIVA, 1980, p. 23-24.

14 VIEIRA, 2003, tomo 1, p. 320, grifos nossos.

Muito louvor mereceis, peixes, por este respeito e devoção que tivestes aos Pregadores da palavra de Deus, e tanto mais quanto não foi só esta a vez em que assim o fizestes. Ia Jonas, Pregador do mesmo Deus, embarcado em um navio, quando se levantou aquela grande tempestade; e como o trataram os homens, como o trataram os peixes? Os homens lançaram-no ao mar a ser comido dos peixes, e o peixe que o comeu, levou-o às praias de Nínive, para que lá pregasse, e salvasse aqueles homens. É possível, que os peixes ajudam à salvação dos homens, e os homens lançam ao mar os ministros da salvação? Vede, peixes, e não vos venha vanglória, quanto melhores sois que os homens, os homens tiveram entranhas para deitar Jonas ao mar, e o peixe recolheu nas entranhas a Jonas, para o levar vivo à terra¹⁵.

Mas não se trata apenas de argumentar através da natureza: suas prédicas estão recheadas de outras citações bíblicas direcionadas para seu modo de argumentar. E, de outro modo, sua atração pelas descrições grandiosas, na apresentação de cenas aterradoras, nas quais a cólera dos céus e da natureza se manifesta de maneira veemente, parece apontar que dentre todos os livros da Bíblia o que mais influenciou sua forma de pensar foi o Apocalipse de São João, fato este já constatado por Raymond Cantel.¹⁶

Nas Escrituras, diz Araújo (2013), Vieira encontra motivos e exemplos numerosos para convencer, orientar e transgredir seu auditório na dimensão evangélica, aliando os mais diferentes pretextos para expor seu pensamento ao racionalismo católico contra pecadores de todos os matizes.

85

O estilo vieirino se orienta pelo gosto do obscuro, do aprofundado, do difícil, porque eivado do Mistério, do arrebatamento ascético. A circularidade prende o ouvinte até o final de cada peça oratória e a verdade do discurso só ao final fica relativamente, aparente ou, antes, sugerida. A pregação é toda manipulada, via metáfora e mito, o pregador enumerando ações e parábolas, citando de memória passagens da Bíblia, ou da História, ou da Filosofia, para exemplificar, para ilustrar seu raciocínio¹⁷.

Para Vieira, o trabalho com a linguagem visa intensificar nos ouvintes o temor a Deus. O jesuíta busca, por conseguinte, manter o auditório atento, e seus sermões, calcados nas atribulações e conflitos humanos, são propositalmente extensos, gestuais, grandiloquentes.

15 VIEIRA, 2003, tomo 1, p. 321.

16 Cf. o original: "L'étude du vocabulaire de Vieira révèle l'influence précise des Écritures sur sa langue. A chaque page de ses sermons, il cite, commente et traduit un passage de la Bible. L'influence de celle-ci est partout, toutes ses plantes et presque tous ses animaux sont dans le Livre de Dieu, au point qu'il semble n'avoir vu la nature qu'à travers lui. Son goût pour les descriptions grandioses, pour les scènes terrifiantes, où se manifeste la colère des cieus et celle de la nature nous révèle enfin que, parmi tous les livres de l'Écriture, celui qui a le plus hanté sa pensée est l'*Apocalypse* de saint Jean ». (CANTEL, 1959, p. 174).

17 ARAÚJO, 2014, p. 79 - 80.

Advirtamos que nesta mesma Igreja há tribunas mais altas que as que vemos: [...] Acima das tribunas dos reis, estão as tribunas dos anjos, está a tribuna e o tribunal de Deus, que nos ouve e nos há de julgar. Que conta há-de dar a Deus um pregador no Dia do Juízo? [...] O ouvinte dirá: Não mo disseram. Mas o pregador? [...] Ai de mim, que não disse o que convinha! Não seja mais assim, por amor de Deus e de nós¹⁸.

Destaque-se que essa forma de escrever, ou mesmo de pregar, não é desproposita. Como assinala Cantel (1959), a natureza intemporal das Escrituras Sagradas garante a perenidade do vocabulário do sermão. Aliás, é um erro atribuir um caráter arcaico a este vocabulário, pois na verdade trata-se de uma linguagem que não se submete à fugacidade do tempo. Por isso essa característica serve tão bem a um autor como Vieira. Enquanto vários predicadores de sua época falseiam a linguagem das Escrituras e dos nomes dos santos¹⁹ com metáforas que denunciam de imediato a marca da época, Vieira respeita integralmente a linguagem do texto sagrado, do qual ele frequentemente se utiliza. Dotado de um estilo claro e simples, e cultivando de modo profundo a linguagem dos Livros Sagrados, Vieira apenas caminha a favor das sugestões dos textos bíblicos. Seus comentários são apropriados e retomam os termos empregados por estes textos, assim como as próprias imagens utilizadas.²⁰

Dentro desse espírito, Antonio Vieira, em seus sermões, recorre, também, muitas vezes a metáforas minerais e vegetais²¹, isto é, às associações naturais para

18 Sermão da Sexagésima apud OLIVEIRA, 2008.

19 Cf. o original: “Il s’élève contre les métaphores qui transforment les noms des saints en autant d’énigmes : ‘Assim o disse o Cetro penitente : assim o disse o Evangelista Apelles: assim o disse a Águia de África, o Favo de Claraval, a púrpura de Belém, a Boca de ouro’ (VIEIRA I, 43 apud CANTEL, 1959, p. 39).

20 Cf. o original: “Le caractère éternel de l’Écriture Sainte est une garantie de pérennité pour le vocabulaire du sermon. C’est à tort qu’on lui attribuerait un caractère d’archaïsme. Il s’agit en réalité d’un langage qui échappe à la lois du temps. Or, ce caractère joue pleinement en faveur d’un auteur comme Vieira. Alors que de nombreux prédicateurs de son temps travestissent la langue de l’Écriture et des noms des saints des métaphores qui accusent vite la marque de l’âge, Vieira respecte intégralement la langue du texte sacré, dont il fait un usage très fréquent. Partisan d’un style clair et simple, et admirant profondément la langue des Écritures, il obéit aux suggestions du texte biblique. Son commentaire en reprend les termes et en reprend les images ». (CANTEL, 1959, p. 57).

21 Sobre esse tipo de metáforas, vejam o que diz Ernst Curtius: “[...] a principal fonte do metaforismo alimentar é a Bíblia. O comer o fruto proibido e a instituição da ceia do Senhor formam dois capítulos dramáticos da história sagrada cristã. São considerados bem-aventurados os que sofrem fome e sede. No *Evangelho de João* (4, 13 e seg.; 6, 27) distinguem-se a água terrena e a da vida eterna, a comida que perece e a *qui permanet in vitam aeternam*. Os cristãos recém-convertidos são comparados a criancinhas (I Cor. 3,2; I Pedro 2, 2; Hebr. 5, 12 e seg.), que necessitam de leite, e não de alimento sólido. (21. Quanto ao leite nas escrituras cristãs, cp. Fr. Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magic*, 2, 18 e seg. – Diz-se num texto de filosofia indiana: “A manteiga fresca, recém-batida, do leite da perfeição.” (Kaivalya-navanîta) Heinrich Zimmer, *Der Weg zum Selbst*, Zürich, 1944, 56). A literatura eclesiástica introduziu diversas modificações nessa e noutras imagens, que, aqui, não podemos desenvolver. Aponte-se apenas como fundado o metaforismo alimentar de Agostinho. Aprender e comer não deixam de assemelhar-se; em ambos os casos, convém tornar mais saboroso o alimento com especiarias: *inter se habent nonnullam similitudinem vescentes atque discentes; propter fastidia plurimorum etiam ipsa, sine quibus vivi non potest, alimenta condienda sunt*. (22. “Entre os que comem e os que estudam há algo de semelhante: por causa do fastio muito generalizador, mesmo os alimentos, sem os quais não se pode viver, devem ser condimentados.” (T. da R.)). (De Doct. Chr.

aproximar o pensamento sagrado da ideia a ser transmitida, como podemos ver, por exemplo, nos trechos abaixo, colhidos no *Sermão da Sexagésima* e no *Sermão de Santo Antônio (aos Peixes)*, respectivamente:

O trigo que semeou o Pregador Evangélico, diz Cristo, que é a palavra de Deus. Os espinhos, as pedras, o caminho, e a terra boa, em que o trigo caiu, são os diversos corações dos homens. Os espinhos são os corações embaraçados com cuidados, com riquezas, com delícias; e nestes afoga-se a palavra de Deus. As pedras são os corações duros e obstinados; e nestes seca-se a palavra de Deus, e se nasce, não cria raízes. Os caminhos são os corações inquietos e perturbados com a passagem e tropel das coisas do mundo, umas que vão, outras que vêm, outras que atravessam, e todas passam; e nestes é pisada a palavra de Deus, porque ou a desatendem, ou a desprezam. Finalmente, a terra boa são os corações bons, ou os homens de bom coração; e nestes prende e frutifica a palavra divina, com tanta fecundidade e abundancia, que se colhe cento por um: *Et fructum fecit centuplum*²².

Suposto, pois, que, ou o sal não salgue, ou a terra se não deixe salgar; que se há de fazer a este sal, e que se há de fazer a esta terra? O que se há de fazer ao sal, que não salga, Cristo o disse logo: *Quod si sal evanuerit, in quo salietur! Ad nihilum valet ultra, nisi ut mittatur foras, et conculcetur ab hominibus*.²³ Se o sal perder a substância e a virtude, e o Pregador faltar à doutrina, e ao exemplo; o que se lhe há de fazer, é lançá-lo fora como inútil, para que seja pisado de todos. Quem se atrevera a dizer tal coisa, se o mesmo Cristo a não pronunciara? Assim como não há quem seja mais digno de reverência, e de ser posto sobre a cabeça, que o Pregador, que ensina e faz o que deve; assim é merecedor de todo o desprezo, e de ser metido debaixo dos pés, o que com a palavra, ou com a vida prega o contrário²⁴.

IV, 11, 23). Para Agostinho Deus é *interior cibus* (Conf. I, 13, 21, 5), a verdade é alimento (Civ. Dei XX, 30, 21) e comida (Conf. IX, 10, 24, 12). No emprego do conceito ‘condimentar’ (‘salgar’), Agostinho também está com a tradição bíblica (por exemplo, Col. 4, 6: *sermo vester in sale sit conditus*) (“O vosso discurso seja sempre temperado com sal”) (T. da R.), que depois encontramos em Walaffrid. Este denomina a sua *Gallusvita*, em prosa, de *agreste pulmentum* (“Iguaria agreste”), que condimentará com sal, isto é, metrificará (Poetae, II, 428, VI, 4, nota 5). De origem bíblica é também a designação de comida dada à doutrina cristã (*coena mea*: Luc. 14, 24; *coena magna Dei*: Apoc. 19, 17 e outros). Daí se derivam locuções como *lucifer pastus* (“Pasto luminoso”), em Prudêncio (Psychom. 625), *cena spiritalis*, em Válder de Châtillon (Moralisch-satirische Gedichte, ed. Strecker, pág. 101, estr. 7). Gregório o Grande chama aos escritos de Agostinho farinha de trigo; ao seu próprio farelo (MGH Epist. II, 251, 30 e segs.) Um poeta do século IX compara a doutrina de Cristo com um alimento vital, condimentado com mel, azeite e vinho tinto de Falerno (Poetae, III, 258, 49 e segs.)” (CURTIUS, 1979, p. 140-141). Como se vê por esses comentários, Vieira, ao utilizar tais metáforas, estava integrado ao espírito mais tradicional e vivo do cristianismo agostiniano.

22 VIEIRA, Sermão da Sexagésima, 2003, tomo 1, p. 32, grifos nossos.

23 Mt 5:13 [se o sal for insípido, com que há de se salgar? Para nada mais presta, senão para se lançar fora e ser pisado pelos homens].

24 VIEIRA, 2003, “Sermão de Santo Antônio (aos Peixes)”, tomo 1, p. 317-318, grifos nossos.

Isto é o que se deve fazer ao sal, que não salga. E à terra, que se não deixa salgar, que se lhe há de fazer? Este ponto não resolveu Cristo Senhor nosso no Evangelho; mas temos sobre ele a resolução de nosso grande Português Santo Antônio, que hoje celebramos, e a mais galharda e gloriosa resolução que nenhum Santo tomou²⁵.

Aliás, essa recorrência vieiriana às inúmeras metáforas saídas da natureza, encontra apoio no próprio Evangelho, rico em metáforas naturais que o orador luso-brasileiro utiliza para fazer associações e comparações de natureza moral, o que se coadunava com o espírito de sua parenética centrada no *ethos* e nos *exempla*, numa espécie de circunvolução em torno de um único ponto, que ora remetia ao Velho Testamento, ora ao Novo Testamento. Isso tudo em consonância com seu espírito conceptista.

25 VIEIRA, Sermão de Santo António (aos Peixes), 2003, tomo I, p. 318.

ALVES, M. C.
*A metáfora
nos sermões de
Antonio Vieira:
do Argumentativo
ao Sacro-Literário*

Referências

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Antônio Vieira e a parenética religiosa*. Revista SEMEAR 2. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/2Sem_03.html>. Acesso em: 20 mar. de 2014.

CANTEL, Raymond. *Les sermons de Vieira: étude du style*. Paris : Ediciones Hispano-Americanas, 1959.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. 2. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

GONTIJO, Sandro Rodrigues; MASSIMI, Marina. *A persuasão e o dinamismo psíquico em sermões de Antônio Vieira*. Disponível em: <www.scielo.br/paideia>. Acesso em: 12 abr. de 2014.

MURARO, Valmir Francisco. *Padre Antônio Vieira: retórica e utopia*. Florianópolis: Insular, 2003.

OLIVEIRA, Lucimara de. *O Sermão da Sexagésima: uma Arena de Vozes*. 2008. 144f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SARAIVA, Antonio J. *O discurso engenhoso: estudos sobre Vieira e outros autores barrocos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

VIEIRA, Antonio. *Sermões*. Org. e int. de Alcir Pécora. 3. reimp. São Paulo: Hedra, 2003. Tomo I.

Submetido em: 04/12/2017

Aceito em: 14/05/2018

A nojenta prole da rainha Ginga, em parte aos homens semelhante: Bocage e a representação de negros e afro-descendentes no Neoclassicismo português

Ginga Queen's Disgusting Offspring, Only Partly Similar to Humans: Bocage's Representation of Black People and African Descendants on Portuguese Neoclassicism

Fernando Morato*

RESUMO

O discurso assumido por alguns poemas de Bocage faz, no final do século XVIII, uma representação bastante marcada de africanos, o que permite indagar qual o sentido que essa representação pode assumir nos contextos literário e social em que se inseria. Com algumas diferenças, tanto os ataques satíricos ao poeta brasileiro Domingos Caldas Barbosa quanto os personagens criados para os poemas pornográficos constroem uma mesma tópica: redução do sujeito a seu corpo e apagamento dos traços de humanidade. O que se testemunha é o estabelecimento de um lugar decoroso para os africanos e afrodescendentes que estão gradativamente ocupando lugares de destaque na sociedade portuguesa.

Palavras-chave: *Bocage; africanos; racismo; pornografia.*

ABSTRACT

Some poems written by Bocage make, in the end of the 18th century, a peculiar representation of African people, which leads to the question of the meaning of such a representation in its literary and social context. Both the satiric poems against Domingos Caldas Barbosa, and pornographic poems create characters based on the same topic: the subject is reduced to his body and all of them have all traces of humanity erased. We witness the stablishing of a decorous place for Africans and Afro-descendants who are gradually occupying new spaces on the Portuguese society.

Keywords: *Bocage; Africans; racism; pornography.*

* Phd Candidate do programa de Estudos do Mundo Lusófono da Ohio State University.

MORATO, F.
A nojenta
prole da rainha
Ginga, em parte
aos homens
semelhante:
Bocage e a
representação
de negros e
afro-descendentes
no Neoclassicismo
português

A representação de africanos e/ou afrodescendentes na literatura de língua portuguesa apresenta uma particularidade: sofre uma repentina suspensão no século XVIII. Gil Vicente representa uma grande quantidade deles na primeira metade do século XVI, em obras como *Floresta de Enganos*, *Nau de Amores*, *Pranto de Maria Parda*, e *Frágua de Amor*, ainda que na chave satírica, evidenciando a importância desses tipos humanos na paisagem social portuguesa, fazendo também um importante registro da “língua de preto” que as caracterizava. Essa representação, entretanto, sofre um decréscimo no século XVII, feita a ressalva importante de Gregório de Matos na Bahia seiscentista¹, para reaparecer com vitalidade no século XIX, a reboque das discussões científicas. Entretanto, a presença material dessas figuras humanas em Portugal não havia desaparecido, como bem revelam os comentários do inglês William Beckford quando de sua estada na corte de Dona Maria I, em fins do século XVIII:

Saboreavamos pacificamente o cha, quando fomos despertados por uma grande algazarra na rua, e correndo a varanda demos com um grosseiro magote de velhas bruxas, rapazes e mendigos andrajosos, trazendo a sua frente meia duzia de tambores, e

1 Entretanto, como a poesia atribuída a Gregório de Matos centra seu universo de referências mais no Brasil, a presença de africanos se justificaria por outros motivos.

outros tantos pretos de vestes encarnadas, tocando trombetas com uma vehemencia insolita, e apontando-as directamente para a minha casa! (...) Esta prestes a chegar a Rainha com as suas damas de honor, os secretarios d'estado, os anoes, as pretas e os cavallos brancos... (BECKFORD, 1901, p. 37 e 106) [sic].

O relato de Beckford evidencia claramente a presença dos africanos nos dois extremos da sociedade, tanto entre os “mendigos andrajosos” quanto entre as “damas de honor” da Rainha. Apesar desse fato, a literatura do período parece ignorar a existência dessas figuras. Por isso, neste trabalho procuro rastrear a representação de africanos e afrodescendentes na poesia de Manuel Maria Barbosa du Bocage, nomeadamente nos poemas satíricos e pornográficos, que parecem constituir, um pouco de acordo com a tradição estabelecida, um pouco devido à lógica interna que cria, o “lugar verossímil” para essas personagens. O objetivo deste trabalho, então, é flagrar a dinâmica de representação interna ao universo poético do século XVIII. Para isto, eu vou voluntariamente preferir os debates contemporâneos aos textos àqueles que se constituíram *a posteriori*. A hipótese que quero demonstrar é a de que os textos poéticos analisados criam uma tópica para o tratamento literário de pessoas negras, qual seja a do rebaixamento desses sujeitos à condição animal. A partir dessa prática, creio que se estabelecem as imagens e tópicos que estarão à disposição dos discursos racistas que se formarão ao longo do século XIX. É, portanto, na representação literária de fins do XVIII, especificamente em textos hoje considerados pornográficos, que se configuram as maneiras de conceber e descrever indivíduos de descendência africana.

É possível afirmar que não há um total desaparecimento dos africanos e afrodescendentes do universo imaginário dos portugueses do século XVIII, mas sim um desvio no olhar, uma vez que encontramos discussões alentadas sobre o lugar, o papel do africano e sua situação em obras como *O etíope resgatado*, de Manuel Ribeiro Santos (1758), na *Nova e Curiosa Relação de um Abuso Emendado* (1764) ou na *Memória a respeito dos Escravos* (1793). O que ocorre é que o tema, nessas obras, é claramente discutido do ponto de vista intelectual, jurídico, filosófico e, sobretudo, econômico. Persiste, então, a tendência de que, uma vez que não estejam associados exclusivamente ao universo do trabalho, não há lugar simbólico para os africanos no universo de referências neoclássico da literatura, já que esta se volta para outros espaços considerados positivos pela tradição letrada. Isso é um ponto importante, uma vez que as questões das regras e do decoro eram dados fundamentais da discussão literária setecentista.

A questão é que, como Beckford havia registrado de maneira eloquente, muitas vezes os espaços mais aristocráticos estavam ocupados por essas figuras. Elas faziam parte integral da sociedade portuguesa, ainda que o esforço de representação fosse o de desviar o olhar delas para outro lado. O problema poderia, então, ser recolocado de maneira mais interessante se pensarmos em termos mais adequados aos das convenções literárias do Neoclassicismo: 1) quais os lugares *verossímeis* de representação do negro, aqueles em que

MORATO, F.
A nojenta
prole da rainha
Ginga, em parte
aos homens
semelhante:
Bocage e a
representação
de negros e
afro-descendentes
no Neoclassicismo
português

sua presença não pode ser ignorada, e 2) como esses espaços se configuraram. Algumas das obras poéticas de Bocage em que negros e afrodescendentes são representados são os melhores exemplos para entendermos um pouco desse processo, como ele ocorre e quais são as situações verossímeis em que o negro podia ser representado (e de que maneira) na poesia portuguesa do fim do século XVIII.

Ainda que seja possível reconhecer que o Neoclassicismo não foi um movimento monolítico, uma vez que apenas apresentou conflitos de grupos e dissidências as mais variadas², como também experimentou mudanças ao longo do tempo, é importante não perder de mente que sempre existiu nele uma *preferência* pela homogeneização. A quantidade de traduções, versões e comentários da *Arte Poética* de Horácio que se imprimiram ao longo da segunda metade do século XVIII e primeira do XIX³ é uma mostra emblemática de como certos valores e certas práticas são intencionalmente padronizados. O estudo de Ivan Teixeira a respeito do mecenato pombalino (1999) também demonstra bastante bem a generalidade a que autores individuais aspiravam durante os mil-e-setecentos portugueses. Por isso, ainda que a minha análise concentre-se especificamente em um único autor, Bocage, a perspectiva que vou adotar aqui procura flagrar nele o que exista de genérico, e não o que é particular. A prática de escrita que ele adotou, assim como a de seus pares, era consciente da importância da imitação e da manutenção de gêneros e de imagens, como explica lapidarmente Correia Garção na sua *Oração Terceira*, a respeito da imitação (parte fundamental da primeira operação retórica de escrita, a *inventio*):

Os poetas devem ser imitados nas fábulas, nas imagens, nos pensamentos, no estilo; mas quem imita deve fazer seu o que imita. Se imito a fábula, devo conservar a acção, ou alma da fábula; mas devo variar de forma os episódios que pareça outra nova e minha. Se imito as pinturas, não devo no meu poema introduzir um Polifemo, mas do painel desse gigante posso tirar as cores para um Adamastor. Se imito o estilo, devo servir-me das palavras dos Antigos, mas achar na linguagem portuguesa termos equivalentes, enérgicos e majestosos, sem torcer as frases nem adoptar barbarismos (GARÇÃO, 135) [*sic*]

De acordo com esses princípios, ao olhar para o corpus que nos interessa a partir de um corte sincrônico, pretendo reconhecer quais as estratégias e tópicos que se adotam/acrescentam. Há uma consciência explícita de que existem modelos a serem seguidos, mas, ao mesmo tempo, para evitar a “cópia servil”, como bem recomenda Garção, esses modelos devem ser ampliados de maneira a criar um novo modelo a ser emulado por outros autores.

2 Cf. Braga, 1903.

3 Rodrigues (1992) registra 6 traduções diferentes da *Arte Poética* entre 1758 e 1827 (a de Cândido Lusitano foi reimpressa duas vezes), às quais se poderiam acrescentar os “Elementos de poética retirados de Aristóteles e Horácio”, de Pedro José da Fonseca.

Destacam-se, portanto, na poesia de Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) dois principais conjuntos de poemas em que afrodescendentes e negros são tratados de maneira explícita: os sonetos em que ele trava polêmica com os sócios da Nova Arcádia e os poemas pornográficos publicados postumamente.

Nos anos 90 do século XVIII, Bocage havia retornado recentemente de sua estadia da Índia (1786-1790) e fazia um esforço para inserir-se nos círculos letrados de Lisboa publicando o seu primeiro poema a ser impresso, uma elegia à morte de D. José Tomás de Meneses em 1790 (Pires, 2016, p. 37). Era por esse momento que se reunia na residência do Conde de Pombeiro, José Luís de Vasconcelos, o grupo de poetas que configurou a chamada Nova Arcádia (em referência àquela fundada em 1756 por Correia Garção, Cândido Lusitano Cruz Silva e Reis Quita, dissolvida em 1776 pelo marquês de Pombal). As reuniões eram lideradas pelo mulato brasileiro Domingos Caldas Barbosa (Lereno Selinuntino, 1740-1800) e delas participavam poetas como Joaquim Severino Ferraz de Campos (Alcino Lisbonense), Belchior Manuel Curvo Semedo (Belmiro Transtagano), Francisco Joaquim Bingre (Francelino Vouguense), Joaquim Franco de Araujo Freire Barbosa (Coridon Neptunino), José Thomaz da Silva Quintanilha (Eurino Nonacriense) e José Agostinho de Macedo (Elmiro Tagidio), então amigo próximo de Bocage. A prática usual era a da recitação de poesias e mútua crítica por parte dos Acadêmicos. Em 1793 foi impresso o *Almanak das Musas*, em cujos quatro volumes se reuniram poemas escritos pelos sócios.

Bocage foi aceito como convidado no grupo, adotando o nome arcádico que já o caracterizava, Elmano Sadino, e fez inclusive parte da sessão solene em homenagem à Conceição da Virgem que a Arcádia realizou no Passo. É Bingre quem recorda, anos mais tarde, que no caminho dessa sessão, Bocage perguntou a Agostinho de Macedo o que deveria levar para recitar, ao que este teria respondido que não levasse nada porque pretendia improvisar uma oração em prosa; Bocage teria então se entusiasmado a também improvisar versos para o Regente (Gonçalves 170). Assim se deu e os dois amigos foram bastante elogiados, mas este sucesso redundou em algumas discordâncias entre os acadêmicos, porque aparentemente Bocage quis aproveitar o êxito para impor suas concepções poéticas aos outros membros da Arcádia, o que gerou uma reação dos poetas, que já não cultivavam a maior das cordialidades entre si. É deste momento a série de sonetos satíricos que nos interessa, nos quais se destilam ofensas reveladoras de um clima de animosidade, nitidamente movido pelas disputas poéticas, uma vez que os sócios são descritos como autores de “versos maus” e “trovas aleijadas” que causam gargalhadas ao “baixo vulgo”, que é uma das figuras mais desprezadas no universo de referências clássicas, como Horácio sintetiza: “Aborreço o profano vulgo e o afastos” (ode 1, livro III). Seguindo a regra de decoro, usar o estilo baixo para a sátira, Bocage chega a lançar mão do calão em alguns sonetos, mas o universo de referências atém-se ao das letras e dos letrados. Houve troca de insultos através de poemas, até que um deles causou desgosto ao Conde de Pombeiro que deu ordem para encerrarem-se as reuniões, o que repercutiu inclusive na ausência de obras de Bocage na publicação do *Almanak das Musas*. O soneto que desencadeou esses acontecimentos é este:

MORATO, F.
*A nojenta
prole da rainha
Ginga, em parte
aos homens
semelhante:
Bocage e a
representação
de negros e
afro-descendentes
no Neoclassicismo
português*

Preside o neto da rainha Ginga
À corja vil, adúladora, insana:
Traz sujo moço amostras de chanfana,
Por copos desiguais se esgota a pinga;

Vem pão, manteiga, chá, tudo à catinga;
Masca a farinha a chusma americana;
E o orango-outang a corda à banza abana
Com gestos e visagens de mandinga:

Um bando de comparsas logo acode
Do fofo Conde ao novo Talaveiras;
Improvisa berrando o rouco bode.

Applaudem de contínuo as frioleiras
Belmiro em dithyrambo, o ex-frade em ode;
Eis aqui do Lerenó as quartas-feiras. (BOCAGE, 1875, p. 200)
[sic]

Se persistem aqui, como nos poemas anteriores, o registro baixo (“corja vil”, o “moço sujo”) e a crítica ao estilo (“Applaudem... Belmiro em dithyrambo, o ex-frade em ode”), a nós interessa uma mudança no tipo de insultos que a voz poética utiliza. Ao mencionar Domingos Caldas Barbosa, presidente da associação, o soneto o caracteriza primeiro como “Neto da Rainha Ginga”, a legendaria rainha angolana que negociou com os portugueses a colaboração no tráfico negreiro no século XVII; depois o chama de “ourango-outang” e termina por dizer que ele “a corda à banza abana / Com gestos e visagens de mandinga”. Estas são todas ofensas que não dizem respeito, como as anteriores, à falta de qualidades poéticas dos escritos de Caldas, mas sim ao fato de ele ser mulato, filho de um português e provavelmente uma escrava. A questão das origens vem claramente indiciada no poema desde a expressão “neto da rainha Ginga”, e se reforça ao fixar boa parte do universo semântico ao redor de elementos americanos (pinga, farinha, catinga) e de traços corporais. É no corpo que se encontram os principais defeitos da personagem da sátira, seja no corpo “herdado” quanto no corpo performado através dos gestos com que toca a guitarra (corda da banza), uma das qualidades mais comentadas pelos espectadores que viram Caldas Barbosa em muitas apresentações na corte.

Note-se também que essa redução da personagem a seu corpo vem acompanhada de outro elemento muito importante, a metáfora que a animaliza: “ourango-outang”. Não apenas há um movimento de rebaixamento das qualidades artísticas quanto das próprias qualidades humanas do Caldas, a personagem é associada não exclusivamente à América, mas também à África, já que é descendente da rainha Ginga. É importante esse trânsito do traço africano para o animal, porque ele é justamente o móvel da imagem que se constrói em outro soneto:

Lembrou-se no Brazil bruxa insolente
De armar ao pobre mundo extranha peta;
Procura um mono, que infernal careta
Lhe faz de longe, e lhe arreganha o dente:

Pilhando-o por mercê do Averno ardente,
Conserva-lhe as feições na face preta;
Corta-lhe a cauda, veste-o de roupeta,
E os guinchos lhe converte em vez de gente:

Deixa-lhe os calos, deixa-lhe a catinga;
Eis entre os lusos o animal sem rabo
Prole se acclama da rainha Ginga:

Dos versistas se diz modelo, e cabo;
A sua alta sciencia é a mandinga,
O seu benigno Apollo é o Diabo. (BOCAGE, 1875, p. 209)⁴ [sic]

96

Aqui estão de volta a Rainha Ginga, rima “natural” para “mandinga” e acrescenta-se ao retrato que avizinha o africano do símio uma “cara preta”, a “catinga” (cheiro forte, antes generalizado para todas a assembleia da Nova Arcádia) e uma pele grossa, cheia de “calos”. A insistência neste tipo de ofensa é significativa, uma vez que aos outros membros da Nova Arcádia é silenciado qualquer tipo de referência a características físicas: eles são poetas enfadonhos, medíocres, inábeis, ou seja, não têm nem corpo nem gestos. Quando suas ações são mencionadas, estão associadas à atividade poética (“Applaudem de contínuo as frioleiras/ Belmiro em dithyrambo, o ex-frade em ode;” – “Vibram tiros ao vate”), enquanto ao Caldas a poesia é quase toda mantida ao abrigo da crítica (a única menção é o hiperbólico sucesso como improvisador, já que é “modelo de trovistas”) para centrar-se o insulto exclusivamente nos elementos corpóreos, tanto físicos quanto gestuais. Isso é ainda mais flagrante porque o próprio Bocage, em outro soneto, reconhece que Caldas é uma pessoa pacata e talentosa, que se manteve ao largo de toda a polêmica:

A Lereno, que é homem de juízo,
Por muitos versos, cheios de beleza,
Perdoa, se não gostas de improviso:

O egypcio *entremez* elle despreza;
Nos outros, sócio Elmano, é que é preciso,
Palhas, dieta, e vergalhada teza. (BOCAGE, 1875, p. 207) [sic]

4 As informações paratextuais são ambíguas, uma vez que, para este soneto (n. 199), dizem “Ao trovista Caldas, pardo de feições, e grenha crespa e revolta (Metamorphose)”, enquanto o anterior (n. 198), que vai ser discutido mais adiante, diz apenas “Ao mesmo”, referindo-se ao anterior (n. 197) “Ao Padre Domingos Caldas Barbosa”. Como no soneto 198 Apolo diz que nomeou seu bugio “Caldas” e lhe deu “o dom das trovas”, o que coincide com a didascália do soneto 199. De qualquer modo, veremos que o universo semântico e imagético mantém-se em todos os textos relacionados a africanos.

MORATO, F.
A nojenta
prole da rainha
Ginga, em parte
aos homens
semelhante:
Bocage e a
representação
de negros e
afro-descendentes
no Neoclassicismo
português

Intelectualmente o poeta americano é, portanto, uma figura respeitável; o que não merece respeito é sua condição física. Não seria ocioso reconhecer que, quando Caldas é merecedor de elogio, é tratado por seu pseudônimo arcádico, Lereno, através do qual abstrai-se sua condição física. A animalização retorna num outro soneto, no qual mais uma vez o talento poético é reconhecido:

Por casa Phebo entrou co'um vil bugio;
As Musas o animal não conheciam,
E fugindo assustadas do que viam
Foi de ventas a terra a pobre Clio:

“Não fujam! Venham cá!... Não é bravio” –
Gritava o deus; e as manas, que tremiam.
Todas por uma voz lhe respondiam;
“Ai! Que bicho tão feio!... Ai ! Não me fio!...”

“Qual feio (Acode Apolo)! É mui galante,
E na figura e gestos dá mil provas
De ser em parte aos homens semelhante.

“Caldas o nomeei; Com graças novas
Faz-me estalar de riso a cada instante...
Em prêmio lhe concedo o dom das trovas!” (BOCAGE, 1875, p. 208) [sic]

97

O prêmio do “dom das trovas”, ainda que poeticamente menos nobre e possivelmente carregado de ironia, pelo menos desperta o riso de Apolo (não do “baixo vulgo”, como acontece com os outros árcades), que em outro dos sonetos exulta apenas com os ataques que o próprio Bocage desfere contra os sócios da Nova Arcádia. A nota que persiste, entretanto, é a da questão física, que aqui avança mais uma vez no sentido da desumanização do Caldas: “na figura e gestos/ Dá mil provas de ser *em parte* aos homens semelhante” (grifo meu). O foco não está naquilo que nega a diferença em relação aos animais (o talento), mas aquilo que a reforça e precariza, já que é apenas “parte de humanidade”. O grande defeito de Caldas não é nem a poesia nem a inteligência, visto que estas são reconhecidas (embora apenas na persona Lereno) mas sim o corpo, ao qual é reduzido. O elemento definidor, porque evidente, é a sua africanidade, que está restringida ao seu corpo.

A este quadro que se vem montando, que poderia quem sabe ser lido numa chave reducionista como revelador apenas dos “preconceitos pessoais” de Bocage, acrescenta-se uma circunstância interessante: no depoimento feito por Bingre sobre a passagem de Elmano Sadino pela Nova Arcádia, ele insiste que o soneto “Preside o neto da Rainha Ginga”, que causou o encerramento da agremiação, não é de Bocage, mas sim de um dos próprios árcades, Curvo Semedo, que se inseriu no poema (ele era, na Arcádia, Belmiro Transtagano) para “encobrir” a autoria e assim criar maior

animosidade contra o primeiro. A crer em Bingre, reconhecemos que os mesmos insultos e a mesma redução de Caldas exclusivamente a seu corpo são operados tanto pelo inimigo (ainda que reconheça talento) quanto pelo suposto amigo. O que poderia parecer um preconceito pessoal é, na realidade, algo mais espalhado pela sociedade e pela poesia portuguesa. Como neste momento a questão da criação poética passa necessariamente pelo *decorum* (a adequação de estilo à matéria), o que estes poemas todos revelam é qual é o tratamento conveniente que se está aceitando para os afrodescendentes quando não é possível desviar o olhar deles. O problema não é o talento, mas o lugar ocupado, como sintetiza de maneira lapidar um outro soneto atribuído a Bocage, já que não foi inserido nas suas obras e sim nas *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*, publicadas postumamente:

Nojenta prole da rainha Ginga,
Sabujo ladrador, cara de nico,
Loquaz saguim, burlesco Teodorico,
Osga torrada, estúpido resinga,

Eu não te acuso de poeta pinga!
Tens lido o Mestre Inácio e o bom Supico;
De oca ideias tens o caco rico...
Mas teus versos tresandão a catinga.

Se a tua musa nos outeiros campa,
Se ao Miranda fizeste ode demente,
E o mais que ao mundo estólido se encampa,

É porque sendo, ó Caldas, tão somente
Um cafre, um gozo, um néscio, um parvo, um trampa
Queres meter nariz em cú de gente. (Bocage, 1860, p. 128) [sic]

Um elemento fundamental é acrescentado ao retrato já sobejamente conhecido que desumaniza o Caldas (“prole da rainha Ginga”, “saguim”, “osga torrada”), que é o fato de “quere[r] meter o nariz em cú de gente”, numa alusão ao trânsito que ele tinha em vários círculos nobres do Portugal de fins do século XVIII. O que incomoda é a presença, a visibilidade desse corpo no “lugar errado”, que evidencia uma realidade que quer ser escamoteada o máximo possível. A maneira de punir esse corpo importuno é privar-lhe dos atributos de humanidade: ele é sabujo ladrador, loquaz saguim, bugio, ourango-outang, mono. Esse é um ponto que fica muito claro num outro soneto insultuoso de Bocage, agora dirigido ao mulato brasileiro Joaquim Manoel, “grande tocador de viola e improvisador de modinhas”, o tom se altera:

Vivem por hi alguns de varias tretas,
Com um eu esbravejo, em outros mango;
Que ópio dás ao machete orang-outango.
Tu, gloria das carrancas semi-pretas!

MORATO, F.
A nojenta
prole da rainha
Ginga, em parte
aos homens
semelhante:
Bocage e a
representação
de negros e
afro-descendentes
no Neoclassicismo
português

Quando acompanhas da infernaes caretas
Insípido londum, ou vil fandango,
Não posso tal soffrer: eu ardo, eu zango,
Que no auge do assombro te intromettas:

Crespo Arion, Orphêo de carapinha!
Já de sobejo tens fartado a gana
No seio da formosa pátria minha:

Com faro de chulice americana
Para o cáldo sul cortando a linha
Vae cevar-te no coco, e na banana. (Bocage, 1875, p. 176) [sic]

O grande crime de Joaquim Manoel é “farta[r] a gana/ No seio da formosa pátria minha”, motivo pelo qual deve ir para o “cálido sul” cevar-se “no coco e na banana”. São diversas peças que vão se montando no sentido de explicitar o problema ligado a essas figuras: sua presença física no “espaço errado”. A maneira de incorporá-las discursivamente, já que aqui não é possível simplesmente desviar o olhar, é reduzi-las à animalidade, destituindo-as de humanidade.

Muito interessante é o fato de que esse mesmo movimento pode ser percebido no outro conjunto de poemas bocageanos que sistematicamente representam africanos e afrodescendentes, os poemas pornográficos. Reunidos postumamente (1860) por Inocência da Silva nas *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*, essas obras primeiro circularam em manuscritos, na maior parte das vezes anônimas, e aos poucos convergiram de maneira genérica para terem sua autoria atribuída ao poeta de Setúbal, provavelmente o mais talentoso cultor desse gênero em Portugal e a essa altura já uma figura de renome no anedotário popular. Da mesma maneira que acontece com o soneto “Preside o neto da rainha Ginga”, o fato de esses poemas terem tal fluidez de atribuição é indicativo não apenas da prática do tempo, caracterizado pela observância das mesmas regras por quase todos os poetas, independentemente de suas particularidades pessoais, e serve também como indicativo de valores sociais mais espalhados.

Da mesma forma que é necessário ser cauteloso com a “personalização” de poemas do século XVIII, é importante, quando nos aproximamos de obras deste tipo, que tematizam o erotismo, tomar cuidado com uma leitura anacrônica que procuraria reconhecer nelas a manifestação exclusiva de um espírito libertário que na verdade tem mais de romântico que neoclássico. Existe uma longa tradição de estudos da poesia de libertinagem e de seus possíveis significados políticos⁵, mas para este meu trabalho prefiro centrar o foco nos aspectos conservadores e não nos inovadores dessa prática. É Alcir Pécora quem chama a atenção para este aspecto: a matéria baixa é uma a mais à disposição do estro de um poeta que se conceba

5 Para esta vertente de análise, recomenda-se a introdução do volume VII das Obras Completas de Bocage, *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*, a cargo de Daniel Pires. Significativamente, a análise através da qual Pires justifica sua leitura volta-se preferencialmente para textos “exclusivamente brancos”, como a epístola “Pavorosa ilusão da eternidade” ou as *Cartas de Olinda e Alzira*.

talentoso e, como qualquer outra matéria, deve ser tratada de maneira conveniente (com *decorum*). Se aos temas altos correspondem divindades e imagens elevadas, aos temas baixos correspondem deuses e imagens simetricamente opostas:

A simetria dos decoros é rigorosa... Alcança, por exemplo, a pintura do caráter da amada: aquilo que no gênero alto é “tirania” ou “esquivança”, no baixo é apetite excessivo, incontinência sexual; o que no alto é “ingratidão” ou “mudança”, “feminil costume”, no baixo é venalidade, prostituição, crime contra natura, enfim, monstruosidade. Perfeições do corpo da amada, na matéria alta, podem esconder (e em geral escondem) “refinado veneno em taça de ouro”, na baixa, quando existem, e não são apenas ruínas e deformidades (e em geral o são), guardam marcas explícitas de cobiça e bestialidade. (PÉCORA, p. 224)

Desde este ponto de vista, a poesia baixa (à qual pertencem os gêneros satíricos) reforça o *status-quo*, uma vez que ocupa um lugar legítimo dentro do universo do verossímil e do aceito. Entretanto, é importante atentar para o fato de que, se esta simetria se apresenta de forma tão clara no exemplo do retrato da amada, não existe um “equivalente superior” e conseqüentemente positivo para as figuras dos africanos, a não ser que consideremos este como a pura humanidade. A equivalência que podemos reconhecer é, por assim dizer, “lateral”: as mesmas imagens usadas nos poemas para insultar Caldas Barbosa estão presentes nos poemas pornográficos “Ribeirada” e “A Mantegui”, ainda que eles apresentem um elemento a mais (o erotismo) na construção desse pequeno mosaico em que flagramos as representações poéticas dos negros em Portugal.

“Ribeirada” é provavelmente um dos primeiros exercícios poéticos de Bocage, uma vez que é um dos seus únicos poemas que tem a ação passada em sua cidade natal, Setúbal, onde vive o protagonista. A narrativa é simples: Ribeiro, negro pobre que tem um pênis enorme, não tem seus apetites sexuais satisfeitos; por isso, uma noite, recebe a visita do deus Príapo, que lhe promete uma esposa (ou mais precisamente, “um cono”); na noite das núpcias, celebrada com precariedade, a moça, a princípio se anima com o volume do pênis do marido, mas logo se arrepende, porque ele a machuca quando se inicia a relação; ao verificar que após terminada a cópula sua vagina ficou exagerada e irremediavelmente aberta, vinga-se de Ribeiro traindo-o; ele, por sua vez, aceita as traições sem queixar-se. Encerra-se o poema com uma lição:

Agora vós, fodões_ encarniçados,
Que julgais agradar às moças belas
Por terdes uns marsapos, que estirados
Vão pregar c’os focinhos nas canellas:
Conhecereis aqui desenganados
Que não são taes porrões do gosto d’ellas:
Que lhes não pode, em fim, causar recreio
Aquelle, que passar de palmo e meio. (Bocage, 1860, p. 18)

MORATO, F.
*A nojenta
prole da rainha
Ginga, em parte
aos homens
semelhante:
Bocage e a
representação
de negros e
afro-descendentes
no Neoclassicismo
português*

Aceitando a ideia de que este seja um dos primeiros poemas de Bocage, anterior a sua viagem para a Índia (e do contato mais cotidiano com não europeus), encontramos um retrato do africano que já revela quase todos os elementos que mais tarde serão usados para atacar a Caldas Barbosa: Ribeiro é chamado “bruto”, “cachorro”, “monstro escuro”, “horrível brutamontes”, além de que “encrespava as ventas como os burros” e, na primeira noite com sua esposa, “zurra” de excitação. Mudaram os animais, mas o símile é da mesma natureza. Segundo a perspectiva adotada aqui, o que estamos vendo não é a representação realista ou não de um tipo de corpo e sim a constituição de um universo de referências conveniente para esse tipo de operação ou, em outras palavras, uma tópica. Apesar de todas estas características fazerem muito sentido quando se pensa nas convenções do gênero baixo, é interessante reforçar que elas não se aplicam a personagens de origem europeia nem na própria “Ribeirada” nem em outros poemas pornográficos de Bocage. Ainda que a esposa de Ribeiro (que, por não ter nenhuma indicação de raça, assume-se que seja branca) seja reduzida a uma “cono”, ela continua a ser humana em vários sentidos – a “bestialidade” mencionada por Pécora tem, portanto, níveis e decoros diferentes.

Em “A Mantegui”, que trata de uma mulher branca incontinente, não há nenhuma caracterização da protagonista como animal (ainda que ela seja dominada pelos mesmos apetites sexuais de Ribeiro) – esta caracterização é, no poema, novamente destinada a um negro. A narração é também bastante simples: Mantegui, uma jovem de formidáveis atributos físicos que desperta lascívia em todos os homens, aproveita de seus dotes para prostituir-se; Amor, para castigar-lhe a cobiça, a faz apaixonar-se por um “sórdido cafre asselvajado” que, a princípio, se entusiasma vendo-se objeto de desejos de uma mulher tão bela, mas logo fica exaurido e foge da casa deixando-a solitária e insatisfeita. Além das mesmas caracterizações que já apareceram na “Ribeirada” (negro como sujo, selvagem, chamado de cachorro), encontramos aqui também nova metáfora para o pênis desproporcional: “levanta a tromba o ríspido elephante”. Insiste-se, assim em associar a imagem do negro ao universo selvagem/animal. E se há algo de distintivo no negro, isto restringe-se ao físico (pênis desproporcional). Não passe despercebido o fato de que, na “simetria dos decoros”, se o amor de uma heroína é o prêmio elevado para uma personagem virtuosa, o africano aqui consiste no castigo destinado a quem não tem valor.

Nos dois poemas, então, a figura do negro é associada a um pênis exageradamente grande. Mesmo que isto possa parecer à primeira vista algum tipo de valorização, de caracterização com aspecto minimamente positivo, é necessário contextualizar o “mangalho enorme” de Ribeiro no universo de referências criado pela poesia erótica atribuída a Bocage. Essa característica aparece em outro soneto das *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*, que descreve o espanto que o membro causa nas pessoas (ou mais precisamente no eu poético).

Esse disforme, e rigido porraz
Do semblante me faz perder a côr;
E assombrado d’espanto, e de terror
Dar mais de cinco passos para traz:

A espada do membrudo Ferrabraz
De certo não mettia mais horror:
Esse membro é capaz até de pôr
A amotinada Europa toda em paz:

Creio que nas fodaes recreações
Não te hão de a rija machina sofrer
Os mais corridos, sórdidos cações :

De Vénus não desfructas o prazer:
Que esse monstro, que alojas nos calções,
É porra de mostrar, não de foder. (BOCAGE, 1860, p. 113) [sic]

Aqui o “rígido porraz” não é associado claramente a algum tipo racial, podendo mais verossimilmente pertencer a um branco, já que se relaciona com universo simbólico da conturbada Europa do fim dos setecentos, a que poderia até colocar em paz. Talvez por isso, as imagens se desviem da animalidade e puxem para o cavalleiresco (o gigante Ferrabrás), que faziam parte do imaginário popular. Tudo isso leva a um dado interessante: diferentemente do que acontecia em “Ribeirada” e “A Mantegui”, homem bem-dotado não é nem cafre nem seu pênis uma tromba, mas sim uma “rija machina”.

A mesma verossimilhança baixa de todos os poemas pornográficos lidos até agora se estabelece, tanto no vocabulário chulo quanto nas imagens prosaicas, todavia, como aqui não há nenhuma referência à cor da pele deste indivíduo, há outro tipo de tópica conveniente à representação do corpo, aqui reduzidos a “coisa” na medida em que são comparados a ferramentas (“machina” e “guindaste”, respectivamente). Significativamente, não há nenhuma animalização como aquela às quais Ribeiro e o amante negro de Mantegui são submetidos. Estes eram o “lascivo animal” e o “cafre asselvajado”, enquanto aqueles são poupados de outros atributos animais. Isto nos leva a perguntar: o que existe nesses corpos para distinguir a sua representação verossímil?

Se todos continuam sendo exemplos da “rigorosa simetria dos decoros” descrita por Alcir Pécora, eles estão, então, revelando quais as tópicas que o tempo considera adequadas a cada um desses elementos da equação social que é representada na poesia. Seria equivocado imaginar alguma particular afinidade da figura biográfica de Bocage com as visões expressas em seu poema (se quisermos usar um termo anacronicamente explicativo, ele é apenas um veículo para um discurso). Uma vez que não é a “visão pessoal” que preside as escolhas do poeta, essa ausência de pessoalidade (ou, melhor dito, essa obediência às regras do *decorum*) indica mais um dos lugares simbólicos ocupado pelos africanos e afrodescendentes no pensamento português de fins do século XVIII. O contraste entre essas poesias que tratam de homens sexualmente deformados revela qual é animal, qual é máquina. Há, portanto, uma sub-hierarquia dentro do baixo, assim como havia uma sub-hierarquia nas sátiras destinadas aos membros da Nova Arcádia, um lugar simbólico (decoroso) para os negros e outro para os brancos.

MORATO, F.
*A nojenta
prole da rainha
Ginga, em parte
aos homens
semelhante:
Bocage e a
representação
de negros e
afro-descendentes
no Neoclassicismo
português*

Como havíamos visto, os africanos eram preferencialmente ignorados. O problema começava quando eles, como Caldas Barbosa ou Joaquim Manoel, se faziam visíveis no espaço reservado aos brancos. Os poemas pornográficos estão lidando com um problema semelhante: como lidar com essas personagens quando elas começam a ocupar o imaginário. Pior: o que fazer quando, devido à simetria dos decoros, as suas “qualidades animais” representariam uma nítida vantagem?

Quem sabe uma possível resposta para essa mudança esteja no raciocínio do soneto “Esse disforme e rígido porraz”: a voz poética condena o homem “bem dotado” a não desfrutar “de Vênus os prazeres”, já que é demasiado grande para as “fodões recreações”. É a mesma lição que o exórdio da “Ribeirada” dava aos “fodões encarniçados”: além de estes “porrões” não serem “do gosto delas”, a vingança dos estragos por eles causados é a desqualificação viril através da traição. Bocage (e, por antonomásia, o pensamento poético de fins do século XVIII) ao mesmo tempo em que priva aquele que “passar de palmo e meio” do prazer sexual, restringe essa característica de desproporção aos negros, fazendo do que seria uma qualidade um impedimento. O último verso do soneto é eloquente: tal característica consiste em “porra de mostra, não de foder”, reduzindo mais uma vez o seu eventual possuidor a um ser inútil, ainda que curioso, um objeto destituído de humanidade/serventia. Dessa maneira, aquilo que poderia ser uma qualidade, ao ser desqualificada, torna-se simultaneamente atributo preferencial de africano.

A tópica promove, então, essa nova associação negro-sexualidade. Lembremos mais uma vez e sempre que, assim como em todos os poemas neoclássicos, os de Bocage evidenciam menos um ponto de vista individual que uma visão socialmente difundida. Neste sistema fechado de imagens e referências, nem o baixo nem o pornográfico têm sentido remotamente libertário porque na verdade estão, como disse Alcir Pécora, plenamente integrados em uma hierarquia simétrica de decoros. A prática de estabelecer os modelos adequados e preservá-los (ainda que não de maneira servil), exposta mais acima pelas recomendações de Coreia Garção, não se restringe aos gêneros de maior visibilidade social, mas pode ser perfeitamente reconhecida nos gêneros satíricos também. Na poesia elevada, a presença do negro não existe, ao redor dele faz-se um impressionante silêncio, quem sabe fruto de um desvio de olhar. Há momentos, entretanto, em que não é possível fazer esse desvio (Beckford nos dava um exemplo, mas ele escrevia memórias, não poesia), então para esses momentos, reservam-se os gêneros baixos. O interessante é que, mais que a restrição aos gêneros baixos, as imagens, tanto nas sátiras contra o Caldas quanto nas narrativas pornográficas, optem por uma desqualificação a mais, a desumanização. As tópicas estão se rearranjando e fazem a opção por uma representação que enxerga a diferença como uma falta fundamental (mesmo quando ela é, aparentemente, abundância). Enxergar o negro de frente pressupõe um movimento de transformação desse indivíduo em objeto (o que já acontecia, em outro nível, por ele ser escravo ainda nas colônias) mas também de animal. Apolo dizia no soneto: Caldas “na figura e gestos dá mil provas / De ser em parte aos homens semelhante.” Essa parte é necessariamente a menor, e vem de um passado ancestral, a Rinha Ginga, tornando-se

atributo que passa de geração em geração. Essa vai ser a herança simbólica que a cultura do Antigo Regime vai deixar para o século XIX no que diz respeito ao tratamento literário dos africanos e desemboca no racismo.

Mas, para a nossa leitura de sujeitos do século XXI, o importante é notar quais eram esses decoros, quais os lugares verossímeis de certas personagens. Da mesma maneira que na poesia pornográfica, a poesia satírica mostra que há um *locus* conveniente para representar o africano na cultura portuguesa de fins do século XVIII, um *locus* que desconsidera qualquer agência intelectual em benefício da agência física e, assim como a pornografia privava esses sujeitos de qualquer possibilidade de gozo, na sátira poética priva-os de reconhecimento performático (as “quartas-feiras de Lereno” são um desastre sobretudo pela presença desse elemento grotesco representado pelo mulato, seu cheiro e seus gestos).

O discurso racista de pretensões científicas do século XIX ainda não está configurado, mas certamente ele deve, no mundo de língua portuguesa, um grande tributo ao imaginário formado pelos autores “ilustrados” do século anterior. No momento de sua eclosão, ele encontrará à disposição todo um sistema de tópicos e imagens que terá larga fortuna. O que estamos vendo em fins do XVIII é a construção de um discurso moral no qual se encontram as possibilidades (ou melhor, falta de possibilidades) de representação do grupo humano que então estava ocupando incomodamente um novo espaço. Se “preside o neto da rainha Ginga” explicita o desconforto causado pela presença desse corpo, é nos poemas pornográficos que se codificam mais claramente os limites desse corpo “outro”: “De Vênus não desfrutas os prazeres”. O sexo serve, aqui, para domesticar e restringir mais que para libertar, justamente porque se combina com outro discurso disciplinador, o do preconceito. Reduzidos aos seus corpos não-funcionais, justamente porque juridicamente não são mais escravos (pelo menos em Portugal), os africanos estão prontos para terem esses corpos catalogados e constrangidos por outro discurso, o racista.

MORATO, F.
A nojenta
prole da rainha
Ginga, em parte
aos homens
semelhante:
Bocage e a
representação
de negros e
afro-descendentes
no Neoclassicismo
português

Referências

BECKFORD, William. *A corte da Rainha Maria I, Correspondência de W. Beckford*. Lisboa: Livraria Editora Tavares Cardoso & Irmãos, 1901.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Obras Poéticas de Bocage volume I, Sonetos*. Porto: Imprensa Portuguesa – Editora, 1875.

_____. *Poesias eróticas, burlescas e satíricas/ não compreendidas na edição/ que das obras d'este poeta se publicou em Lisboa,/ no anno de MDCCCLIII*. Bruxelas: s. e., 1860.

BRAGA, Teophilo. *Filinto Elysio e os dissidentes da Arcadia*. Porto: Livraria Chardron, 1901.

GARÇÃO, Correia. *Obras completas*. Texto fixado, prefácio e notas de António José Saraiva. Vol. I, poesia lírica e sátiras. Vol. II, Prosas e Teatro. Segunda edição. Lisboa: Sá da Costa, 1980.

GONÇALVES, Adelto, *Bocage: o perfil perdido*. Lisboa: Caminho, 2004.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu* in *APoesia dos Inconfidentes: Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1996.

HORÁCIO, *A Lyrica de Q. Horacio Flacco, Poeta Romano, trasladada literalmente em verso portuguez por Elpino Duriense*. [António Ribeiro dos Santos] Lisboa, Na Impressam Regia. Anno 1807.

PÉCORA, Alcir, “Parnaso de Bocage, rei dos brejeiros”, in *Máquina de Gêneros*. São Paulo: EDUSP, 2001.

PIRES, Daniel, *Da inquietude à transgressão: eis Bocage...* Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2016.

RODRIGUES, A. A. Gonçalves. *A tradução em Portugal vol. 1, 1495 – 1834*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1992.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1999.

Submetido em: 09/11/2017

Aceito em: 22/05/2018

Imitação e emulação entre o discurso histórico e a arte pictórica na representação da prática dos sacrifícios no templo de *Vitzziliputzli*

Imitation and emulation between rhetoric discourse and pictorial art in the representation of sacrifices practice in Vitzziliputzli temple

*Deolinda de Jesus Freire**

RESUMO

A escrita da História no século XVII, na Península Ibérica, tem como base o esquema bíblico cristão, logo, a verdade dos fatos dificilmente pode ser comprovada. Essa é uma das razões de a narração histórica se apoiar na repetição dos lugares-comuns da memória cristã para que os eventos narrados sejam considerados verdadeiros porque repetidos de acordo com o propósito divino. As edições ornadas com gravuras estabelecem uma tensão entre a verdade que se narra e o que se vê pintado, instituindo uma competição entre o discurso histórico e a arte pictórica. As gravuras imitam os lugares-comuns empenhados pelo cronista, amplificando-os para superar o discurso histórico e, assim, persuadir e comover o leitor e espectador a partir dos afetos com a visão de uma imagem que apenas se formava a partir da leitura e da memória cristã. O presente trabalho propõe uma leitura da competição entre o discurso histórico e a arte pictórica na edição ornada com gravuras da *Historia de la conquista de México* de Dom Antonio de Solís, publicada em Bruxelas no ano de 1704, em língua castelhana. A partir de duas imagens do Livro III – o templo de *Vitzziliputzli* e a prática do sacrifício –, analisamos como se estabelece o procedimento retórico de imitação e emulação entre o discurso e a gravura e como as artes – História e Gravura – competem entre si.

Palavras-chave: *Discurso histórico; Gravuras; Imitação e emulação.*

* Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM).

FREIRE, D. J.
*Imitação e
emulação entre o
discurso histórico
e a arte pictórica
na representação
da prática
dos sacrifícios
no templo de
Vitzziliputzli*

ABSTRACT

107

The writing of History in the 17th century, in the Iberian Peninsula, has as its basis the Christian biblical scheme, hence, the truth of facts can hardly be proven. This is one of the reasons why the historical narration relies on the repetition of commonplaces of the Christian memory, so that the narrated events are considered true because they are repeated according to the divine purpose. The editions adorned with engravings establish a tension between the truth that is told and what the readers see painted, instituting a competition between historical discourse and pictorial art. The engravings imitate the commonplaces committed by the chronicler, amplifying them to overcome the historical discourse and, therefore, persuade and move the reader and spectator from the affects with the vision of an image that was only formed from reading and Christian memory. This work offers a reading of the competition between the historical discourse and the pictorial art in the adorned edition with engravings of *Historia de la conquista de Mexico* by Dom Antonio de Solís, published in Brussels in 1704 in Castilian language. From two images of Book III – *Vitzziliputzli*'s temple and the sacrifice practice –, we analyze how the rhetorical procedure of imitation and emulation between discourse and engraving is established and how the arts – History and Engraving – compete with each other.

Keywords: *Historical discourse; Engravings; Imitation and emulation.*

A primeira edição em língua castelhana da *Historia de la conquista de México* de Dom Antonio de Solís foi publicada em Madri no ano de 1684. Ao longo de cinco livros, a obra narra a conquista dos povos da Nova Espanha, com destaque para a queda de Tenochtitlan. Após a publicação, a *Historia* de Solís, cronista¹ oficial de Carlos II, último rei da Casa de Habsburgo, foi traduzida para outras línguas, como o toscano, o inglês e o francês, tendo tido algumas de suas edições ornadas com gravuras. Dessas edições, selecionamos duas imagens do Livro III da edição publicada em Bruxelas² no ano de 1704, em língua castelhana, para analisar como se estabelece o procedimento retórico de imitação e emulação entre as artes historiográfica e pictórica. O conjunto de gravuras do Livro III, composto por um total de sete imagens, evidencia a chegada do exército castelhano ao lago

1 Referimo-nos a Dom Antonio de Solís como cronista e também historiador, assim, utilizamo-nos das mesmas formas pelas quais é tratado nos discursos da parte introdutória da edição *princeps* da *Historia de la conquista de México*. Cronista refere-se à sua função na Corte de Carlos II, e historiador à arte à qual se dedica já na idade madura.

2 A região dos Países Baixos se destacou na arte das gravuras, bem como da pintura, durante os séculos XVI e XVII.

Texcoco, consequentemente à Tenochtitlan; o encontro entre o soberano asteca Moctezuma e o capitão castelhano Hernán Cortés; e os sacrifícios no templo de Vitzliputzli. As gravuras do templo e da prática dos sacrifícios compõem o *corpus* de nossa leitura nesse artigo.³

A gravura, como arte, aproxima-se da pintura, pois, além de imitar o pincel, compartilha com ela algumas das etapas de composição.⁴ Abraham Bosse (1801, p. 67), em seu *Tratado da Gravura*, afirma que podemos considerar a gravura como um modo de pintar, ou desenhar, com traços, sendo que o método mais natural para essa arte é imitar “o toque do pincel, se for hum quadro o que se copia : **Ora não ha certamente hum quadro feito com arte onde se não descubra o manejo do pincel**”.⁵ Uma das diferenças entre a gravura e a pintura refere-se à técnica empregada, pois a finalização da primeira se dá a partir de um suporte metálico. Após o processo, o desenho fica gravado em uma fôrma, podendo ser reproduzido inúmeras vezes sem os créditos do artífice ou do gravador da edição original. Quando reproduzidas, o leitor – e espectador –, em alguns casos, perde a referência da autoria como também a datação das gravuras.⁶

A imitação e a emulação entre o discurso historiográfico e a arte pictórica permitem-nos estabelecer a competição⁷ entre a arte da História e da Gravura uma vez que as edições ornadas com imagens eram consideradas espaço de competição discursiva e artística para o século XVII. Nas edições enriquecidas com gravuras, o texto do cronista praticamente não se altera, mas as imagens ganham detalhes e riquezas de modo a rivalizarem diretamente com o texto escrito. Com essa abordagem, evitamos o anacronismo em ler as imagens como ilustrações do texto, prática mais usual atualmente, instituída por uma crítica especializada que despreza os preceitos retóricos e pictóricos dos gêneros da época colonial. Como nos lembra Sinkevisque (2005, p. 367), ainda que as imagens circulem impressas aos discursos,

3 A análise dessas gravuras é parte da tese de doutorado *A competição entre os discursos e as artes na História de la conquista de México de Dom Antonio de Solís* apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). A discussão sobre a competição entre as artes da História e da Gravura, que é proposta nesse artigo, é desenvolvida de forma mais ampla na tese, defendida em 2014.

4 As etapas, com base nas propostas de Leon Battista Alberti em *Da Pintura* (2009), dividem-se em circunscrição, composição e recepção de luz.

5 A primeira edição do *Tratado da Gravura* foi publicada em Paris em 1643. A edição utilizada é a traduzida do francês para o português por José Joaquim Viegas Menezes sob auspício e ordem de Dom João VI, publicada em Lisboa em 1801. O arcaísmo da edição é mantido e os grifos são de nossa autoria.

6 De certa forma, a gravura antecipa a “reprodutibilidade técnica” da obra de arte, de acordo com as reflexões de Walter Benjamin. Essa reprodutibilidade, no caso dos livros, faz com que a imagem seja reproduzida sem controle por parte dos gravadores e editores. Atualmente, após a gravação, as matrizes são inutilizadas quando o artista chega ao número máximo da tiragem, que é explicitada em cada exemplar, assinado e numerado, com menção ao número total de cópias.

7 A competição também é empenhada nos discursos introdutórios das edições seiscentistas, cujos autores eram os homens discretos, que legitimavam a obra e estabeleciam uma leitura regrada. Nesse espaço, os discretos disputam entre si para fazer brilhar a obra e seu texto, assim como o historiador disputa com o ‘herói’ das façanhas narradas para que sua escrita brilhe tanto ou mais que a espada empreendida nas batalhas. A tópica da competição entre as armas e as letras faz-se presente tantos nos discursos introdutórios como na própria narração da história, estendendo-se para a competição entre o texto e a imagem.

elas não devem ser consideradas como ilustrações porque este conceito inexistia para o século XVII.

A História⁸ como gênero deve expressar o particular⁹ e tem como função narrar a verdade. As gravuras são ornamentos dessa verdade particular, narrada e ajuizada pelo historiador, sem, necessariamente, terem o papel de fidelidade aos fatos, pois, se são fiéis, o são ao discurso histórico que retratam, uma vez que buscam a emulação dele. Em seu tratado *Da Pintura*, Leon Battista Alberti (2009, p. 97) questiona: “Quem pode duvidar então que a pintura seja mestra ou, ao menos, não pequeno ornamento de tudo?”. As gravuras da *Historia* de Solís são apresentadas como ornamentos, ornatos que enriquecem a narração porque são como um instrumento através do qual e no qual a beleza vem à luz. Ao imitar o discurso historiográfico, a gravura alimenta e sustenta o que é narrado, confirma a verdade e promove sua persuasão. Por essa razão, as imagens que adornam a *Historia* de Solís são pensadas como ornatos, efeitos de maravilha que produzem afetos¹⁰ pretendidos segundo seus decoros.

O discurso histórico seiscentista é fabricado pela arte, pois narrar os feitos construídos como memoráveis é descrevê-los, portanto retratá-los, ou seja, fazer com que o leitor possa vê-los. A partir de técnicas descritivas, cujo efeito é a *evidentia*,¹¹ as matérias narradas se tornam vistas, não apenas lidas, sendo entendidas como belas. Nas edições enriquecidas com gravuras, as matérias lidas e vistas se desdobram

8 Evitamos mencionar o termo Crônica, bem como “Crônicas das Índias”, para nos referir à História, como é comum no campo dos estudos coloniais da área de História e Letras, por adequação à leitura proposta no artigo. O gênero histórico é composto a partir de diversos subgêneros como, por exemplo, a própria crônica, que narra a história dos tempos sem ajuizar os fatos. Cada subgênero segue preceitos expostos nas retóricas e seus manuais, ademais eles diferem entre si e alguns, quando reunidos, compõem uma História, que, evidentemente, não é uma Crônica. Essas ponderações encontram eco nas reflexões de Alfonso Mendiola (2003), que adverte sobre o fato de as “Crônicas das Índias” serem, normalmente, utilizadas apenas como fonte de informação sem as implicações de sua codificação retórica. Crônicas e Histórias seiscentistas não tinham como preocupação primordial a informação, mas o juízo de uma verdade particular, de acordo com o que se entendia e se considerava verdade na época.

9 Segundo Aristóteles (2007, p. 54), na *Poética*, o historiador e o poeta diferem pelo fato de “um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um caráter mais elevado que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verossimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo, depois, nomes às personagens. O particular é, por exemplo, o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu.”

10 Segundo Miguel de Salinas (1980, p. 156), em “Retórica de la lengua castellana”, afeto “es un movimiento o perturbación que más propiamente decimos las pasiones del ánimo, porque según las mudanzas que se ofrecen, así se inclinan a dolor, alegría, misericordia, crueldad, amor, odio, etc. De estas ninguno carece, pero si se mueven con razón son virtudes y si no, son vicios”.

11 O efeito da *evidentia* faz com que o leitor tenha a impressão de que as coisas não estão sendo apenas descritas, mas acontecendo diante de seus olhos. Frei Luis de Granada (1793, p. 396) conceitua *evidentia*, que ele chama de *energía*, a partir de Quintiliano: “Grande virtud es decir las cosas de que hablamos claramente, y de un modo que parezca que se miran. Lo cual unas veces se hace con breve razonamiento, otras con largo [...]”. Para João Adolfo Hansen (2006, p.93), o efeito de *evidentia*, ou *enargeia*, que ao pé da letra significa “vividez”, intensifica a clareza dos ornatos aplicados, tornando-os mais nítidos. A *evidentia* é definida, a partir das leituras de Cícero, Quintiliano e o Anônimo da *Retórica a Herênio*, como *descriptio* produtora de *pathos* que torna a causa como que presente, por isso eficaz. Esse efeito deve ser alcançado a partir de três modos: pessoa, lugar e tempo. Deve-se descrever uma pessoa como se ela estivesse presente, um lugar como se pudéssemos vê-lo e o tempo como se o presente fosse o passado.

em uma competição entre as artes da História e da Gravura, ou seja, entre o texto e a imagem. Essa rivalidade é estabelecida pela imagem como forma de superar a narração e as descrições empenhadas pelo historiador. Assim, além de ornamento, as gravuras amplificam a narração ao competir com o discurso para superá-lo com os efeitos de *docere* (ensinar), *delectare* (agradar) e *movere* (persuadir).

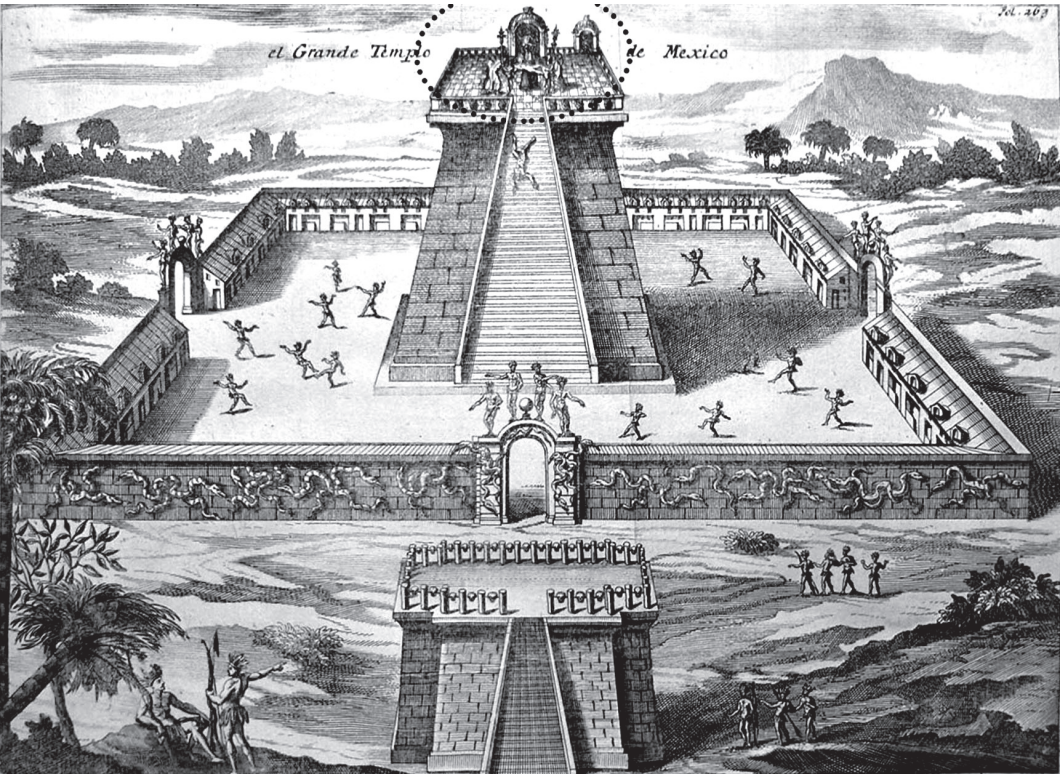
Nessa competição, a gravura salta aos olhos do leitor – e espectador – em razão das próprias técnicas pictóricas aplicadas, principalmente a perspectiva e a recepção de luz. A perspectiva permite o julgamento tanto da proporção e simetria perfeitas do desenho, como, por exemplo, na composição de uma cidade, quanto à semelhança dos elementos retratados da própria natureza. Portanto, a gravura imita não apenas o discurso do cronista como também a natureza. A recepção de luz é uma técnica decisiva para a perspectiva, pois, dependendo de onde se coloca a luz, os elementos ficam mais claros ou mais escuros, criando a ilusão de profundidade na imagem. A luz e a sombra também fazem com que as coisas pareçam possuir relevo, que é o efeito mais louvado por Alberti (2009, p. 121) porque é o que confere maior prestígio ao pintor. Com a aplicação desses preceitos pictóricos, entre outros, a gravura afeta o leitor – e espectador – de forma mais vigorosa, pois, ao imitar não apenas o discurso como também a natureza, ensina, agrada e persuade com mais eficácia e brilho. Aliás, com essas técnicas, a imagem, com seu brilho, compete com a clareza do estilo do historiador, afinal, a ausência de estilo adequado é a justificativa de Solís para se dedicar à narração das façanhas de Hernán Cortés para conquistar o México e a Nova Espanha.¹²

2. A imitação do templo de Vitzziliputzli¹³

As gravuras do templo Vitzziliputzli imitam a narração, bem como a descrição, empenhada por Dom Antonio de Solís na *Historia de la conquista de México*. As imagens imitam os lugares-comuns, *topoi*, conhecidos, bem como compartilhados, das descrições de lugar preceituados pelas artes retóricas para representar imagens desconhecidas e estranhas para o leitor do século XVII sobre o México e os costumes dos povos que aí viviam. A imagem do templo direciona o leitor – e espectador – para a prática do sacrifício, que surge na sequência a partir da aplicação do recurso do *zoom* da objetiva e do foco de um telescópio. Ou seja, na gravura do templo é retratada a prática do sacrifício, que é recortada e ampliada na imagem seguinte. Esse recurso visa acercar o leitor e espectador a uma determinada cena. Abaixo, as gravuras do templo e do sacrifício comprovam o procedimento de ampliação a partir do *zoom*.

12 Nos primeiros capítulos de sua obra, Solís (1684, I, II, p.4) afirma que a conquista da Nova Espanha ainda não possui uma História digna de seus grandes feitos, pois ainda lhe falta o estilo elevado do gênero histórico, como o que foi empenhado pelo Inca Garcilaso de la Vega na História do Peru, cuja narração é ajuizada como “*tan puntual en las noticias, y tan suave, y ameno en el estilo*”.

13 Essa é a grafia usada na narração da *Historia de la conquista de México* de Dom Antonio de Solís, atualmente se grafia Huitzilopochtli. Procuramos manter, sempre que possível, a grafia utilizada por Solís.



FREIRE, D. J.
*Imitação e
emulação entre o
discurso histórico
e a arte pictórica
na representação
da prática
dos sacrifícios
no templo de
Vitzziliputzli*

A partir desse procedimento, o leitor – e espectador –, após ser levado para o templo, é conduzido, na sequência, ao seu topo, onde acontece o sacrifício. Ao descrever o templo de *Vitzziliputzli*, Solís aplica a censura tanto da religião professada pelos povos indígenas como também de seus sacerdotes. Também é nesse momento da narração que o cronista expõe e ajuíza sobre as fontes que segue para descrever os espaços de culto de Tenochtitlan.¹⁴

Los Templos (si es licito darles este nombre) se levantavan sumptuosamente sobre los demás Edificios: y el mayor, donde residia la suma Dignidad de aquellos inmundos Sacerdotes, estava dedicado al Idolo *Vitzziliputzli*, que en su lengua significava Dios de la Guerra, y le tenian por el Supremo de sus Dioses. Primacia de que se infiere, quanto se precisava de Militar aquella Nacion. El vulgo de los Soldados Españoles le llamava *Huchilobos*, tropezando en la pronunciación : y assi le nombra Bernal Diaz del Castillo, hallando en la Pluma la misma dificultad. **Notablemête discuerdan los Autores en la descripcion de este sobervio Edificio.** Antonio de Herrera se conforma demasiado con Francisco Lopez de Gomara : **los que le vieron** entonces, tenian otras cosas en el cuydado, y los demás tiraron las lineas à la voluntad de su consideracion. **Seguimos al Padre Joseph de Acosta, y à otros Autores de los mejor informados.** (SOLÍS, 1684, III, XIII, p. 236).¹⁵

A justificativa pela escolha de suas fontes é uma das formas de Solís para estabelecer a fé, ou seja, a credibilidade, pelo que descreve e narra. Desse modo, Bernal Díaz del Castillo, por pertencer ao vulgo dos soldados, nomeia ao deus *Vitzziliputzli* de *Huchilobos*,¹⁶ transpondo para a *pluma*, ou seja, a escrita, a mesma dificuldade da pronúncia, razão pela qual não é digno de ser seguido. Já Antonio de Herrera se conforma demasiado com Francisco López de Gómara. Além deles, aqueles que estiveram presentes na cidade do México e viram o templo ‘*tenian otras cosas en el cuydado*’; outros ainda expuseram o templo ao sabor de sua própria consideração. Em razão desses juízos, a obra do padre

113

14 Lembramos que os templos de Tenochtitlan são chamados por Hernán Cortés de mesquitas, em uma evidente relação com os espaços religiosos dos muçulmanos. Sobre o templo de *Vitzziliputzli*, Cortés (1985, p. 134) afirma: “[...] y entre estas mezquitas hay una que es la principal, **que no hay lengua humana que sepa explicar la grandeza y particularidades de ella**, porque es tan grande que dentro del circuito de ella, que es todo cercado de muro muy alto, se podía muy bien hacer una villa de quinientos vecinos; [...] Hay bien cuarenta torres muy altas y bien obradas, que la mayor tienen cincuenta escalones para subir al cuerpo de la torre; **la más principal es más alta que la torre de la iglesia mayor de Sevilla**.” Para Todorov (2006), o mecanismo de nomear espontaneamente os lugares de culto como “mesquitas” se propaga para designar qualquer templo destinado a uma religião não-cristã. Os conquistadores espanhóis “quando descobrem uma cidade um pouco mais importante, logo a chamam ‘o grande Cairo’”. Para o crítico, “as ilustrações da época dão igualmente um bom testemunho dessa projeção do familiar (por mais estranho que pareça) sobre o desconhecido.” Grifos nossos.

15 O arcaísmo da edição *princeps* foi mantido. Os grifos são nossos em todas as citações da *Historia* de Solís.

16 Nesse exemplo sobre a aproximação que Bernal Díaz faz do nome *Vitzziliputzli*, vemos como o reconhecimento de uma palavra, totalmente estranha aos ouvidos, é feito por aproximação ao conhecido, nesse caso com “lobos”.

José de Acosta¹⁷ é a eleita como fonte principal, além de outras mais bem informadas, as quais não são nomeadas. Por ser, declaradamente, fonte seguida por Solís, a obra de Acosta torna-se fundamental para compreender a representação do sacrifício na gravura seguinte à do templo. É provável que o artífice e o gravador tenham recorrido à *Historia* do padre para retratar essa prática, pois Solís se nega a descrevê-la por considerar que superstições, indecências e obscenidades mancham a narração da História.

Na descrição dos templos da cidade do México, Solís os qualifica de suntuosos, principalmente se comparados a outros edifícios, assim, os espaços destinados aos cultos dos deuses destacam-se pelo luxo, pela pompa e magnificência. No maior deles, destinado a *Viztziputzli*, residiam os sacerdotes, qualificados de imundos porque não respeitam as regras de decoro e decência que se deve ter nos cultos de acordo com a conduta cristã. O adjetivo imundo estende-se como juízo das próprias práticas, as quais devem ser vistas como repugnantes pelo leitor. Sobre o ídolo, Solís afirma que *Viztziputzli* significava na língua asteca deus da guerra.¹⁸ A comparação do ídolo com Marte intensifica e amplifica o poder militar dos povos indígenas sob o comando de Moctezuma, o que contribui para singularizar e abrilhantar a conquista de Hernán Cortés e seu exército.

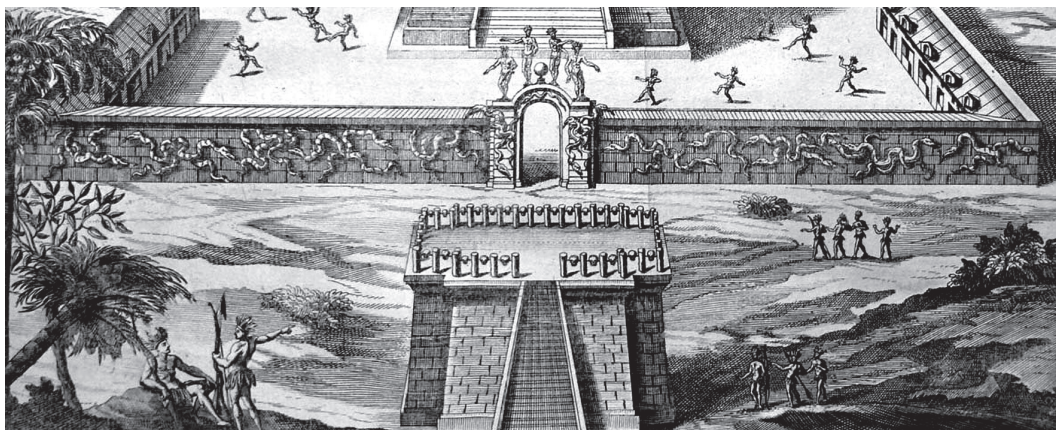
Após a censura sobre os sacerdotes, Solís descreve, de forma minuciosa, a entrada do templo de *Viztziputzli* evidenciando a repugnância que causa tal visão:

Su primera mansion era una gran Plaza en quadro, con su Muralla de Silleria, labrada por la parte de à fuera con diferentes **lazos de Culebras encadenadas, que davan horror al Portico**, y estaban alli con alguna propiedad. Poco antes de llegar à la Puerta principal estava un **Humilladero, no menos horroroso**. Era de piedra con treinta gradas de lo mismo, que subian à lo alto; donde avia un genero de Azutea prolongada, y fixos en ella muchos Troncos de crecidos Arboles, puestos en hilera : tenian estos sus taladros iguales à poca distancia, y por ellos passavan de un Arbol à otro diferentes baras, ensartando cada una, por las sienes, algunas **Calaberas de hombres sacrificados; cuyo numero (que no se puede referir sin escandalo)** tenian siempre cabal los Ministros del Templo; renovando las que padecian algun destrozo con el tiempo. **Lastimoso Tropheo**, en que manifestava su rencor el Enemigo del Hombre : **y aquellos Barbaros** le tenian à la vista sin algun remordimiento de la Naturaleza, hecha devocion la **inhumanidad**, y desaprovechada, **en la costùmbre de los ojos, la memoria de la muerte**.(SOLÍS, 1684, III, XIII, p. 236/237).

17 Padre José de Acosta foi membro da Companhia de Jesus, como o próprio Solís, portanto, a escolha não é aleatória, pois ambos pertenceram à mesma ordem religiosa. A *Historia Natural y Moral de las Indias* do padre Acosta foi publicada em Sevilha em 1590.

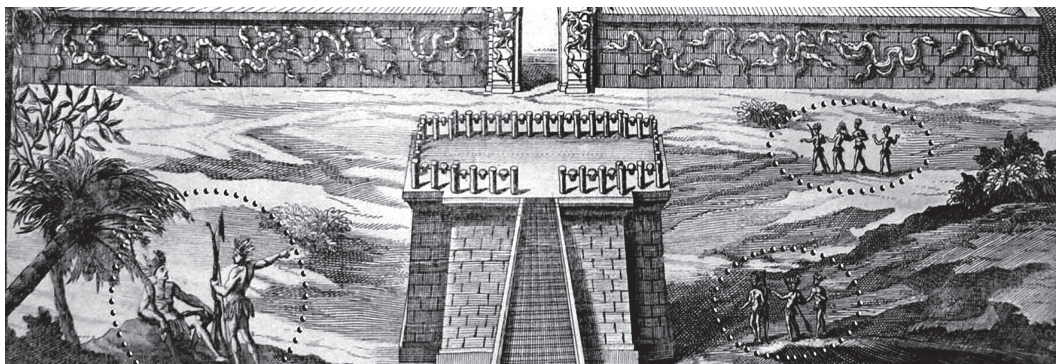
18 A comparação empenhada por Dom Antonio de Solís está ausente de sua principal fonte: a *Historia* do padre José de Acosta, que afirma que o nome *Viztziputzli* significa “*sinistra de pluma relumbrante*”. É difícil afirmar quanto a fonte de Solís para tal comparação. Eduardo Natalino dos Santos (2002, p. 219), ao tratar sobre esse deus indígena, expõe que frei Bernardino Sahagún o caracteriza como o principal deus que adoravam os mexicas e, explicitamente, relaciona-o a Hércules.

A descrição põe, com *evidentia*,¹⁹ a imagem da entrada do templo diante dos olhos do leitor, buscando afetá-lo com o horror dessa visão. Esse sentimento é provocado, principalmente, pelo detalhamento de adornos da muralha, como os laços de cobras encadeadas que se estendem até o pórtico, e intensificado pela sequência de caveiras do ‘Humilladero’. A disposição das caveiras dos homens sacrificados é ajuizada por Solís como ‘*Lastimoso Tropheo*’, pois impõe aos olhos a memória constante e insistente da morte até que esta inimiga do homem se torne costumeira. Essa descrição é suficiente para que Solís ajuíze os indígenas como bárbaros e evidencie sua inumanidade, sem que, para isso, se comprometa a narrar o sacrifício. Esses detalhes podem ser vistos na gravura, como mostra o recorte abaixo.



Acima, detalhes da gravura em que se destacam, respectivamente, o muro, o pórtico e o “Humilladero”.

Na representação da entrada do templo, vemos as particularidades evidenciadas por Solís, como o muro talhado de cobras encadeadas, em que se destaca o pórtico, que tem a sua frente o “Humilladero”. Na imagem, as cobras ganham movimento e intensificam o horror aos olhos do espectador, pois provocam a sensação de que se erguem como se estivessem vivas. Esse efeito é alcançado pela técnica de luz e sombra, que, de acordo com leitura do tratado de Alberti, é capaz “de produzir os efeitos de maior e menor relevo, de criar, em suma, a ilusão da realidade tridimensional” (apud GRAYSON, 2009, p. 61). Esses ornamentos da entrada em pleno movimento são intensificados pela inserção de personagens indígenas de ambos os lados do ‘Humilladero’. Como destacado a seguir.



19 Conforme indicado na nota 10, o efeito da *evidentia*, considerada uma virtude retórica, faz com que o leitor tenha a impressão de que as coisas não estão sendo apenas descritas, mas acontecendo diante de seus olhos.

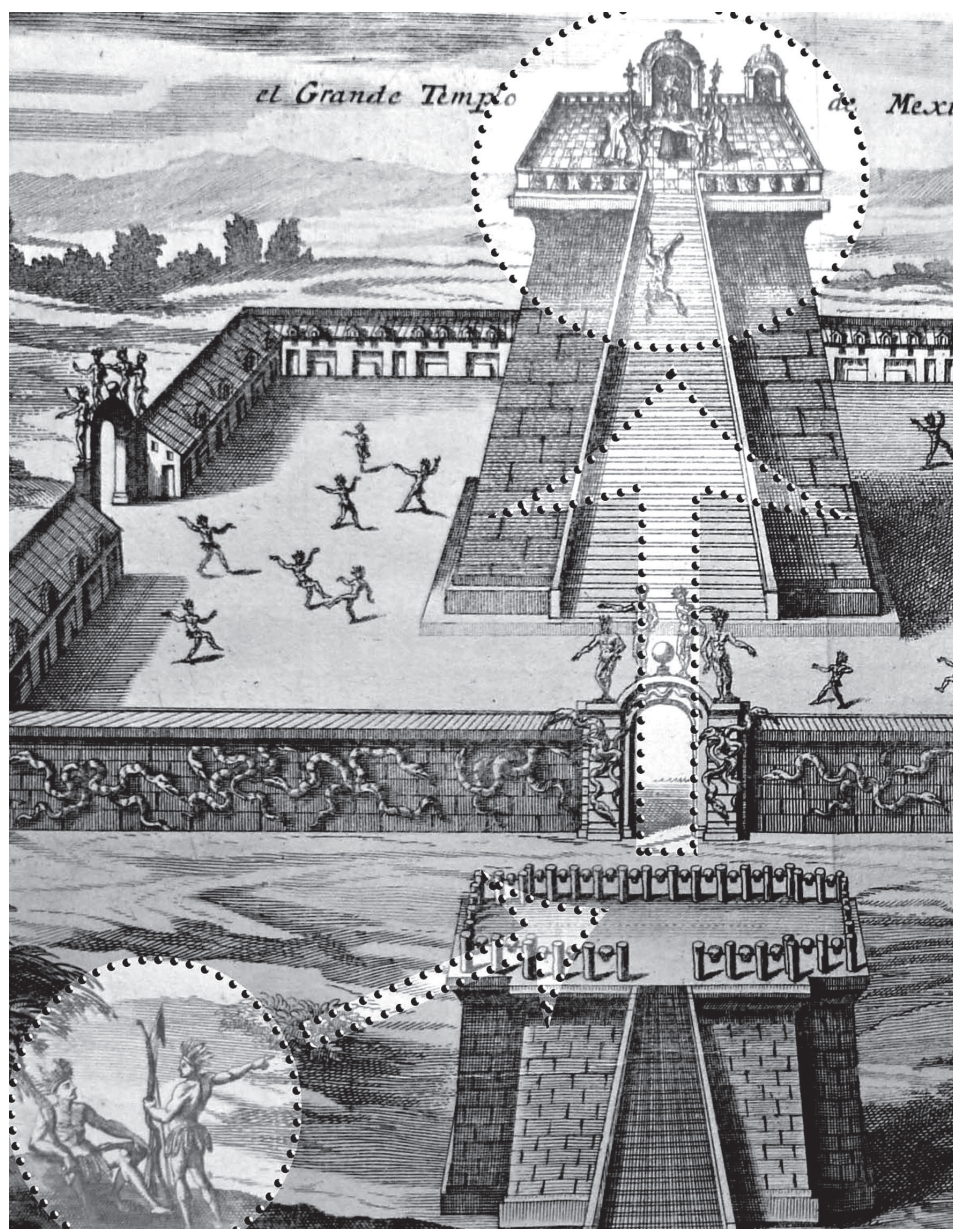
Do lado esquerdo, em primeiro plano, um indígena está sentado em uma pedra e conversa com outro que aponta para o alto da pequena pirâmide, assim direciona o olhar do espectador para as ‘horrendas caveiras’, de acordo com o juízo de Solís. Ambos carregam suas armas, mas são retratados em posição de repouso com o semblante sereno apesar dos quadros ao redor, como as caveiras e, na imagem completa, o sacrifício no topo da pirâmide maior. Quando comparados o discurso e a gravura – o texto e a imagem –, vemos que essa inserção faz com que o espectador seja afetado pelo horror de forma mais vigorosa, pois tem retratadas, diante de seus olhos, a calma e a serenidade dos dois indígenas frente àquelas representações que evidenciam a barbárie e a inumanidade que Solís lhes atribui. Essa sensação é reforçada pelos dois grupos de indígenas do lado direito que também são figurados com suas armas e com atitudes calmas e serenas. A inserção dessas personagens, ausentes da descrição do cronista, intensifica o horror para os olhos físicos, se comparados ao que o olho intelectual do juízo lê pelas tintas de Solís. Essa observação corrobora a ideia de competição entre o discurso historiográfico e a arte pictórica, pois a imagem transcende o que é narrado e descrito no texto ao inserir elementos e detalhes ausentes da descrição do cronista, como os grupos de indígenas. Ao comparar texto e imagem, a Gravura brilha mais que a História, pois provoca os afetos de horror de forma mais vigorosa.

A figura do indígena que aponta para o ‘*Humilladero*’ direciona o olhar do espectador para seu topo, onde estão as caveiras dos sacrificados. Em um movimento ascendente, nosso olhar é levado para a pirâmide maior, onde vemos a prática do sacrifício. Essa técnica pictórica aplicada na gravura imita o movimento do olhar, que pode ser considerado natural ou até mesmo cristão. As representações religiosas, bem como as celebrações, levam os fiéis, constantemente, a mirar do baixo para o alto, do humano ao divino. No entanto, na gravura, ao contrário do que acontece nas pinturas religiosas, o artífice rompe a expectativa do espectador, principalmente cristão, pois, no lugar mais elevado, em vez do sublime, há a representação do horror. Esse horror fica mais intenso do que no topo da pirâmide menor, onde, nessa relação, há apenas ‘singelas’ caveiras quando comparadas aos corpos no topo da pirâmide maior. Dessa forma, se estabelece a competição entre os horrores dos costumes indígenas, bem como entre o discurso e a gravura. A imagem assume seu lugar de primazia porque, ao contrário do cronista²⁰, o artífice e o gravador saciam a curiosidade do leitor e expõem, sem pudores, uma cena de sacrifício no topo da pirâmide, onde um corpo é aberto enquanto outro despenca pelas escadas. A representação é central na gravura, bem como o movimento do olhar, como mostra o recorte inserido na sequência.

20 Como comentado na introdução, Dom Antonio de Solís não descreve o sacrifício porque não quer manchar o estilo de sua história. Ao decidir inserir o sacrifício na gravura, tanto o editor como o desenhista evidenciam uma disputa com o texto de forma a afetar o leitor de forma mais intensa, além de saciar sua curiosidade com temas caros à conquista e colonização: o sacrifício e a possibilidade do canibalismo.

FREIRE, D. J.

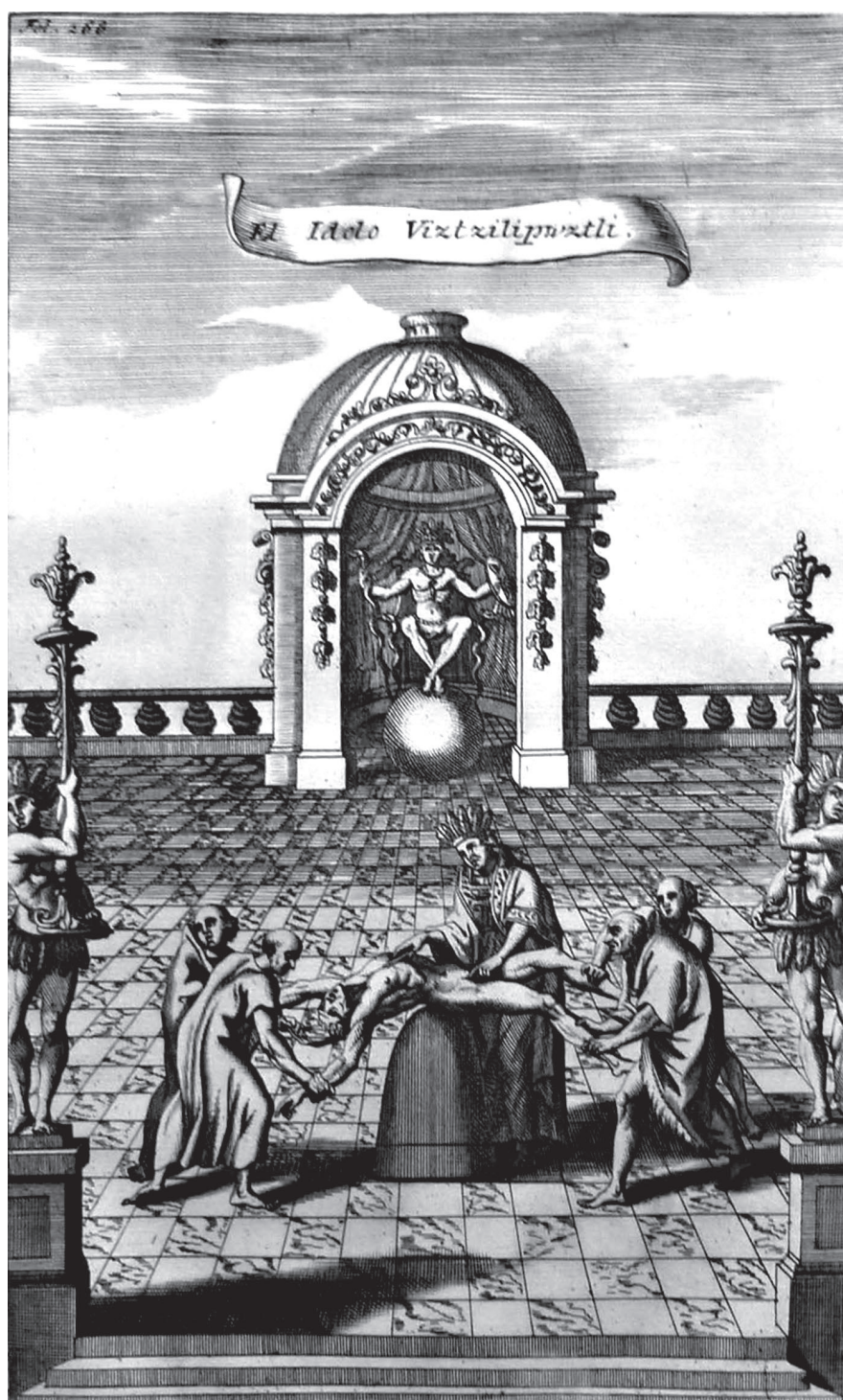
*Imitação e
emulação entre o
discurso histórico
e a arte pictórica
na representação
da prática
dos sacrifícios
no templo de
Vitzziliputzli*



117

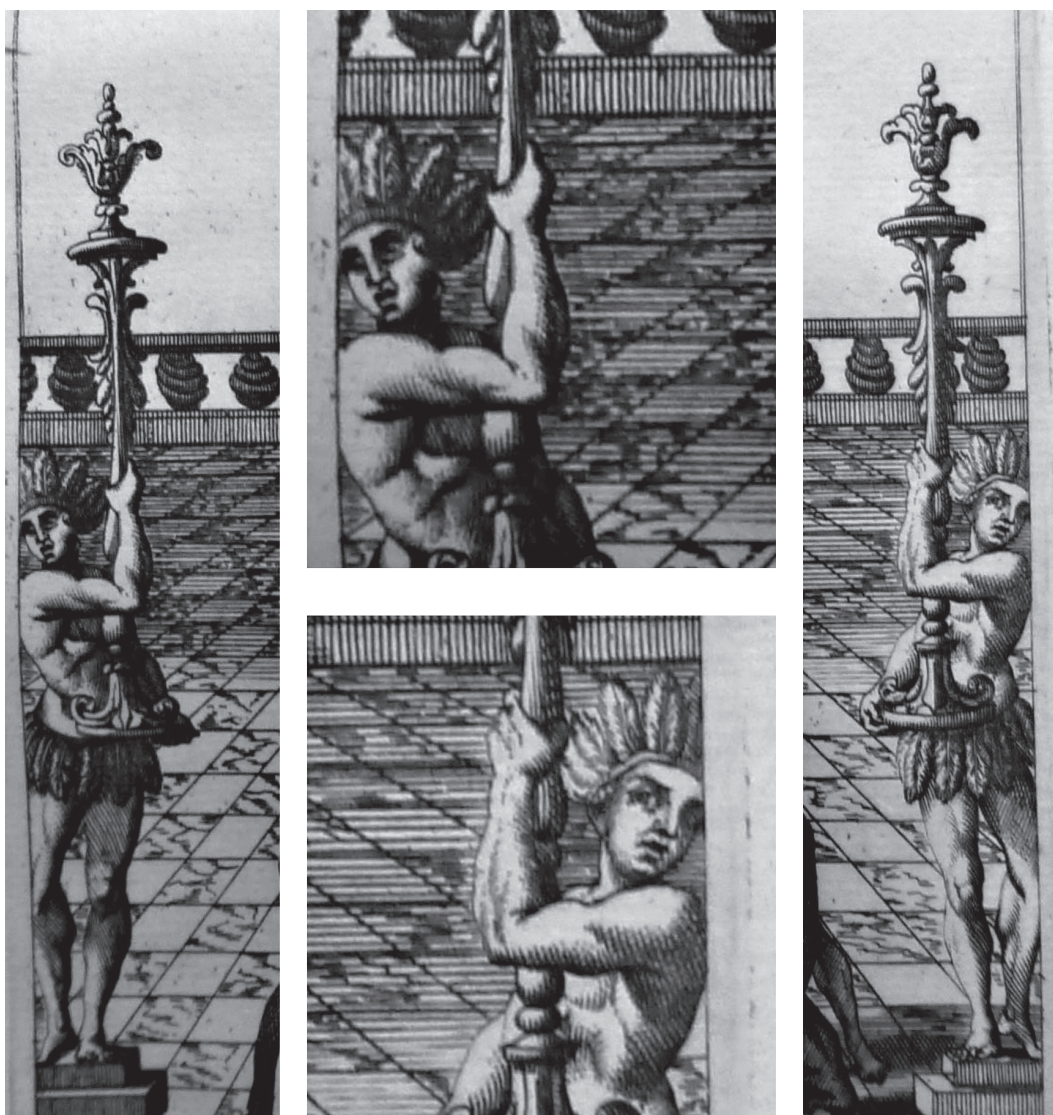
3. A imitação da prática do sacrifício e da ‘capilla’ de Vitzziliputzli

No centro e interior do templo, está edificada, a céu aberto, uma meia pirâmide, chamada por Solís de ‘gran Maquina de piedra’ com “los tres lados pendientes; y en el otro labrada la Escalera” com 120 degraus, que marcam o quão alto era a ‘máquina’. O uso de tal termo marca que os sacrifícios eram realizados em grande escala, afinal, em cada evento desse porte eram sentenciados mais de 50 prisioneiros, conforme afirma em sua história o padre Acosta. No topo das escadas, em um pavimento de quarenta pés, adornado com jaspes e por um “pretil con sus Almenas retorcidas, à manera de caracoles”, estão a pedra pontiaguda onde sacrificam os ‘miserables’ e duas ‘capillas’. A maior é dedicada ao ídolo Vitzziliputzli e a menor a Tlaloch, que, segundo Solís, era de todo semelhante ao seu companheiro. A imitação da descrição do pavimento no alto da pirâmide e sua composição pode ser vista na gravura posterior à do templo que expõe o sacrifício em primeiro plano tendo como pano de fundo a ‘capilla’ de Vitzziliputzli.



Imitando a descrição de Solís, o artífice insere ao final da escada, no extremo de cada lado, duas estátuas de mármore com braços que expressam força e sustentam grandes candelabros de '*hechura extraordinaria*'. Na composição da gravura, ambas as figuras se encarregam de delimitar a moldura da cena que acontece no centro do pavimento e que tem a '*capilla*' em perspectiva. Seus corpos musculosos expressam a força, que é evidenciada no discurso do cronista, e tanto a vestimenta como a nudez seguem os preceitos pictóricos que fazem ver, e reconhecer, os povos do Novo Mundo. Ademais, como na imagem do templo, o artífice acrescenta movimento às estátuas, principalmente nos gestos dos braços, nas pernas e no olhar, o que a torna mais funesta do que a descrição. Essa sensação é intensificada pelos olhos da estátua do lado direito, cujo mirar espreita, diretamente, o espectador.

FREIRE, D. J.
*Imitação e
 emulação entre o
 discurso histórico
 e a arte pictórica
 na representação
 da prática
 dos sacrifícios
 no templo de
 Vitzziliputzli*



119

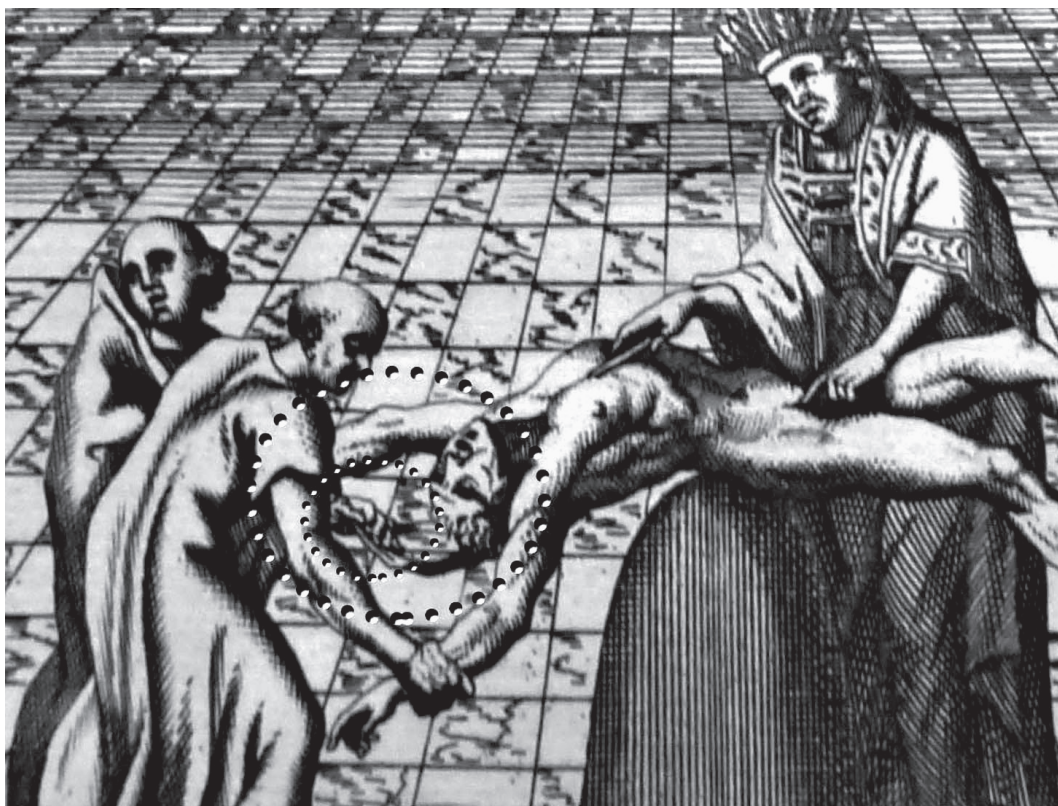
Através do movimento e do olhar de ambas as estátuas, o leitor e espectador são levados para o centro da gravura, onde se deparam com o sacrifício. A essa prática, Solís dedica poucas palavras: “Mas adelante una lossa verde, que se levantava cinco palmos del suelo, y rematava en Esquina, donde afirmavan por las espaldas al Miserable, que avian de sacrificar, para sacarle por los pechos el corazon”. Apesar de o sacrifício estar representado na imagem, de forma detalhada e em primeiro plano, sua descrição está ausente do discurso de Solís. No entanto, a cena pode ser lida e ‘vista’, com evidência, no Capítulo 20 – “*De los sacrificios horribles que usaron los mexicanos*” – do quinto livro da *Historia Natural y Moral de las Indias* de José de Acosta. De acordo com o padre, o modo de sacrifício consistia em abrir o peito do sacrificado e arrancar o coração quando ainda estivesse vivo; depois o corpo era arremessado pelos degraus da escada, que ficavam banhados de sangue. Sobre a condução da prática e aqueles que a executavam, afirma:

[...] Lo cual para que se entienda mejor, es de saber que al lugar del sacrificio salían **seis sacrificadores constituidos en aquella dignidad; los cuatro para tener los pies y manos del que había de ser sacrificado, y otro para la garganta, y otro para cortar el pecho y sacar el corazón del sacrificado.** Llamaban a éstos

chachalmua, que en nuestra lengua es lo mismo que ministro de cosa sagrada; era esta una dignidad suprema, y entre ellos tenida en mucho, la cual se heredaba como cosa de mayorazgo. **El ministro que tenía oficio de matar**, que era el sexto de éstos, era tenido e reverenciado como supremo sacerdote o pontífice, el nombre del cual era diferente, según la diferencia de los tiempos y solemnidades en que sacrificaba, asimismo eran diferentes las vestiduras cuando salían a ejercitar su oficio en diferentes tiempos. El nombre de su dignidad era *papa* y *topilzin*; **el traje y ropa era una cortina colorada a manera de dalmática, con una flocaduras por orla; una corona de plumas ricas verdes y amarillas en la cabeza, y en las orejas unos como sarcillos de oro**, engastadas en ellos unas piedras verdes, y debajo del labio, junto al medio de la barba, una pieza como cañutillo de una piedra azul. Venían estos seis sacrificadores, el rostro y las manos untados de negro muy atezado; **los cinco traían unas cabelleras muy encrespadas y revueltas, con unas vendas de cuero ceñidas por medio de las cabezas**, y en la frente traían unas rodela de papel, pequeñas, pintadas de diversos colores, **vestidos con unas dalmáticas blancas labradas de negro**. Con este atavío se revestía en la misma figura del demonio, que verlos salir con tan mala catadura ponía grandísimo miedo a todo el pueblo. **El supremo sacerdote traía en la mano un gran cuchillo de pedernal, muy agudo y ancho; otro sacerdote traía un collar de palo labrado a manera de culebra**. Puestos todos seis ante el ídolo, hacían su humillación, y poníanse en orden junto a la **piedra piramidal que arriba se dijo que estaba frontero de la puerta de la cámara del ídolo**. Era tan puntiaguda esta piedra, que echado de espaldas sobre ella el que había de ser sacrificado, se doblaba de tal suerte que dejando caer el cuchillo sobre el pecho, con mucha facilidad se abría un hombre por medio. Después de puestos en orden estos sacrificadores, sacaban todos los que habían preso en las guerras, que en esta fiesta habían de ser sacrificados, y muy acompañados de gente de guardia, subíanlos en aquellas largas escaleras, todos en renglera y desnudos en carnes, al lugar donde estaban apercibidos los ministros, y en llegando, cada uno por su orden **los seis sacrificadores lo tomaban uno de un pie y otro del otro, uno de una mano y otro de otra, y lo echaban de espaldas encima de aquella piedra puntiaguda, donde el quinto de estos ministros le echaba el collar a la garganta y el sumo sacerdote le abría el pecho con aquel cuchillo**, con una presteza extraña, arrancándole el corazón con las manos, y así vaheando se lo mostraba al sol, a quien ofrecía aquel calor y vaho del corazón, y

luego volvía al ídolo, y arrojábaselo al rostro; y luego el cuerpo del sacrificado le echaban rodando por las gradas del templo con mucha facilidad, porque estaba la piedra puesta tan junto a las gradas que no había dos pies de espacio entre la piedra y el primer escalón, y así con un puntapié, echaban los cuerpos por las gradas abajo.[...] (ACOSTA, 1962, V, XX, p. 251-252).²¹

Da longa descrição, o artífice e o gravador encenam a parte que nos parece mais crucial: o momento de ação do ‘*supremo sacerdote*’, quando o sacrificado está na posição final para ter o peito aberto e seu coração arrancado. Essa cena afeta de forma mais contundente o leitor e o espectador, pois intensifica o horror de tal prática, sentimento que está evidenciado, repetidamente, na descrição que Solís empenha do templo de *Vitzziliputzli*. Além da ação, a gravura imita aspectos da vestimenta e da postura dos sacerdotes que, na representação, são reduzidos a cinco e não seis como narra Acosta. Ainda que o número seja distinto, as cinco ações são figuradas na imagem. Do lado direito, dois seguram as pernas do sacrificado enquanto do esquerdo dois seguram os braços, sendo que um destes é quem coloca o colar ‘*de palo labrado a manera de culebra*’ na garganta do sacrificado, como mostra o recorte abaixo.



Além da ação dos sacrificadores, as vestimentas imitam, com apuro, a descrição de Acosta; assim, o ‘*supremo sacerdote*’ traja uma túnica de mangas

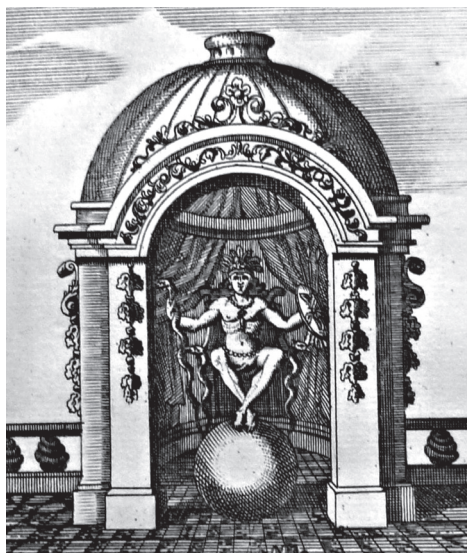
21 A edição utilizada da *Historia Natural y Moral de las Indias* do padre José de Acosta é a preparada por Edmundo O’Gorman, publicada pela Fondo de Cultura Económica em 1962. Grifos nossos. Esse fragmento comprova a competição empenhada por editor, desenhista e gravador ao decidirem inserir na edição uma gravura com ações ausentes da narração e descrição da *Historia* de Dom Antonio de Solís.

amplas e curtas com adornos nas bordas, na cabeça leva uma coroa de plumas e nas orelhas uma argola de ouro. Os outros trajam túnicas brancas mais simples e levam uma espécie de faixa de couro na cabeça que, na imagem, faz com que pareçam calvos; na parte mais baixa, perto do pescoço, vemos os cabelos encrespados e revoltos. O corpo do sacrificado é figurado com uma leve inclinação para trás em função de estar apoiado sob a pedra pontiaguda e puxado pelo colar no pescoço. Essa curvatura facilita o trabalho do ‘supremo sacerdote’ que apenas deixa ‘*caer el cuchillo sobre el pecho*’ para abrir um homem ao meio. Esses detalhes e as ações, ausentes da *Historia* de Solís e narradas por José de Acosta em sua *Historia Natural*, podem ser vistos nos recortes a seguir.



A prática do sacrifício, conforme a representação na gravura, era realizada sobre a pedra piramidal localizada diante da “*capilla*” de *Viztzipuztli*. Esse templo religioso é descrito tanto por Acosta como também Solís. No entanto, na gravura, a composição e os ornamentos da capela contribuem para a visualização do horror da prática.

FREIRE, D. J.
*Imitação e
emulação entre o
discurso histórico
e a arte pictórica
na representação
da prática
dos sacrifícios
no templo de
Vitzziliputzli*



Para representar *Vitzziliputzli*, o artífice e o gravador compõem a ‘*capilla*’ em forma de cúpula bem ao estilo da arquitetura da Península Itálica. De acordo com Migliaccio, em nota aos comentários de Rafael em carta dirigida a Leão X, os romanos revolucionaram as técnicas de construção com a utilização repetida do arco, da abóbada e da cúpula. As arcadas e as abóbadas representam a característica essencial da arquitetura romana, sendo amplamente reproduzidas. Essas características são retomadas, principalmente na Península Itálica,²² a partir do final do século XIII e a partir do XIV, como mostra, por exemplo, a gravura realizada por Giuseppe Zocchi, em 1744, da catedral de Florença. O recorte do domo, inserido na sequência, ressalta o modelo que o artífice e o gravador, responsáveis pelas gravuras da *Historia* de Solís, empenham para a pintura da “*capilla*” de *Vitzziliputzli*.

123



22 De acordo com Luciano Migliaccio (2010, p. 17-18), o papa Leão X, diferentemente de seu antecessor Júlio II, procurou equilibrar “o poderio espanhol favorecendo o rei da França, Francisco I, e ao mesmo tempo **estendendo a influência cultural da corte de Roma até os países do norte da Europa**, nos quais a sua autoridade começava a ser ameaçada pela influência erasmiana e pela eclosão da Reforma. O papa não avalia ainda em toda a sua força o impacto desse evento, no entanto **preocupa-se em enviar a Bruxelas, sede da corte do futuro imperador Carlos V, os desenhos de Rafael para a realização das tapeçarias para a Capela Sistina**. Roma se tornará assim um centro que fascina os artistas flamengos, impelindo-os a buscar o contato com a arte antiga e com os novos mestres italianos. Por outro lado, **na Espanha, mecenas ligados a Roma começam a encomendar obras destinadas a criar versões locais dos modelos romanos**. (...) **Em Flandres, como na França e na Espanha, surgem então interpretações do estilo romano**, frequentemente inspiradas na exuberante decoração *all’antica* dos manufaturados marmóreos exportados pelos escultores italianos”. Grifos nossos.

A partir da imitação desse modelo de arquitetura, o artífice e o gravador concebem um altar indígena dentro de uma cúpula no alto da meia pirâmide onde eram realizados os sacrifícios. Ainda que o estilo arquitetônico, bem como os adornos, remeta o espectador a um estilo conhecido, a figura do ídolo desfaz de imediato a sensação de familiaridade, pois imita a descrição empenhada pelo cronista, cujo fim é afetar o leitor com o horror de tal visão. Assim descreve Solís a ‘capilla’ e o ídolo *Vitzziliputzli*:

[...] Y en la frente una **Capilla** de mejor fabrica, y materia; **cubierta por lo alto con su Techũbre de maderas preciosas** : donde tenian el Idolo sobre un Altar muy alto, y detrás de Cortinas. **Era de figura humana: y estava sentado en una silla (con apariencias de Trono)** fundada sobre un **Globo azul**, que llamavan Cielo; **de cuyos lados salian quatro Varas con cabezas de Sierpes**, à que aplicavan los ombros, para conducirle quando le manifestavan al Pueblo. Tenia sobre la cabeza un Penacho de plumas varias; en forma de Paxaro, con el pico, y la cresta de oro bruñado; **el rostro de horrible severidad, y mas afeado con dos fajas azules, una sobre la frente, y otra sobre la nariz**. En la mano derecha una **Culebra** ondeada, q le servia de **Baston**, y en la izquierda quatro Saetas, que veneravan como traídas del Cielo, y una Rodela con cinco plumages blancos, puestos en Cruz, **sobre cuyos adornos, y la significacion de aquellas insignias, y colores, dezian notables desvarios, con lastimosa ponderacion**.(SOLÍS, 1684, III, XIII, p. 237/238).

A descrição do cronista faz com que o leitor se ponha diante de um ídolo de figura humana, sentado em uma cadeira que se assemelha a um trono, cujo rosto é qualificado por uma aparência de ‘*horrible severidad*’. Em razão de faixas azuis que traz sobre a fronte e o nariz, suas feições se tornam ainda mais enfeadas. Como é um ídolo com suprema autoridade sobre aqueles povos, carrega na mão direita um bastão, que, segundo Solís, tem a forma de cobra. Ao imitar essa imagem, o artífice supera a visão de horror ao retratar *Vitzziliputzli* desnudo, sentado com as pernas cruzadas em um trono que tem as laterais também em formato sinuoso de cobra. Essas ondulações acrescentam movimento a uma imagem que, na descrição, parece estática ao leitor. Tal recurso pictórico afeta o espectador com sentimentos de aversão e repulsa. Ao buscar a superação da imagem descrita, o artífice e gravador empenham a competição com o texto. A atitude de imitar para emular carrega em si a admiração pelo que se imita, mas também a busca pela superação a partir de uma franca competição entre as artes, sejam elas discursivas ou pictóricas. A imitação, bem como a emulação com os movimentos acrescentados na gravura, pode ser vista com mais exatidão no recorte a seguir.



Na gravura, o ídolo ainda é adornado com joias ao redor de seu corpo, provavelmente como forma de ostentar seu poder, um penacho na cabeça e um escudo na mão esquerda com as ‘saetas’. Ao fundo, as cortinas nos remetem ao lugar-comum pictórico dos retratos, que indica a nobreza daquele que é retratado. Na comparação entre imagem e discurso, vemos que o artífice não insere as quatro varas com cabeças de serpentes no globo azul. Como solução, duplica as figurações das cobras nas laterais da cadeira em forma de trono.

Para finalizar a descrição, Solís traz à luz o companheiro de *Vitzziliputzli*, *Tlaloch*.²³ Para o cronista, os indígenas tratavam os dois ídolos como irmãos e amigos entre si, pois dividiam os patrocínios da guerra. Ambos eram iguais no que se refere ao poder e uniformes na vontade. Por esses motivos, quando sacrificavam uma vítima, ofereciam-na tanto a *Vitzziliputzli* quanto a *Tlaloch* e davam graças pelos sucessos com equilíbrio na devoção.²⁴ No último parágrafo da descrição, Solís retorna à censura da religião e dos rituais indígenas:

El ornato de ambas Capillas, era de inestimable valor, colgadas las paredes, y cubiertos los Altares, de Joyas , y Piedras preciosas, puestas sobre plumas de colores. Y avia de este genero, y opulencia ocho Templos en aquella Ciudad; siendo los menores mas de dos mil, donde se adoravan otros tantos Idolos, diferentes en el nombre, figura, y advocaciõ. Apenas avia calle sin su Dios tutelar; **ni se conocia calamidad entre las pensiones de la Naturaleza, que no tuviesse Altar, donde acudir por el remedio.Ellos se fingian, y fabricavan sus Dioses, de su mismo temor;** sin conocer, que enflaquecian el poder de los unos, con lo que fiavan de los otros: **y el Demonio ensanchava su Dominio por instantes**

23 Essa relação está baseada na fonte de Solís, padre José de Acosta, como também na *Historia de las Indias* do frei dominicano Diego Durán. De acordo com Eduardo Natalino dos Santos (2002, p. 213), “Durán centra sua descrição nos aspectos de Tlaloc presentes em Tenochtitlan, sobretudo no Templo Maior, e classifica-o como companheiro de templo de Huitzilopochtli.”

24 O livro *Deuses do México Indígena*, de Eduardo Natalino dos Santos, trata, com grande alcance, da relevância de *Vitzziliputzli* (Huitzilopochtli) para os astecas, sendo, assim, de leitura fundamental para compreender tal relevância.

: violentissimo Tirano de aquellos Racionales, y en pacifica possession de tantos Siglos.O permissiones inexcruables del Altissimo! (SOLÍS, 1684, III, XIII, p. 238).

Os deuses indígenas são vistos como calamidades da natureza, cujos templos estavam espalhados pela cidade do México para que todos pudessem acudir sempre que necessário. Para Solís, esses deuses eram fabricados pelo temor dos indígenas e alimentavam a presença do demônio no Novo Mundo. O demônio, por sua vez, se aproveitava dos equívocos de crenças e fé daqueles povos para dilatar seu domínio. Essas permissões eram cedidas pelo próprio Altíssimo e por isso difíceis de compreender, aliás como tudo que envolve os misteriosos desígnios de Deus para os cristãos. Desse modo, Solís finaliza a descrição do templo e de *Vitzziliputzli* fazendo uso do lugar-comum da presença do demônio no Novo Mundo, pois apenas sua nefasta existência poderia explicar tantos equívocos.

4. Considerações finais

126

A escrita da História no século XVII, na Península Ibérica, tem como base o esquema bíblico cristão, logo, a verdade dos fatos dificilmente pode ser comprovada. No caso das Índias Ocidentais, essa verdade refere-se, comumente, aos deuses indígenas, bem como seus costumes e práticas. A descrição, bem como a narração, é construída a partir da repetição dos lugares-comuns da memória cristã e são estes que a tornam verdadeira para o leitor tanto discreto como vulgar. Nas gravuras, esses lugares-comuns, agora pictóricos, são repetidos, amplificados e intensificados para superar o discurso e comover o leitor e espectador a partir dos afetos com a visão de uma imagem que apenas se formava a partir do juízo da leitura. Nas gravuras em que o templo, o sacrifício e *Vitzziliputzli* são representados, o artífice e o gravador não poupam o leitor dos detalhes e, assim, imprimem imagens que buscam afetá-lo com o horror das práticas indígenas que, ao final, são justificadas pela presença do demônio. De certa forma, essa presença pode ser vista na gravura pela imagem excessiva e ostensiva do ídolo.

Os procedimentos retóricos de imitar e emular cingem o estabelecimento da competição entre as artes, lembrando que o discurso histórico seiscentista é fabricado pela arte assim como as gravuras. Para o estudo da competição entre a narração histórica e a gravura, consideramos o pressuposto de que a comunicação entre um texto e seu leitor deve estabelecer-se sobre algum tipo de conhecimento das condições que regem sua elaboração. É evidente que não temos a pretensão de conseguir ler a obra da mesma forma que seus contemporâneos, mas sim como leitores do século XXI que levam em consideração reflexões que tanto o autor como os leitores da época fizeram a respeito das histórias sobre a conquista da Nova Espanha e do México, bem como das edições enriquecidas com gravuras. Para essa aproximação entre modos de ler, os textos dos primeiros leitores discretos, que

FREIRE, D. J.
*Imitação e
emulação entre o
discurso histórico
e a arte pictórica
na representação
da prática
dos sacrifícios
no templo de
Vitzliputzli*

compõem a parte introdutória da edição *princeps*, foram de extrema pertinência. Esses discursos legitimam a obra de Dom Antonio de Solís, além de determinar uma forma de leitura regrada.

A partir da competição, estabelecida pelas gravuras que imitam a narração de Solís e Acosta com o objetivo de emulação, é construída e solidificada uma determinada memória da conquista do México. As imagens são determinantes para persuadir o leitor e espectador sobre o desenho que se traça da conquista, legitimando-a a partir da tirania e barbárie dos povos indígenas, principalmente em razão de seus costumes demoníacos, como o sacrifício para glorificar seus deuses. Nesse espaço de competição, entre o discurso histórico e a arte pictórica, ou seja, entre a História e as gravuras, as imagens se sobressaem porque aplicam com esmero os preceitos da perspectiva, da luz e da sombra, do claro e do escuro e do movimento para provocar o ilusionismo que aprofunda o olhar. Com essas regras, o artífice imita o discurso e a própria natureza, afetando o leitor – e espectador – de forma mais vigorosa e eficaz, porque o instrui, comove e agrada. Como sentencia Alberti, o empenho da luz e da sombra, do branco e do preto, além de dar relevo às coisas pintadas, confere prestígio ao pintor, portanto, ao artífice e ao gravador. Assim, todos são beneficiados pelas obras enriquecidas com gravuras, desde o editor até nós, leitores tão distantes dos homens discretos dos séculos XVI e XVII.

Referências

ACOSTA, José de. *Historia natural y moral de las Indias*: en que se tratan de las cosas notables del cielo, elementos, metales, plantas, y animales de ellas, y los ritos, y ceremonias, leyes y gobierno de los indios. Edición preparada por Edmundo O’Gorman. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Apresentação e Prólogo de Leon Kossovitch. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOSSE, Abraham (Gravador Régio). *Tratado da gravura*: a água forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce. Tradução de José Joaquim Viegas Menezes (Presbytero Mariannense). Lisboa: Tipografia Chalcographica, Typoplastica e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

CORTÉS, Hernán. *Cartas de relación*. Edición de Mario Hernández. Madrid: Historia 16, 1985.

128

GRANADA, Frei Luis de. *Los seis libros de la Rhetórica Eclesiástica o de la manera de predicar*. Tradução do latim ao espanhol por ordem do Ilustríssimo Señor O bispo de Barcelona. Madrid: Don Plácido Barco López, 1793.

GRAYSON, Cecil. Introdução. In: ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Apresentação e Prólogo de Leon Kossovitch. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1999. p. 33-65.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set./nov., 2006.

MENDIOLA, Alfonso. *Retórica, Comunicación y realidad*. La construcción retórica de las batallas en las crónicas de la conquista. México: Universidad Iberoamericana, 2003.

MIGLIACCIO, Luciano. Introdução. In: RAFAEL. *Cartas sobre arquitetura*. Rafael e Baldassar Castiglione: arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X. Campinas/ São Paulo: Editora UNICAMP/Editora UNIFESP, 2010, p. 17-44.

SANTOS, Eduardo Natalino dos. *Deuses do México indígena*: estudo comparativo entre narrativas espanholas e nativas. São Paulo: Palas Athena, 2002.

RAFAEL. *Cartas sobre arquitetura*. Rafael e Baldassar Castiglione: Arquitetura, Ideologia e Poder na Roma de Leão X. Organização de Luciano Migliaccio. São Paulo: Editora UNICAMP/Editora UNIFESP, 2010.

FREIRE, D. J.
*Imitação e
emulação entre o
discurso histórico
e a arte pictórica
na representação
da prática
dos sacrifícios
no templo de
Vitzliputzli*

SALINAS, Miguel de. Retórica de la lengua castellana. In: CASAS, Elena. *A retórica en España*. Madrid: Editora Nacional, 1980. p. 39-200.

SINKEVISQUE, Eduardo. *Doutrina seiscentista da arte histórica: discurso e pintura das guerras holandesas (1624-1654)*. Tese de doutorado. FFLCH/ USP: São Paulo, 2005.

SOLÍS, Don Antonio de. *Historia de la conquista de México*. Población y progresos de la América Septentrional conocida por el nombre de Nueva España. Madrid: Imprenta de Bernardo de Villa Diego, 1684.

_____. *Historia de la conquista de México*. Población y progresos de la América Septentrional conocida por el nombre de Nueva España. Nueva Edición, enriquecida con diversas Estampas y aumentada con la Vida del Autor, que escribió Don Juan de Goieneche. Brusselas: Casa de Francisco Foppens, 1704.

TODOROV, Tzvetan. A viagem e seu relato. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 46, n. 1, p. 231-244, jan./ jun. 2006.

Submetido em: 03/12/2017

Aceito em: 29/04/2018

John Banville: narrativa ecfrástica e picturalidade

John Banville: Ekphrastic Narrative and Pictoriality

Solange Viaro Padilha*

RESUMO

A literatura e as artes visuais sempre estabeleceram um diálogo. Na Grécia antiga, poetas e filósofos já discutiam a proximidade entre a poesia e a pintura; a écfrase era utilizada como procedimento retórico. Na contemporaneidade, os entrelaçamentos intermidiais configuram um fértil campo de estudos comparatistas. Esta pesquisa investiga as relações entre a palavra e a imagem no romance *O livro das provas* (1989), do autor irlandês John Banville, texto com o qual conquistou o Guinness Peat Aviation Award. Em tom confessional, o protagonista do romance rememora o passado utilizando uma narrativa não-linear, condizente com o tom memorialístico adotado. Suas referências à pintura acentuam o caráter pictural do texto, que discute a relação entre a vida e a arte e também a permeabilidade das fronteiras entre a realidade e a representação. Com base em estudos a respeito da écfrase, esta pesquisa pretende analisar a arquitetura textual de John Banville e destacar os marcadores picturais presentes no romance.

130

Palavras-chave: *Écfrase; John Banville; Marcadores picturais.*

* Faculdades Integradas Santa Cruz de Curitiba (FARESC).

ABSTRACT

131

Literature and the visual arts have always engaged in dialogue. In Ancient Greece, poets and philosophers already discussed the closeness between poetry and painting; *ekphrasis* was used as a rhetorical strategy. Nowadays, the intermedial studies embody a productive field of comparative studies. This article investigates the relations between word and image in the novel *The Book of Evidence* (1989), by Irish writer John Banville. The book won the Guinness Peat Aviation Award. In a confessional tone, the protagonist recollects his past and uses a non-linear narrative, compatible with the memorialistic nature of the novel. His mentioning of paintings reinforces the pictorial character of the text, which discusses the relation between life and art, as well as the permeability of the borders between reality and representation. Based on studies concerning *ekphrasis*, this article intends to analyze John Banville's textual architecture and to point out the pictorial markers within the novel.

Keywords: *Ekphrasis; John Banville; Pictorial markers.*

*Ele não conhece coisas maiores do
que essas; mas é certamente tão valioso
quanto o Paraíso de Dante, os Michelângelos
e os Rafaéis e até mesmo os gregos. É tão
belo quanto Zola, mais saudável e mais
alegre, mas igualmente fiel à vida.*
(Carta de Vincent Van Gogh a Émile Bernard)

O autor irlandês John Banville é conhecido por sua prosa fluida, elegante. Sua obra prolífica abrange contos, romances, textos de não-ficção, um livro de memórias e ainda uma série de romances policiais, estes escritos sob o pseudônimo de Benjamin Black. Seu texto, metafórico e de uma complexidade ímpar, é pleno de referências intertextuais e interartísticas. Em seu processo compositivo, entre outros recursos, o autor emprega elementos comuns às artes visuais, especialmente aqueles relativos à pintura e à fotografia. O objetivo deste artigo é ressaltar a aproximação com as artes plásticas existente na narrativa de Banville, nomeadamente com a pintura. O percurso de investigação que se propõe está diretamente ligado à arquitetura textual desenvolvida pelo autor. Para tanto, apoiaremos o presente estudo em aspectos teóricos relativos à écfrase e aos marcadores de picturalidade.

Inúmeros são os textos que se propõem a investigar a origem e os usos da palavra *écfrase*. Segundo Ruth Webb (2009, p. 14), “Os *Progymnasmata* que oferecem as definições de écfrase como ‘um discurso oral que traz o assunto vividamente diante dos olhos’ pertencem aos primeiros séculos da Era Cristã”. Na definição que consta do conhecido *The Classical Oxford Dictionary* (2012, p. 495), a écfrase é “uma descrição literária extensa e detalhada de qualquer objeto, real ou imaginário”.

Tradicionalmente, portanto, a écfrase pode ser vista como uma descrição pictórica ou literária de uma obra real ou imaginária. Claus Clüver (2017, p. 4) defende a ideia de que “Écfrase é a representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas em uma mídia visual não-cinética”, descartando as interpretações do termo que abrangem as mídias cinéticas, tais como o cinema e o vídeo.

João Adolfo Hansen (2006, p.3) traça o percurso histórico do uso da palavra e afirma que “Hoje, em tempos de desistoricização, o termo *ekphrasis* é usado para significar *qualquer* efeito visual.” Não vamos ao ponto de considerar qualquer efeito visual na obra de Banville como écfrase, mas estenderemos o uso da palavra para a compreensão dos efeitos de descrição pictural no romance *O livro das provas*.

Lançaremos mão da teoria desenvolvida por Liliane Louvel no ensaio intitulado “A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto”. Destacaremos os elementos relativos à descrição pictural que, segundo Viola Winner (*apud* LOUVEL, 2006, p. 197), é a “técnica que permite descrever as personagens, os lugares, as cenas, ou os detalhes das cenas, *como se* eles fossem quadros ou conteúdos de quadros, e que [permite] a utilização de obras de arte com fins temáticos e estéticos”. Tal técnica descritiva, portanto, assinala um diálogo entre a literatura e as artes visuais.

2. Modulações picturais

No artigo supracitado, Liliane Louvel (2006) discute o conceito de iconotexto, enfatizando o entrelaçamento de dois códigos distintos: a palavra e a imagem. A autora elenca os marcadores de picturalidade considerados essenciais. Tais recursos, que podem apresentar-se de múltiplas maneiras, conferem ao texto uma inegável dimensão visual. A listagem seguinte, baseada nos textos de Louvel (2006; 2011), reúne os principais marcadores de picturalidade. São eles:

- a) o uso de comparações explícitas “como se numa pintura”;
- b) os efeitos de enquadramento (a presença de janelas, portas e outros tipos de aberturas; narrativas de encaixe);
- c) a presença de um personagem pintor ou esteta;
- d) a descrição de uma obra de arte;
- e) a focalização (a presença de um personagem em posição de *voyeur*; seu olhar guiará o leitor, constituindo a imagem como objeto de análise);
- f) a suspensão do tempo como aquela indicada pelo gerúndio “-ndo”, que também marca a inserção de uma subjetividade e, portanto, inscreve a espacialidade no tempo da narrativa;
- g) o léxico especializado (cores, nuances, perspectiva, simetria e dissimetria, formas, massas, camadas, linhas, tintas, óleo, cavalete, efeitos de claro-escuro, etc.);

- h) a referência a gêneros picturais (natureza morta, retrato, marinha, paisagem) e a escolas de pintura;

Louvel (2011) propõe ainda a classificação de graus de saturação pictural, que variam da menor para a maior concentração de elementos que remetem ao pictural. O maior grau de saturação ela denomina *écfrase*, instância na qual necessariamente haverá a indicação de uma obra pictural. No entanto, devido à extensão e abrangência da teoria por ela desenvolvida, vamos nos ater aos marcadores picturais, cuja presença poderá ser detectada no texto ora analisado.

3. O livro das provas e picturalidade

Na obra banvilleana, o uso da luz ou o contraste luz e sombra, a presença de personagens que têm a pintura ou a fotografia como *hobby* ou profissão, a menção ao ato de registrar imagens por meio de tintas, esboços ou uma câmera, o vocabulário pertinente ao campo imagético e a descrição de telas ou fotografias propriamente ditas são marcas que revelam tanto o percurso do olhar como também um modo de percepção da realidade e da representação.

O *livro das provas*, romance com o qual John Banville obteve o Guinness Peat Aviation Award em 1989¹, é um exemplo de sua prosa vibrante. Na prisão, Frederick Montgomery, o narrador protagonista, escreve um texto confessional no qual relata os detalhes que o levaram ao cruel assassinato da testemunha do roubo que ele perpetrara de uma tela do século XVII. Sua personalidade fragmentada e fantasiosa revela-se nessa confissão “em que fatos e ficção se misturam, construindo e desconstruindo sem fim a sua própria identidade” (MEDEIROS, 2002). Confissão, memória e fantasia tornam-se indissociáveis. Gradualmente, o leitor é conduzido por Freddie ao obscuro labirinto de suas memórias.

Sua afinidade e conhecimento das artes plásticas revelam-se por meio do forte apelo visual das imagens e metáforas que constrói ao longo da narrativa. Concordamos com Joseph McMinn quando assevera que

A significância literária de todo esse detalhe reside, talvez, naquilo que ele nos diz a respeito das expectativas do autor em relação ao leitor. Banville apoia-se profundamente nessas referências e alusões para dar à sua narrativa certa erudição, uma qualidade que reflete um conhecimento artístico por parte do narrador. (McMINN, 2009, p. 145-146)

Freddie encarna esse narrador, cujo conhecimento das artes revela-se a cada página. Em seu discurso, as imagens “não são apenas descrições, são também *media* da

1 *The Book of Evidence* foi publicado em 1989. A tradução para o português, intitulada *O livro das provas*, data de 2002.

recordação” (ASSMANN, 2011, p. 190). Narrador-protagonista, faz referências explícitas a obras de pintores consagrados; discorre sobre gêneros picturais, tais como o autorretrato, o tema marítimo, a paisagem, a natureza-morta ou o retrato – itens que compõem a lista dos marcadores picturais elencados por Louvel –; emprega um rico vocabulário que remete à arte pictórica, ressaltando o caráter visual do texto.

Em uma de suas viagens, Freddie se questiona: “Como se pode pensar em perigo e crueldade num lugar tão paradisíaco, tão suave e azul, com paisagens de aquarela?” (BANVILLE, 2002, p. 17). Menções a diferentes gêneros de pintura acontecem ao longo do texto. Em outra passagem, descreve o estúdio do pintor que faz o retrato de sua amiga Anna Behrens e a reação desta ao ser pintada: “Ela retrai-se como que subitamente apanhada em um possante foco de luz. Ninguém jamais a olhara daquela maneira antes” (BANVILLE, 2002, p. 128). O artista é colocado como alguém que enxerga além das aparências, que enxerga aquilo que a própria Anna não via em si. A jovem “Continua a olhar para o retrato. Esperava que fosse como se ver em um espelho, mas tem diante de si alguém que não reconhece e que, entretanto, conhece profundamente” (BANVILLE, 2002, p. 130). Há um momento de instabilidade nesse reconhecimento de si mesma mediado pelo olhar do outro; levanta-se o questionamento entre realidade e representação. Por que motivo a moça não vê a tela como um espelho, e, embora não se reconheça, ainda assim tem a sensação de que conhece profundamente o ser representado, como se fosse um outro “eu” que a observa? Questões relativas à identidade são inerentes ao texto.

Além da menção a gêneros picturais, é manifesta a presença de outros marcadores, tais como a presença de personagens ligados às artes. Frederick Montgomery afirma que seu pai fora aficionado:

Impressiona-me, por exemplo, a frequência com que as pinturas aparecem neste caso. Foi através da arte que meus pais conheceram Helmut Behrens – bem, não foi exatamente através da arte, mas da coleção de arte. Meu pai gostava de se crer um colecionador de arte. Eu já não havia mencionado isso antes? É claro que ele não se importava nem um pouco com as obras em si, mas com o que representavam em dinheiro sonante. Aproveitava-se de sua fama [...] para insinuar-se junto aos velhos decrépitos que conhecia e em cujas casas havia visto, uns trinta e quatro anos antes, uma paisagem, uma natureza-morta ou um retrato muito antigo de um ancestral vesgo que àquela altura deveria valer alguns poucos trocados. (BANVILLE, 2002, p. 76)

Nesse trecho, é clara a referência a um personagem que, embora não fosse um pintor ou esteta, era um colecionador de arte.

Ao aludir à esposa, Daphne, Freddie descreve suas linhas, volume e proporção:

Ela é uma mulherona. Não que seja gorda ou pesada, mas é massuda e bem proporcional. Sempre que a via nua tinha desejo de

acariciá-la como se acaricia uma mulher esculpida, preenchendo com as curvas o côncavo da mão, passando o polegar lentamente pelas linhas firmes e lisas, sentindo-lhes o frescor, a textura aveludada da pedra. (BANVILLE, 2002, p. 13-14)

Sua escolha vocabular recai no léxico especializado: ele descreve proporções, linhas, texturas e compara Daphne a uma escultura feita em pedra. Fala ainda de quando saía com ela e de como era bom “caminhar sem pressa até o embarcadouro, atravessando a rígida geometria de sol e sombra nas ruas estreitas” (BANVILLE, 2002, p. 15). Luz e sombra se misturam, tanto na paisagem quanto no interior do personagem.

Freddie expressa seu carinho pela esposa. Algumas de suas memórias parecem emolduradas como quadros:

Lembro-me de uma cena passada há muitos anos, não tenho a menor idéia do lugar. Era um fim de festa e encontrei-a de pé junto a uma janela. Usava um vestido branco e estava totalmente absorta naquela tênue luz de um amanhecer de abril. [...] Eu poderia ter ficado ali, num canto escuro, a observá-la. Poderia ter gravado aquela imagem ternamente nas paredes nuas do meu coração e ela ainda estaria lá, vívida como naquela madrugada, minha triste e misteriosa amada. (BANVILLE, 2002, p. 88)

136

De maneira confessional, o protagonista do romance rememora o passado utilizando uma narrativa não-linear, condizente com o tom memorialístico adotado. A sutileza do tecido poético surge de seus recortes e escolhas lexicais.

Naturalmente, sabemos que o que Freddie revela pode não ser a expressão daquilo que realmente se passou; ele mesmo se questiona quanto à natureza de suas memórias, admitindo que elas podem estar adulteradas por diversos filtros de ordem mental, emocional, temporal. Na perspectiva de Webb,

[...] a visualização da cena que o falante deseja colocar diante dos olhos da audiência baseia-se em elementos que já residem em sua memória e, a menos que seja uma cena que ele já tenha testemunhado, é um composto de imagens existentes. O fato de que as imagens da memória não permanecem inertes, mas estão sujeitas à manipulação, significa que a *phantasia* ou *phantasmata* não devem ser tidas como limitadas à reprodução quase-fotográfica das coisas vistas. Por vários processos, as imagens que advêm da experiência podem formar nova matéria prima para novas composições. (WEBB, 2009, p. 119)

Nesse sentido, as imagens formadas na mente de Freddie Montgomery, e que por vezes ele afirma estarem distorcidas, são a expressão de imagens mentais formuladas a partir de um arcabouço particular, uma espécie de arquivo onde

estão gravadas cenas – vividas e/ou fantasiadas – que se tornaram seu banco de dados particular. É a esse arquivo particular que ele recorre para interpretar os fatos e fazer analogias com as cenas vividas, a partir da sua experiência e do seu conhecimento de mundo.

Somente aos poucos esse personagem descortina sua história, expõe facetas de sua vida. Afinal, quem é Freddie Montgomery? A que se dedica? Progressivamente, sua paixão se revela: “Estudei os métodos de triturar os pigmentos, o comércio de óleos e solventes, a manufatura de telas em Flandres. Li sobre a vida dos pintores e de seus benfeitores. Tornei-me um pequeno *expert* na Holanda do século dezessete (BANVILLE, 2002, p. 247-248). Curiosamente, Freddie dedica-se a estudar o período ao qual a tela roubada – *Retrato de uma mulher com luvas* – pertence: “Presume-se que haja sido pintado entre 1655 e 1660. No vestido negro com a grande gola branca e os punhos sobressaem apenas o broche e os enfeites de ouro das luvas. O rosto tem um leve toque da Europa Ocidental” (BANVILLE, 2002, p. 125). Percebemos que, além de haver uma menção ao título da tela, ela é efetivamente descrita.

Para Louvel (2006, p. 217), a citação de uma obra de arte – real ou fictícia – aponta para uma riqueza interdisciplinar, “de referências à tradição, de glosas, de comentários, de interpretações, de avaliações, de julgamentos estéticos”. A plena saturação pictural (*ekphrasis*, na acepção de Louvel) levará a uma “abertura do texto às artes visuais e a uma estética heterogênea” (p. 217), o que demandará um leitor com competência tanto no âmbito da leitura das palavras quanto das imagens.

Tamar Yacobi (1995, p. 600) assegura: “[...] *ekphrasis*, a evocação literária da arte espacial, é um termo guarda-chuva que admite várias formas de reproduzir o objeto visual em palavras”. Um termo guarda-chuva, por sua natureza, compreende diversas acepções. Na concepção de Melina Rodolpho:

A éfrase/descrição consiste no processo descritivo detalhado por meio do qual se pode produzir um ‘quadro’ do objeto da descrição; temos então a enargia/evidência, que pode ser considerada figura de pensamento cuja finalidade é conferir vivacidade à imagem verbal. A éfrase não é o único procedimento capaz de gerar essa enargia, conforme se verá; contudo, nos desperta o interesse em razão de sua história, pois é frequentemente associada à construção de imagens que, por sua vez, representam objetos inexistentes de maneira absolutamente crível. (RODOLPHO, 2010, p. 8)

Freddie descreve algumas cenas com tal vivacidade que seguramente poderiam ser transpostas em um quadro, realizando aquilo que Louvel (2006, p. 196) identifica como “translação intermediática”. Ele parece pintar com palavras; sua habilidade linguística e sua capacidade de evocar imagens conferem ao texto uma dimensão pictural ímpar.

Depois de assassinar Josie Bell, a jovem que o flagrara roubando o quadro do século XVII, ele perambula sem rumo e sem saber exatamente onde se encontra:

De um lado da estrada erguia-se uma colina abruptamente; do outro, via-se, para além dos topos dos pinheiros, o rio descendo em corredeiras. Toda aquela visão parecia absurda. Era como se houvessem pintado às pressas um cenário improvável, com o horizonte a perder de vista e aquela estradinha inocente a dar voltas até desaparecer no infinito. (BANVILLE, 2002, p. 136)

Mesmo num momento de tamanha tensão, sua sensibilidade para o aspecto pictural da natureza se deixa entrever por meio de suas palavras. A comparação com a pintura é notória: “como se houvessem pintado um cenário improvável”. E a menção a aspectos dessa vista pitoresca, tais como colina, rio, corredeiras, horizonte e estradinha sinuosa, enfatiza a qualidade pictural da descrição.

Freddie Montgomery enxerga a paisagem e muitas cenas do cotidiano ‘como se fossem’ telas. Seu reencontro com Anna Behrens, amiga da juventude, é descrito da seguinte forma:

Vi-a, por acaso, em uma galeria na Shattuck Avenue. [...] Fiquei parado algum tempo na rua observando-a – admirando-a, certamente. A galeria era um enorme salão envidraçado e ela estava encostada em uma mesa com uns papéis na mão, lendo. Usava um vestido branco. Seus cabelos, prateados pelo sol, estavam penteados de maneira elaborada, com uma única trança grossa descendo-lhe pelo ombro. Absolutamente imóvel e iluminada pelo sol que atravessava o vidro, ela parecia uma das obras de arte da exposição. (BANVILLE, 2002, p. 77)

138

Nesse pequeno trecho, observam-se marcadores picturais diversos. Temos um efeito de enquadramento da moça que é vista através da vidraça que a emoldura. Do lado de fora, Freddie é o *voyeur* que, sem ser visto, secretamente admira a jovem como se ela fosse uma obra de arte exposta na galeria. Suas palavras induzem o leitor a mirá-la mais atentamente e a compartilhar o prazer desse momento voyeurístico, instante em que a luz do sol não somente ilumina o tema central da tela, mas é parte integrante de toda a composição.

Enfatizando o emprego de marcadores picturais, temos ainda a menção a nomes consagrados das artes visuais no Ocidente, tais como Rembrandt, Franz Hals, Vermeer, Tintoretto, Fragonard, Watteau, Klimt, El Greco, entre outros. Todos os nomes são citados em contextos específicos. A título de exemplo, ao relatar uma viagem que fizera na companhia de Daphne, Freddie assegura: “Lembro-me de um quarto com persianas verdes, uma cama estreita e uma cadeira como a de Van Gogh. O sol apino do Mediterrâneo pulsava lá fora e reverberava nas ruas brancas. Ibiza? Ischia? Mykonos, talvez? Era sempre uma ilha” (BANVILLE, p. 2001, p. 13). Ao mesmo tempo em que a descrição ecrástica assinala o conhecimento do narrador em relação às artes, a comparação com o quarto de Van Gogh dá indícios ao leitor de que o ambiente em que o personagem se encontrava não era luxuoso, que a cadeira era rústica, que suas finanças não lhe permitiam circular

por hotéis requintados. Portanto, há uma camada sutil de informação a respeito do personagem que é veiculada por meio das analogias com obras de arte.

O pintor holandês é mencionado novamente, na ocasião em que Freddie sai à procura do amigo Randolph:

Encontrei-o com um grande curativo no lado esquerdo da cabeça. A bandagem fora feita de qualquer maneira e não parecia limpa. Ele já não tinha mais o jeito de caubói de filme do faroeste. Como estava, parecia que o destino resolvera fazer dele um Van Gogh – o do auto-retrato depois de cortar a orelha. Quando me viu, deu a impressão de que ia chorar. (BANVILLE, 2002, p. 21)

Randolph mostrava-se fragilizado, amedrontado, em vias de perder o controle sobre si mesmo. A comparação com o autorretrato de Van Gogh, portanto, cumpre uma dupla função: além de ser um investimento na carga de picturalidade do texto, ainda sugere ao leitor toda uma gama de interpretações possíveis.

Pode-se dizer que o romance banvilleano desafia a bagagem cultural e o potencial do leitor. Aquele que

reconhecer a alusão a um estilo de pintura ou a uma obra de arte notável, apreciará um padrão de significado bastante distintivo e sugestivo em um texto, algo que praticamente se perderá num leitor que não tenha esse tipo de conhecimento ou experiência. O leitor de Banville deve ser culto ou curioso, preferencialmente ambos. (McMINN, 2006, p. 146)

139

O texto de Banville propõe um jogo ao leitor, que deverá acessar todo o seu conhecimento para melhor compreender as referências culturais, intertextualidades e alusões propostas pelos personagens.

No intuito de dar continuidade à análise dos marcadores visuais, verificaremos outros mecanismos utilizados na narrativa. Observemos um trecho da cena inicial do romance:

A manhã raiou desbotada em Madri. Fiquei parado ao sair da estação, observando uma revoada de pássaros que davam voltas e se lançavam de grande altura. Foi aí que senti uma coisa muito estranha, uma espécie de euforia que se apossou de mim, fazendo-me tremer e enchendo meus olhos de lágrimas. (BANVILLE, 2002, p. 31)

Entre os indicadores do caráter visual do texto, destacam-se tempos e aspectos que transmitem o caráter de narrativização dos elementos picturais. Tais elementos indicam uma “suspensão da ação, uma dilatação do tempo”, uma espécie de “imobilização, de neutralização temporal” (LOUVEL, 2006, p. 213) que alonga a narrativa, indicando a presença de um observador. Na cena em destaque, verbos no pretérito imperfeito (*davam*,

lançavam) são intensificados pela presença de formas no gerúndio (*observando, fazendo, enchendo*) que, de maneira sutil, sugerem a suspensão do tempo.

Freddie descreve mais uma viagem: “De onde eu estava sentado, à frente, a proa dava a impressão de erguer-se cada vez mais, como se o barco estivesse se esforçando para alçar vôo. [...] Ergui o rosto para aquela calma luz do mar, extasiado” (BANVILLE, 2002, p. 35). Louvel (2006, p. 213) assegura que a narrativização também se dá por meio do emprego de “participios passados com valor de adjetivo, resultados de uma ação passada”. Na passagem em destaque, a presença das palavras *sentado* e *extasiado* – participios passados (com valor de adjetivo) – ressalta o caráter de descritivo do texto.

O relato de Freddie Montgomery, como sói acontecer com os relatos memorialísticos, é impreciso, carregado de lacunas e de meandros obscuros. Ao mesmo tempo em que o personagem tenta voluntariamente resgatar suas memórias, muitas vezes percebe que o conteúdo resgatado não é necessariamente idêntico aos fatos anteriormente vividos. De qualquer maneira, preso e afastado de seu círculo social, escreve, talvez por perceber que “a escrita é uma das armas mais eficientes contra a segunda morte social, o esquecimento” (ASSMANN, 2011, p. 195). Enjaulado, Gilles o Terrível, como por vezes se autodenominava, espera o julgamento. Ao elaborar sua própria defesa, Freddie solicita ao inspetor que seu texto seja anexado ao processo, junto às “outras peças de ficção – as oficiais” (BANVILLE, 2002, p. 253), induzindo-nos uma vez mais a questionar a dicotomia arte *versus* representação. O Inspetor Haslet demonstra incredulidade: “Ora, Freddie, o que há de real nessa história?” A resposta é paradoxal: “O que há de real, inspetor? Tudo é real. Não, nada é real. Apenas o desespero é real” (p. 253).

140

Ao leitor resta indagar qual é a natureza e qual é a raiz desse desespero. A resposta, assim como a vida, assim como a narrativa de Montgomery e também a de Banville, é multifacetada. O que é real? Freddie dispara:

Nada disso significa coisa alguma. Isto é, nada que tenha qualquer importância. Estou apenas me distraindo, divagando, perdendo-me em um montão de palavras. Pois as palavras aqui são uma espécie de luxo, de exuberância. De tudo mais que tínhamos nesse mundo de riquezas e desperdícios que deixamos lá fora, as palavras são só o que nos deixam continuar a ter. (BANVILLE, 2002, p. 49)

Resta-nos o luxo das palavras de John Banville e a inquietação provocada pelas palavras de Freddie Montgomery.

4. Considerações finais

As evocações poéticas do texto de Banville são como estruturas ou escrituras palimpsésticas, uma vez que trazem ecos de diversos textos e mídias distintas. Por meio da palavra e da descrição ecfrástica, o autor convoca a presença das artes visuais, o que confere ao texto uma forte carga imagética.

Em nossa leitura, pudemos observar que o romance *O livro das provas* encerra inúmeros marcadores de picturalidade, tais como a presença de um personagem esteta; o emprego do léxico especializado; o uso de comparações explícitas; efeitos de enquadramento; a referência a gêneros picturais, a presença de um personagem em posição de *voyeur*; a suspensão do tempo; o uso de comparações explícitas; a descrição de obras de arte. Segundo Louvel (2006), tais marcadores configuram uma abertura do texto a uma estética híbrida, o que demanda um conhecimento tanto da estética literária quanto da poética das artes visuais.

Para Yacobi (1995), faz-se necessário investigar em que circunstâncias o diálogo interartístico se dá e quais os efeitos obtidos por meio dessa junção. Em Banville, o diálogo se dá por meio da modulação pictural e da analogia com as artes visuais. Nas palavras de McMin (2006, p. 149), “Pode-se argumentar que o estilo poético de Banville, especialmente em sua afeição pela analogia intrincada e engenhosa, é ímpar na história do romance irlandês moderno e contemporâneo”. Indubitavelmente, grande parte da potência do texto banvilleano reside no uso de marcadores picturais, na intensidade e na densidade de suas metáforas e analogias com as artes visuais.

Pelo tom confessional e memorialístico de Freddie Montgomery, pela narrativa não-linear, pela escrita palimpséstica, labiríntica e multifacetada, pelas diversas camadas de sentido, *O livro das provas* configura-se como uma armadilha textual que clama por reatualizar o grande desafio: “Decifra-me ou eu te devoro”.

Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BANVILLE, J. *O livro das provas*. Tradução Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2002.

CLÜVER, Claus. A New Look at an Old Topic: Ekphrasis Revisited. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 30-44, jan./abr. 2017.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. *Revista USP*, São Paulo, n.71, p. 85-105, setembro/novembro 2006.

HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony (Ed.). 4th Edition. *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: OUP, 2012.

LOUVEL, L. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 191-220.

_____. *Poetics of the Iconotext*. Edited by Karen Jacobs and translated by Laurence Petit. Farnham: Ashgate, 2011.

MCMINN, Joseph. ‘Ah, This Plethora of Metaphors! I Am like Everything Except Myself’: The Art of Analogy in Banville’s Fiction. *Irish University Review*, Vol. 34, No. 1, Special Issue: John Banville (Spring - Summer, 2006), pp. 134-150.

MEDEIROS, Sérgio. A consciência imponderável. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 out. 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0610200214.htm>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

RODOLPHO, M. *Écfrase e evidência nas Letras Latinas: doutrina e práxis*. 213f. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-26042010-111303/pt-br.php>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

WEBB, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Surrey, England: Ashgate, 2009.

YACOBI, Tamar. Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. *Poetics Today*, Vo. 16, No. 4, (Winter, 1995), pp. 599-649.

Submetido em: 04/03/2018

Aceito em: 04/04/2018

**A estilística da literatura indígena brasileira:
a alteridade como crítica do presente – sobre
a noção de eu-nós lírico-político**

*The Stylistics of Brazilian Indian literature:
the alterity as critic of the present – on the
concept of lyrical-political I-We*

Leno Francisco Danner, Julie Dorrico**, Fernando Danner****

RESUMO

Defendemos, nesse artigo, que a literatura indígena brasileira contemporânea possui como núcleo epistemológico-político e como estilo estético-literário o ativismo e a militância público-políticos diretos e pungentes, em sua ligação umbilical e em sua dependência profunda relativamente ao Movimento Indígena. Nesse sentido, a literatura indígena brasileira apresenta três marcas distintivas e constitutivas que lhe dinamizam nessa sua vinculação seja ao Movimento Indígena, seja em termos de esfera público-política e como *práxis* estética, política e normativa, a saber: (a) parte da afirmação da memória ancestral e comunitária, da autoexpressão desde a singularidade antropológica do próprio indígena; (b) com base nisso, explicita, denuncia e enfrenta pública e politicamente a condição de exclusão, de marginalização e de violência vividas e sofridas; e (c), como síntese de tudo isso, assume um sentido político-politizante, carnal e vinculado que se expressa por meio de uma *voz-práxis* estético-literária que funda o eu-nós lírico-político ativista, militante e engajado, comprometido diretamente com a causa indígena. Assim, argumentamos que o núcleo normativo da literatura indígena brasileira contemporânea consiste na intersecção de comunidade e indivíduo, no mútuo sustento de afirmação e atualização da memória ancestral-comunitária como singularidade antropológica, de denúncia da violência sofrida como minoria e de crítica do presente do e por parte do eu-nós lírico-político indígena. Essa é a linguagem, o estilo e a *práxis* da literatura indígena brasileira hodierna que marcam, dinamizam e definem as produções estético-literárias indígenas e a postura de seus/as intelectuais, bem como do próprio Movimento Indígena de um modo mais geral.

143

Palavras-Chave: *Literatura Indígena; Alteridade; Crítica do Presente.*

* Universidade Federal de Rondônia (UNIR).
** Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).
*** Universidade Federal de Rondônia (UNIR).

ABSTRACT

144

We defend in this paper that contemporary Brazilian Indian literature has as its epistemological-political core and aesthetical-literary style the direct and pungent public-political activism and militancy, in its intrinsic linking and profound dependence relatively to the Indian Movement. In this sense, Brazilian Indian literature has three distinctive and constitutive characteristics which streamline it in its linking to both the Indian Movement and the public-political sphere, and as aesthetical, political and normative *praxis*, namely: (a) it starts from the affirmation of the ancestral and communitarian memory, from the self-expression based on the Indian anthropological singularity; (b) from here, it makes explicit, denounces and faces publicly and politically the condition of exclusion, marginalization and violence lived and suffered by Indians; and (c), in resume, it assumes a political-politicizing, carnal and linked sense which is expressed by means of an aesthetical-literary voice-*praxis* that grounds the activist, militant and engaged lyrical-political I-We, directly compromised to the Indian cause. So, we argue that the normative core of the contemporary Brazilian Indian literature consists in the intersection of community and individual, in the mutual support of affirmation and renewal of ancestral-communitarian memory as anthropological singularity, of denouncement of the suffered violence as a minority and of criticism of the present by the lyrical-political I-We. This is the language, the style and the *praxis* of the current Brazilian Indian literature that characterize, streamline and define the Indian aesthetical-literary productions and the public posture of its intellectuals, as well as of the Indian Movement in general.

Key-Words: *Indian Literature; Alterity; Critic of the Present.*

DANNER, L. F.;
DORRICO, J.;
DANNER, F.
*A estilística
da literatura
indígena
brasileira: a
alteridade
como crítica do
presente – sobre a
noção de eu-nós
lírico-político*

Eu acho que teve uma descoberta do Brasil pelos brancos em 1500, e depois uma descoberta do Brasil pelos índios na década de 1970 e 1980. A que está valendo é a última. Os índios descobriram que, apesar de eles serem simbolicamente os donos do Brasil, eles não têm lugar nenhum para viver nesse país. Terão de fazer esse lugar existir dia a dia. Não é uma conquista pronta e feita. Vão ter de fazer isso dia a dia, e fazer isso expressando sua visão do mundo, sua potência como seres humanos, sua pluralidade, sua vontade de ser e viver (Krenak, 2015, p. 248).

1. Considerações iniciais

145

Nesse artigo, argumentamos que a literatura indígena brasileira contemporânea é marcada, constituída e dinamizada por uma voz-*práxis* estético-literária que, sob a forma de um eu-nós lírico-político, parte da afirmação e da autoexpressão desde sua singularidade antropológica, afirmando e atualizando sua memória ancestral-comunitária e, a partir dela, realizando uma *práxis* público-política de crítica do presente, de resistência cultural e de luta política em que o desvelamento e o enfrentamento da exclusão, da marginalização e da violência vividas e sofridas definem uma postura de ativismo, de militância e de engajamento dos/as escritores/as indígenas seja para com o Movimento Indígena, de cunho político-cultural, seja em termos de esfera pública, no que se refere à construção de hegemonia cultural, normativa, política e epistêmica¹. Nesse sentido, a literatura indígena, enquanto uma *práxis* política-politizante, vinculada e carnal, e sob a forma de ativismo, de militância e de engajamento no Movimento Indígena, permite

1 Por Movimento Indígena Brasileiro, os/as intelectuais indígenas querem significar a organização e a união dos povos indígenas e a atuação público-política de suas lideranças em favor de suas comunidades/etnias enquanto evento que emergiu a partir da década de 1970 em diante, com especial ênfase nas décadas de 1980 e de 1990, em que se consolidou e se expandiu. Esse movimento possuía e possui uma organização pan-indígena constituída e dinamizada em torno de uma agenda político-programática e de interesses comuns, com estratégias e práticas utilizadas pelas comunidades indígenas em defesa de seus interesses, de seus direitos e como resistência contra a violência vivida e sofrida (cf.: Baniwa, 2006; Krenak, 2015).

a superação do silenciamento e do confinamento dos povos indígenas à esfera privada de vida, à aldeia pura e simplesmente, um silenciamento e um confinamento apolíticos e despolitizadores que lhes foram impostos pela cultura majoritária e em termos tecnocráticos, em uma postura e em um movimento que lhes permitem superar esse silenciamento e esse privatismo exatamente por meio e sob a forma desse ativismo, dessa militância e desse engajamento como sujeitos público-políticos.

Para desenvolvermos esse argumento, dividimos o texto em dois capítulos que, de todo modo, estão imbricados, sendo mutuamente dependentes. No primeiro, mais geral, definimos a condição de minoria como um conceito e uma questão políticos, como uma construção política no duplo sentido do termo, isto é, (a) como conceito simbólico-normativo e como produto de processos materiais de exclusão, de unidimensionalização e de violência, por um lado; e (b) como expressão e publicização da própria condição de e como minoria, por outro. Se, no primeiro caso, as minorias são construções de maiorias socioculturais hegemônicas, no segundo, a própria *voz-práxis* dessas mesmas minorias, sempre que é publicizada, assume um sentido e uma atuação irremediavelmente políticas e politizantes. Ora, em consequência disso, argumentamos que a *voz-práxis* das minorias é sempre e diretamente carnal, vinculada e política-politizante, o que aponta para o fato de que ela é autoexpressão de um grupo sociocultural estigmatizado, periférico, silenciado e violentado por causa de sua singularidade antropológica, o que significa que a vinculação público-política do/a escritor/a de minorias parte sempre dessa pertença, dessa dependência e dessa publicização radicais e pungentes desse mesmo grupo, de sua condição de marginalização, de exclusão e de violência, utilizando-a como base para a crítica social, a resistência cultural e a luta política. É por isso, aliás, que as minorias são, em sua *voz-práxis* pública e publicizada, fundamentalmente políticas e politizantes, uma vez que confrontam, no simples fato de serem, de aparecerem e de se manifestarem como minorias, os processos apolíticos, despolitizados, naturalizados e a-históricos de unidimensionalização, de massificação e de totalização sustentados e realizados por grupos socioculturais majoritários – a literatura de minorias, portanto, como direta e pungentemente política e politizante, ativista, militante e engajada. A partir disso, elaboramos o segundo capítulo tendo por base a análise de escritores/as indígenas brasileiros/as hodiernos, com o intuito de mostrar o quanto sua produção estético-literária assume esse sentido ativista, militante e engajado em termos público-políticos e relativamente ao Movimento Indígena. Isso significa, como procuraremos reconstruir e defender na segunda parte, que a literatura indígena se vincula direta e pungentemente ao Movimento Indígena, tendo na afirmação e na atualização da memória, sob a forma de assunção e de promoção da tradição ancestral, comunitária e xamânica e de crítica do presente, de denúncia da marginalização vivida e sofrida, o núcleo normativo de sua constituição e o cerne de sua vinculação público-política. Com isso, imbricando-se profundamente ao Movimento Indígena e assumindo-se como ativismo, militância e engajamento, a literatura indígena permite a superação do silenciamento e do confinamento à esfera privada, apolítica, não-pública a que

esses mesmos povos indígenas foram e são relegados pela cultura majoritária e em termos tecnocráticos. Nesse sentido, ela guarda uma relação estreita e mutuamente dependente com a política, tornando-se, em verdade, direta e pungentemente *práxis* política, normativa, estética ativista, militante e engajada.

Queremos, antes de tudo, realizar uma delimitação conceitual, ainda que um tanto genérica e aberta para o momento, do termo *voz-práxis*, que utilizamos ao longo do texto. Em sua acepção matricial, construída por Karl Marx, e, por exemplo, utilizada e reestilizada, hodiernamente, por Jürgen Habermas e por Paulo Freire, o conceito significava-significa a umbilical correlação e dependência entre teoria e prática, seja no sentido de dar-se cientificidade à ação política cotidiana (e politicidade à prática científica institucionalizada), seja, para o que nos interessa aqui, de tornar essa ação reflexiva, dotada de organização, de projeto e de orientação, inclusiva e participativa. A *práxis*, portanto, enfatiza uma perspectiva ativa, participativa e reflexiva, apontando para essa ligação entre teoria e prática de que falamos, núcleo duro da teoria social crítica, para a qual a reflexividade depende de uma ação direta dos excluídos mediada e perpassada por fundamentação teórica – a transformação social via ação política que se escora em um diagnóstico e em uma fundamentação científicos. A *práxis*, enquanto ação reflexiva, envolve, por conseguinte, a interrelação entre os grupos oprimidos (o proletariado, as minorias, os movimentos sociais) e uma perspectiva científica de mundo, e aponta para o fato de que os próprios oprimidos, não mais como massa de manobra, mas como sujeitos na plenitude de sua formação intelectual, assumem o protagonismo sobre e acerca de sua própria condição e, como consequência, da situação social que lhes produz e que somente eles – e não os opressores – podem modificar. Por isso, retomando Karl Marx, Jürgen Habermas e Paulo Freire, a teoria social crítica deve fazer-se *práxis* política inclusiva, participativa e direta, dando a própria palavra e a própria oportunidade de os oprimidos – não-sujeitos de sua própria condição – tornarem-se sujeitos autoconscientes, emancipados e emancipatórios (cf.: Marx, 1989, pp. 03-39; Marx & Engels, 2001, pp. 99-103; Habermas, 1987, pp. 14-15, pp. 47-48; Freire, 1987, pp. 16-32).

Note-se, aqui, que essa perspectiva exige ativismo, militância e engajamento a partir da condição sociopolítica ou étnico-antropológica que se vive, uma postura que não pode ser mediada ou realizada apenas por meio da torre de marfim da teoria. Baseados nessa descrição genérica, compreendemos e utilizamos o conceito de *voz-práxis* querendo significar, com ele, o fato de que os/as escritores/ e os/as intelectuais indígenas utilizam-se de sua palavra, calcada na sua tradição ancestral-comunitária, como fundamento de uma atitude público-política reflexiva, ativista e militante que busca exatamente a publicização e a politização da condição, da situação e da causa desses povos indígenas. Nesse diapasão, a literatura indígena permite a autoexpressão direta, sem mediações institucionalistas, cientificistas e tecnicistas dos povos indígenas por si mesmos e a partir de si mesmos, lhes possibilitando a autoafirmação via retomada dessa tradição ancestral-comunitária e, a partir disso, a realização de uma postura de crítica do presente. Essa expressão

direta assume um sentido catártico, de remodelação e de reavaliação de todo o peso do colonialismo, de toda a pungência da violência colonial, acumulada em cinco séculos de contato etnocida, buscando inserir-se na dinâmica constitutiva de nossa sociedade, em todas as suas esferas, começando pela política, passando pela cultura, pela religião e pela educação e chegando-se à própria economia. É assim, portanto, que a literatura indígena, enquanto palavra direta e singular, ao assumir esse sentido catártico, leva à reflexividade do indígena por si mesmo em um triplo sentido: permite, dada sua abertura paradigmática, autoexpressão e autoafirmação desde sua condição; o leva a publicizar e politizar sua condição de marginalização, de exclusão e de violência, de modo que, por meio da própria autoexpressão direta e singular, ele supera o silenciamento, a invisibilização e o privatismo público-políticos aos quais ele tradicionalmente esteve e está submetido em termos de esfera pública, política e cultural; e, além disso, lhe permite divulgar e promover socialmente a riqueza de sua pertença, de sua singularidade, na multiplicidade das vozes, das práticas e dos valores construídos milenarmente pelos povos indígenas. A literatura indígena (assim como a literatura de minorias de um modo mais geral), em termos de ativismo, militância e engajamento do eu-nós lírico-político, se torna voz como *práxis*, *práxis* como voz, ou seja, voz-*práxis*, palavra reflexiva porque singular, palavra ativista e ativismo pela palavra, via participação e inclusão de uma singularidade que denuncia a condição de exclusão, de marginalização e de violência; ação crítica e emancipatória pela palavra dita em primeira pessoa, de modo reflexivo e catártico – os cinco séculos de colonização etnocida e de deslegitimação normativa, entalados na garganta, podem, aqui, por meio desse engajamento como palavra direta da própria diferença por si mesma e desde si mesma, ser contados, compartilhados publicamente.

Voz-*práxis*, portanto, alude à publicização da própria fala, da própria voz como uma postura político-cultural marcada pela e dinamizadora da reflexividade dos povos indígenas, propiciando-lhes superar seu silenciamento, sua invisibilização e sua exclusão e consolidar-se na esfera pública como sujeitos político-culturais. A voz, como ação refletida e reflexiva, promove a autoexpressão e a autoafirmação e, com isso, permite ao/à indígena a crítica pungente de sua condição em nossa sociedade. Com isso, ela, a voz refletida e reflexiva, leva à profunda intersecção da literatura com o Movimento Indígena, contribuindo para a propagação de seus ideais, para a legitimação de sua presença público-política, para a hegemonia de seus valores e para a busca do diálogo intercultural. Sobretudo, a voz-*práxis* indígena, enquanto característica central da literatura indígena brasileira, assume-se como perspectiva crítica, criativa e reflexiva, porque dita e dinamizada de modo direto, sem mediações, de modo que uma minoria – ou qualquer minoria – pode expressar-se a partir de sua condição, de sua singularidade e, ao fazer isso, politizar-se e politizar a sociedade em que está situada. É uma voz reflexiva, uma *práxis* emancipatória, posto que política e politizante, para si e para a sociedade na qual está inserida e que produziu e reproduz, na maior parte das vezes de modo apolítico e despolitizado, essa condição de minoria.

2. A voz-práxis estético-política das minorias como ativismo e militância

A voz-práxis das minorias é irremediavelmente política, ativista e militante, o que significa que sua expressão como minorias assume um sentido diretamente politizante, carnal e vinculado, comprometido com a própria situação e com a própria singularidade da autora, do autor, do grupo em questão. Nesse sentido, três características fundamentais definem a estrutura, o estilo e a vinculação da voz-práxis estético-literária das minorias enquanto crítica do presente, como ativismo, militância e politização profundos e abrangentes, a saber: (a) ela de antemão é política e politizante, porque as minorais são uma construção simbólica e material dinamizada por processos de silenciamento, de exclusão, de marginalização e de destruição teórico-práticos levados a efeito por maiorias; (b) ela somente pode constituir-se e dinamizar-se como crítica do presente por meio da afirmação da própria condição de minorias, partindo de seu horizonte antropológico-ontológico, de suas experiências socioculturais e de suas bases epistemológico-políticas, e publicizando suas experiências de dor, de negação e de violência sofridas e vividas como minorias, pelo fato de serem minorias – a voz-práxis estético-literária das minorais como um movimento que vai da autoafirmação identitária à crítica do presente; (c) ela é caracterizada pela intrínseca e umbilical ligação entre eu e grupo, indivíduo e comunidade, de modo a dar origem a isso que chamamos de *eu-nós lírico-político*, em que o autor e a autora estão profundamente comprometidos e conectados à comunidade de origem, falando em nome dela e por ela, o que leva à constituição diretamente política, militante e ativista da voz-práxis estético-literária das minorias e, no caso, do autor e da autora pertencentes às minorias, posto que sua voz-práxis tem por base sempre essa condição, essas experiências e essa publicização como minorias (Dalcastagnè, 2012; Thiél, 2004; Almeida, 2009; Almeida & Queiroz, 2004; Danner & Dorrico Peres, 2017).

149

Reflitamos sobre esses três pontos. Com efeito, o primeiro aspecto importante para considerarmos a extensa e cada vez mais pungente produção estético-literária das minorias - mulheres, negros/as, índios/as, LGBTTs etc. – está no reconhecimento de que o conceito de *minorias* possui um significado diretamente político, posto que as minorias são uma construção simbólico-material de grupos socioculturais hegemônicos localizados no espaço e no tempo (muitas vezes conquistando hegemonia por meio da destruição da alteridade), e não um produto natural e/ou uma imposição divina de cunho não-normativo, a-histórico, apolítico e despolitizado. Por construção simbólico-material, entendemos o fato de que esses grupos socioculturais hegemônicos produziram histórica e politicamente todo um arcabouço normativo essencialista e naturalizado, unidimensional e totalizante acerca de si e da alteridade e, a partir dele, realizaram processos de exclusão, segregação e destruição material contra as diferenças, tanto no sentido de homogeneizá-las e unidimensionalizá-las quanto com o escopo de eliminá-las de uma vez por todas da face da Terra (Spivak, 2010; Fanon, 1968; Habermas, 2002). As diferenças, as alteridades, portanto, são uma construção política e normativa e sua condição material como minorias (isto é, não apenas como grupos marginalizados e excluídos, mas também como numericamente minoritários por causa do genocídio-extermínio a que

foram submetidos) se deve a processos de destruição material fundamentados naquele arcabouço político-normativo assumido e utilizado por grupos majoritários. Este é o caso das mulheres frente aos homens na tradição judaico-cristã, dos grupos LGBTQTTs frente mais uma vez a essa tradição judaico-cristã essencialista e naturalizada em termos de gênero e de sexualidade, dos/as índios/as e dos/as negros/as frente ao modelo antropológico racionalista eurocêntrico etc. Aqui, a mulher, o/a homossexual, o/a negro/a e o/a índio/a gradativamente assumiram um sentido decaído, negativo, por parte dessa tradição religioso-cultural, o que também significa que a eles e a elas foram impostos processos de deslegitimação, de exclusão e de silenciamento políticos, que construíram esse sentido normativa e politicamente negativo por trás do conceito de minoria, consolidando uma cultura cotidiana que naturalizou tais processos de exclusão e essas mesmas minorias ao ponto de silenciá-las, de remetê-las como que exclusivamente ao âmbito privado da vida, retirando-as da esfera pública e como sujeitos, práticas e valores políticos e politizantes, legitimamente públicos. Nesse sentido, o conceito de minoria passa a assumir um significado política e moralmente negativo, como algo e alguém que não apenas destoam profundamente da normalidade cotidiana, senão que também a põem em xeque, destruindo sua estabilidade, imutabilidade, naturalidade e dignidade – por isso, essas mesmas minorias, ao politizarem, historicizarem e profanizarem esse padrão normal totalizante, a-histórico, essencialista e naturalizado, apolítico e despolitizado, são vistas como o grande inimigo a ser silenciado, excluído, marginalizado e, se necessário, destruído praticamente.

Assim, enquanto construção política e normativamente referendada, as minorias aparecem de antemão, em termos de voz-*práxis*, com um estigma estampado em seus corpos, em suas culturas, em suas formas de ser e de estar no mundo, em suas perspectivas antropológicas e epistemológicas. E, nesse caso, a simples percepção de que se trata de um indivíduo pertencente a um grupo sociocultural decaído, de uma minoria em sentido normativamente negativo, basta para anular qualquer possibilidade de contato paritário, de respeito e de consideração recíprocos, de igual tratamento intersubjetivo, de acolhimento e de proteção institucionais. Assim é que tradicionalmente as minorias ou foram destruídas em praça pública como exemplo a todos aqueles que quisessem e pudessem romper com certo padrão de normalidade calcado em bases essencialistas e naturalizadas, ou foram reduzidas e empurradas como que totalmente à esfera privada da vida, perdendo sua politicidade, tendo silenciada essa sua politicidade, como se o ser e o viver mulher, homossexual, indígena e negro/a somente pudessem manter uma legitimidade mínima longe dos olhos do público, da esfera público-política, tendo certa legitimidade apenas se perdessem sua politização, isto é, caso se assumissem como algo totalmente privado, íntimo, não-público e apolítico. Aliás, esse ponto, como podemos perceber, é ainda hoje uma tônica de nossa sociedade brasileira, a saber, as diferenças até podem ser possíveis e legítimas, mas não como sujeitos, práticas e valores público-políticos que possam estar visíveis à luz do dia e por todos e todas, para todos e todas, que possam questionar politicamente e relativizar normativamente padrões normalizadores, essencialistas e naturalizados em sua apoliticidade-despolitização e a-historicidade cotidianas, o que significa que, se elas quiserem ser *protegidas e respeitadas*, necessitam

DANNER, L. F.;
DORRICO, J.;
DANNER, F.
*A estilística
da literatura
indígena
brasileira: a
alteridade
como crítica do
presente – sobre a
noção de eu-nós
lírico-político*

esconder-se na esfera do seu quarto, da sua casa, da sua intimidade, um âmbito totalmente ausente e destituído de publicidade (cf.: Krenak, 2015; Danner, Bavaresco & Danner, 2017). Na esfera pública, as diferenças não são possíveis e nem legítimas, devendo, caso queiram assumir essa atuação e essa visibilidade público-políticas, ser deslegitimadas, combatidas e silenciadas, posto que põem por terra a normalidade essencialista e naturalizada própria às maiorias, aquele tipo de verdade e de valor que somente é possível por meio da uniformização, da unidimensionalização e da totalização estritas, que se assumem como apolíticas e que, portanto, despolitizam as diferenças e as contradições exatamente por meio do silenciamento, da exclusão, da marginalização e da violência. Com isso, tanto os conceitos de povo e de nação quanto o consequente conceito de esfera público-política assumem claramente um sentido unidimensional e totalizante, massificado, tornando-se, em muitas situações, castradores e negadores das diferenças, em que a heterossexualidade, a cor branca e a razão impessoal, todas baseadas em uma ordem apolítica e despolitizada, são as métricas fundamentais para a legitimação da *práxis* – novamente, aqui, as diferenças são empurradas para a esfera da vida privada, para a intimidade, de cunho apolítico, não-normativo e despolitizado, sendo profundamente silenciadas.

Nesse sentido, como estamos argumentando, a autoexpressão e a autoafirmação estético-literária das minorias são *ab origine* políticas e politizantes, carnavais e vinculadas, ativistas e militantes. Em primeiro lugar, enquanto condição e construção políticas, a visibilização das minorias assume em cheio esse sentido político e politizante por si (e para si) e para os outros. A voz-*práxis* estético-literária das minorias é *política e politizante por si e para si*, uma vez que o autor e a autora expressam-se por meio de estilos, práticas, rituais e valores próprios ao grupo de que fazem parte – aliás, a cor da pele, a estrutura antropológico-cultural, a expressão corporal e a postura em termos de gênero e de sexualidade *de antemão aparecem como representando e pertencendo a uma minoria*, o que significa que a enunciação estético-literária das minorias já não pode esconder-se, ser silenciada (e calar-se) e negada (e negar-se) nessa sua pertença, nessa sua dinâmica (como minoria). Aqui, o autor e a autora são pertencentes ao grupo sociocultural em questão: mulher, negro e negra, indígena, homossexual – às vezes possuindo mais do que um único desses qualificativos. Ele e ela são, assim, autor/a negro/a, indígena, homossexual etc., não podendo silenciar sobre, apagar, esconder ou até negar essa pertença antropológico-cultural, nem essa estilística epistemológica (de pertença a uma minoria, de manifestação como minoria) e nem a profunda militância de que sua voz-*práxis* se reveste e se constitui. E a voz-*práxis* estético-literária das minorias, uma vez que direciona-se à esfera público-política, saindo da esfera privada, apolítica e despolitizante e assumindo-se como publicidade, é política e politizante para os outros, uma vez que tanto confronta os padrões de normalidade majoritários e associados e sustentados pelas maiorias quanto é confrontada por essas mesmas maiorias por colocar em xeque as bases essencialistas e naturalizadas, apolíticas e a-históricas nas quais se sustenta a normalização, a unidimensionalização e a totalização em termos socioculturais, de gênero e de sexualidade, de economia e de política etc. As minorias, na esfera pública e como publicidade, ao substituírem o silenciamento e a apoliticidade da esfera privada pelo ativismo e pela militância como alteridades na esfera público-política, não apenas

assumem-se como sujeitos, práticas e valores políticos e politizantes, mas também são enquadrados pelas maiorias como adversários políticos que desvelam a politicidade e a historicidade da negação, da exclusão, da marginalização e da violência, mostrando também que a suposta superioridade do branco, do macho, do heterossexualismo etc. não são dados naturais e nem podem ser respaldados teologicamente, senão que são pura e simplesmente construções, produtos-produções que possuem uma história e uma localização no espaço e no tempo, fruto da política e de relações políticas.

Ora, é nesse sentido que emerge o segundo significado fundamental da voz-*práxis* estético-literária das minorias, acima comentado, a saber, se as minorias são construções político-normativas e resultado de processos materiais (escorados nessas e dinamizados por essas construções político-normativas) de silenciamento, de exclusão, de marginalização e de destruição, então sua expressão só pode ser diretamente uma expressão política e politizante, em que o estilo, o sentido e a direção da voz-*práxis* estético-literária das minorias têm de assumir e utilizar-se do arcabouço antropológico-ontológico, sociocultural e epistemológico-político do grupo de que o autor e a autora fazem parte, explicitando, trabalhando e publicizando as experiências de ser e de estar no mundo, as práticas, os valores e os códigos constituintes tanto da vida do seu grupo quanto de suas experiências mais básicas como indivíduo pertencente a uma minoria e visto (e estigmatizado) como minoria. Do mesmo modo, como construção político-normativa e resultado de processos materiais de negação, de exclusão, de marginalização e de violência, a voz-*práxis* estético-literária das minorias, em superando e enfrentando o confinamento na esfera privada imposto a elas pelas maiorias e pelos padrões normalizadores da cultura e das instituições, necessariamente desvela, publiciza e compartilha intersubjetivamente essas experiências de dor, de negação e de violência a que são submetidas enquanto minorias, o que significa que seu silenciamento é substituído por uma atitude política-politizante, carnal e vinculada (Munduruku, 2004; Graúna, 2013; Potiguara, 2004; Kopenawa & Albert, 2015; Krenak, 2015; Werá, 2016). Aqui, a autoexpressão das minorias e como minorias simplesmente não tem condições de negligenciar as situações de exclusão e de violência vividas e sofridas, ou de passar ao largo tanto da publicização quanto do enfrentamento delas: em sua manifestação estético-literária, essa autoexpressão das minorias já reflete e já apresenta-se como violentada, como produto de uma violência permanente e pungente cometida seja em termos simbólicos, normativos e políticos, seja em termos materiais e institucionais. Nesse sentido, a voz-*práxis* estético-literária das minorias baseia-se na e parte da sua constituição enquanto singularidade irreduzível, dos valores, das práticas, dos códigos e dos ritos próprios à comunidade e ao grupo de que o autor e a autora fazem parte; ela também assume-se como publicização e explicitação das situações de marginalização, de exclusão e de violência, da dor e do sofrimento que a própria condição de minoria, enquanto construção política, carrega e representa; e, com isso, ela chega à e torna-se crítica do presente, desde a constituição de uma voz-*práxis* política-politizante, carnal e vinculada, em que o eu-nós lírico-político, profundamente ligado à comunidade e ao grupo de que faz parte, utiliza-se de suas

DANNER, L. F.;
DORRICO, J.;
DANNER, F.
*A estilística
da literatura
indígena
brasileira: a
alteridade
como crítica do
presente – sobre a
noção de eu-nós
lírico-político*

tradições e dessa sua vinculação, desvela e denuncia a violência sofrida e vivida e, em tudo isso, resiste culturalmente e luta politicamente, em uma atitude propositiva de autoafirmação e de enfrentamento das situações de exclusão e de marginalização às quais, como minoria, essa voz-*práxis* está submetida (Butler, 2003).

Com isso, chegamos ao terceiro ponto fundamental que é constituinte e dinamizador da voz-*práxis* estético-literária das minorias como perspectiva política-politizante, carnal e vinculada que parte das bases antropológico-ontológicas, socioculturais e epistemológico-políticas próprias ao grupo em questão, uma voz-*práxis* que assume a crítica do presente como estilo e postura fundantes de sua manifestação como minoria e em termos de publicização e de enfrentamento das situações de marginalização, de exclusão e de violência sofridas e vividas, substituindo o silenciamento, a despolitização-apoliticidade e o confinamento à/na esfera privada por um profundo ativismo e militância em termos público-políticos. Esse ponto consiste na umbilical e intrínseca ligação entre eu e nós, autor/a e grupo, de modo a fundar-se um eu-nós lírico-político que, em sua manifestação público-política, aparece diretamente ligado ao e dependente do grupo sociocultural de que faz parte, militando politicamente com ele e a favor dele. Com efeito, a voz-*práxis* estético-literária das minorias e suas produções são fundamentalmente marcadas por um eu-nós lírico-político que, partindo da sua própria singularidade antropológica, dos valores, das práticas e dos ritos que ela comporta e apresenta, assume o desvelamento e o enfrentamento da exclusão, da marginalização e da violência sofridas e vividas como o *leitmotiv* dessa mesma voz-*práxis*, em uma atitude-postura de ativismo e de militância que é, como estamos argumentando, diretamente crítica do presente. O eu-nós lírico-político, portanto, é a marca, o estilo e a dinâmica epistemológico-políticos basilares para entender-se a construção estético-literária e a vinculação público-política dessas mesmas minorias em suas manifestações e produções, o que significa que tais manifestações e produções – a voz-*práxis* das minorias – são caracterizadas e dinamizadas diretamente pela pertença ao grupo, pelos valores, pelas práticas, pelos ritos e pelas experiências vividas como grupo, como comunidade. E isso não poderia ser diferente: como estamos argumentando ao longo do texto, as minorias são *ab origine* políticas e politizantes, uma construção política, de modo que sua voz-*práxis* é direta e irremediavelmente política no duplo aspecto assumido e representado pelo conceito de minoria, a saber: a autoexpressão como minoria significa uma atitude de crítica, de contraposição, de resistência, de desconstrução e de enfrentamento da violência vivida e sofrida, do silenciamento, da exclusão e da marginalização impostos por grupos sócio-culturalmente hegemônicos e suas perspectivas de mundo totalizantes e unidimensionais; e, uma vez publicizada, uma vez rompendo com o silenciamento, o privatismo e a apoliticidade-despolitização a ela impostos pela cultura majoritária, a voz-*práxis* estético-literária das minorias questiona, sob a forma de eu-nós lírico-político, os padrões de normalização, as bases apolíticas-despolitizadas, a-históricas, essencialistas e naturalizadas nas quais se escora a marginalização (e o seu sentido e a sua condição como minorias), o que significa que também para os

grupos hegemônicos essa voz-*práxis* é percebida como política e politizante, ainda que em um sentido negativo, como quebra e desvio da normalidade, como violação à ordem (apolítica, despolitizada, naturalizada) estabelecida.

Desse modo, a voz-*práxis* das minorias em termos estético-literários, constituída e dinamizada a partir de um eu-nós lírico-político que parte da comunidade e do grupo, passa pela crítica do presente enquanto desvelamento e enfrentamento da violência, da marginalização e da exclusão, transforma-se e assume-se diretamente como ativismo e militância, como uma perspectiva política-politizante, carnal e vinculada em que o autor/a está enraizado/a e umbilicalmente ligado/a tanto à singularidade antropológica do grupo e da pertença a esse grupo quanto às experiências comunitárias e grupais de exclusão, de violência, de negação e de destruição. Essa ligação entre eu e comunidade/grupo, essa pertença fundamentalmente singular a uma alteridade irreduzível, a uma minoria construída politicamente, juntamente com as experiências de silenciamento, dor e violência, são simplesmente inapagáveis, não podendo ser silenciadas, abandonadas ou sublimadas pelo autor/a de minorias, pelas produções estético-literárias das minorias. É por isso que a obra-*práxis* dali resultante é política-politizante, carnal e vinculada, ligada às experiências e comprometida com a causa da minoria em questão, o que significa que o/a autor/a pertencente às minorias não produz uma obra-*práxis* neutra, imparcial e impessoal no que diz respeito à questão dessa mesma vinculação, dessa mesma carnalidade. Diferentemente do escritor burguês, altamente individualista, que pode assumir-se como totalmente independente do grupo de que faz parte e que pode produzir uma obra basicamente descomprometida em relação a questões socioculturais, uma obra meramente formal, voyeurista, apolítica e despolitizada, de um indivíduo fechado em si mesmo e que, enquanto mônada, tanto basta-se a si mesmo quanto despreza ou sobrepõe-se à sociedade da qual faz parte, o/a escritor/a de minorias assume uma voz-postura-*práxis* ativista e militante, profundamente ligada à e dependente da singularidade antropológica e das experiências comunitárias e que, sob a forma de eu-nós lírico-político, torna-se direta e pungentemente crítica do presente. É uma voz-*práxis* ativista e militante que fala em nome da minoria e como minoria, que se utiliza de suas bases antropológicas e que desvela a sua condição como minoria, politizando sujeitos, valores, práticas e estruturas sociais, culturais e institucionais de exclusão, que geram, legitimam e reproduzem o silenciamento, a marginalização e a violência contra essas mesmas minorias. Esse é o caso, como veremos agora, das produções literárias indígenas deste nosso Brasil contemporâneo.

154

3. A estilística da literatura indígena: o eu-nós lírico-político como crítica do presente

Primeiramente, como destacam Daniel Munduruku, Graça Graúna, Maria Inês de Almeida e Sonia Queiroz, a grande marca da literatura indígena brasileira da atualidade consiste exatamente no fato de que o/a indígena passa a escrever por si mesmo, desde sua singularidade antropológica, passando por suas experiências

de silenciamento, de negação e de violência e chegando a uma postura de crítica do presente via voz-*práxis* estético-literária (cf.: Munduruku, 2004; Munduruku, 2016; Graúna, 2013; Almeida & Queiroz, 2004). No dizer de Almeida & Queiroz, “a literatura de autoria indígena revoga a presença do traço indígena na literatura nacional *enquanto negatividade*, desvio criativo, e se impõe afirmativamente, como presença positiva” (Almeida & Queiroz, 2004, p. 220; os destaques são nossos). Nesse sentido, de mero personagem coadjuvante no grande drama da história nacional e branca, de participante marginal nos enredos amorosos e existenciais de personagens brancas, como representação extemporânea, caricata e idílica (e, ainda assim, marginal e coadjuvante nessa grande odisseia branca que é a nação brasileira), os/as indígenas, por meio da sua voz-*práxis* estético-literária, passaram a assumir protagonismo epistemológico e político, social e cultural em termos de crítica do presente. Com suas manifestações e produções estético-literárias, já não nos aparecem mais sob aquele modelo idílico e caricato do bom selvagem distante da civilização, como índio/a nobre e guerreiro/a, mas como cidadãos e cidadãs e como grupos socioculturais que não apenas se afirmam como parte da nação, senão que também lutam em prol de sua causa, sob a forma do Movimento Indígena – a literatura indígena como aliada e promotora fundamental do Movimento Indígena brasileiro hodierno (cf.: Dorrico, 2017). Com isso, a literatura indígena assume-se como voz-*práxis* diretamente política e politizante, carnal e vinculada, ativista e militante nos três pontos discutidos no capítulo inicial deste texto, a saber: (a) em termos de consciência de que o Movimento Indígena somente pode ser bem-sucedido se se constituir politicamente, se se dinamizar em termos público-políticos, vinculando-se profundamente à sociedade civil e buscando nela hegemonia cultural; (b) em termos de autoafirmação e de autoexpressão identitárias, comunitárias, como singularidade antropológica, passando pelo desvelamento, pela denúncia e pela publicização da violência sofrida e vivida, da negação, da exclusão e da marginalização que sofreram ontem e que vivem hoje, e chegando-se à crítica do presente como núcleo político, normativo e cultural desse mesmo Movimento Indígena; e (c) a constituição de uma voz-*práxis* que se processa, se dinamiza e se manifesta pública e politicamente em termos de eu-nós lírico-político ativista e militante. Aqui, portanto, está o núcleo estilístico, epistemológico e político do Movimento Indígena de um modo geral e, para nosso caso nesse texto, da literatura indígena brasileira em particular, a saber, uma voz-*práxis* ativista e militante, marcada por um eu-nós lírico-político que parte da comunidade de origem, publiciza a violência e a marginalização sofridas e vividas, assumindo uma postura ativista e militante sob a forma de crítica do presente. No que se segue, gostaríamos, a partir da análise de textos literários de autores/as indígenas brasileiros/as, de provar e de desenvolver nosso argumento.

Primeiramente, o ponto de partida das produções estético-literárias indígenas, em termos de voz-*práxis* militante e ativista, está na afirmação e na utilização da tradição e da pertença comunitárias como base, mote e condição para a autoexpressão e a autoafirmação do eu-nós lírico-político e, a partir daqui,

sob a forma de ativismo e de militância, de crítica do presente. Como dissemos anteriormente, sem essa pertença à e essa utilização da tradição comunitária, sem essa consciência e essa valorização de sua singularidade antropológica simplesmente não existiria literatura indígena – assim como, evidentemente, não existiria literatura de minorias. Isso porque o/a escritor/a indígena (como de resto o/a escritor/a pertencente às minorias) não é uma mônada, que não apenas vive isolada da coletividade, senão que também se constitui de modo auto-subsistente e autossuficiente e se dinamiza de maneira autorreferencial, tornando-se como que sobreposta e independente em relação ao contexto de que emerge, ao qual está inserida e faz parte. No caso da voz-*práxis* estético-literária indígena, sob a forma de um eu-nós lírico-político ativista e militante e em termos de crítica do presente, a afirmação e a utilização do arcabouço antropológico-ontológico, sociocultural e epistemológico-político comunitário, de suas formas de ser e de estar no mundo, suas práticas, seus valores e suas experiências, embasam e dinamizam a própria construção e a própria vinculação público-política da obra-*práxis*, definindo mesmo o seu sentido como crítica do presente a partir da denúncia, do desvelamento e da crítica à exclusão, à marginalização e à violência vividas e sofridas. Com isso, se a voz-*práxis* estético-literária indígena é crítica do presente, assumindo-se diretamente sob a forma de um eu-nós lírico-político que é ativista e militante, ela assim o é, assim se constitui e assim se dinamiza *por causa da pertença comunitária, por meio da afirmação e da utilização da tradição ancestral* como arcabouço normativo da manifestação público-política enquanto diferença. O caso do xamã yanomami Davi Kopenawa pode servir-nos de exemplo no que diz respeito a esse argumento.

Eu não tenho velhos livros como eles, nos quais estão desenhadas as histórias dos meus antepassados. As palavras dos *xapiri* estão gravadas no meu pensamento, no mais fundo de mim. São as palavras de *Omama*. São muito antigas, mas os xamãs as renovam o tempo todo. Desde sempre, elas vêm protegendo a floresta e seus habitantes. Agora é minha vez de possuí-las. Mais tarde, elas entrarão na mente de meus filhos e genros e, depois, na dos filhos e genros deles. Então será a vez deles de fazê-las novas. Isso vai continuar pelos tempos afora, para sempre. Dessa forma, elas jamais desaparecerão. Ficarão sempre no nosso pensamento, mesmo que os brancos joguem fora as peles de papel deste livro em que elas estão agora desenhadas; mesmo que os missionários, que nós chamamos “gente de *Teosi*”, não parem de dizer que são mentiras. Não poderão ser destruídas pela água ou pelo fogo. Não envelhecerão como as que ficam coladas em peles de imagens, tiradas de árvores mortas. Muito tempo depois de eu já ter deixado de existir, elas continuarão tão novas e fortes como agora. São essas palavras que pedi para você fixar nesse papel, para dá-las aos brancos que quiserem conhecer seu desenho.

Note-se três aspectos fundamentais dessa passagem acima, d'A *queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, a saber: a utilização da tradição ancestral e comunitária, nesse caso do xamanismo, como base da significação, da autoexpressão e da autoafirmação, como fundamento da *práxis* ativista e militante do eu-nós lírico-político; a profunda pertença e dependência à comunidade de origem e, assim, a fala-*práxis* do/a escritor/a como comunidade, como minoria, em nome dela e desde ela; e a crítica do presente sob a forma de denúncia da marginalização e a consequente tentativa de um diálogo-*práxis* paritário, entre alteridades que fazem parte de um todo comum, social, cultural, político, institucional, ecológico e mesmo econômico. O que se percebe nesses três pontos, portanto, como horizonte deles, é exatamente o sentido político-politizante, carnal e vinculado do eu-nós lírico-político constituído, dinamizado e assumido pela literatura indígena brasileira em particular e pela literatura de minorias de um modo geral, um sentido político-politizante, carnal e vinculado em termos de pertença, autoexpressão e autoafirmação comunitárias, como grupo, como minoria. Aqui, a construção da obra, a voz-*práxis* público-política e a crítica do presente se fundam e se realizam por causa da tradição ancestral e da ligação com a comunidade de origem, para além de qualquer neutralidade, objetividade, formalismo, impessoalidade e imparcialidade metodológico-axiológicas. Dito de outro modo: é por constituir-se como minoria e falando desde ela e por ela que Davi Kopenawa pode tanto superar seu silenciamento quanto denunciar e resistir contra a exclusão, a marginalização e a violência sofridas e vividas. Como dissemos acima, sem esse arcabouço fornecido pela tradição ancestral e sem essa vinculação à comunidade de origem, como minoria, não haveria qualquer condição de sentido, qualquer fundamentação e, portanto, qualquer voz-*práxis* ativista e militante, crítica do presente dos indígenas por si mesmos, das minorias e por parte delas. Por isso, no que se refere ao estilo, à dinâmica e ao escopo da voz-*práxis* estético-literária indígena, podemos traçar sua manifestação em termos de um eu-nós lírico-político que parte da e afirma a sua tradição ancestral como condição da expressão e do sentido; desvela, publiciza e critica as situações de marginalização e de violência, de modo a entabular uma crítica do presente que se escora na e se dinamiza por meio da afirmação e da utilização dessa tradição ancestral; e, com isso, torna-se diretamente ativismo e militância estético-políticos. É Davi Kopenawa que fala novamente a nós acerca disso:

Apesar de tudo isso, os brancos já nos ameaçaram muitas vezes para nos obrigar a abandonar os *xapiri*. Nessas ocasiões, só sabiam dizer: “Seus espíritos estão mentindo! São fracos e estão enganando vocês! São de Satanás!”. No começo, quando eu ainda era muito jovem, tinha medo da fala desses forasteiros e, por causa delas, cheguei a duvidar dos

xapiri. Por algum tempo, me deixei enganar por essas más palavras e até tentei, com muito esforço, responder às palavras de *Teosi*. Mas isso acabou mesmo! Faz muito tempo que eu não deixo mais as mentiras dos brancos me confundirem e que não me pergunto mais: “Por que eu não tento virar um deles?”. Tornei-me homem, meus filhos cresceram e tiveram seus próprios filhos. Agora, nunca mais quero ouvir más palavras sobre os *xapiri*! *Omama* os criou depois de ter desenhado nossa floresta e, desde então, eles continuaram cuidando de nós. Eles são muito valentes e muito bonitos. Seus cantos fazem nosso pensamento aumentar em todas as direções e ficar firmes. E por isso vamos continuar fazendo dançar suas imagens e defendendo suas casas, enquanto estivermos vivos. Somos habitantes da floresta. É o nosso modo de ser e são estas palavras que quero fazer os brancos entenderem (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 511).

A pertença comunitária enquanto singularidade antropológica e a afirmação e a utilização da tradição ancestral e xamânica como fundamento da significação, como base da constituição e da dinamização da *voz-práxis* enquanto crítica do presente, por conseguinte, especificam, caracterizam e definem o sentido da literatura indígena brasileira produzida desde os anos 80 e 90 do século passado, situação que, como mencionamos *en passant* acima, ocorreu no contexto da emergência, da consolidação e do fortalecimento público-político do Movimento Indígena enquanto organização dos povos indígenas, reação política, cultural e epistêmica contra o silenciamento, a exclusão, a marginalização e a violência vividas e sofridas, reação política, cultural e epistêmica contra a invisibilização público-política do/a indígena. É nesse sentido que estamos falando, nesse texto, do caráter político-politizante, carnal e vinculado das minorias de um modo geral e dos povos indígenas em particular, de sua *voz-práxis* estética, literária e política, ou seja, enquanto minorias, sua atuação público-política, que rompe com o silenciamento, a invisibilização e a privatização a que foram e são submetidos, imbrica profundamente indivíduo e comunidade, autor/a e grupo, tradição e crítica do presente. No caso da produção estético-literária indígena e sob a forma de consolidação de um amplo espectro de escritores/as indígenas, temos a profunda ligação com e a vinculação e a dependência ao Movimento Indígena como o cerne dessa mesma produção estético-literária e dessa mesma atuação público-política como escritores/as, o que corrobora nosso argumento de que a *voz-práxis* estético-literária indígena como crítica do presente, como ativismo e militância políticos e politizantes, carnavais e vinculados, se enraíza profundamente e se baseia diretamente na tradição ancestral e na pertença e na tradição comunitárias, inclusive em termos da negação, da marginalização e da violência vividas e sofridas como minorias, para constituir-se e dinamizar-se como ativismo e militância em prol do movimento indígena, como movimento indígena, em verdade. Essa, de todo modo, é a percepção de Daniel Munduruku no que diz respeito à emergência e à publicização da literatura indígena desde a década de 1990.

DANNER, L. F.;
DORRICO, J.;
DANNER, F.
*A estilística
da literatura
indígena
brasileira: a
alteridade
como crítica do
presente – sobre a
noção de eu-nós
lírico-político*

Nesse sentido, o momento histórico da literatura nativa brasileira se confunde com o surgimento do movimento político que mobilizou mentes e corações em torno da sobrevivência física e espiritual de nossa gente. Foi, no entanto, na década de 1990 que ela ganhou as dimensões que hoje ocupa no cenário literário nacional. Foi nessa década que autores individuais começaram a surgir, recebendo algum destaque nas mídias. Esse foi o surgimento de um movimento que tem crescido a cada ano, a tal ponto de haver interesse crescente por parte das universidades em estudar o fenômeno. [...] Há entidades indígenas preocupadas em utilizar a escrita como uma arma capaz de reverter situações de conflito, denunciar abusos internos e externos, mostrando que a literatura – seja ela entendida como se achar melhor – é verdadeiramente um novo instrumental utilizado pela cultura para atualizar a Memória ancestral (MUNDURUKU, 2017, pp. 122-123).

Nessa reflexão de Daniel Munduruku, nós podemos perceber a correlação de três ideias fundamentais que, como estamos argumentando, constituem de modo nuclear à literatura indígena em particular e à literatura de minorias de um modo geral, a saber: (a) literatura indígena e movimento político indígena; (b) autoafirmação e autoexpressão identitárias, comunitárias, xamânicas, via *voz-práxis* estético-literária, com resistência cultural e luta política, crítica do presente como denúncia da marginalização e da violência vividas e sofridas; e (c) literatura, atualização cultural e valorização da memória-pertença comunitária. Note-se esse aspecto fundante da correlação de literatura indígena e de Movimento Indígena, que consiste na atualização da memória, memória esta entendida em um sentido amplo: por um lado, a memória como reconstrução simbólico-antropológica da sabedoria ancestral, com a afirmação dos principais traços culturais e axiológicos próprios a cada comunidade indígena (e, depois, próprios ao Movimento Indígena como um todo), o que leva à utilização desse arcabouço normativo como núcleo fundante da constituição e da atuação dos/as indígenas em termos público-políticos; por outro, a memória da própria dor, da negação, da exclusão e da violência sofridas e vividas, que se constitui no verdadeiro aguilhão da crítica social, da resistência cultural e do ativismo e da militância políticos. Retomar e atualizar a memória, nesse sentido, enquanto tarefa fundamental assumida tanto pela literatura indígena em particular quanto, de um modo mais geral, pelo próprio Movimento Indígena, é o caminho por excelência não só para a crítica do presente, para esse ativismo e essa militância políticos que definimos como o cerne da *voz-práxis* estético-literária indígena sob a forma de um eu-nós lírico-político vinculado, carnal e politizante, mas também para evitar-se o silenciamento, a desagregação e até o apagamento dos próprios povos indígenas que, enquanto minorias, sofrem um processo avassalador de deslegitimação e de destruição. Por isso, a memória, enquanto pertença e vinculação sociocultural e enquanto rememoração-lembrança da dor, da marginalização, da exclusão e da violência sofridas e vividas, está no

âmago das produções estético-literárias indígenas e embasam e orientam o eu-nós lírico-político em termos de constituição e de dinamização de uma voz-*práxis* ativista e militante, política e politizante, carnal e vinculada, e sob a forma de crítica do presente. É o que podemos perceber, por exemplo, na poesia de Eliane Potiguara:

Nosso ancestral dizia: Temos vida longa!/Mas caio da vida e da morte/E range o armamento contra nós./Mas enquanto eu tiver o coração aceso/Não morre a indígena em mim/ E nem tampouco o compromisso que assumi/Perante os mortos/De caminhar com minha gente passo a passo/E firme, em direção ao sol./Sou uma agulha que ferve no meio do palheiro/Carrego o peso da família espoliada/Desacreditada, humilhada/Sem forma, sem brilho, sem fama (POTIGUARA, 2004, pp. 102-103).

160

Há um trânsito e uma ligação diretos, nessa passagem, em termos estético-literários e epistemológico-políticos, entre a tradição ancestral e comunitária, o desvelamento, a explicitação e a publicização da violência vivida e sofrida e/como crítica do presente, a resistência cultural e a luta política. Ora, nessa passagem também podemos perceber a vinculação umbilical da autora com seu povo, com o passado, o presente e o destino de seu povo, o que demonstra e enfatiza o caráter umbilical entre o indivíduo que escreve-age e a comunidade da qual ele faz parte, à qual aquele/a pertence. Nesse sentido, é somente sob a forma de ativismo e de militância que a memória – naquele duplo sentido por nós definido acima, tradição cultural-comunitária e rememoração-publicização da violência vivida e sofrida – que a voz-*práxis* estético-literária indígena se constitui e se dinamiza, de modo que o eu-nós lírico-político encontra nessa vinculação comunitária e nessa politização radical o seu sentido, o seu mote, o seu estilo e a sua dinâmica, podendo e devendo ser lido como *práxis* político-normativa radical, de modo que a produção do/a autor/a e o sentido e a vinculação da obra são e se dão em primeira mão, conforme estamos argumentando, como ativismo e militância, como associação ao Movimento Indígena de onde emergem e ao qual retornam, promovem, publicizam. Somente mantendo-se atenção a esse Movimento Indígena, como organização político-cultural dos povos indígenas, sob a forma de autoexpressão e autoafirmação e, a partir daqui, de crítica do presente, que conseguimos compreender e, nesse caso, valorizar essa mesma literatura indígena como ativismo e militância do eu-nós lírico-político, porque, no fim das contas, a literatura indígena não apenas não é autônoma e nem sobreposta em relação à odisseia indígena, à vinculação, à história, ao presente e ao futuro dos/as indígenas, senão que está totalmente dependente e devotada à promoção e ao fortalecimento público-político do Movimento Indígena. Aliás, nesse aspecto, para que a literatura indígena tenha um futuro, o indígena deve ter um futuro, deve não apenas sobreviver ao permanente etnocídio-genocídio simbólico-material (que lhe confere, no máximo, um papel periférico e o estigma de pária), mas também garantir que as tradições, os valores, as práticas, os ritos, as línguas e a memória indígena vivifiquem entre os povos indígenas e na esfera público-política, junto aos não-índios. De todo modo, como se pode perceber aqui, a literatura indígena

DANNER, L. F.;
DORRICO, J.;
DANNER, F.
*A estilística
da literatura
indígena
brasileira: a
alteridade
como crítica do
presente – sobre a
noção de eu-nós
lírico-político*

está direta e profundamente alinhada ao Movimento Indígena exatamente porque, se não existirem mais índios/as, não existirá mais literatura indígena, mas apenas literatura *sobre indígenas*, o que implica nessa dupla tarefa, por parte dos povos indígenas, de seus/as escritores/as e intelectuais: a de afirmação de sua própria tradição entre seus membros, em suas comunidades; e a de publicização e politização dessa sua tradição e da violência vivida e sofrida. Em ambos os casos, que de todo modo são interligados, a literatura indígena é uma espécie de propedêutica ao Movimento Indígena, um manifesto em prol deste, como podemos perceber no trabalho de Márcia Kambeba:

Nós, povos indígenas,
Habitantes do solo sagrado,
Mesmo sem nossa aldeia,
Somos herdeiros de um passado.

Buscamos manter a cultura,
Vivendo com dignidade,
Exigimos nosso respeito,
Mesmo vivendo na cidade.

Somos parte de uma história,
Temos uma missão a cumprir,
De garantir aos *tanu muariry*,
Sua memória, seu porvir.

Vivendo na *rytama* do branco,
Minha *Uka* se modificou,
Mas a nossa luta pelo respeito,
Essa ainda não terminou.

Pela defesa do que é nosso,
Todos os povos devem se unir,
Relembrando a bravura
Dos Kambeba, dos Macuxi,
Dos Tembê e dos Kocama,
Dos valentes Tupi-Guarani.

Assim, os povos da Amazônia,
Em uma grande celebração,
Dançam o orgulho de serem,
Representantes de uma nação,
Com seu canto vêm dizer:
Formamos uma aldeia de irmãos
(KAMBEBA, 2013, p. 35).

O Movimento Indígena, como argumentamos ao longo deste segundo capítulo, serve de contexto, de base e de mote para a constituição epistemológico-política da literatura indígena, definindo sua estilística como ativismo, militância e engajamento público-políticos marcados pela defesa da causa indígena, que passam pela afirmação e pela atualização da memória ancestral e comunitária, se transformam em denúncia da violência vivida e sofrida como minoria e chegam à crítica do presente, sob a forma de uma voz-*práxis* política-politizante, carnal e vinculada. Nesse quesito, a literatura indígena se dirige tanto aos próprios povos indígenas, no intuito de contribuir para a reafirmação e a valorização de sua constituição antropológica, de sua tradição cultural, dos valores, das práticas e dos ritos que lhe constituem em seu âmbito, quanto aos não-indígenas, com o objetivo, aqui, seja de publicizar a causa indígena, a dor, a marginalização e a violência pela qual passaram e passam, seja também para sensibilizar, para dar-se a conhecer, para contribuir, como alteridade, na formação de uma cultura nacional mais plural, respeitosa e acolhedora das diferenças. Essa é, para Daniel Munduruku, uma das grandes intenções da literatura indígena, a saber, contribuir na formação de uma cultura democrática e de uma perspectiva moral pluralistas, valorizadoras, acolhedoras e promotoras das diferenças. Com efeito, nesse caso, a formação de uma cultura e de uma consciência moral democráticas, marcadas pelo pluralismo e pela diversidade, passa por essa militância e por esse ativismo que estamos atribuindo como eixo da constituição e da dinamização da literatura indígena enquanto eu-nós lírico-político, isto é, não se pode educar para a democracia, para o pluralismo e para as diferenças sem a participação e o contato com essas mesmas diferenças, posto que é somente por meio da interação entre diferentes que se dão os choques, as oposições, mas também as sínteses, o reconhecimento. As diferenças, por conseguinte, são o núcleo da democracia, da educação democrática, de uma cultura público-política democrática que é aberta, pluralista e participativa. Por isso, como dissemos, a literatura indígena brasileira, na contemporaneidade, torna-se o agulhão político-politizante que, na correlação de memória ancestral-comunitária e de crítica do presente, tanto serve de suporte ao Movimento Indígena quanto se enraíza na esfera público-política em termos de ativismo, de militância e de engajamento, buscando contribuir no amadurecimento da democracia, na construção de uma cultura público-política e de uma educação democráticas que tenham nas diferenças, nas minorias seu núcleo normativo, seu norte, sua *práxis*.

A tarefa que nos propomos é reeducar as novas gerações de brasileiros para que consigam nos olhar com a dignidade que merecemos. Para isso, não podemos fazer um enfrentamento violento como nos tempos antigos, mas usar das mesmas ferramentas que foram utilizadas para estabelecer seu preconceito: a escrita e a literatura. Por meio delas, inventaram rivalidades, difundiram os estereótipos e os preconceitos e, principalmente, dividiram-nos para poderem dominar nossos saberes ancestrais (Munduruku, 2016, pp. 191-192).

Como salienta Axel Honneth, o reconhecimento é ontogeneticamente anterior ao conhecimento, ou seja, a perspectiva simbólico-normativa define o tipo de enquadramento que será dado aos semelhantes e, principalmente, às alteridades, às diferenças. Isto é, o modo como conhecemos e enquadrados os outros é caudatário do e determinado pelo tipo de formação simbólica, moral e normativa que temos, de modo que a nossa régua para medir e enquadrar o mundo e os nossos óculos para vermos aos outros dependem da e se fundam na forma de socialização e de educação moral que temos e que recebemos (cf.: Honneth, 2007). Ora, o que Daniel Munduruku está querendo significar, com a passagem acima, está em que a violência contra os/as indígenas foi e é, em primeiro e fundamental lugar, uma violência simbólica, normativa, moral, política; e só depois ela se transforma em destruição material, em etnocídio-genocídio. Desse modo, a própria transformação dessa situação é, como condição de tudo o mais, uma socialização democrática e uma reeducação moral, uma reconfiguração do imaginário e do simbolismo em torno às diferenças, em torno às alteridades, em torno aos/às indígenas. É também com essa socialização equitativa e com essa educação democrática aberta, plural e inclusiva que a literatura indígena se compromete e às quais ela se dirige.

4. Considerações finais

Ao longo do texto, procuramos desenvolver a ideia de que a estilística definidora da literatura indígena (estendendo-a também à literatura de minorias) consiste em uma voz-práxis estético-literária marcada por e afirmadora de um eu-nós lírico-político militante e ativista, que se constitui e se dinamiza a partir de três atitudes e de três momentos imbricados e mutuamente dependentes: a afirmação da memória ancestral e comunitária, que possibilita a autoexpressão desde a própria singularidade antropológica; a rememoração, a explicitação e a publicização da marginalização, da exclusão e da violência vividas e sofridas enquanto minoria, que leva à crítica do presente, à resistência cultural e à luta política; e a constituição dessa voz-práxis política-politizante, carnal e vinculada, que se dinamiza como ativismo e militância, demarcando o sentido da autoria e da obra como pertença comunitária-grupal, como publicização e politização da violência sofrida como minoria, como desvelamento da condição política da minoria e, assim, como ativismo e militância cotidianos em termos de crítica do presente. Em nossa percepção, é esse o núcleo duro da literatura de minorias de um modo geral e, como procuramos mostrar na segunda parte desse texto, da literatura indígena brasileira em particular. Esse núcleo imbrica, direta e intrinsecamente, eu e comunidade, indígena e Movimento Indígena, permitindo a retomada, a afirmação e a promoção da memória no duplo sentido do termo, como valorização da tradição ancestral-comunitária e como crítica publicizada e politizante da violência vivida e sofrida como minoria.

Nesse sentido, retomando a passagem de Ailton Krenak no início desse texto, o verdadeiro descobrimento do Brasil é esse realizado e assumido pelo Movimento Indígena de um modo geral e pela literatura indígena brasileira contemporânea em

particular desde a década de 1980 para cá, que exige exatamente esse ativismo, essa militância e esse engajamento em termos público-políticos da voz-*práxis* indígena sob a forma de um eu-nós lírico-político vinculado, politizante e carnal. O trabalho está por fazer e, em verdade, consiste em uma luta permanente na esfera público-política e como *práxis* político-normativa pungente, uma luta que trabalha nessa correlação de retomada da memória e de crítica do presente como o eixo estruturante da atuação do Movimento Indígena coletivamente e nas figuras de seus/as intelectuais. É necessário que os povos indígenas e seus/as intelectuais adentrem em cheio na esfera público-política e em termos desse ativismo, dessa militância e desse engajamento, pois a autoafirmação e a autoexpressão como singularidade antropológica e, a partir disso, sua crítica do presente não apenas não são um fim em si, senão que também não são suficientes para o sucesso do Movimento Indígena. Também é imprescindível, nessa caminhada, a *construção de hegemonia cultural, política e normativa*, que somente pode ser dada, edificada e viabilizada por meio do ativismo, da militância e do engajamento, por meio do Movimento Indígena e, no caso, da literatura indígena na e como esfera público-política, como *práxis* político-normativa radical. Lembrando que o mesmo vale para as minorias em geral, como sua sina, seu destino, se quiserem sobreviver e frutificar para si e socialmente.

DANNER, L. F.;
DORRICO, J.;
DANNER, F.
*A estilística
da literatura
indígena
brasileira: a
alteridade
como crítica do
presente – sobre a
noção de eu-nós
lírico-político*

Referências

ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

BANIWA, Gersem dos Santos Luciano. *O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DALCASTAGNÊ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DANNER, Leno Francisco; DORRICO PERES, Julie. “A literatura indígena como crítica da modernidade: sobre xamanismo, normatividade e universalismo – notas desde ‘A queda do céu: palavras de um xamã yanomami’, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, *O Eixo e a Roda* (UFMG), v. 26, n. 03, 2017, pp. 129-156.

DANNER, Leno Francisco; BAVARESCO, Agemir; DANNER, Fernando. “A estética das minorias contra a correlação de institucionalismo forte, cientificismo e tecnicidade: sobre a voz-práxis das minorias como arte-literatura”, *Clareira – Revista de Filosofia da Região Amazônica*, v. 4, n. 1, 2017, pp. 15-48.

DORRICO, Julie. “A mídia e a literatura como ferramentas de autoafirmação e de re-existência dos povos indígenas na contemporaneidade”, pp. 65-92. In: CEI, Vitor; DANNER, Leno Francisco; OLIVEIRA, Marcus Vinícius Xavier de; BORGES, Davi G. (Orgs). *O que resta das jornadas de junho*. Porto Alegre: Editora Fi, 2017.

FANON, Franz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos de literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

HABERMAS, Jürgen. *A inclusão do outro: estudos de teoria política*. São Paulo: Loyola, 2002.

HABERMAS, Jürgen. *Teoría y práxis: estudios de filosofía social*. Madrid: Editorial Tecnos, 1987.

HONNETH, Axel. *Reificación: un estudio en la teoría del reconocimiento*. Buenos Aires: Katz, 2007.

KAMBEBA, Márcia Wayna. *Poemas e crônicas*. Manaus: Grafisa Gráfica e Editora, 2013.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

MARX, Karl. *A questão judaica*. Lisboa: FCG, 1989.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MUNDURUKU, Daniel. *Memórias de índio: uma quase autobiografia*. Porto Alegre: Edelbra, 2016.

MUNDURUKU, Daniel. *Mundurukando II: roda de conversa com educadores*. Lorena: UK'A Editorial, 2017.

MUNDURUKU, Daniel. “Visões de ontem, hoje e amanhã: é hora de ler as palavras”, p. 15-16. In: POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. São Paulo: Global, 2004.

POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. São Paulo: Global, 2004.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

THIÉL, Janice. *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena brasileira em destaque*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

WERÁ, Kaká. *O trovão e o vento: um caminho de evolução pelo xamanismo tupi-guarani*. São Paulo: Polar, 2016.

Submetido em: 05/12/2017

Aceito em: 16/05/2018

A didática contemporânea de língua portuguesa entre expediente retórico e produto científico: pressupostos histórico e teórico e estudo de casos

*Contemporary didactic of Portuguese language between
rhetoric expedient and scientific product: historical
and theoretical assumptions and case studies*

Cindy Mery Gavioli-Prestes, Gissele Chapanski***

RESUMO

Em tempos pautados pela valorização do discurso científico, que autoriza pensamentos e consolida verdades, da academia à grande mídia, os ambientes de ensino de Português Brasileiro como Língua materna ainda se valem de diversas concepções opacas a análises de acordo com a metodologia de qualquer ciência propriamente dita. Em manuais de ensino de Português como língua materna, na prática escolar e mesmo no vasto aparato metalinguístico que corre paralelo ao circuito oficial da educação (como blogs e demais instrumentos midiáticos), é possível flagrar mecanismos de observação dos fatos da língua apoiados exclusivamente na reprodução de posições calcificadas dentro do que se poderia chamar aqui de uma retórica metalinguística no Ocidente. Para algumas dessas “explicações gramaticais”, o valor de verdade emana de uma permanência diacrônica capaz de remontar ao circuito gramatical da Antiguidade. Para outras tantas, trata-se apenas do surgimento de um valor de autoridade plasmado tão somente pela repetição de conteúdos dentro de um circuito mais atual cancelado socioculturalmente. O presente artigo tem por intuito propor uma análise das razões e do funcionamento de tal contraste, representado pela permanência, nos diversos ambientes de ensino de Português como língua materna, de discursos já esvaziados, ou, ao menos, questionados pelas Ciências da linguagem. Para isso, discutiremos aspectos relacionados à terminologia gramatical e linguística, bem como a noção de sujeito e de subordinação.

167

Palavras-chave: *retórica; linguística; gramática.*

* Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO.

** Professora Adjunta nas Faculdades Santa Cruz e doutoranda na Universidade de Campinas.

ABSTRACT

168

In times ruled by scientific discourse appreciation, which authorizes thoughts and consolidates truths, from the academic field to the wide media, Brazilian Portuguese as first language teaching environments are still based on many opaque conceptions instead of analysis following to a methodology as any science in itself. In Portuguese as first language teaching textbooks, at school daily practice and even in the wide metalinguistic apparatus occurring parallel to the official education circuit (such as blogs and other mediatic instruments), it is possible to see observation mechanisms of language facts based exclusively on the reproduction of calcified positions inside what may be called here a metalinguistic rhetoric in the Western world. For some of those “grammar explanations”, the truth value comes from a diachronic permanence going back to the grammar circuit in Ancient times. For so many others, this is merely about the appearance of authority value shaped only by content repetitions inside a more current circuit having a sociocultural chancel. This article aims to analyze reasons and functioning of such contrast, represented by the permanence, in different Portuguese as first language teaching environments, of already emptied discourses, or, at least, questioned by language Sciences. In order to do so, we are going to discuss aspects related to grammar terminology and linguistics, as well as the notion of subject and subordination.

Keywords: *rhetoric; Linguistics; grammar.*

1. Introdução

No cenário geral de ensino e aprendizagem do Português Brasileiro (doravante PB) como língua materna, ainda é possível flagrar uma prática discursiva atrelada a expedientes essencialmente retóricos, em franca concorrência com o arcabouço nocional e metodológico das ciências propriamente ditas. Neste momento da história, tal fato contrasta com um movimento discursivo predominante e, portanto, suscita uma investigação mais pontuada. É crescente o espaço aberto à divulgação científica na mídia, assim como são caras ao grande público explicações ditas “científicas” para fenômenos do cotidiano, num movimento que tanto valida pautas para veículos de comunicação, quanto mobiliza opiniões e valores.

Na contramão desse fenômeno, parecem estar as questões concernentes à língua e à linguagem. Em uma análise superficial já se pode perceber que o número de notícias, blogs, aulas-show sobre pontos da gramática tradicional (doravante GT) supera em muito aqueles a respeito de assuntos inerentes à Linguística propriamente dita na mídia. Ou seja: a divulgação “científica” da área se relaciona mais com o aspecto tradicional dos estudos da linguagem do que com o científico propriamente dito.

Não alheio a todo esse cenário, o ambiente educacional da contemporaneidade, em linhas gerais, apoia-se no modelo epistemológico de busca pela verdade proposto

pelas ciências, sob um prisma crítico, analítico, investigativo, em que determinado rigor instrumental e de método é determinante para a validação do que se afirma ou defende. Nesse contexto, a permanência de valores e ideias oriundos exclusivamente da transmissão histórica praticamente linear de determinados conteúdos (da gramática grega antiga até os nossos dias, por exemplo) chama a atenção para um processo de autorização de argumentos e estruturas puramente retóricas dentro do pensamento metalinguístico, aparentemente sem par em outras disciplinas ou âmbitos do saber escolar e contrário à valorização geral do discurso científico.

A exemplo, tome-se o caso das regras de pontuação. Ainda se observa, no cenário contemporâneo, a tentativa de explicar o emprego da vírgula em determinado ponto da sentença mediante a justificativa de que, naquele trecho, se faria uma “parada”, ou uma “respiração”, supostamente na leitura fonada do conteúdo escrito. Trata-se, pode-se mesmo afirmar, de uma maneira clássica de se explicar a virgulação no âmbito escolar. Ora, tal explicação em nada reflete as constatações atuais sobre a natureza diversa da fala e da escrita, ou o conhecimento dos elementos suprasegmentais da fonologia, sequer qualquer noção sintática de fato. O que se vê aí é a repetição de uma regra válida na assim chamada primeira gramática do Ocidente, a de Dionísio Trácio (doravante DT), em que se tem, na menção ao “ponto médio”, uma alusão ao sinal precursor histórico da vírgula:

DA PONTUAÇÃO

São três os pontos: final, médio e inferior. O ponto final é sinal de um pensamento completo, o médio assinala uma tomada de ar, o inferior assinala um pensamento incompleto, em que falta algo ainda. Em que diferem ponto <final> e ponto inferior? Na duração. No ponto final o intervalo é longo, no inferior, em todos os casos, curto. (TRÁCIO, 2003, p. 22).

Nesse contexto, é cabível pensar em uma marcação equivalente à da vírgula como indicadora de pausa na fonação do conteúdo lido, simplesmente porque era essa a concepção de “leitura”¹ ali em pauta. Quando fala em ler, DT remete à ideia de atualização, em forma de fala, de um registro escrito a isso destinado, tão somente. Ler, então, implicava ler em voz alta, a partir de uma escrita que, originalmente, não possuía sequer espaços entre as palavras². Ou seja: tratava-se de uma tarefa que, de fato, demandava sinais que apontassem pausas, mudanças de tom, quebras e efeitos a serem manifestos verbalmente, e não só mentalmente, em uma esfera semântica, ou sintática da sentença. Hoje, pensar

1 Leitura é a pronúncia impecável dos poemas ou dos escritos em prosa. Ao ler é necessário atentar para a entonação a prosódia e as pausas. Da entonação advém <a percepção do> o valor <do poeta>, da prosódia, a arte, das pausas, o sentido contido <no texto>. É, pois, necessário ler a tragédia em tom heróico, a comédia coloquialmente, as elegias, plangentemente, a épica vigorosamente, a lírica melodiosamente e os lamentos humilde e tristemente. De fato, a <leitura> feita sem a observação desses <princípios> arruína o valor dos poetas e ridiculariza a postura dos leitores. (TRÁCIO, 2003, p. 21).

2 Vale lembrar aqui que até o final da Idade Antiga, e mesmo um pouco posteriormente, o modelo comum de escrita no Ocidente era a *scripta continua*, em que não se alocavam espaços e, usualmente, sequer sinais, de separação entre as palavras.

GAVIOLI-PRESTES,
C. M.;
CHAPANSKI, G.
*A didática
contemporânea de
língua portuguesa
entre expediente
retórico e produto
científico:
pressupostos
histórico e teórico
e estudo de casos*

leitura dessa mesma forma é praticamente inconcebível. No entanto, paradoxalmente, explicar a vírgula como uma “marca para a tomada de ar” não o é.

Diante disso, observa-se o movimento realizado por determinados conteúdos metalinguísticos, que, ao estender-se para fora da tradição gramatical em si, transcendem o estatuto de postulação pontuada e datada sobre a língua para cristalizar-se como parte de uma retórica, quase atemporal, de ensino dessa. No decorrer das próximas seções, analisaremos em que sentido pode-se entender o termo “retórica” aqui e levantaremos algumas possibilidades de compreensão para esse fenômeno de permanência de formas.

Trata-se de uma permanência que se faz notória na medida que observamos que o ensino e a aprendizagem de PB como língua materna têm estado atrelados a recursos mnemônicos de aprendizagem em que se discutem pouco os aspectos linguísticos relevantes para uma compreensão geral e significativa da língua. O que se observa nas salas de aulas é a simples reprodução de um discurso prévio que remonta a tradição gramatical escolar por si só. A proposta desse artigo toma como base essas ideias e apresenta um estudo de casos que corroboram tal descrição. O recorte feito aqui versará sobre certos aspectos sintáticos da língua que são trabalhados em sala de aula. O primeiro caso remete à concepção e ao estudo do ‘sujeito’. Apesar de esse termo ser apresentado como pertencendo à sintaxe da língua, sua conceituação está mais pautada em aspectos semânticos, o que, de alguma forma, não consegue explicar certos aspectos como a existência de um ‘sujeito nulo’ ou ainda de uma ‘oração sem sujeito’. O segundo aspecto é a questão da subordinação em que noções como ‘oração’ acabam sendo deixados de lado para que a explicação proposta tenha um sentido. Tendo isso posto, o objetivo aqui é trazer esses discursos escolares que pretendem ser ‘simples’, mas que são aplicáveis a situações específicas de uso e de estudo; pretendem ser “didatizantes”, mas no fundo acabam sendo vazios.

Para isso, organizamos o presente artigo da seguinte forma: na seção 2, apresentaremos os aspectos históricos e teóricos relevantes e, na seção 3, discutiremos outros casos em que há a permanência de certos discursos esvaziados. Por fim, trataremos nossas considerações finais.

2. Permanente presença ou a túnica ensanguentada de César

À primeira vista, o discurso gramatical tradicional não se enquadraria natural ou imediatamente nas mais usuais concepções de Retórica: não visa claramente a persuadir, sequer coopta, por propósito, emoções e pontos de vista para si. Do mesmo modo, não mobiliza estruturas e figuras linguísticas em favor do estilo. Como, no entanto, assinala Reboul (1998), ao mencionar a notável distância entre ambas as compreensões do fenômeno retórico, o essencial da Retórica esteja, talvez, em um elemento comum subjacente a elas: a articulação entre argumentos e estilo, sob uma mesma função. Alocadas num panorama diacrônico dos estudos retóricos, as posições inicialmente antagônicas que preconizam o argumento (perceptíveis em Perelman e Olbrechts-Tyteca, por exemplo) e as que defendem a manipulação

estilística do texto como primazia da Retórica (como defendido pelo Grupo Mu) são, ao menos em parte, conciliáveis. Era sobre uma espécie de junção desses preceitos que se debruçavam os retores clássicos, e é dessa visão, mais ampla e agregadora, do fenômeno que nos valeremos aqui.

Assim, mesmo sem ampliar o espectro do que se compreenda como “retórico” às raias do improvável, é possível ver na GT um modelo que, embora subliminarmente, permanece “convencendo” sua validade como método de análise metalinguística – não raro tratado como o principal e o único. Isso é notório quando se concebe que, apesar das alternativas e revisões ao arcabouço nocional proposto pela GT, ofertadas especificamente pela linguística, muito pouco das percepções dessa ciência foram encampadas de fato pelas áreas de aplicação mais imediatas, cotidianas, dos estudos (meta)linguísticos, a exemplo, a prática escolar do ensino de línguas.

De maneira bastante geral, é possível afirmar que a permanência do modelo gramatical, da terminologia por ele consolidada e proposta, se impõe não apenas ao transcurso diacrônico dos estudos linguísticos, mas sobre a própria Linguística em seu advento e depois, uma vez que é incrivelmente raro, ao longo da História Ocidental, flagrar pensamentos a respeito do fenômeno “língua” que passem ao largo de ideias como a de “verbo”, para nos atermos a um único exemplo. Nesse, como em tantos outros casos, na macroscópica, e também bastante permanente por si, ideia de categorias gramaticais³, nota-se a primazia de uma noção estabelecida historicamente pela GT, sobre eventuais novos aparatos metalinguísticos posteriores a ela. O que a linguística contemporânea faz, indubitavelmente, é reenquadrar algumas dessas noções herdadas, recontextualizá-las, ou elevá-las epistemologicamente ao grau de conceitos. Mesmo nos polos da relação consagradamente tão complementar quanto dicotômica entre a Linguística e a GT, encontramos esta última emprestando seu recorte e seu instrumental de análise à primeira. Como modelo textual ou epistemológico, a gramática convence sobre sua permanência na base do pensamento metalinguístico, num movimento que podemos designar “retórico”. Em uma analogia bastante generalizante, pode-se enxergar em sua figuração estilística a fixação de modelos baseados na estrutura *‘segmentação do elemento da língua + definição + exemplos que se verteram em legítimos lugares-comuns’*, na acepção retórica clássica do termo, em toda sorte de manuais de ensino de língua. O mesmo pode-se dizer das já mencionadas “partes” da língua (ou, tradicionalmente, “da frase”) e inclusive de explicações que simplesmente se repetem nos mais distintos contextos e se validam pela simples pertença à autoridade desse arcabouço gramatical.

A GT é um modelo de notável permanência, sem dúvida, mas, em termos absolutos de valoração, é ao menos tão válido como outro qualquer. A persistência desse modelo, no entanto, pode ser explicada por uma habilidade persuasiva inerente

3 Observe-se que, menos por necessidade epistemológica ou ontológica, que por manutenção de um modelo de pensamento, o que se entende por “categoria gramatical” como grupo de entidades e fenômenos inerentes ao funcionamento linguístico alocáveis sob o mesmo rol de características costuma coincidir com as “classes de palavras e/ou partes da frase (*méroi lógou*)” estabelecidos pelo estudo linguístico da antiguidade e consolidado pela tradição gramatical a partir de Dionísio Trácio: substantivo, verbo, advérbio, pronome, conjunção/conectivo, preposição.

GAVIOLI-PRESTES,
C. M.;
CHAPANSKI, G.
*A didática
contemporânea de
língua portuguesa
entre expediente
retórico e produto
científico:
pressupostos
histórico e teórico
e estudo de casos*

ao discurso gramatical – menos por sua natureza rica em verdades incontestáveis do que por sua dinâmica de colocação na história das ideias, certamente. E é justamente esse posicionamento que guarda as estratégias que podemos entender como essencialmente retóricas.

Em uma afiliação mais direta à concepção do fenômeno retórico como fundamentalmente argumentativo, podemos pensar nos elementos que, alocados ao discurso, tornam-no mais capaz de persuadir e convencer. Um primeiro deles é a mera seleção dos dados a serem textualmente incorporados quando se pensa em tornar determinado discurso apto a mobilizar favoravelmente as opiniões de um público específico.

Para cada auditório, existe um conjunto de coisas admitidas que têm, todas, a possibilidade de influenciar-lhes as reações. Tal conjunto é relativamente fácil de discernir quando se trata de um auditório especializado: será o *corpus* do saber reconhecido pelos praticantes de uma disciplina científica; será o sistema jurídico inteiro no qual uma decisão jurídica se insere. Salvo quando se trata de um domínio formalizado, completamente isolável, esse conjunto é fluido, sempre aberto. Seus contornos são particularmente vagos quando se trata de um auditório não-especializado, ainda que a elaboração filosófica possa contribuir, em certas épocas, a precisá-lo um pouco. De todo modo, ele constitui, para cada auditório, um sistema de referência que serve para testar as argumentações. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA: 2002, p.131)

173

O procedimento de alocar ao discurso dados reconhecíveis pela audiência, correlatos ao seu domínio prévio dos temas e assuntos sobre os quais se argumenta, promove sensação de familiaridade e adequação, necessária à eficácia do argumento. Nesse sentido, vale, inclusive, notar que a GT se constituiu como esse rol de “dados” capaz de fornecer tal segurança. Por contingências históricas, a gramática se fez presença desde os seus primeiros momentos, dentre os estudos destinados à compreensão linguística. Retomado ao longo da tradição Ocidental, seja de modo mais ou menos adequado ao fim primeiro de seu estudo, o manual de gramática, consagrado sob o nome de Dionísio Trácio e difundido por figuras como a de Donato pela latinidade, consolidou uma metanomenclatura, de fato oriunda de áreas diversas do conhecimento (filosofia, matemática, música, astronomia) – ou ao menos compartilhada com elas – e, conseqüentemente, um modelo de compreensão dos fatos linguísticos⁴. Já em seu primeiro

4 Cabe notar aqui, a título de exemplo, os *stoikheia*. Sob esse nome se designam na antiguidade helenófona os astros, na astronomia; as notas musicais, os algarismos em estudos de álgebra e geometria e, na gramática de DT, as letras e seus respectivos sons, numa abordagem ainda conceitualmente pouco discretizada da relação grafema/fone. Ao deparar-se com o termo *stoikheia*, um leitor da Antiguidade e mesmo de períodos imediatamente posteriores, portanto, se deparava com um termo, e mesmo com uma ideia – a de “elemento constituinte de uma sequência” – familiar. O mesmo se dá com boa parte dos

momento, ao recorrer a uma terminologia reconhecida como pertencente ao universo do conhecimento vigente, o advento da gramática consegue valer-se de um arsenal de “dados” capazes de convencer o público de estudiosos a que primeiro se volta, no contexto alexandrino. Mesmo em seus desdobramentos posteriores, o expediente retórico se mantém: inicialmente para uma audiência de polímatas, e depois para o grupo geral de usuários do manual escolar de gramática; a terminologia dessa área ressoa inicialmente a um ambiente de análise intelectualmente cancelado e, mais tarde, a um contexto reconhecido como o de análise linguística *per se*. Com isso, instaura-se a presença desses elementos como um dado em si, caro ao discurso metalinguístico. E, nesse movimento, a gramática se converte, historicamente, no arcabouço de dados reconhecíveis, necessários à argumentação nos ambientes linguísticos, tanto a estudiosos, quanto a leigos.

Note-se que, assim, a GT passa a enquadrar-se na ideia de *presença* como expediente de clássico potencial argumentativo. É emblemática, nos estudos de Retórica, a passagem que relembra o poder de comoção alcançado por Marco Antônio, diante de sua audiência romana, ao ostentar a túnica ensanguentada de César, durante a leitura dos testamentos desse em prol da cidade. Essa imagem condensa o valor intrínseco da mera *presença* como expediente argumentativo.

Contingencialmente ao seu percurso histórico e epistemológico na tradição ocidental, a terminologia assim como o pensamento gramaticais em si tornaram-se essa túnica de César nos ambientes de discussão dos fatos da linguagem. Ainda hoje é possível flagrar em ambientes escolares uma certa contundência argumentativa no mero recurso à terminologia gramatical para garantir a “correção” ou validade de uma metodologia, abordagem, ou análise linguística. É possível, por exemplo, nesse contexto, declarar a primazia absoluta da forma “Eu a vi” sobre “Eu vi ela” em Português do Brasil, alegando-se que o pronome “ela”, na posição de objeto direto, fica em sua forma oblíqua. Trata-se de uma “argumentação” bastante passível de aceitação universal, que usualmente derroca ulteriores discussões. No entanto, o expediente argumentativo aí empenhado, pode-se dizer, é tão somente o da *presença*, uma vez que tal sorte de afirmação surge amplamente descolada de questões mais prementes e legítimas da análise do contexto, como a mudança linguística, a variação, as características inerentes à fala e à escrita, dentre outras tantas.

De fato, como ainda apontam Perelman e Olbrechts-Tyteca (2002, p. 132), a presença de fatos no debate é um elemento a ser amplamente considerado como distintivo da importância desses fatos em si. O que é visto de um modo melhor ou com mais frequência costuma ser, às vezes apenas por isso, supervalorizado. Em contrapartida, o que se escolhe repetir, em discursos diversos, é, normalmente, algo em que se aposta como importante, em um ciclo de validação retórica pela mera *presença*.

A GT, por sua vez, se fez presença, por meio de sua trajetória histórica, não só para o grande auditório leigo, mas para o especializado, na linguística. Analogamente a um

termos consolidados como “gramaticais” a partir das escolas de gramática alexandrinas. Tal procedimento se estende também a termos mais consagrados como os de *ónoma kai rhêma* (nome e verbo), explorados pelas emblemáticas filosofias platônica e aristotélica, por exemplo.

GAVIOLI-PRESTES,
C. M.;
CHAPANSKI, G.
*A didática
contemporânea de
língua portuguesa
entre expediente
retórico e produto
científico:
pressupostos
histórico e teórico
e estudo de casos*

discurso que visa a persuadir, a gramática – não apenas os discursos que se valham dela ou a “defendam” como instância válida da análise linguística – seleciona dados válidos ao convencimento das massas. Nesse sentido, mais do que tão somente demonstrar, ela persuade. Considerada sua presença massiva, sua permanência como modelo retomado insistente e ciclicamente, a GT deixa de ser tomada como mais um meio válido de organizar o conhecimento meta e epilinguístico e passa a poder ser reconhecida como uma espécie de grande expediente argumentativo em si, cuja menção valida os diversos aspectos do discurso sobre o fenômeno linguístico.

2.1 Noções e conceitos na construção do argumento

Cada vez que se apresenta como elemento de um sistema bem estruturado uma noção tradicionalmente confusa, o leitor pode ter a impressão de que acabam de expressar o que ele sempre pensou, se ele mesmo não possuísse um contexto suficientemente preciso capaz de fornecer a essa noção algumas de suas determinações. Mas se tal contexto existir o leitor crerá de preferência na traição como é o caso dos escolásticos indignados pelas ousadias de um Descartes. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA: 2002, p. 153)

É com essa reflexão que Perelman e Olbrechts-Tyteca abrem a abordagem da ineficiência argumentativa do discurso de Descartes a respeito de Deus ante a Igreja de seu tempo. Ora, o filósofo acabara de fornecer novas provas e premissas sólidas da existência de Deus sob um sistema logicamente bastante imbricado, coerente e, portanto, validável. No entanto, uma vez movimentando-se sobre um arcabouço nocional distinto da teologia do momento, ou mesmo alocando pressupostos deste num novo e mais metodicamente definido espectro, acabou por não convencer. Suas provas metodologicamente bem encadeadas da existência de Deus acabavam por implicar um novo conceito de Deus.

Assim como a escolha dos dados em um discurso que vise a persuadir, ou soar válido, aceitável, a mobilização do conjunto nocional a ser tangenciado importa para efeitos argumentativos. É um dos expedientes retóricos, pois, a ser amplamente considerado.

Em uma analogia simples ao processo cartesiano, pode-se ver a ciência linguística buscando constantemente posicionar “noções tradicionalmente confusas” da gramática em um sistema metodologicamente mais “bem estruturado”, o da Linguística. Assim como com Descartes, acontece aí uma falha argumentativa, oriunda, dentre outros fatores, da necessidade permanente de refinamento de noções previamente admitidas que, talvez inclusive por sua lassidão e flexibilidade, calhassem muito bem a uma gama muito vasta de intuitos e raciocínios. Retoricamente é possível observar aí uma das razões para a recorrente negligência, nos ambientes de ensino, por exemplo, do arsenal de conceitos elaborado pela Linguística em favor de noções gramaticais mais difusas e inespecíficas muitas vezes.

Note-se que a aplicação do sintagma “tradicionalmente confusa” é especialmente adequada à GT como arcabouço nocional. É sabido que muitas das definições mantidas historicamente por ela padecem da ausência de critérios basilares efetivos. Para mantermos a reflexão ao nível das “partes da frase”, ou classes de palavras, podemos observar, por exemplo, que para discretizar ou definir uma dessas partes, ora a GT se vale de critérios posicionais, ora flexionais, morfológicos, ora semânticos, sem que para tal alternância se sigam quaisquer paradigmas metodológicos pré-definidos. E é notório que não há como categorizar de modo nocionalmente rigoroso e efetivo se não se estabelecem critérios necessários e suficientes para cada categoria.⁵

Também ao analisar a mobilização dos arcabouços nocionais sob o espectro da formação dos argumentos em um discurso, observam-se razões que confinam a GT à posição de um grande expediente retórico. E é sob essa posição que é possível compreender o ampliado potencial de convencimento do discurso gramatical frente ao (em grande medida igualmente retórico, sem dúvida) discurso da Linguística em diversos ambientes. Ao passo que o primeiro atende aos pressupostos da “seleção de dados” para a argumentação, do modo como apresentados, por exemplo, na teoria de Perelman e Olbrechts-Tyteca, o outro mantém-se, por natureza e contingência, alheio a tais procedimentos.

É fato que, ao interpretarmos tal permanência do universo conceitual gramatical no âmbito dos estudos linguísticos como uma manifestação discursivo-retórica, fornecemos apenas mais uma perspectiva de observação para um fenômeno já detectado e abordado por outros vieses complementares.

Com o intuito de verificarmos isso, passaremos agora a expor alguns dos discursos existentes na gramática e de que forma eles se aproximam ou se distanciam do científico.

3. Estudo de casos

Ao observarmos o ensino do PB, é possível perceber uma preferência por recursos mnemônicos a discussão de aspectos linguísticos, como outrora já sinalizaram, em maior ou menor grau, Antunes (2007; 2009), Possenti (2011), Borges Neto (2012) entre outros. Essa pouca discussão faz com que a compreensão da língua fique escassa e superficial. O que se verifica é que os alunos reconhecem termos metalinguísticos, mas não sabem

5 A exemplo, tomemos definições presentes em Dionísio Trácio, no século II a. C., e, não raro, preservadas em suas linhas gerais, em Manuais gramaticais até os dias de hoje:

1. “Conjunção é uma palavra que liga o pensamento ordenadamente e torna evidentes dados implícitos da expressão” (critério semântico/sintático de definição).
2. Artigo é uma parte da frase sujeita à variação de caso, preposta ou posposta à declinação dos nomes. (critério morfológico/sintático)
3. O advérbio é uma parte da frase que não tem flexão e qualifica os verbos ou é complementar a eles. (Os critérios aqui seriam morfológicos, uma vez que acatemos a definição por negação e semântico-sintáticos, se admitida também aí uma certa flexibilização nocional.)

Observe-se que nenhuma dessas definições de fato define, apresentando elementos necessários e suficientes para a o fechamento da categoria. (TRÁCIO, 2003).

onde tais fenômenos podem ser verificados nem mesmo como eles se dão na língua. Um exemplo, que abordaremos com mais propriedade adiante, é o ‘sujeito’. Os discentes podem reconhecer tal termo como pertencente ao discurso que engloba a ‘matéria língua portuguesa’ e que engloba o estudo da frase, mas não há uma reflexão acerca da diferença existente no funcionamento desse elemento em sentenças como:

- (1) Sumiram com o dinheiro.
- (2) Há dinheiro sumido.
- (3) O dinheiro sumiu.
- (4) Sumimos com o dinheiro.
- (5) O rapaz e a garota sumiram com o dinheiro.

O que se diz sobre esses exemplos é apenas que em (1) há um sujeito indeterminado, em (2) há uma oração sem sujeito ou com sujeito inexistente, em (3) há um sujeito simples, em (4) um sujeito oculto e em (5) um sujeito composto.

Dessa forma, acaba-se por reduzir toda uma possível reflexão acerca da construção da língua a uma mera nomenclatura que nada nos diz sobre a língua em questão⁶. Além disso, percebe-se uma reprodução de discursos prévios: alguém afirmou que “sujeito é aquele sobre o qual se diz algo” e isso permanece sendo reproduzido sem que haja uma reflexão mais aprofundada. Nos exemplos de (1) a (5), uma afirmação como essa pode nos levar a apontar o sujeito de forma errônea. Alguém poderia afirmar, por exemplo, que em (2) é sobre o dinheiro que se fale e por isso ele seria o sujeito. Além disso, uma afirmação como essa não dá conta de forma apropriada de responder ‘quem é o sujeito’ em uma sentença como (6).

- (6) O João, ele ama o mar.

Quem seria o ‘sujeito’, [o João] ou [ele] ou ambos? Nesse caso, estamos falando sobre ‘o João’, mas esse elemento aqui é o tópico, enquanto [ele] seria o sujeito.

Tendo isso posto, faremos uma discussão mais ampla, buscando analisar alguns casos em que tais afirmações se firmam. Para isso, na seção 3.1, abordaremos a questão do sujeito, já delineada inicialmente aqui, enquanto na seção 3.2, discutiremos a questão da subordinação.

6 Remetemos o leitor a Borges Neto (2012, p. 5) para a discussão que o autor traz acerca do que se estuda na escola, a gramática tradicional naturalizada. Para o autor,

naturalização é o processo de tomar como *objeto* o que é uma *teoria*. Ou seja, no caso, o processo pelo qual as noções teóricas dos gramáticos clássicos deixam de ser consideradas partes de uma teoria sobre a língua e passam a ser parte da própria língua. Por exemplo, noções como *substantivos*, *pronome*, *artigo*, *flexão*, *sujeito*, *concordância*, deixam de ser entidades teóricas, identificadas nas línguas por uma teoria particular, e passam a ser entidades no mundo, isto é, passam a ser “coisas” que existem nas línguas.

Vamos, neste artigo, seguir essa ideia do autor e assumir que a escola ensina essa gramática naturalizada. Por conta disso, tomaremos tal ‘gramática’ como base para nossas discussões.

3.1 A questão do sujeito sintático

Como já delineamos anteriormente, nosso intuito aqui é refletir de que maneira o ensino de língua portuguesa tem sido abordado contemporaneamente e questionar a pouca discussão existente em torno da língua em si em prol da reprodução de discursos prévios e de recursos mnemônicos de aprendizagem. Um dos fenômenos linguísticos que poderia ser amplamente discutido em sala de aula é a noção de sujeito. No entanto, isso não ocorre.

Vejamos a seguir um esquema retirado de um livro didático de língua portuguesa do 6º ano.

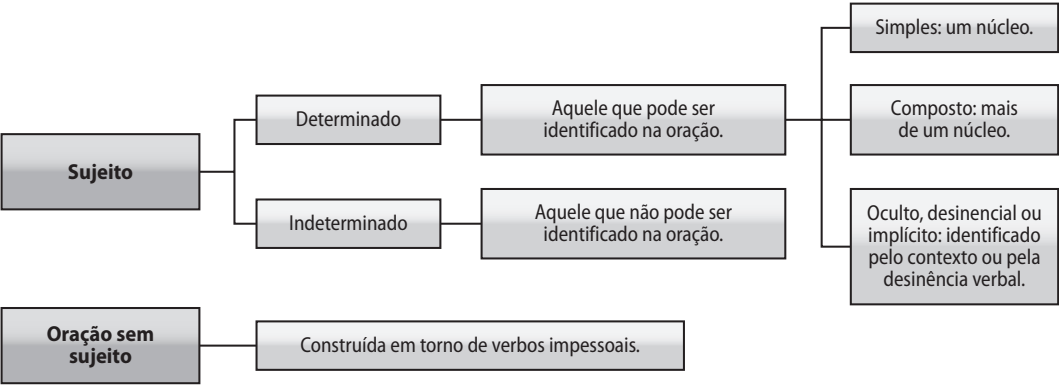


Figura 1: Classificação de sujeito
Fonte: ARARIBÁ, 2014, n.p.

178

A figura 1 apresenta os tipos possíveis de sujeito que temos: determinado e indeterminado. Em oposição a esses, temos a oração sem sujeito. Se temos como identificar o sujeito, temos um sujeito determinado que apresenta subtipos. Se houver apenas um núcleo, ele é chamado de simples. Se houver dois núcleos, é chamado de composto. No caso da identificação ser determinada apenas pelo contexto, é chamado de oculto. Já se o sujeito não pode ser determinado de nenhuma forma, nem mesmo pelo contexto, ele é chamado de indeterminado. Quando existir verbo impessoal, passamos a ter uma oração sem sujeito (que também recebe o nome de sujeito inexistente).

Tomando como base apenas a figura 1, seguem-se inúmeros questionamentos. Temos aqui uma definição confusa acerca do que é “ausência de sujeito”. Se não estamos, digamos, vendo o sujeito na sentença, podemos classificá-lo de formas diferentes: se for definível pelo contexto, ele é um sujeito oculto, se não for, é indeterminado ou uma oração sem sujeito. Não temos aqui uma definição clara do que venham a ser todas essas ausências de sujeito na frase. Coloca-se aqui, inclusive, a possibilidade de uma oração sem sujeito. No entanto, sujeito e predicado são tratados como termos essenciais da oração e, portanto, não há oração se não houver sujeito ou se não houver predicado. Então como podemos pensar em uma oração sem sujeito?

Tal confusão se dá porque não há uma definição precisa quanto ao sujeito ser uma função ou uma posição e ainda se é uma noção sintática, morfossintática, semântica etc.

Apesar de ser abordado dentro da sintaxe, as definições de sujeito, como exemplificamos por meio da figura 1, são mais de ordem semântica (“aquele que pode ser identificado na oração”) e morfossintática (“identificado [...] pela desinência verbal” e “construído em torno de verbos impessoais”) do que sintáticas. Não há aqui nenhuma referência a algum aspecto sintático que defina sujeito.

Essas reflexões, em geral, não são abordadas na escola. Temos apenas o discurso de que sujeito é aquele de quem se fala algo e que pode ou não ser identificado na oração, sendo que esse discurso é repetido na escola sem que seja analisado apropriadamente. Espera-se que o aluno saiba como classificar e definir os diferentes tipos de sujeito, mas não necessariamente pensar como ele se apresenta em nossa língua. Não se leva o aluno, então, a pensar que o sujeito sintático seria na verdade uma posição na sentença sobre a qual incidem aspectos semânticos e morfológicos.

Esse é apenas um exemplo de caso em que a cientificidade não é abordada no estudo de língua portuguesa. Veremos a seguir mais um exemplo.

3.2 A questão da subordinação

Na seção anterior, vimos que o sujeito é um exemplo da ausência do científico no ensino de PB, visto que não há um questionamento acerca do fenômeno que está sendo observado.

Um outro exemplo é a questão da subordinação. Em um primeiro momento, encontramos um discurso que afirma que orações subordinadas são aquelas que são dependentes de outra oração, no caso, a oração principal. Vejamos o exemplo em (7).

(7) Maria comprou o que Pedro está vendendo.

De acordo com a gramática escolar, temos em [o que Pedro está vendendo] uma oração subordinada à oração principal, [Maria comprou]. Representamos essa classificação em (8).

(8) [Maria comprou] [o que Pedro está vendendo]
[Maria comprou] – oração principal
[o que Pedro está vendendo] – oração subordinada substantiva
objetiva direta

No entanto, como bem aponta Perini (2000), [Maria comprou] não é uma oração, visto que os argumentos do verbo comprar não estão todos saturados, e, por isso, ela não poderia ser chamada como tal.

Dessa forma, a oração principal deveria ser [Maria comprou o que Pedro está vendendo] e a subordinada [o que Pedro está vendendo], como podemos ver em (9). Dessa forma, os argumentos do verbo estão saturados e temos uma oração completa.

(9) [Maria comprou [o que Pedro está vendendo]]

É interessante observar que esse raciocínio é mais consistente do que o anterior. Sentenças subordinadas devem estar ancoradas em outra, o que podemos verificar nessa configuração, em (9), e não na anterior descrita em (8). Dessa forma, inclusive, a nomenclatura utilizada para classificar a subordinada (como vemos em (8)) passa a ter referência, visto que a subordinada exerce a função de um objeto direto, ou ainda, passa a ser o argumento que faltava para o verbo ‘comprar’ que pede dois argumentos (nesse caso, seus argumentos são [Maria] e [o que Pedro está vendendo]).

Esse é, então, mais um exemplo de fenômeno linguístico que não tem sido tratado adequadamente pela escola, que busca abordar apenas nomenclatura sem trazer uma reflexão científica.

Em suma, ao longo dessa seção, buscamos argumentar que há uma ausência de reflexão científica no ensino de língua portuguesa, bem como uma presença de um ensino repleto de nomes que, na tentativa de serem didatizantes, acabam sendo “vazios”.

Borges Neto (2012) ratifica que o discurso científico não é visto no ensino de PB, da mesma forma que existe em outras disciplinas escolares consideradas mais científicas, como a física, por exemplo. O autor apresenta várias dificuldades para o tratamento científico do ensino de língua nos mesmos moldes do ensino de física, como a escolha de uma teoria a ser seguida. No entanto, o autor não exclui a possibilidade de se fazer ciência a partir do ensino existente hoje.

Nossa pretensão aqui também foi, de alguma maneira, mostrar como o discurso científico pode ser apresentado dentro do ensino de língua materna. Reflexões acerca da língua são possíveis e não há a necessidade de que o ensino esteja vinculado apenas a recursos mnemônicos.

4. Considerações Finais

Tendo em vista as discussões apresentadas aqui, podemos afirmar que ao observarmos o ensino e a aprendizagem de PB como língua materna, deparamo-nos com uma prática gramatical que exhibe mais uma retórica do que uma discussão científica propriamente dita.

Além disso, encontramos uma certa inconsistência em relação ao tratamento dado à vírgula, às categorias gramaticais, ao sujeito e à subordinação.

Nosso intuito aqui foi apresentar a relação entre gramática, linguística e retórica, buscando exemplificar de que forma ela pode ocorrer. Há ainda muito para ser observado e relatado acerca desse assunto que ficará para trabalhos futuros.

GAVIOLI-PRESTES,
C. M.;
CHAPANSKI, G.
*A didática
contemporânea de
língua portuguesa
entre expediente
retórico e produto
científico:
pressupostos
histórico e teórico
e estudo de casos*

Referências

ARARIBÁ Plus Português. 6º ano. São Paulo: Moderna, 2014.

ANTUNES, Irandé. *Muito além da gramática: por um ensino de línguas sem pedras no caminho*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

_____. *Língua, texto e ensino: outra escola possível*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

BORGES NETO, J. *Algumas observações sobre o ensino de gramática*. Maceió: UFAL, 2012. (Conferência proferida no VI ELFE)

DIONÍSIO TRÁCIO. *Tékhne grammatiké*. In: CHAPANSKI, G. *Uma tradução da Tékhne grammatiké, de Dionísio Trácio, para o português*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Paraná, 2003.

MIOTO, C.; SILVA, M. C. F.; LOPES, R. E. V. *Novo manual de sintaxe*. Florianópolis: Insular, 2007.

OTHERO, G. A. *A gramática da frase em português: algumas reflexões para a formalização da estrutura frasal em português [recurso eletrônico]*. 160f. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009. Disponível em: www.pucrs.br/edipucrs/gramaticadafrase.pdf. Acesso em: 10/03/2013.

PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA. *Tratado de argumentação: a nova retórica*. São Paulo. Martins Fontes: 2002.

PERINI, Mário A. *Gramática descritiva do português*. 4ª edição. São Paulo: Ática, 2000.

POSSENTI, Sírio. *Por que (não) ensinar gramática na escola?* Campinas, SP: Mercado das Letras, 1997.

REBOUL, O. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Submetido em: 29/04/2018
Aceito em: 14/05/2018