

TRADUZIR HOMERO DO GREGO PARA O GREGO

(as mediações da teoria)

Jacyntho Lins Brandão

Universidade Federal de Minas Gerais

Borges comenta que, em vista de seu “oportuno desconhecimento do grego”, a *Odisséia* era, para ele, “uma biblioteca internacional de obras em prosa e verso” – ao contrário do *Quixote* que, graças a seu “exercício congênito do espanhol, é um monumento uniforme, sem outras variações que as derrapadas do editor”.¹ É evidente que, dessa perspectiva, a tradução em diferentes línguas multiplica as possibilidades de leitura de um mesmo texto, ou, talvez com mais exatidão, faz concreta e palpável essas possibilidades, pela intermediação não só de uma língua diferente, mas de tradutores que têm concepções e gostos diferentes. No que diz respeito aos clássicos, essa possibilidade atinge um grau máximo, já que esse tipo de obra é consumido mais através de traduções que na língua de origem, traço exacerbado quando está em questão um clássico antigo, de cuja língua não existem mais leitores capazes de um “exercício congênito”. Assim, se de um lado se perde a possibilidade do texto “uniforme” e “sem outras variações”, de outro abrem-se múltiplas possibilidades – e é nesse terreno do possível que me interessa aqui me concentrar, para examinar, no domínio em que não interfere a mediação de diferentes línguas, a possibilidade de outras mediações, especificamente a das teorias sobre a literatura. A pergunta é: mesmo para o receptor que tenha o “exercício congênito” da língua, é possível a forma única e sem outras variações?

Vou tomar como núcleo destas reflexões o que provavelmente terá sido o primeiro exercício de tradução de Homero, no livro III da *República* de Platão – anterior, portanto, à primeira tradução *stricto sensu* de um dos poemas homéricos, a de Lívio Andronico, que, no século III a.C., verteu para o latim a *Odisséia*, em versos satúrnios, um metro, segundo os comentadores, mais adequado ao gosto romano. Ora, se é claro que a obra de Andronico representa o primeiro volume da biblioteca homérica de Borges (no plano da tradução para

¹ BORGES, Jorge Luis. As versões homéricas. In: _____. *Obras completas*. V. 1. São Paulo: Globo, 2000. p. 256.

diferentes línguas), não se pode negar que no espaço grego também se traduziu de diferentes modos, sob o impacto de outras mediações, que hoje classificaríamos como intersemióticas. O que o exercício platônico tem de especial, nesse contexto, é a mediação clara da teoria, através da qual as formas possíveis de uma obra são exploradas mesmo por um receptor que, como o próprio Platão, exercita congênita e congenialmente a língua e a cultura do texto. Não é assim sem razão que Montanari qualifica o exercício platônico de tradução do grego para o grego² – e, sendo a língua a mesma, ganham em importância os adjetivos, ou seja, trata-se de uma tradução do grego homérico para o grego platônico.

Apresento os dois textos (em grego e em tradução para o português que se esforça para ser o mais literal possível – se é que isso é possível), a fim de que possamos notar como, do grego para o grego (ou do português possível para o português possível) as possibilidades se revelam. Está em causa a abertura da *Iliada* e a primeira troca de palavras entre o sacerdote Crises e Agamêmnon, à qual assistem os outros guerreiros.

A

<p>Μη~νιν αἰεῖδε θεὰ Πηληϊ>αδῶεω ἑΑχιλῆ~οῦ οὐλομεάνην, ἠὲ μυρία̂ ἑΑχαιοι~? ἀλγε̂ εἶθηκεν, πολλὰ? δ̂ ἰσφθαίμου? ψυχα? /Αἰ>δι προῖ>αψεν ἠρώων, αὐστουη? δὲ ἑφλωαρία τευ~χε κυανέσσιν οἰζῶνοι~σια τε πα~σι, Διοη? δ̂ ἔστειλειετο βούληα, ἐξ̂ οὐ δὴ ἡ τῆ πρω~τα διαστήατην ἐστίασαντε *Ατρεΐαδη? τε, ἀνὰξ ἀσνδρῶ~ν, καὶ ἡ δι~ο! *Αχιλλεὺα? . Τια? τ̂ ἀρ̂ σφωε θεῶ~ν εἰρὶδι ξυνεαῆκε μαχαεσθαι; Λητου~? καὶ ἡ Διοη? υἱοα? . ἑΟ γαῆρ βασιλη~ι> χολῶθεια? νου~σον ἀσναῆ στρατοῆν ὥρσε κακῆαν, ὀσλεακοντο δὲ λαοια, οὐνεκα τὴν Χρυασην ἠστιαμησ̂ <u>ἀσρητη~ρα</u>¹ *Ατρεΐαδη?.</p>	
<p>A ira canta, deusa, do Pelida Aquiles, ira funesta que mil dores aos aqueus trouxe e muitas valorosas vidas no Hades precipitou – vidas de heróis – e deles pasto fez para os cães e os pássaros todos, de Zeus cumprindo o desígnio, desde quando, primeiro, separaram-se, em conflito, o Atrida rei dos guerreiros e o divino Aquiles. Quem pois a eles, dos deuses, pôs a guerrear em conflito? De Leto e de Zeus o filho. Pois ele, irritado com o rei, peste terrível sobre o exército lançou, e as tropas dizimava, porque a Crises desonrara, ao <u>hierofante</u>¹, o Atrida.</p>	

B

² Cf. SPINA, Luigi. Platone “traduttore” di Omero. *Eikasmos*, v. 5, p. 174-179, 1994.

<p> γΟ γαηρ ἠλθε² θοαη? εσπη νη~α? *Αχαιω~ν, λυσοαμενοα? τε θυγατρα, φεαρων τ'ασπερειασι¹ αῖποινα, στεαμματ'ειχων εσν χερσιην εφκβοαλου *Αποαλλωνο? χρυσεαω' ασναη σκηραπτρω', καιη εςλιασσετο³ πααντα? *Αχαιουη?, *Ατρειαδα δεη μααλιστα δυαω, κοσμηατορε λαω~ν </p>	<p> *Ελθωην² οφ ιωερευη?¹ ηυχετο³ εσκει~νο? </p>
<p> Ele, pois, <u>foi</u>² até as céleres naus dos aqueus, para libertar a filha, trazendo infinito resgate, as insígnias tendo, nas mãos, do flecheiro Apolo, atadas em cetro de ouro, e <u>implorava</u>³ a todos os aqueus, sobretudo aos dois Atridas, ordenadores das tropas: </p>	<p> <u>Chegando</u>² o <u>sacerdote</u>¹, <u>suplicava</u>³ ele, </p>

C

<p> *Ατρειαδαια τε καιη αῖλλοι εςυ>κνηαμιδε? *Αχαιοια, υφμι~ν μεην <u>θεοιη δοι~εν</u>⁴ *Ολυαμπια δωαματ' ειχοντε? <u>εσκπεαρσαι Πριααμοιο ποαλιν</u>⁵, εϋ' δ' οϊκαδ' ιωκεασθαι⁶. <u>παι~δα δ' εςμοιη λυ~σαια τε φιαλην</u>⁷ <u>ταα τ'αῖποινα δεαχεσθαι</u>⁸, <u>αεζοαμενοι</u>⁹ Διοη? υιοφην εφκηβοαλον *Αποαλλωνα¹⁰. </p>	<p> μεην τουη? <u>θεουη? δου~ναι</u>⁴ <u>εωλοαντα? τηην Τροιααν</u>⁵ <u>αυστουη? σωθη~ναι</u>⁶, <u>τηην δεη θυγατεαρα οιω</u> <u>λυ~σαι</u>⁷ <u>δεξαμεανου? αῖποινα</u>⁸ <u>καιη τοην θεοην</u>¹⁰ <u>αιεδεσθεαντα?</u>⁹ </p>
<p> Atridas e demais aqueus de belas cnêmides, a vós <u>concedam os deuses</u>⁴, que têm a morada olímpica, <u>derruir a cidade de Príamo</u>⁵ e <u>voltar bem para casa</u>⁶, <u>e minha menina querida libertar</u>⁷ e o <u>resgate aceitar</u>⁸, <u>tementes</u>⁹ do filho de Zeus, o flecheiro <u>Apolo</u>¹⁰. </p>	<p> de um lado, que <u>concedessem os deuses</u>⁴ que, <u>tomando Tróia</u>⁵, <u>eles fossem salvos</u>⁶, e, de outro, que <u>a filha lhe libertassem</u>⁷, <u>recebendo o resgate</u>⁸ e <u>ao deus</u>¹⁰ <u>respeitosos</u>⁹. </p>

D

<p> ✓Ενθ' αῖλλοι¹¹ μεην πααντε? εσπευφηαμησαν *Αχαιοιη <u>αιεδει~σθαι</u>¹² θ' ιωερη~α καιη <u>αεγλαση δεαχθαι αῖποινα</u>¹³. αελλ' ουεκ *Ατρειαδη' *Αγαμεαμνονι ηῖδανε θυμω'~, αελλαη κακω~? αεφιαει, <u>κρατεροην δ' εσπη μυ~θον ειτελλεν</u>¹⁴. </p>	<p> Ταυ~τα δεη εισποαντο? αυστου~ οιω μεην αῖλλοι¹¹ εεσεαβοντο¹² καιη <u>συνη' ανον</u>¹³, οφ δεη *Αγαμεαμνων ηεγριααινεν <u>εεντελλοαμενο?</u>¹⁴ </p>
<p> Então, os <u>outros</u>¹¹ aqueus todos aclamaram que se <u>respeitasse</u>¹² o sacerdote e se <u>recebesse o esplêndido resgate</u>¹³; mas ao Atrida Agamêmnon não agradou o coração, e rude ele o expulsou e <u>proferiu uma pesada ordem</u>¹⁴: </p>	<p> Tendo ele dito essas coisas os <u>outros</u>¹¹, por um lado, <u>veneraram-no</u>¹² e <u>assentiram</u>¹³, Agamêmnon, por outro, enfureceu-se <u>ordenando</u>¹⁴ </p>

E

<p> Μηα σε, γεαρων, κοιαλη'σι εεγωη παραη νηυσιη κιχειαω η νυ~ν δηθυανοντ' η υ(σ)τερον <u>αυ'τι? ιεσαντα</u>¹⁵, μηα νυα τοι ουε χραιασμη¹⁶ <u>σκη~πτρον καιη στεαμμα θεοι~ο</u>¹⁷. <u>Τηην</u>¹⁸ δ' εεγωη ουε <u>λυασω</u>¹⁹, <u>πριαν</u>²⁰ μιν καιη <u>γη~ρα?</u>²¹ εῖπεισιν ηωμητεαρω' εενηη οϊκω', εεν ✓Αργει>²², τηλοαθι παατηρ? , ιεστοην εεποιοαμεανηη καιη εεμοην λεαχο? ασντιοαωσαν. *Αλλ' ιθι²³, <u>μηα μ' εερεαθιζε</u>²⁴, <u>εεαωατερο? ωι? κε νεαηαι</u>. </p>	<p> νυ~ν τε αεπιαεναη καιη <u>αυ'θι? μηη εελθει~ν</u>¹⁵, μηη αυετω' τοα τε <u>σκη~πτρον</u> <u>καιη ταη του~ θεου~</u> <u>εεταμμαα</u>¹⁷ ουεκ <u>εεπαρκεασοι</u>¹⁶. <u>πριαν</u>²⁰ δεη <u>λυθη~ναι</u>¹⁹ αυετου~ <u>τηην θυγατεαρα</u>¹⁸, εεν ✓Αργει²² <u>ειφη γηραασειν</u>²¹ μεταη ου <u>αεπιαεναη δ' εεεκεαλευν</u>²³ καιη <u>μηη εερεθιαεειν</u>²⁴, ι(να <u>εεω~?</u> <u>οϊκαδε ειλθοι</u>²⁵. </p>
---	---

<p>Não te encontre eu, velho, junto das côncavas naus, seja agora detendo-te, seja mais tarde <u>de novo voltando</u>¹⁵,</p> <p>senão já não te <u>servirão</u>¹⁶ o <u>cetro e as insígnias do deus</u>¹⁷.</p> <p>E a <u>ela</u>¹⁸ eu não <u>libertarei</u>¹⁹; <u>antes</u>²⁰ a <u>velhice</u>²¹ alcançará em nossa casa, <u>em Argos</u>²², longe da pátria, ocupada em tecidos e compartilhando meu leito. <u>Mas vai</u>²³, <u>não me irrites</u>²⁴, <u>para navegares incólume</u>²⁵.</p>	<p>tanto que fosse embora, quanto que <u>não voltasse de novo</u>¹⁵, senão <u>o cetro e as insígnias do deus</u>¹⁷ não o <u>socorreriam</u>¹⁶; e que <u>antes</u>²⁰ de <u>libertar</u>¹⁹ sua <u>filha</u>¹⁸, <u>em Argos</u>²², ele disse, <u>envelheceria</u>²¹ com ele; <u>E mandou que fosse embora</u>²³ e <u>não irritasse</u>²⁴, a fim de <u>salvo ir para casa</u>²⁵.</p>
--	---

F

<p>ζΩ? εφρατ̂· εἰδδεισεν²⁶ δ̂ οφ γεαρων²⁷ καιη εσπειαθετο μυαθω̂. Βη~ δ̂ ακεαων²⁸ παραη θι~να πολυφλοιασβοιο θαλαασση?, <u>πολλαη δ̂ εἰπειτ̂ ακπαανευθε κιωην²⁹ ηςρα~θ̂³⁰ οφ γεραιοη?</u> *Αποαλλωνι³¹ αφνακτι, τοην ηςρα>κομο? τερακε Λητωα:</p>	<p>ςΟ δεη <u>πρεσβυατη?</u>²⁷ ασκουασα? <u>ειδεισεαν</u>²⁶ τε καιη <u>ασηαει σιγη~</u>²⁸ <u>ασηωρηασα?</u> <u>δεη εκ του~</u> <u>στρατοπεαδου</u>²⁹ <u>πολλαη τω~</u> *Αποαλλωνι³¹ ευγετο³⁰.</p>
<p>Assim falou. <u>Temeu</u>²⁶ o <u>velho</u>²⁷ e obedeceu a ordem. <u>Caminhou silente</u>²⁸ junto à borda do mar tumultuoso, E, <u>indo então para longe</u>²⁹, <u>orou</u>³⁰ muito o idoso Ao rei <u>Apolo</u>³¹, o qual gerou Leto de belos cabelos:</p>	<p>E o <u>ancião</u>²⁷, tendo ouvido, <u>temeu</u>²⁶ e <u>foi embora em silêncio</u>²⁸; e <u>afastando-se do acampamento</u>²⁹, <u>suplicou</u>³⁰ muito a <u>Apolo</u>³¹</p>

G

<p>Κλυ~θια μευ, *Αργυροατοξ̂, ο!? Χρυασην αςμφιβεαβηκα? Κιαλλαη τε ζαθεαην, Τενααδοιοα τε ι̂φι αςναασσει?, Σμινθευ~ <u>ει ποτεα τοι χαριαεντ̂ εςπηη νηοηη εἰρεψα</u>³², <u>η εις δηα ποτεα τοι καταη πιαονα μηρια̂ εἰκηα</u> <u>ταυαρων ηςδ̂ αιςγω~ν</u>³³, τοαδε μοι κρηαηνον εξεαλδωρ̂ <u>τιασειαν</u>³⁴ <u>Δαναοιη</u>³⁵ <u>εςμαη δαακρυα</u>³⁶ <u>σοι~σι βεαλεσσιν</u>³⁷.</p>	<p>ταα? τε εςπωυμιαα? του~ θεου~ αςνακαλω~ν καιη υφπομμνηα̂σκων καιη ασηαιτω~ν, <u>ει τι πωαποτε η εςν ναω~ν</u> <u>οιςκοδομηασεσιν</u>³² <u>η εςν</u> <u>ιωερω~ν θυσιααι?</u>³³ κεχαρισμεανον δωρηασαιτο ωη δηη χααριν καταυαχετο <u>τει~σαι</u>³⁴ <u>τουη?</u> *Αχαιοηη? ³⁵ <u>ταη α δαακρυα</u>³⁶ <u>τοι~?</u> <u>εςκειανου βεαλεσιν</u>³⁷.</p>
<p>Ouve-me, Arco de Ouro, que Crisa envolve E a divina Cila, e governas com força o Tenedo, Esminteu: <u>se alguma vez te alegraste com o tempo que fiz</u>³², <u>ou se alguma vez te honrei com gordas coxas</u> <u>de touros e cabras</u>³³, <u>executa este meu voto</u>: <u>faze pagar</u>³⁴ os <u>dânaos</u>³⁵ <u>minhas lágrimas</u>³⁶ <u>com teus dardos</u>³⁷.</p>	<p>invocando os epônimos do deus e recordando e pedindo, <u>se, jamais, seja na construção de templos</u>³², <u>seja no sacrifício de vítimas</u>³³, lhe tinha feito ofertas agradáveis – graças a isso suplicava que os <u>aqueus</u>³⁵ pagassem³⁴ as <u>suas</u> <u>lágrimas</u>³⁶ <u>com os dardos dele</u>³⁷.</p>

Existem nos dois textos alguns fenômenos fáceis de ser observar, a saber. Em primeiro lugar, a supressão dos discursos diretos, substituídos pela forma indireta, o traço mais evidente e que se encontra mesmo no cerne do exercício de Platão, já que, segundo ele próprio o descreve, se trata de modificar um elemento típico de Homero que, após iniciar o

poema falando como ele próprio (ou seja, como o narrador), logo passa a falar não mais como Homero, mas como se se tivesse transformado em Crises (no discurso direto que principia no verso 16). Uma consequência parcial disso é que o estilo homérico, que prefere a parataxe, é substituído por estruturas sintáticas mais complexas, admitindo vários níveis de subordinação.

O outro traço relevante, em termos gerais, é que se observa uma relativa variação vocabular, que eu chamaria de substituição e migração. A substituição parece em parte motivada pela escolha, da parte de Platão, de termos menos arcaicos ou menos marcados poeticamente, o que se vê, por exemplo, com relação a *aretér* (que traduzi por hierofante, para marcar que se trata de um termo raro e poético) e *hiereús* (a palavra mais comum, em grego, para indicar sacerdote), ou ainda nos casos de *elisseto* e *eúkheto* (traduzidos como implorava e suplicava). O que chamei de migração diz respeito a critérios cujas causas são mais difíceis de explicitar (e talvez tenhamos de nos reduzir a admitir que se trata simplesmente de uma questão de gosto): observe-se que no bloco C, Platão substitui o homérico *azómenoí* (tementes) por *aídesthéntas* (respeitosos), o que poderia ser motivado pelas mesmas razões que movem as substituições; entretanto, *aídeísthai* (respeitar) ocorre dois versos à frente na própria *Ilíada*, sendo então substituído, por Platão, por *esébonto* (venerar). Os mesmos fenômenos se repetem no caso de expressões: assim, em C, *ekpérsai Priámoio pólin* (derruir a cidade de Príamo) tornou-se, em Platão, *helóntas Troían* (tomando Troía), do mesmo modo que, na seqüência, *eú d'oikade hikésthai* (e voltar bem para casa) foi substituído por *autoús sothênai* (eles fossem salvos). O surpreendente, contudo, é que essas duas últimas expressões se encontram em posição invertida mais à frente, na fala de Agamêmnon, em E: onde a personagem de Homero diz *saóteros hós ke néesai* (para navegares incólume), Platão substitui por *hína sòs oikade élthoi* (a fim de salvo ir para casa). Isso indica que, mesmo que Platão esteja traduzindo Homero, pretende manter a dicção do poeta, com a preocupação, entretanto, de efetivar uma espécie de reordenação do texto que, no plano geral e nos detalhes, atenda aos objetivos de seu exercício.³

Que objetivos são esses? Ora, na passagem em causa da *República* Sócrates discorre sobre as diferenças da *léxis*, um trecho importante que se encontra na origem da nossa

³ As correspondências e variações entre os dois textos foram indicadas, nos quadros em que eles se distribuem, através dos numerais que relacionam palavras e expressões que ecoam de um no outro. Abstenho-me de comentar todos os casos, os quais o leitor poderá, por si mesmo, conferir.

divisão tradicional da poesia (e da literatura em geral) em três gêneros. Percorramos passo a passo o raciocínio de Sócrates. Segundo ele, “tudo quanto dizem os prosadores e poetas (...) é uma narrativa (*diégesis*) de acontecimentos passados, presentes ou futuros” e eles, os poetas, “executam-na por meio de simples narrativa (*haplè diégesis*), através de mimese (*dià miméseos*), ou por meio de ambas (*di’amphotéron*)”.⁴ Assim, há uma narrativa não mimética (ou *haplè diégesis*, narrativa simples), de que o melhor exemplo seria, em parte (*málistá pou*), o ditirambo; uma narrativa puramente mimética, encontrada na tragédia e na comédia; e um terceiro modo, que se faz através de ambos (o qual passo a chamar de misto), “que se usa na composição da epopéia e de muitos outros gêneros”.⁵ Acredito que Platão admite e quer demonstrar a superioridade do primeiro modelo - a narrativa simples - tendo em vista a coerência de caráter do poeta (ou prosador) que fala sempre por si mesmo e como ele mesmo, sem mimetizar outros locutores no discurso direto. De um certo modo, na lógica da própria exposição, pode-se entender igualmente que a narrativa simples seria a forma básica de narrativa, de que as demais são derivadas, a partir do momento em que se introduzem nela elementos miméticos: assim, a) quando Homero, após falar como ele mesmo, “tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero quem fala, mas o sacerdote, que é um ancião”,⁶ temos a narrativa mista; b) e “quando se tiram as palavras do poeta no meio das falas, e fica só o diálogo”, tem-se “uma espécie que é toda mimese”, a narrativa dramática.⁷

Desse modo, para Platão, de uma perspectiva que classificaria como genética, a *diégesis* é o oposto da *mimesis*. Mas, enquanto “tudo que dizem os prosadores e poetas é narrativa”, trata-se de saber, através da análise proposta dos modos de enunciação, que gêneros narrativos se mostram mais ou menos contaminados de procedimentos miméticos. Numa escala crescente, citam-se o ditirambo (“preferencialmente, em parte”), a epopéia (além de “muitos outros gêneros”), a tragédia e a comédia. Ora, se com relação aos gêneros misto e mimético Platão dispõe de modelos bem definidos, no que concerne à narrativa simples tem dificuldades de encontrar um exemplo de todo adequado. É então que, para exemplificar o que entende por isso, decide traduzir Homero do grego para o grego, ou seja,

⁴ Cf. *Rep.* III, 392 d.

⁵ *Rep.* III, 394 c.

⁶ *Rep.* III, 393 a.

⁷ *Rep.* III, 394 b-c.

o exercício platônico destina-se a demonstrar algo que havia sido antes deduzido teoricamente e para o qual ele não encontra nenhum exemplo histórico, como se ele dissesse: Homero narrou assim os primeiros movimentos da *Iliada*, mas poderia tê-lo feito assim, caso adotasse um modo de narrativa simples. Como já observei, a principal característica do exercício platônico é eliminar um traço genuíno de Homero, retirando da *Iliada* os elementos miméticos, para que, conforme suas próprias palavras, o poeta fale sempre como ele mesmo, sem apresentar-se também “como se se tivesse transformado em Crises”, que é um velho, ou em Agamêmnon ou cada uma das demais personagens.⁸

Ora, o que se constata é que o processo de elaboração da teoria platônica parte de exemplos existentes - a epopéia e o teatro - de que se desdobra um terceiro gênero, a narrativa simples, em decorrência da lógica do próprio modelo. Explico-me melhor: antes de tudo, é evidente a proximidade dos discursos existentes na poesia homérica com relação ao drama (como afirma o próprio Platão, desde que se retirem do meio das falas das personagens os textos narrativos, tem-se o drama a partir da epopéia); dessa perspectiva, a constituição do gênero dramático se daria através de uma *purificação* da epopéia dos elementos puramente narrativos; assim, se há, com relação à epopéia, um gênero puro, que é só mimese, deve haver também, de acordo com a lógica do modelo teórico, um outro gênero que, também em face da epopéia, seja puramente narrativo.

Um outro aspecto importante é que, embora todos os gêneros referidos como exemplos sejam em verso, o modelo se aplicaria também a gêneros em prosa, já que a *diégeseis* é própria tanto dos *poietai* quanto dos *mythológoi* (que acima traduzi por *prosadores*), o que nos levaria a admitir, na tensão comum entre gêneros teóricos e históricos, ou a existência factual das três espécies em prosa, já na época de Platão, ou (o que talvez seja mais plausível ou, no mínimo, mais interessante) que se admite sua existência virtual.⁹ Seja como for, a referência aos *mythológoi* em contraposição aos poetas pode ser esclarecedora, na medida em que, ao narrar seus próprios mitos, Platão pratica uma modalidade de narrativa em prosa, prevalentemente sem representação de discursos e

⁸ *Rep.* III, 393 c-394 a.

⁹ Tanto do ponto de vista histórico quanto teórico trata-se de um problema interessante. Basta lembrar que, como exemplo do terceiro gênero, pura mimese, em prosa, poderíamos citar algumas modalidades do próprio diálogo platônico: “quando se tiram as palavras do poeta no meio das falas, e fica só o diálogo”, o que temos? Responde Adimanto: a tragédia e a comédia. Mas poderíamos responder também: diálogos platônicos como o *Criton* e o *Êutifron* !

sem os demais elementos miméticos existentes em Homero. Se tivermos presente que o ditirambo teria por objeto narrativas sobre Dioniso, acrescentaríamos mais um elemento no sentido da compreensão do mito como modelo preferencial da narrativa simples.

Não há porque estranhar essa tensão entre o factual e o virtual na teoria dos gêneros, pois a própria *República* se elabora em movimento idêntico: para a cidade feita (ou, mais exatamente, *pepoiéméne*, isto é: *poetizada*) no e com o *lógos*, o ponto de partida são as cidades *inchadas* historicamente existentes; do mesmo modo, para pensar-se um gênero poético no e com o *lógos*, o ponto de partida são os gêneros históricos inchados de mimese. A narrativa simples seria, assim, uma sorte de gênero anti-mimético, correspondente a um estado de pureza que se procura igualmente na *pólis lógoi*, que é também simples.¹⁰ Isso embora a própria construção da *pólis lógoi* só seja possível no diálogo, uma espécie que é toda mimese – mesmo no caso da *República*, uma vasta narrativa mista de que o narrador é Sócrates, personagem de Platão.

Observe-se o que há de importante nisso: só se pode pensar uma narrativa simples a partir de outros gêneros narrativos inchados de mimese, ou seja, são os gêneros históricos conhecidos os pontos de partida para teorizar sobre o gênero; no entanto, enquanto é a *diégesis* (a narrativa) que é a base do modelo platônico, o gênero teórico a que se chega não deixa de ser o ponto central de que decorrem os outros gêneros. Ou seja: se tudo quanto dizem poetas e prosadores é *diégesis*, qual é a forma que é toda e apenas *diégesis*? Responder que se trata do ditirambo significa trair o que declara o próprio Platão, pois o ditirambo é lembrado apenas por aproximação, numa declaração mediatizada por uma locução adverbial em que *málista* (principalmente, o mais possível) é relativizado pela partícula *pou* (em parte, mais ou menos, de alguma forma ou, mais literalmente, em (in)certos lugares). Independentemente de sabermos o que seria o ditirambo ou alguma modalidade do ditirambo a que Platão pudesse eventualmente estar-se referindo, importa preservarmos a questão a respeito de que gênero seria a narrativa simples. Apenas para avaliarmos a dimensão do que se propõe, vale recordar que Aristóteles entende que, historicamente, o teatro surgiu do ditirambo, o gênero que Platão considera o menos

¹⁰ A simplicidade é atributo importante, na medida em que define o mais próprio da natureza divina: "Por conseguinte, Deus é absolutamente simples e verdadeiro em palavras e atos, e nem se altera nem ilude os outros, por meio de aparições, falas ou envio de sinais, quando se está acordado ou em sonhos" (*Rep.* 382 c). Um deus amimético e assemiótico, portanto.

contaminado de mimese. Provavelmente, a diferença de avaliação do ditirambo da parte dos dois filósofos poderia advir do fato de que, para Platão, a narrativa é que está no centro do modelo, enquanto para Aristóteles é a mimese que ocupa essa posição: se para o primeiro tudo quanto dizem prosadores e poetas (incluindo os dramaturgos) é *diégesis*, para o segundo tudo é *mimesis*. Assim, se para Platão o ditirambo seria o gênero histórico que mais se aproximaria de um gênero amimético (ou, mais corretamente, da *narrativa simples*), para Aristóteles o ditirambo só pode ser mimético, como qualquer outro gênero – talvez até em vista do fato de que o filósofo não logre descobrir, como seu antecessor, um exemplo concreto de gênero amimético e, por isso mesmo, universalize a mimese como o que de mais próprio tem a arte poética.

Assim entendida a dinâmica do modelo teórico de Platão sobre os gêneros, voltemos a seu exercício de tradução, demonstrativo da própria teoria. Podemos desde já concluir que se entende por mimese o fato de o poeta deixar de falar como si mesmo (o narrador), para mimetizar a fala das personagens, ou seja, a mimese pode ser definida, num primeiro momento, como representação da fala do outro, em discurso direto (o que aliás se faz no teatro, essa espécie de narrativa que se realiza toda através de mimese). Isso é válido quando se comparam os discursos homéricos de Crises e de Agamêmnon, que têm marcas expressivas, levando-se a crer que o critério não está apenas na ocorrência ou não de discursos diretos, mas na mimese que eles supõem.

O que é falar como um velho sacerdote que pede um dom? Crises (C), com efeito, abre seu discurso com um vocativo que ocupa todo um verso (“Atridas e demais aqueus de belas cnêmides”), fazendo em seguida votos de sucesso na guerra (mais dois versos), para só então fazer seu pedido. A linguagem é solene, apropriada a um sacerdote, e contrasta com a resposta de Agamêmnon (E) que, usando como vocativo um simples *géron* (velho), sem mais intermediações nega o pedido e profere suas pesadas ameaças, como convém a um príncipe irascível, que é o chefe de todos os chefes que foram a Tróia. Observem bem como a tradução platônica buscou não perder o domínio sobre os dois discursos, fazendo-os semelhantes: do discurso de Crises, eliminou o vocativo inicial, incluindo-se o epíteto que se aplica aos aqueus (“de belas cnêmides”, uma informação que, elogiando-os, introduz no entrecho um dado visual), bem como os epítetos que se aplicam aos deuses (“que têm a morada olímpica”) e a Apolo (“o filho de Zeus flecheiro”). Da segunda fala de Crises (G)

também foi suprimida a série solene de epônimos do deus (Platão apenas registra que o sacerdote invocou-os) – ou seja: “Arco de ouro, que Crisa envolve e a divina Cila, e governas com força o Tenedo, Esminteu” – bem como a qualificação dos sacrifícios (“gordas coxas de touros e cabras”, o que, na tradução platônica, corresponde a “sacrifício de vítimas”).

Ora, esses detalhes indicam que a mimese de que se busca purificar Homero não se restringe só aos discursos diretos, mas abrange também outros traços de linguagem que são próprios da dicção do poeta. Com efeito, nas partes narrativas, é notável como age a reescritura platônica: em B, suprimiram-se a referência às “naus dos aqueus”, às motivações de Crises e à dimensão do resgate que ele trazia, às insígnias sagradas (“as insígnias tendo, nas mãos, do flecheiro Apolo, atadas em cetro de ouro”) e, finalmente, aos dois Atridas (Agamêmnon e Menelau) como “ordenadores das tropas”. Isso significa que o narrador homérico, em sua própria fala, usando de uma certa mimese, logra pintar uma cena nuançada no nível das ações (como elas se dão), de sua visualização (como se apresenta a figura de sua personagem) e dos caracteres (qual o estatuto dos dois Atridas) – recorde-se que os trechos que analisamos se encontram na abertura da *Iliada*, quando tudo, portanto, começa a ser delineado, sendo significativa cada uma dessas caracterizações, sejam as relativas às personagens (humanas e divinas), sejam as que dizem respeito à situação. Conclui-se que todos esses são elementos miméticos, que a narrativa simples de Platão elimina ou reduz apenas ao que parece absolutamente indispensável para sua realização enquanto pura narrativa.

Ora, isso parece significar que se admite que haja, mesmo nas partes narrativas, uma certa representação do poeta enquanto o próprio narrador, e não um narrador neutro, purificado, mas o narrador homérico, com todas as suas características. É provavelmente por isso que o experimento platônico eliminou também toda a introdução do poema, a chamada invocação à Musa, que deixaria de ter sentido numa narrativa simples, pois sua função seria justamente representar o lugar do poeta, num trecho que se realiza em segunda pessoa, desde o imperativo *áeide* (canta) com que se abre. É lugar comum falar da objetividade homérica, como se o narrador da *Iliada* se apresentasse apenas como um médium através do qual uma Musa, também impessoal, fala. Não é entretanto isso que se constata, mas antes que se trata de um próêmio dramático, em que uma primeira pessoa se

dirige a uma segunda pessoa, identificada pelo vocativo – “canta deusa” – e define o objeto do canto (canta a ira do Pelida Aquiles) e mesmo suas dimensões (desde quando, primeiro, separaram-se em conflito o Atrida, rei dos guerreiros, e o divino Aquiles). O que quero dizer é que, admitir que essa abertura seja em terceira pessoa (o que garantiria a objetividade – e a ingenuidade – homéricas) não é exato, o que tem como consequência considerar que toda a *Iliada* está envolvida por um amplo enquadramento dramático, cuja fonte é essa representação que o poeta faz do lugar da Musa e de si mesmo. Em outros termos: mesmo quando Homero fala como Homero, ele está, de fato, representando, ou seja, sua narrativa, em todos os pontos, é mimética – e é por isso que não bastava, para Platão, apenas citar um texto narrativo da *Iliada* para demonstrar sua teoria (achando em Homero, portanto, a realização histórica tanto da narrativa simples – nos trechos sob a responsabilidade do narrador – quanto da mimese – nos discursos diretos), mas impõe-se que ele traduza Homero para o gênero teórico cuja possibilidade (não a existência) está postulando. Tanto esse caráter mimético da poesia homérica parece claro para Platão que, no décimo livro da *República*, ao voltar à questão da expulsão dos poetas miméticos da cidade feita no *lógos*, ele qualificará Homero de *arkhegós* (isto é, condutor, vanguarda, príncipe) dos tragediógrafos.

O que medeia, portanto, essa primeira tradução de Homero, é o interesse teórico de demonstrar a possibilidade de um gênero de narrativa purificado dos elementos miméticos. Mas subjaz a isso também o interesse de justificar a condenação de Homero, na esteira dos poetas dramáticos, pois, caso não houvesse nele a pujança de mimese que se constata, sua poesia não teria, historicamente, dado origem ao drama (a espécie que é só pura mimese), podendo antes ter impulsionado o surgimento de um estilo de narrativa simples, que, é lícito supor, não se realizou historicamente por culpa de Homero. Dito de outro modo, se tudo provém de Homero, se ele é um poeta divino e o educador da Grécia, segundo as próprias palavras de Platão, nem todas as possibilidades que nele se encontram foram exploradas e se concretizaram – sobretudo as melhores, cuja realização não propriamente histórica, mas virtual, depende da mediação da teoria que marca, em relação à tradição poética, a intervenção (também inaugural) do filósofo. Isso significa dizer que tanto a teoria literária nasce motivada pela intervenção do filósofo, quanto a filosofia se institui como um desdobramento da poesia mediado pela teoria.

Seria de esperar que, no estilo homérico, a mesma história fosse narrada de modo bem diverso – com a inclusão de eventuais discursos das personagens, bem como dos demais elementos a que me referi acima. Mas não: tudo se encontra sob o estrito controle do narrador, que em momento algum se permite mimetizar a fala das personagens, logrando, aliás, um estilo de narrativa simples bastante radical, já que, a partir de um “dizem” (φοσι) inicial, constrói seu texto com uma série de sentenças em infinitivo, todas dependentes e controladas por aquele primeiro ato de elocução.

Apenas para ter-se um contraponto no que diz respeito às possibilidades de escolha do padrão narrativo, observe-se, em Heródoto, como se relata a passagem referente à mesma personagem. Salta à vista como, comparado a Platão, o historiador se encontra mais próximo de Homero, mesmo que seu estilo tenha suas próprias características (muitas delas determinadas pelo simples fato de tratar-se de um texto em prosa):

Ora, este Candaules estava apaixonado pela própria esposa e, assim enamorado, julgava ter a mulher mais bela de todas, sem sombra de dúvida. De tal modo era um pensamento fixo que Candaules, além de confiar a um tal Gíges – um homem de sua guarda pessoal, filho de Dáscilo, a quem sobremaneira distinguira – as mais importantes questões, não se cansava de lhe elogiar a beleza da mulher. Não muito tempo decorrido – pois queria o destino que lhe acontecesse mal – disse Candaules a Gíges o seguinte: “Gíges, parece-me que não acreditas no que te digo acerca da beleza da minha mulher. Já que, para os homens, os ouvidos são mais incrédulos do que os olhos, faz de modo a contemplá-la nua”. O outro, com intenso clamor, disse (οφ δηε μεαγα αςμβωασα.η ειπε): “Senhor, que palavras insensatas proferes, ao ordenar-me que contemple a minha seria nua! (Δεασποτα, τινα λεαγει.η λοαγον ουςκ υγιαεα, κελευαων με δεασποιναν τηην εςμηην θεηαασθαι γυμνηαν;) Quando uma mulher tira a veste, despoja-se ao mesmo tempo do pudor a mulher. Há muito descobriram os homens os bons princípios, que se devem conhecer. Entre eles está o seguinte: ponha cada um os olhos no que é seu. Por mim, acredito que ela seja a mais bela de todas as mulheres e rogo-te que não me peças coisas ilegais.” Com tais palavras resistia à proposta, temendo que daí lhe viesse qualquer dano. Mas o outro retrucou assim (οφ δ’ αςμειαβετο τοι-σδε): “Tranqüiliza-te, Gíges, e não tenhas receio nem de mim (Θααρσει, Γυαγη, καιη μηη φοβευ~ μηατε εςμεα), que te faça esta proposta para te pôr à prova, nem de minha mulher, que dela te possa vir algum dano. Eu planejei as coisas de modo que ela nem sequer saiba que foi observada por ti. Introduzir-ei-te no compartimento em que dormimos por trás da porta aberta. Depois de eu entrar, também a minha mulher se apresentará para se deitar. Próximo da entrada há uma cadeira, sobre a qual ela colocará os vestidos, um após o outro, ao tirá-los, e ser-te-á possível observá-la com toda a tranqüilidade. Mas quando ela, da cadeira, se dirigir ao leito e tu ficares nas suas costas, procura então que te não veja, ao franqueares a porta.” Gíges, dado não lhe ter sido possível escapar, acedeu. Quando lhe pareceu ser a hora de dormir, Candaules levou Gíges para o aposento e logo depois surgiu também a mulher. Quando ela entrou, à medida que tirava as vestes, Gíges contemplou-a. Logo que ele a viu de costas, quando se dirigia para o leito, deslizou sorratamente e retirou-se. Mas a mulher viu-o enquanto saía. Compreendendo o que tinha feito o marido, não gritou de vergonha nem mostrou ter percebido, por ter na

português), pretendo transmitir ao leitor que não pode analisar o texto grego algo da sensação do controle exercido pelo narrador platônico sobre esse exemplo perfeito de narrativa simples.

mente vingar-se de Candaules. É que entre os lídios, como entre quase todos os outros bárbaros, ser visto nu provoca grande vergonha, mesmo para um homem. Deste modo pois, nada dando a entender, manteve-se tranqüila. Mas logo que o dia surgiu, depois de preparar os servidores que considerava serem-lhe mais fiéis, chamou Giges. Este, pensando que ela não sabia nada do que tinha acontecido, acudiu ao chamamento. Já antes, na verdade, costumava apresentar-se, sempre que a rainha o chamava. Quando Giges chegou, disse-lhe ela isto (ὡφθ̃ δεη̃ ὡφ̃ Γυαγιθ̃ ἀπικακετο, εἰλεγε̃ η̃φ̃ γυνη̃ τααδε̃): “Das duas vias que agora se te apresentam, Giges, eu dou-te a escolher a que desejares seguir (νυ~ν̃ τοι̃ δυω~ν̃ οφ̃δω~ν̃ παρεουσεαων̃, Γυαγιθ̃, διαδωμι̃ αι̃ρεσιν̃, οφ̃κοτεαρη̃ν̃ βουαλεαι̃ τραπερασθα̃ι): ou matas Candaules e tens-me a mim e o reino dos lídios, ou és tu próprio que tens de morrer de imediato, para que, obedecendo em tudo a Candaules, de futuro não vejas o que não deves. Sim, tem de morrer ou aquele que planejou esta trama ou tu que me observaste nua e fizeste coisas que não te eram lícitas.” Giges, por um momento, admirou-se do que lhe dizia, mas em seguida suplicou que não fosse obrigado a ter de fazer semelhante escolha. Todavia não a demoveu, mas viu verdadeiramente diante de si a necessidade de matar o senhor ou de ele próprio ser morto por outros: escolhe viver. Então interrogou-a deste modo (ε̃σπειρωα̃τα̃ δη̃ λεαγων̃ τααδε̃): “Já que me constranges a matar o meu senhor contra a minha vontade, vá, quero saber de que modo atentaremos contra ele. (ε̃σπεια̃ με̃ α̃σναγκαα̃ζει̃θ̃ δεσποατη̃ν̃ τοην̃ ε̃σμοην̃ κτειανειν̃ ου̃ςκ̃ ε̃σθεαλον̃τα, φεαρε̃ α̃σκουα̃σω, τεα̃ω̃̃ και̃η̃ τροα̃πω̃̃ ε̃σπιχειρη̃α̃σομεν̃ αυ̃ςτω̃~) ” E ela, retrucando, disse (η̃φ̃ δεη̃ υ̃φ̃πολαβου~σα̃ ε̃ιφη̃): “O golpe sairá do mesmo lugar de que também ele me fez ver nua, e o ataque será durante o sono.” Uma vez concertada a conjura, chegada a noite – já que não se via livre nem tinha qualquer fuga, mas era forçoso que fosse morto ou matasse Candaules – Giges seguiu a mulher para o tálamo. Ela, entregando-lhe um punhal, oculta-o por trás da mesma porta. Em seguida, enquanto Candaules dormia, Giges saiu do esconderijo, matou-o e ficou detentor da mulher e do reino.¹²

Antes de tudo convém lembrar: de acordo com os critérios apresentados na *República*, estamos diante de uma narrativa mista, como as homéricas, portanto, mas em prosa. Além da ocorrência de discursos diretos (em que se mimetizam a fala de um cortesão acuado diante de seu rei e de sua rainha), bem como a fala de um rei e de uma rainha poderosos diante de um súdito, observa-se que há um cuidado em montar as cenas, o que dá ao relato uma certa distensão, contrária à velocidade com que a narrativa de Platão se desdobra. Com efeito, todo o relato de Heródoto equivaleria às três últimas linhas do platônico, ainda que o episódio do anel não ocorra nele, mas apenas a “sedução” da rainha e a tomada do poder. A intenção de cada texto serviria para explicar as diferentes opções: enquanto Heródoto quer mostrar *como* Giges tomou o poder, a história de Giges serve a Platão simplesmente como um *exemplum* para ilustrar a pergunta: *o que é o poder*. Não há contudo como negar que o que dá ao relato do historiador um ritmo distendido, próximo ao de Homero, é a mimetização dos longos discursos – e quanto mais mimético um texto, mais

¹² HERÓDOTO, I, 8-12. Utilizo a tradução (com breves adaptações) de José Ribeiro Ferreira e Maria de Fátima Silva (HERÓDOTO. *Histórias*. Livro 1º. Introdução geral de Maria Helena da Rocha Pereira. Introdução ao Livro I, versão do grego e notas de José Ribeiro Ferreira e Maria de Fátima Silva. Lisboa: Edições 70, 1994).

amplo será o uso da primeira e da segunda pessoa, o que implica dizer que quanto mais mimético, mais *dramático* ele será (um indício importante e bastante exato do que move a crítica platônica à mimese: o teatro). Isso nos daria como pista algo que poderia assim se formular: se a narrativa simples procura reduzir-se para jogar o máximo de luminosidade sobre o *quê*, a narrativa mimética, pelo contrário, distende-se nos *como* (e o discurso direto é nada mais que um desses aspectos do *como* o que se narra se passou), constituindo o ápice da exploração do *como* justamente a narrativa dramática posta em cena no teatro em que corpos, indumentárias, gestos, dança são espécies de *advérbios* sem os quais a ação (os verbos) deixa de ter sentido.

Entretanto, pode-se argumentar que, no mito de Giges, Platão não substitui a técnica do discurso direto pelo indireto, como na *tradução* socrática da abertura da *Ilíada*. Um exemplo diferente, que inclui o uso do discurso indireto, encontramos no mito de Er, que significativamente é o *télos*, o fechamento e coroamento da *República*:

??
??
??
??
??
??
??
????????

A verdade é que o que te vou narrar não é um conto (αἰσπολογον) de Alcínoo, mas de um homem valente (α*λκιμου), Er o Armênio, Panfílio de nascimento, o qual, tendo morrido em combate, andavam a recolher, ao fim de dez dias, os mortos já putrefatos, quando o retiraram em bom estado de saúde. Levaram-no para casa para lhe dar sepultura e, quando, ao décimo segundo dia, estava jazente sobre a pira, tornou à vida e narrou o que vira no além. Contava ele que, depois que saíra do corpo, sua alma fizera caminho com muitas e haviam chegado a um lugar divino...¹³

Observe-se que a partir de "*narrou o que vira no além*" poderia ter sido introduzido um discurso em primeira pessoa que mimetizasse o discurso de Er. O narrador, isto é, Sócrates, entretanto, prefere manter a estrutura de uma narrativa simples, que dominará o mito até o fim¹⁴. Isso não quer dizer que não haja no texto, tecnicamente, discursos diretos,

¹³ *Rep.*, 614 b.
¹⁴ Não se esqueça de que toda a *República* é um diálogo narrado por Sócrates (estando, portanto, não na esfera da pura mimese, mas de alguma modalidade de narrativa mista). O que importa é ter em vista a riqueza de nuances que pode haver na distinção dos gêneros.

nos dois pontos em que se reproduzem falas do profeta¹⁵. Trata-se, entretanto, de discursos diretos até certo ponto amiméticos, mais propriamente de declarações reproduzidas que de falas representadas, como se pode constatar no primeiro deles:

Declaração da virgem Láquesis, filha da Necessidade: Almas efêmeras, vai começar outro período portador da morte para a raça humana. Não é um gênio que vos escolherá, mas vós escolhereis o gênio.¹⁶

Falta nessa fala, como em outros discursos diretos inseridos em outros mitos narrados por Platão, o colorido da fala homérica ou a expressão de sentimentos fortes da tragédia. Também essas falas são extremamente concisas, como a própria dicção do narrador (penso nas falas de Zeus, no mito de Epimeteu e Prometeu, no *Protágoras*)¹⁷.

Para tentarmos uma aproximação mais acurada da questão, tomemos a seqüência do *Fedro* em que Sócrates profere seu discurso sobre o amor, como contraponto da leitura que Fedro fizera antes dos discurso de Lísias¹⁸. Sócrates é provocado por Fedro, que lhe propõe um tema, e, como "*homem amante de discursos*" ("α*νδριη φιλολογω"), não pode furtar-se. Abre sua fala com uma invocação às Musas, introduz um pequeno trecho narrativo e, logo em seguida, mimetiza o discurso do amante de um belo jovem que intenta convencê-lo a favorecer antes ao que não o amava que ao que o amava. O que me interessa aqui é que, deixando-se transportar, Sócrates observa, interrompendo o mesmo discurso mimetizado, estar num estado divino e que o que diz não está muito longe do ditirambo¹⁹.

A segunda interrupção, além da qual se recusa a avançar, pondo um *telos* (isto é: um fim, uma finalidade) ao discurso²⁰, justifica-se com a observação de que já proferia *épea* (versos épicos) e não mais ditirambos: se pois continuar, como insiste Fedro, pergunta Sócrates, "*o que parece que farei?*" (ou, se quisermos, *poetizarei*, já que o verbo usado é ποιησαιν²¹). Continuar - é ainda Sócrates quem afirma - significaria entregar-se

¹⁵ *Rep.*, 617d & 619 a.

¹⁶ *Rep.*, 617 d.

¹⁷ Curiosamente, outros exemplos de narrativas simples poderiam ser encontrados no próprio teatro: os trechos narrativos das tragédias, postos na boca das personagens, têm essa feição. Em outro estudo, ressaltarei esse fato, relacionando a função narrativa do mensageiro (αγγελοσ) com a escolha aristotélica do termo α*παγγελλων para designar o narrador (cf. Brandão, 1996, p. 29-31)

¹⁸ *Fedro*, 237 ss.

¹⁹ *Fedro*, 238 d.

²⁰ *Fedro*, 241 d.

²¹ *Fedro*, 241 e: - "τια με οιζει ποιησαιν;"

totalmente à possessão da Ninfas²². Ora, na seqüência do ditirambo aos *épea*, o próximo passo, evitado por Sócrates, deveria ser a pura mimese. Contra isso Fedro sugere que eles permaneçam dialogando (διαλεχθεσντε) a respeito das coisas ditas.

Observe-se bem: há uma seqüência que, partindo do discurso escrito de Lísias (uma logografia, portanto), avança pelo ditirambo, pela épica e desdobra-se, a partir daí, em duas possibilidades: 1) a pura mimese, se o que estou supondo for correto; 2) e o diálogo, o próprio diálogo que continua. A situação é curiosa, pois trata-se não propriamente de narrativa, mas de um discurso mimetizado por Sócrates. Esse caráter mimético é garantido, contudo, pela pequena introdução diegética que situa todo o trecho. Se pois se entende que, primeiramente, o que Sócrates diz não se afasta muito do ditirambo, deve-se admitir que o ditirambo é entendido, por Platão, como tendo também um certo grau de mimese, o que justificaria o *μααλισταα που* da *República*. Isso reforçaria o que venho propondo, a saber: que a *narrativa simples* é um gênero teórico, pensado a partir da lógica do modelo, e não a descrição de um gênero histórico.

Esses exemplos são significativos não apenas para expor o que Platão poderia estar visando ao referir-se a *narrativa simples*, como também para apontar qual seria o estatuto do próprio diálogo platônico. Já o Pseudo-Longuino, no tratado *Sobre o sublime*, apontava Platão como o melhor exemplo de emulação com Homero: tendo disputado com o antigo poeta, como um guerreiro jovem diante de outro mais velho, muitas vezes o ultrapassou. Essa observação nos dá uma pista preciosa para compreendermos que o modelo de Platão escritor de diálogos é o próprio Homero. Isso permite-nos voltar ao modelo teórico dos gêneros, para entender sua gênese. A narrativa homérica é o ponto de partida, que serve tanto para o exercício de reescritura, de onde se tira a narrativa simples, quanto para a experiência no pensamento que estabelece suas relações com o drama. De fato, na mesma *República* admite-se que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos²³, ou seja, admite-se que epopéia e drama provenham da mesma fonte e, mais ainda, que essa fonte é Homero.

Como entretanto situar o diálogo platônico? Já vimos que o mito de Er se abre com a declaração de que não se trata de um "*conto de Alcínoo*"- e, nesse sentido, ele contrapõe-

²² Fedro, 241 e: "υσποη τω'ν Νυμφω'ν σαφω'η ε*νθουσιαασω".

²³ Cf. *Rep.* 607 a.

se aos contos homéricos, mais especificamente às narrativas feitas por Ulisses na corte dos feácios. No *Fedro*, após as etapas a que me referi antes, que levam da logografia a algo próximo do ditirambo e daí aos *épea*, a passagem para o diálogo só se faz possível como *palinódia* de Homero (da mesma forma que no exemplo de Estesícoro que, compondo sua palinódia sobre Helena, recuperou a visão). Creio que é nesse processo de mimese e disputa com Homero que o diálogo platônico se institui. De um certo modo, o caminho adequado para atingir-se a simplicidade da verdade seria um discurso simples, que evitaria os riscos da disputa entre poesia e filosofia, que o próprio Sócrates reconhece, na *República*, ser antiga. No entanto, como a própria atividade do filósofo, para usar uma outra figura platônica, assemelha-se a crianças tentando capturar andorinhas sempre lhes escapam quando estão a ponto de pegá-las, a constituição de um gênero próprio para a filosofia deriva de Homero que, em vez de enveredar pela via da Musa dramática, cria o diálogo filosófico, um gênero mimético sem dúvida, mas que tem sua finalidade não no prazer, mas na utilidade.

Restaria assim uma última questão: se é verdade que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, se for verdade também o que acabei de afirmar - que o diálogo filosófico provém de Homero, como uma sorte de alternativa ao drama - seria possível admitir que Homero é, igualmente, o primeiro dos filósofos? A resposta deveria então tomar como pressuposto uma nova pergunta: qual Homero? Com efeito, parece que têm seu Homero cada época, cada lugar, cada campo de conhecimento, gênero de discurso – no limite, cada leitor, com especial ênfase nos tradutores, que (como os críticos) são uma sorte de leitores especiais, já que arrebatam sua leitura da esfera do intangível, consagrando-a seja em versões para línguas diferentes, seja em versões para a mesma língua (de que Platão sem dúvida é o mais destacado dos paradigmas, em disputa com Homero), seja ainda nas “traduções intersemióticas”, quando o velho poeta é transposto em pintura e escultura, para o teatro ou, modernamente, para o cinema.

Nesse sentido, quero terminar voltando brevemente aos comentários de Borges, que, tomando uma fala de Ulisses à sombra de Aquiles, relativa a Neoptólemo, no canto XI da *Odisséia*, arrola seis exemplos de traduções de Homero para o inglês (traduzidas, por sua vez, por ele próprio, para o espanhol - e que apresento aqui na tradução portuguesa), a saber:

1) Mas ao saquearmos a alta cidade de Príamo, tendo sua porção e prêmio excelente, incólume embarcou numa nau, nem maltratado pelo bronze afiado, nem ferido ao combater corpo a corpo, como é tão comum na guerra; porque Marte confusamente delira. (Buckley)

2) Mas, uma vez saqueada a escarpada cidade de Príamo, embarcou ileso com sua parte do despojo e com um nobre prêmio; não foi destruído pelas lanças agudas nem teve ferimentos no cerrado combate: e muitos tais riscos há na guerra, porque Ares enlouquece confusamente. (Butcher e Lang)

3) Por fim, depois que saqueamos a sublevada vila de Príamo, carregado de abundantes despojos seguro embarcou, nem por lança ou venábulo ofendido, nem na refrega pelo fio dos alfanjes, como na guerra costuma acontecer, em que os ferimentos são repartidos promiscuamente, segundo a vontade do feroso Marte. (Cowper, 1791)

4) Quando os deuses coroaram de conquista as armas, quando os soberbos muros de Tróia fumegaram por terra, a Grécia, para recompensar as galhardas fadigas de seu soldado, cumulou sua armada de incontáveis despojos. Assim, grande glória, voltou seguro do estrondo marcial, sem uma cicatriz hostil, e embora as lanças se fechassem à sua volta em tormentas de ferro, seu jogo inútil foi inocente de ferimentos. (Pope, 1725)

5) Despovoada Tróia, a alta, ascendeu a seu belo navio, com grande provisão de presa e de tesouro, seguro e sem levar nem um rastro de lança que se atira de longe ou de perigosa espada, cujos ferimentos são favores que a guerra concede, que ele (embora solicitado) não encontrou. Nas cerradas batalhas, Marte não costuma contender: enlouquece. (George Chapman, 1614)

6) Uma vez ocupada a cidade, ele pôde apanhar e embarcar sua parte de benefícios havidos, que era uma forte soma. Saiu sem um arranhão de toda essa perigosa campanha. Já se sabe: tudo está em ter sorte. (Butler, 1900)

Borges cita essas seis versões e as analisa brevemente: as duas primeiras, literais, podem comover; a terceira é a mais inócua, por ser a mais literal; a quarta é extraordinária, com seu “luxuoso dialeto (como o de Gôngora)”, deixando-se “definir pelo uso desconsiderado e mecânico dos superlativos”; também é espetacular “o ardente Chapman, mas seu movimento é lírico, não oratório”; finalmente, Butler “demonstra sua determinação de eludir todas as oportunidades visuais e de resolver o texto de Homero numa série de notícias tranqüilas”. O mais importante, contudo, é que ele se pergunta – a pergunta de todo recebedor de traduções – “qual delas é a mais fiel”, para concluir:

nenhuma, ou (...) todas. Se a fidelidade deve ser prestada às imaginações de Homero, aos irrecuperáveis homens e dias que ele imaginou, nenhuma pode sê-lo para nós; todas, para um grego do século X. Se aos propósitos que ele teve, qualquer uma das muitas que transcrevi, salvo as literais, que extraem toda sua virtude do contraste com os hábitos presentes.

E enfim, conclui: “Não é impossível que a versão morna de Butler seja a mais fiel.”

Se isso “não é impossível” e se Butler tem a determinação de “eludir todas as oportunidades visuais e de resolver o texto de Homero numa série de notícias tranqüilas”, o

que parece é que Borges está nada menos que se confessando platônico, já que essa “versão morna” é a que parece que mais retirou da dicção homérica os elementos miméticos, sobretudo os elementos com que Homero mimetiza a própria dicção homérica. O que não só confirma como nenhuma tradução é inocente (como é comumente admitido), mas também demonstra como não o é nenhum de seus recebedores, pois todos são movidos pelos gostos que determinam as escolhas, a crítica e a apreciação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALSINA, José. *Teoría literaria griega*. Madrid: Gredos, 1991.
- ARENDDT, Hanna. *A condição humana*. São Paulo: EDUSP, 1981.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. trilingüe por V.G. Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do hipocentauro: identidade e diferença na obra de Luciano de Samósata*. S.Paulo: USP, 1992 (tese).
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. Le mode narratif d'Homère et du Mahabharata. In: *Anthropologie indienne et représentations grecques et romaines de l'Inde*. Besançon: Univ. de Besançon, 1994. p. 1-13.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Narrativa e mimese no romance grego: o narrador, o narrado e a narração num gênero pós-antigo*. Belo Horizonte: UFMG, 1996 (tese).
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. O poeta na casa do rei. *Classica*, n. 1, p. 35-54, 1988.
- BROOKE-ROSE, Christine. Géneros históricos/géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov. In: GARRIDO GALLARDO, Miguel A. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988. p. 49-72.
- CALAME, Claude. Enonciation: veracité ou convention littéraire? L'inspiration des Muses dans la *Théogonie*. *Actes Sémiotiques*, v. IV, n. 34, 1982.
- DELEBECQUE, E. *Construction de l'"Odyssée"*. Paris: Belles Lettres, 1980.
- FOWLER, Alistair. Género y canon literario. In: GARRIDO GALLARDO, Miguel A. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988. p. 95-128.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise. *La cithare d'Achille: essai sur la poétique de l'Iliade*. Roma: Ateneo, 1986.
- GENETTE, Gérard. Géneros, "tipos", modos. In: GARRIDO GALLARDO, Miguel A. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988. p. 183-234.
- HUMPHREYS, Sally C. Filosofia e religião na Grécia: dinâmica de ruptura e diálogo. *Classica*, v. 3, 1990, p. 13-44.
- JAUS, Hans Robert. *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. München: W. Fink, 1977.
- KIRK, G.S. *Los poemas de Homero*. Barcelona: Paidós, 1985.
- KOSMAN, L. A. Silence and Imitation in the Platonic Dialogues. *Oxford Studies in Ancient*

- Philosophy*, suppl. vol.: Methods of Interpreting Plato and His Dialogues, p. 73-92, 1992.
- LLEDÓ INIGO, E. *El concepto "poiesis" en la filosofía griega*. Madrid: CSIC, 1961.
- MINER, Earl. *Poética comparada: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura*. Brasilia: UnB, 1996.
- PLATÃO. *A República*. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1980.
- PLATO. *Platonis Opera*. Recogn. Ioannes Burnet. Oxford: Clarendon, 1950.
- PSEUDO-LONGIN. *Du Sublime*. Texte ét. et trad. par Henri Lebègue. Paris: Belles Lettres, 1965.
- RAIBLE, W. Que son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual. In: GALLARDO, M.A.G. (org.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988. p. 303-339.
- SCHENKEVELD, D.M. Unity and Variety in Ancient Criticism: Some Observations on a Recent Study. *Mnemosyne*, v. XLV, f.1, p.1-8, 1992.
- SPINA, Luigi. Platone 'traduttore' di Omero. *Eikasmos*, v. V, p. 174-179, 1994
- VERDENIUS, W.J. The Principles of Greek Literary Criticism. *Mnemosyne*, v. 36, f. 1-2, p. 14-59, 1983.