

OS DRAMAS NA PROSA ONÍRICA DE ARTEMIDORO

ANISE DE ABREU G. D'ORANGE FERREIRA
Faculdade de Ciências e Letras
Universidade Estadual Paulista (Araraquara)

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar uma tradução ao português, com notas e comentário, e o correspondente texto grego de um pequeno excerto do livro I (*Onir.* I.56.25-45), das interpretações de sonho, *Oneirokritika*, de Artemidoro de Daldis, baseando-me na edição de Pack (1963), e nas revisões¹ oriundas dos estudos de Houlihan (1997a, b) e de Bowersock (1994). Trata-se de uma passagem específica e importante referente ao tema dos sonhos com tragédia, comédia, coros e hinos. À tradução principal, que serve de base ao presente estudo do texto onirocrítico, outros excertos são acrescentados no intuito de comentar a (re)configuração da ação dramática ou *hypokrisis* na interpretação do sonho, dentro do modelo de análise do autor, e sua relação com o verdadeiro e o falso nos planos da *physis*, do *ethos* e da *tekhne*, sobre o denominador comum, memória. Discutem-se, aí, a base retórica da visão onirocrítica do autor e as chaves da onirocracia associadas ao âmbito dramático.

Palavras-chave: Artemidoro, *Oneirokritika*, tradução, onirocracia, sonhos, encenação, tragédia, comédia, hipocrisia, memória, argumento, retórica, *hypokrisis*, *hypothesis*, *prosopa*, *physis*, *ethos*, *tekhne*, *stolkheia*.

Apresento, neste artigo, a tradução de uma passagem (*Onir.* I.56.25-45) do primeiro livro de Artemidoro, intérprete de sonhos do século II d.C., autor do único livro de sonhos da antiguidade grega que chegou integralmente até nossos dias. Esta passagem refere-se especificamente à menção dos sonhos com versos trágicos, cômicos, coros e hinos. Apresento, também, o texto grego, baseado na edi-

¹ Esta revisão é parte de um antigo projeto financiado pela FAPESP 04/01505-0, com atualizações na tradução, comentário e estudo. (cf. <http://www.bv.fapesp.br/pt/projetos-regulares/5161/traduzindo-grego-antigo-obra-oneirokritika/>).

ção de Pack (1963), revisto com as modificações propostas por Houlihan (1997a,b) e Bowersock (1994).

A edição crítica da obra de Artemidoro que tem servido de base às traduções publicadas no século XX é a de Roger A. Pack (1963), que foi publicada pela Bibliotheca Teubneriana e também faz parte do cânon de obras e autores gregos da versão eletrônica (Berkowitz e Squitier, 1990), distribuída no corpus do *Thesaurus Linguae Graecae* (em CD, versão E, 2000) e *online*. Ambas as versões, impressa e digital, contêm os cinco livros de onirocricia, *Oneirokritika*, cujo autor se apresenta como Artemidoro de Daldis. Os testemunhos e notícias da obra encontram-se reunidos na coletânea de Del Corno (1969), além do prefácio de Pack. A versão eletrônica não contém o aparato crítico.

Os manuscritos utilizados por Pack para a reconstituição do texto, de acordo com seu prefácio, foram os códices Laurentianus plut. 878 (L) e Marcianus 268 (V). O códice Laurentianus data do século XI, e foi recuperado da cidade cretense de Cândia por Ianus Láscaris em 1492, sob solicitação do florentino Lorenzo de Médicis. O códice Marcianus, séc. XV, foi divulgado após uma transcrição efetuada pelo copista bizantino Michel Apostolio em 1467, sob encomenda do cardeal Bessarion.

No momento em que a edição de Pack começou a ser distribuída em CD-ROM no corpus do *Thesaurus Linguae Graecae*, com um intervalo de trinta e sete anos entre a versão impressa, surge uma proposta de reedição do primeiro livro. Houlihan (1997a, 1997b), em sua tese de doutorado e em um artigo, indica alterações a serem feitas no Livro I.

A motivação para modificações, na verdade, começou a surgir em artigos dos anos sessenta, em virtude da influência de um testemunho mais antigo que então aparecera: o manuscrito da tradução árabe dos três primeiros livros da obra. O texto foi localizado por Toufic Fahd na Biblioteca de Istambul em 1959, e sua publicação ocorreu em 1964², um ano depois da publicação da edição estabelecida por Pack. O tradutor do grego para o árabe, Hunayn ibn Ishaq, falecido no ano de 873, foi um dos primeiros tradutores que transmitiram ao mundo árabe as obras gregas. Ao que tudo indica, Artemidoro teria sido um dos primeiros autores gregos a ser conhecido pelos leitores árabes³. As características dessa tradução, segundo o

² Artémidore, *Le Livre des Songes*. Traduit du grec en arabe par Hunayn B. Ishāq.

³ Introdução à edição crítica de Artémidore, *Les Livres des Songes* por Fahd (Ed.) 1964.

comentador, incluem aspectos favoráveis, tais como clareza e simplicidade de estilo e uma língua que permanece satisfatória, apesar de mesclar termos estrangeiros e expressões gregas e sírias. O importante a ressaltar, aqui, é o fato de o texto grego, que serviu de base para o tradutor árabe, ser pelo menos dois séculos mais antigo que o mais antigo dos dois testemunhos utilizados na última edição crítica publicada: os códices Laurentianus (L) e Marcianus (V). Fahd (1964, p. xvii) afirma que "de acordo com o critério de adições e omissões, esta última [a tradução árabe] não parece pertencer a nenhuma das duas recensões L e V." Como Pack (1967) observou e Houlihan (1997a) comenta, embora os erros compartilhados entre as três fontes sugiram um arquétipo ancestral comum, também L e V contêm passagens intrusivas, que parecem observações, que não estão na tradução árabe, indicando que L e V descenderiam de um hiparquétipo separado.

Houlihan (1997a) comenta as várias notas críticas geradas sobre a edição de 1963 de Pack: algumas com correções do próprio Pack e de Bowersock sobre a tradução do árabe (Pack 1967, 1969, 1976; Del Corno, 1965; Rosenthal, 1965; Bowersock, 1994) e um comentário posterior de Fahd (1974), propondo a incorporação daquelas mais fundamentadas, em sua revisão do primeiro livro (Houlihan, 1997b). Em virtude dessas notas suscitadas pela tradução árabe, Bowersock (1994) propôs quatro modificações referentes à passagem do primeiro livro, capítulo 56, em que Artemidoro revela o presságio de sonhos referentes a tragédias e comédias. Houlihan apresenta cerca de duzentas e setenta notas apenas no Livro I.

No século XX, foram publicadas inúmeras traduções para diversos idiomas: alemão, espanhol, finlandês, francês, inglês, italiano, russo e tcheco. Em português, acha-se no mercado, não uma tradução direta do grego, mas da tradução francesa de Festugière (1975), como adverte seu apresentador, M. A. C. Jorge (Artemidoro, 2009). Em língua espanhola, encontram-se duas traduções mais recentes (Fuentes e Ibañez, 1999; Garcia, 1989). Nenhuma tradução direta do grego da obra de Artemidoro, realizada anteriormente a 1997, assume as modificações revistas por Houlihan, embora algumas mencionem, na bibliografia, notas de Pack (1967, 1976) sobre a tradução árabe. Nesse conjunto, situa-se a tradução ao português da versão francesa, que foi publicada em 1975.

Τραγωδεῖν δὲ ἢ τραγικά ἔχειν δράματα ἢ πλάσματα [1] ἢ τραγωδῶν ἀκούειν ἢ ἰαμβεῖα λέγειν μεμνημένῳ μὲν τῶν εἰρημένων κατὰ τὴν περιοχὴν τὰ ἀποτελέσματα γίνονται, οὐ δὲ ταλαιπωρία καὶ ἀπωλείαι [2] καὶ μάχαι καὶ ὕβρεις καὶ κίνδυνοι καὶ εἴ τι τούτων δεινότερον ἢ ὀμότερον· τοιούτων γάρ εἰσιν αἱ τραγωδίαί μεσταί. τὸ δὲ κωμωδεῖν ἢ κωμωδῶν ἀκούειν ἢ κωμικά ἔχειν δράματα ἢ πλάσματα [3] ἐν βιβλίῳ [4], τὰ μὲν τῆς παλαιᾶς κωμωδίας σκώματα <καὶ ταραχάς> [5] καὶ στάσεις σημαίνει, τὰ δὲ τῆς καθ' ἡμᾶς κωμωδίας τὰ μὲν ἄλλα ἴσα τῇ τραγωδίᾳ σημαίνει, τὰ δὲ τέλη χρηστὰ καὶ ἀγαθὰ ὑπαγορεύει· τοιαῦται γάρ εἰσιν αἱ ὑποθέσεις τῶν κωμικῶν δραμάτων. Χοροὶ δὲ καὶ ὕμνωδίαί [6] ὑποκρίσεις καὶ ἀπάτας σημαίνουσι· τὰ γὰρ οὐ προσόντα τινὶ [7] κέρδους [8] χάριν ἰδίου οἱ ποιηταὶ σεμνύνουσι. Ποιητὰς δὲ καὶ ἐγκωμογράφους καὶ πάντας <τούς> λογοποιούς εἰς τὴν αὐτὴν τοῖς χοροῖς ἀνακτέον μοῖραν οὐδὲν διαφέρειν ἠγούμενον ἕαν τε αὐτός τι τούτων ποιεῖν ὑπολάβῃ τις ἕαν τε γινομένοις παρατυγχάνῃ. Περὶ δὲ πυρρίχης καὶ ὀρχήσεως μετὰ στροφῆς ἐν τοῖς περὶ στεφάνων ἐροῦμεν, ἔνθα καὶ περὶ ἀσμάτων καλῶς ἔχει διαλαβεῖν· νυνὶ δὲ περὶ τῶν ἵππικῶν καὶ γυμνικῶν ἐξῆς διελοῦμεν.

- ¹ P: ἀναπλάσματα. H-Ar: “a book of a fabrication of poetry”, (p. 114), sugerindo adoção de V. Cf Bowersock (1994, 146-147)· πλάσματα.
- ² P 1963 δουλείαι. P 1976, 309: ἀγωνία; H-Ar: “misery” (p.114), sugerindo ἀπωλείαι, cf. Bowersock, 1994, 147
- ³ P: ἀναπλάσματα. H-Ar: “representação”, sugerindo acatar opinião de Bowersock (p.114), pois faz mais sentido no texto, contrária a opinião de Schwabl (I. 86-7) que sugeriu ἀναπλάσματα nos dois lugares.
- ⁴ P: ἢ βιβλία. H-Ar: “em um livro”, (p.114), sugerindo Bowersock estar correto na opinião de que haveria uma glosa, ἐν βιβλίῳ, para explicar πλάσματα.
- ⁵ P: om. em L: σκώματα καὶ στάσεις, segue L.; H-Ar 1997a, 106 e Bowersock 1994, 146: σκώματα καὶ ταραχάς καὶ στάσεις: corresp. à pres. do terceiro termo árabe ; V: σκώματα καὶ ταραχάς καὶ στάσεις καὶ αἰσχρολογία. As similaridades entre L-Ar prevalecem sobre a V-Ar; H-Ar 1997b: σκώματα καὶ στάσεις.
- ⁶ Ar: “soporifications” sugerindo ὕμνωδία, sonolência (H-Ar 1997a, p.106), mas foi descartado por H-Ar 1997b.
- ⁷ P: τιῶ. H-Ar: “um homeni”, sugerindo adotar V τινὶ (p.114).
- ⁸ P: κερδῶν ἰδίων χάριν οἱ μελοποιοὶ σεμνύνουσι. H-Ar: “os poetas, por causa do que é dado a eles, louvam” (p.114) , sugerindo a alteração: κέρδους χάριν ἰδίου οἱ ποιηταὶ σεμνύνουσι.

[O sonho de] representar uma tragédia, ter livros de peças e histórias trágicas, ouvir tragédias, ou recitar versos jâmbicos, quando de memória, realiza-se conforme seu conteúdo; quando não de memória, acontecem misérias, perdas, lutas, abusos e perigos, e mesmo algo mais terrível e cruel do que essas coisas, pois, dessas, as tragédias estão cheias. [O sonho de] representar uma comédia, ouvi-la, ou ter peças ou histórias cômicas em livro, se das comédias antigas, significa zombarias, <distúrbios> e sedições; se, por outro lado, das contemporâneas, significa, de um lado, outras coisas, iguais à tragédia; de outro, implica que os desfechos serão felizes e bons, pois tais são os motivos das peças cômicas. [Os sonhos com] coros e hinos significam hipocrisias [7] e fraudes, pois os poetas, por conta de um ganho pessoal, exaltam atributos de alguém que não os tem. Aos [sonhos com] poetas, encomiógrafos [8] e todos os contadores de histórias, deve-se atribuir o mesmo destino [9] dado aos coros, em nada julgando-se diferir, se o indivíduo sonha que ele próprio faz uma dessas coisas, ou, se por acaso, presencia os acontecimentos. A respeito de pírrica [10] e de dança [11] com volteio do coro [12] nas seções de sonhos de coroas falaremos, onde, também, sobre canções fica bem discorrer. Mas agora, em ordem, tratarei das práticas hílicas e ginásticas.

⁷ em grego, ὑποκρίσεις, pode referir-se tanto à atuação ou desempenho dramático, realizado pelo ator, ὑποκριτής, (lit. hipócrita), quanto à hipocrisia, i.e., falsidade, fingimento.

⁸ em grego, ἐγκωμιογράφους, escritores de encômios, hinos de louvor a vitoriosos.

⁹ em grego, μοῖρα: quinhão, lote, sorte, destino.

¹⁰ em grego πυρρίχη, um tipo de dança de encenação de guerra; em I.76.36, Artem. diz que sonhar dançar a pírrica, πυρρίχῃ, significa o mesmo que sonhar dançar, ὀρχεῖσθαι. cf. Suda, Lex. pi.3225 Πυρρίχη: εἶδος ὀρχήσεως. τρία δέ εἰσιν εἶδη ὀρχήσεως, πυρρίχη, σίκινις καὶ κορδακισμός. "...são três os tipos de dança: pírrica, sicínide e cordacismo", i.e., guerreira, satírica e obscena. Luciano (Luc.Salt. 22.3) diz que os três tipos são: córdax (κόρδαξ), da comédia; sicínide (σίκινις) da sátira, e emelia (ἐμμέλια), da tragédia.

¹¹ em grego, ὄρχησις: dança, pantomima; aqui, junto com estrofe: acompanhada de volteio do coro.

¹² em grego, στροφή: volta, turno; deslocamento do coro da esquerda para a direita na cena cantando a estrofe. Em I.76, lemos, na ordem: dançar em geral, dançar no teatro sem o termo estrofe, e dançar pírrica, antes das coroas. O uso de estrofe aqui sugere uma aproximação pelo sentido dos movimentos e das palavras, já que as coroas e os dançarinos "rodeiam": στρέφω: dar a volta, στέφω: colocar ao redor; στεφανώω: colocar em círculo.

Quadro 1. Texto grego e tradução com notas: *Onir.* I.56.25-45

A passagem traduzida (quadro 1) e comentada aqui (*Onir.* I.56-25-45) tem, no texto grego, as alterações marcadas em notas, com indicações da edição de Pack (P) e de Houlihan com a tradução do árabe (H-Ar). Nesta passagem, as mudanças resolvem algumas dificuldades do texto marcadas nas notas e influenciam na decisão entre as variantes L e V. Apesar de parecer um tanto óbvia na revelação dos métodos onirocríticos, esta passagem do primeiro livro oferece uma interpretação de sonhos associados à tragédia curiosa o suficiente para despertar discussão. Nela, são mencionados temas oníricos relativos à tragédia, comédia, coros e hinos, que são colocados dentro de uma única categoria, e são anunciados, ainda, os temas das danças, coroas e cantos em partes à frente da obra.

O ponto mais discutido deste excerto até o momento foi abordado por Bowersock (1994), sobre o sentido de “δράματα” e “πλάσματα”. Para ele, são evidências de que em primeiro lugar, πλάσματα, de fato, signifique “ficcões” ou “romances de ficção de caráter trágico” (p.18), de acordo com o árabe, posto que τραγικά δράματα descrevem as peças trágicas; em segundo, que a proximidade entre “drama” e “ficção” justificaria o fato de que, a partir do grego bizantino, δράμα passou a significar “ficção em prosa”. Para alguns autores, como Hall (2006), a onirocricia de Artemidoro é indício do impacto dos papéis dramáticos na vida das pessoas do período. Em outro trabalho (Ferreira, 2002), aponto, de modo geral, os medos e desejos implícitos nos presságios cumpridos conforme narrativa dada por Artemidoro, e aqueles explícitos, dados pela caracterização dos costumes dos enunciadores do sonho. O comentário que trago aqui diz respeito a algumas especificidades da análise onirocrítica dentro do contexto dramático.

Mais minuciosamente, no quarto livro (*Onir.* IV.2; I.3), Artemidoro discorre sobre seis elementos (στοιχεῖα) como critérios-chaves de interpretação, descritos de forma hierarquizada, embora já os tivesse apresentado no primeiro livro, a saber: (1) natureza (φύσις) por oposição às convenções estabelecidas pelos homens (τὰ νενομισμένα), contendo (2) o costume (ἔθος), como norma não escrita (νόμος ἄγραφος) e (3) costume escrito, lei (νόμος). O costume (ἔθος) pode conter (4) tempo (χρόνος), (5) ofício/arte (τέχνη) e (6) nome (ὄνομα). A lei escrita, νόμος, não se divide, exceto em relação ao tempo, que existe independentemente da lei, e se manifesta de duas formas, ou pelas estações ou períodos (καιροί) ou pelas horas (ῥαί)⁴. O autor, aqui, elege apenas um aspecto para **distintinguir** os resultados do sonho, cujo conteúdo se liga de alguma forma a tragédias, além do próprio en-

⁴ Embora “ῥαί” também possa ter o sentido de estações do ano, o termo καιρός, nesta obra, é sempre empregado a períodos da vegetação, ao passo que ῥαί, além de ser empre-

redo. Trata-se da memória. Mas não consta dos elementos acima mencionados. O autor não define o ofício, idade, sexo, desejos ou medos do actante-sonhador, ou do enunciador do sonho que, ao mesmo tempo, é o destinatário da interpretação. Não indica nada sobre a situação do sonho. Mas assinala as ações de representar, recitar, ouvir e estar de posse das obras, além dos ofícios de poeta, encomiógrafo, contador de histórias e, implicitamente, ator, nos conteúdos oníricos. O destino do sonhador corresponde simplesmente ao conteúdo ou papéis representados no sonho. Trata-se de uma interpretação genérica que é reforçada no quarto livro (*Onir.* IV.37.1; 6)⁵:

μὲνησο δὲ ὅτι, εἴτε κωμῳδεῖν εἴτε τραγωδεῖν ὑπολάβοι τις καὶ μνημονεύοι, κατὰ τὴν ὑπόθεσιν τοῦ δράματος γίνεται καὶ τὰ ἀποτελέσματα. (*Onir.* IV.37.1; 6)

Lembra-te que, se alguém sonhar representar e recordar, seja uma comédia, seja tragédia, os desfechos se realizam de acordo com o argumento da peça.

No que diz respeito à récita, então, o conteúdo será tão preciso quanto for exata a memória que o sonhador, ou o ator, no sonho, tiver dos versos trágicos ou jâmbicos. Sua memória controla o destino. Sem tal controle, quaisquer vicissitudes encenadas numa tragédia ou comédia podem estar por vir ao pobre coitado do sonhador.

Sobre os enredos das comédias, Artemidoro associa os das comédias antigas a *σκώματα*, *piadas*, *zombarias*, e *στάσεις*, *sedições*, *insurreições populares* (quadro I). Não é difícil reconhecermos aí as comédias aristofânicas. Ao passo que os das comédias modernas, da época do autor (*καθ' ἡμᾶς*) a resultados iguais às tragédias. É assim, portanto, que vê os enredos das comédias modernas, com sofrimentos “trágicos”, mas não irreversíveis, posto que acompanhados de desfechos mais favoráveis: ‘τὰ δὲ τέλη χρηστὰ καὶ ἀγαθὰ’, “finais felizes e bons” (quadro I). Essa interpretação marca o reconhecimento de uma distinção no gênero, entre comédia antiga e nova⁶.

gado juntamente com *καιρός*, em contexto de agricultura ou vegetação, está associado a tempos humanos, como fases da vida e uso de acessórios e símbolos relacionados a esses.

⁵ As traduções dos excertos dos demais livros de Artemidoro também são minhas.

⁶ Cf. Bowersock, 1994, p.18.

Os coros e hinos estão associados à capacidade dos poetas de criarem falsas realidades. Essa é a natureza do seu ofício. Hipocrisias são inerentes às encenações (ὑπόκρισις). A igualdade entre conteúdos oníricos e realidade a ser vivida parece ser, aqui, da ordem da natureza. Invenções poéticas e encenações são, por princípio, artifícios, fraudes, mistificação, engano. Todos os poetas, encomiógrafos e contadores de histórias são colocados na mesma categoria dos coristas e cantores de hinos quanto à natureza do que fazem.

Embora a influência retórica no texto de Artemidoro há muito tenha sido percebida por Blum (1936) em virtude das diversas divisões nas classificações oníricas, não é difícil lembrar que ὑπόκρισις, *hypokrisis*, não é só encenação teatral, mas uma parte importante da retórica antiga que diz respeito ao modo de o orador ou retor apresentar seu discurso, seus gestos e intonação, chamada pelos romanos, *actio*⁷. Trata-se de uma parte da arte retórica à qual Aristóteles já havia dado importância no séc. IV, como o terceiro elemento na composição do discurso, dizendo que a percepção tardia de sua necessidade na retórica seria um tanto similar ao ocorrido na poética (*Rhet.* 1403b20 ss). Se juntarmos a memória à encenação, ou ao papel dramático (μνήμη à ὑπόκρισις), teremos dois componentes reconhecidamente da retórica antiga. Embora não se saiba exatamente quando a memória passou a integrar as cinco partes ou *erga* da retórica (Heath, 2009), o mais antigo tratamento sistemático da memória, encontrado em tratados retóricos, aparece em *Retórica a Herennius* conforme (Steel, 2009). No sistema onirocrítico, porém, a memória não é apresentada como um elemento de classificação, embora apareça como um critério interpretativo de qualidade ou precisão.

As inverdades das encenações, contudo, podem ser verdadeiras como preságios e se transformar em realidade. A preocupação do intérprete de sonhos parece estar menos fundada numa questão moral, do que na distinção entre o verdadeiro e o falso em busca do correto auspício. Não é difícil que essa ideia nos remeta a algo filosófico, se aceitarmos a onirocricia como uma forma de conhecimento, de ciência, *episteme*⁸, ainda que aplicada, ao universo discursivo da prática social da onirocricia. Os encomiógrafos e poetas elogiam atributos inexistentes nos elogiados e aí está o engano, a fraude. O intérprete de sonhos precisa reconhecer entre

⁷ Em inglês, “delivery”, cf Aristotle, 2007, p.195.

⁸ De fato, o onirocrítico emprega o adjetivo ἐπιστήμων para referir-se a um perito na interpretação do sonho: ἀναθέμενός τινι τῶν ἐπιστημόνων τὸ ὄναρ ἔμαθεν ὡς ἀπρακτος ὑποστρέψει αὐτοῦ ὁ υἱός II.59.17, “tendo levado o sonho a um *dos peritos* (ou a um perito), aprendeu que seu filho retornaria sem sucesso.”

o falso e o verdadeiro para decifrar o auspício. Tal concepção sobre o fabricado, encenado, aparece metaforicamente representado, quando o autor se refere ao próprio texto, no quinto livro (*Onir.* V.prol.16): εὔροις δ' ἂν καθ' ἕκαστον τῶν ὄνειρων ψιλὰς τὰς ἀποβάσεις, ὡς ἀπέβησαν, ἄνευ σκηνῆς καὶ τραγωδίας ἀναγεγραμμένας (...), “(e assim) poderias encontrar sobre cada um dos sonhos suas simples realizações, do modo como aconteceram, registradas sem *cenário* nem *tragédia* (...)”. Escolha interessante de palavras. Do ponto de vista retórico, então, Artemidoro não se coloca nem no plano do poeta, nem do retor, como criador de performances; parece se preocupar com a clareza e utilidade dos argumentos e da instrução, privilegiando o λόγος, e desprezando a encenação no seu próprio discurso. Do ponto de vista da técnica ou do conhecimento onirocrítico, dá importância à descoberta apoiada na própria experiência e demonstrações:

ὄθεν ἡγοῦμεθα τὰς μὲν ἀποβάσεις ἀπὸ τῆς πείρας εὐρῆσθαι, τὰς δὲ αἰτιολογίας ἀπὸ ἡμῶν αὐτῶν κατὰ τὴν ἑκάστου δύναμιν. (*Onir.* IV.20.9)

Donde julgamos encontrar as realizações [dos sonhos] a partir da experiência, e as causas a partir de nós mesmos, segundo a capacidade de cada um.

O empirismo de Artemidoro parece associá-lo ao ramo médico da escola cética, a quem a *empeiria* seria um critério de validade, revelado, por exemplo em Galeno⁹, comentado em outro trabalho (Ferreira, 1993), com base na tese de Blum (1936). As encenações aí entram, então, como parte da técnica do discernimento entre o falso e o real, cuja fonte é, presumidamente, a experiência. Mas, que tipo de experiência e como saber extrair o real da ficção?

Temos duas faces de uma moeda: uma suposta verificação empírica das realizações dos sonhos aliada a uma capacidade simbólica ou semiótica personalizada que seria proporcional à compreensão e investigação dos elementos (στοιχεῖα) como veremos adiante. Essa “capacidade simbólica” do intérprete de sonhos poderia ser sintetizada, em última análise, como um processo cognitivo de “justaposição” (παράθεσις) do semelhante, na definição dada a *oneirokrisia* (ὄνειροκρισία) (*Onir.* II, 25): “Onirocricia não é outra coisa senão a justaposição do semelhante”. Mas, para tal feito, é preciso conhecer e investigar os elementos.

⁹ em sua *A experiência médica*, Walter R. (Ed.) 1944.

No segundo livro, a preocupação com esse discernimento entre o real e o falso se revela ao mencionar quais tipos de pessoas que, dizendo algo nos sonhos (τῶν δὲ ἀξιοπίστων λεγομένων) seriam mais dignas de confiança: nesse aspecto, as pessoas do teatro não trazem predições confiáveis para ninguém (*Onir.* II.69.31-2), posto que simbolizam encenações:

θεατρικοί δὲ καὶ οἱ ἐπὶ θυμέλῃν ἀναβαίνοντες αὐτόθεν διὰ τὰς ὑποκρίσεις πᾶσιν ἄπιστοι (...) (*Onir.* II.69.31-2)

Atores e também os que sobem à orquestra, por causa das encenações, para todos são suspeitos (...)

Assim, se é possível compreender a natureza dos conteúdos oníricos, é possível interpretar o sonho. Da mesma forma, o onirocrítico precisa estar atento ao ἔθος, o costume das ações em relação ao destinatário da interpretação, que engloba as τέχνηαι, profissões, artes ou ofícios, e os sentidos do nome, ὄνομα: são critérios (στοιχεῖα) extraídos de seu modelo ou padrão de interpretação (ὑπόδειγμα), ou seja, elementos em que reside a capacidade simbólica do onirocrítico, como nos mostram as passagens:

Θεὸς εἴ τις ὑπολάβοι γενέσθαι (...) ἀγαθὸν δὲ καὶ τοῖς ἐπὶ σκηνῇν ἀνερχομένοις διὰ τὸ ἐν τῇ ὑποκρίσει ἔθος· πολλάκις γὰρ καὶ θεῶν πρόσωπα ἀναλαμβάνουσι. (*Onir.* III.13.1...-.12ss)

Se alguém sonhar tornar-se um deus, é bom também para os que sobem à cena, por causa desse costume na encenação dramática: pois frequentemente esses assumem papéis de deuses.

ποικίλῃν δὲ ἐσθῆτα ἔχειν ἢ ἀλουγίδα ἱερεῦσι μὲν καὶ θυμηλικοῖς καὶ σκηνηκοῖς καὶ τοῖς περὶ τὸν Διόνυσον τεχνίταις μόνοις συμφέρει, τοῖς δὲ λοιποῖς ταραχὰς καὶ κινδύνους ἐπιφέρει. (*Onir.* II.3.30 ss)

[Sonhar] Ter vestimenta multicolor ou púrpura, somente aos sacerdotes, músicos, atores e a todos os artistas em torno a Dioniso é propício. Aos demais, traz tumultos e perigos.

Τρίχας ἔχειν μεγάλας καὶ καλάς καὶ ἐπ' αὐταῖς ἀγάλλεσθαι (...) ἀγαθὸν δὲ καὶ ἀνδρὶ σοφῷ καὶ ἱερεῖ καὶ μάντει καὶ βασιλεῖ καὶ ἄρχοντι καὶ προφήτῃ[*] καὶ τοῖς περὶ τὸν Διόνυσον τεχνίταις· τούτων γὰρ οἷς μὲν ἔθος ἐστὶ κομᾶν, οἷς δὲ τὸ ἐπιτήδευμα κομᾶν ἐπιτρέπει. (*Onir.* I. 18.1ss).

[*] H-Ar, 1997a, 57: "and prophets" como L.

[Sonhar] Ter cabelos longos, belos e ter adornos sobre eles (...) é bom para o homem sábio, sacerdote, adivinho, rei, arconte e profeta e a todos os artistas em torno de Dioniso: pois, para uns, deixar o cabelo crescer é **costume** e, para outros, seu modo de vida exige.

Ἀνδρόγυνον κωμωδεῖν ἔδοξε τις ἐνόησεν αὐτῷ τὸ αἰδοῖον. (...) διὰ τὸ ὄνομα οὕτως ἀπέβη (*Onir.* IV 37.1; 3)

Alguém sonhou representar Andrógino. Seu pênis adoeceu. (...) por causa do nome assim aconteceu.

Pelo ἔθος, o onirocrítico justapõe uma visão das semelhanças dos conteúdos oníricos do teatro. Os *artistas em torno de Dioniso* designam toda a trupe envolvida em produções teatrais. A expressão usada por Artemidoro suscitou algumas notas dos editores e tradutores. Os tradutores White (Artemidorus, 1990, n.29, p. 260) e Fuentes e Ibañez (Artemidoro, 1999, n.63, p.91) lembram que várias trupes de artistas itinerantes formaram-se durante o período helenístico, depois que a Grécia perdeu sua independência, de modo que suas passagens ficaram marcadas em inscrições, nas quais eram chamados οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται. Não gozavam de boa reputação¹⁰. O próprio editor Pack (1963) chama a atenção para o que Aristóteles já dizia em seu tempo dos “artistas de Dioniso” (*Arist. Prob.* 956b.11 -15) “Por que os artistas dionisíacos na maioria das vezes são pessoas ruins?”,¹¹ “Διὰ τί οἱ Διονυσιακοὶ τεχνῖται ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ πονηροὶ εἰσιν;” Porque ganhavam a vida de forma desregrada e seu nível de conhecimento era inferior. Na *Rhet.* 1405a, Aristóteles usa o termo τεχνῖται para designar atores, sem referência ao deus.

Aparecem, ainda, as referências de Artemidoro a tragediógrafos apontando preferencialmente Eurípides, que é mencionado nominalmente:

κίονες δὲ καθαρῶ πυρὶ καιόμενοι καὶ μὴ διαφθειρόμενοι τὰ τέκνα σημαίνουσι τοῦ ιδόντος ἐπὶ τὸ βέλτιον καὶ λαμπρότερον μεταβῆναι· οἱ δὲ συντριβόμενοι υἰῶν ὄλεθρον σημαίνουσι· στύλοι γὰρ οἴκων παῖδες εἰσὶν ἄρσενες, ὡς φησιν Εὐριπίδης. (*Onir.* II.10.33)

Pilares que queimam em puro fogo e não se destroem significam que os filhos do que sonha mudarão para uma situação melhor e mais bri-

¹⁰ cf. uma descrição desses em um discurso de Demóstenes (*Dem. De falsa legatione*, 192) e em Políbio (XVI,21,8).

¹¹ em inglês “bad characters” (Aristotle, 1957, *Problems*, 956b11-15).

lhante. Mas os que caem aos pedaços significam a morte dos filhos, pois “os filhos homens são os pilares da casa” como diz Eurípides.

οἶον ἔδοξέ τις λέγειν θεράπαιναν τὰ Εὐριπίδεια λαμβεῖα ὄπτα, κατάθειε σάρκας, ἐμπλήσθητί μου. αὐτὴ ζηλοτυπηθεῖσα ὑπὸ τῆς δεσποίνης μυρία ἔπαθε κακά· ἦν γὰρ εἰκὸς τῇ ὑποθέσει τῇ περὶ Ἀνδρομάχην ἀκόλουθα γενέσθαι αὐτῇ τὰ ἀποτελέσματα. (*Onír.* IV.59.39)

Alguém sonhou que a criada recitava versos jâmbicos de Eurípides: “queima, assa minha carne, sacia-te de mim”. A mesma, sendo vítima do ciúme de sua senhora, sofreu incontáveis males, pois era provável que os desfechos seguissem o argumento da peça *Andrômaca*.

Essas referências participam da capacidade simbólica do autor na sua compreensão dos costumes. Quanto à primeira citação, os versos são de *Ifigênia em Tauris*, 57¹². Trata-se de uma interpretação que não requereria um conhecimento da trama: “os filhos homens são os pilares das casas”. A citação explica as predições. Quanto à segunda, a citação não faz sentido sem o conhecimento da obra: “assa a minha carne, sacia-te de mim” nada informa sobre a trama. E apesar de os versos serem de Eurípides, e de o sonho fazer sentido pelo drama de *Andrômaca* como escrava e sua relação com Hermíone, filha de Menelau e esposa do seu senhor, Neoptólemo, de quem se tornou cativa, após a guerra de Tróia, a fonte de tal texto encontra-se, ao que parece, no drama satírico *Syleu* (fr. 687, Nauck ed.)¹³. Essa troca foi explicada pela hipótese de Krauss¹⁴, de que Artemidoro teria em mente a resposta de *Andrômaca* (v. 258)¹⁵: σὺ δ' οὖν κατάθειε (...), “tu, então, queima (...)”. Afinal, Hermíone fala em queimá-la, provocando dores de terríveis lesões no corpo (*Andromacha*, v. 259: καὶ χρωτὶ δεινῶν τραυμάτων ἀληθόνως). Supondo não haver emendas no texto, tal confusão na interpretação onirocrítica só seria aceita pelos pares, se compartilhada, significando que a apropriação dos textos se dava mais pela tradição e conhecimento geral do conteúdo das peças, do que pela exa-

¹² cf. *Iphigenia Taurica*, 1981.

¹³ Eur. (1964) *Syleus*, fr.687, Nauck ed.: “πίμπρα, κατάθειε σάρκας, ἐμπλήσθητί μου πίνων κελαινὸν αἶμα (...) Acende, queima minha carne, sacia-te de mim, bebendo negro sangue (...). Trad. minha.

¹⁴ Tradutor e comentador da edição alemã de 1881: F. S. Krauss, *Artemidorus aus Daldis: Symbolik der Traüme*, Viena-Leipzig.

¹⁵ *Andromacha*, 1984, v. 258.

tidão das palavras. Hall (2006, p.16) comenta que essa troca sinalizaria o grau em que os versos de tragediógrafos famosos “eram inerentemente transferíveis de uma peça à outra”. Segundo Apolodoro (2.6.3)¹⁶, Hércules ao cumprir o oráculo de que deveria expiar com pena de escravidão a morte de Ífitos, tendo sido vendido por Hermes a Ônfale, livrava a Lídia de malfeitores do território, como Sileu, filho de Poseidon, que obrigava os viajantes a executarem trabalho em sua vinha. Na peça satírica, Hércules teria sido vendido a Sileu, assumindo uma postura nada dócil em relação a seu senhor; descontrolado, guloso e desafiador. É nesse contexto da ameaça e rebeldia que surgem as palavras de Hércules no texto da Artemidoro¹⁷. Uma explicação psicológica à troca de enredo seria supor um “ato falho” do intérprete; o escravo, na sátira, é quem verbaliza o desafio e é quem controla a situação. Há uma reversão de uso da força e no sofrimento nos papéis das personagens. Artemidoro teria deixado escapar um desejo de “desforra” por parte do herói escravizado, que se vê justamente na trama satírica entre Sileu e Hércules, manifestando-se por meio de uma confusão textual de uma cena de ciúmes entre uma senhora e sua escrava de guerra, trazida à casa pelo marido. Dois mitos e dois conflitos que se interseccionam na relação senhor-escravo; sendo, o escravo, uma figura heroica ameaçadora. A previsão adequada ao enunciado do sonho seria a revolta da escrava e não sua submissão aos castigos.

Sem mencionar a fonte, Artemidoro apresenta, como conteúdo onírico, uma citação que é atribuída a Sófocles, por Plutarco¹⁸, em *Onir* IV, 59.46:

ἀνὴρ πέννης ἔδοξε λέγειν τοῦτο τὸ ἰαμβεῖον ἅπαντα τὰ δόκητα πρῶτον ἦλθ' ἄπαξ.
θησαυρὸν εὗρε καὶ ἐπλούτησε.

Um homem pobre sonhou dizer este verso jâmbico: “as coisas que antes eram inesperadas chegaram todas de uma vez” encontrou um tesouro e enriqueceu.

Além das encenações, sonhos literários se inserem no domínio do universo simbólico por parte do intérprete. O tópico sobre sonhos literários aparece em uma seção do quarto livro, que é marcado por sequências injuntivas e explicativas,

¹⁶ Apollodorus, *The library*, 1976 e 1921.

¹⁷ Cf. Patin, 1883, p.287ss. Paris: Hachete; Jourdain-Annequin, 2007, p. 151.

¹⁸ Plut. *Quest. Conv.* 732.D.4 (Nauck ed. fr. 776)

por ser tal livro destinado ao filho, que deveria seguir a carreira do pai. Essa seção inicia-se com uma forte recomendação (*Oníri.* IV.59.1-2):

Ἔτι καὶ τῶν ἀνθρώπων τὰ ἦθη βασάνιζε πρότερον, τοῦτ' ἔστιν ἐπιμελῶς ἀναπυθάνου·

Ainda, examina os costumes dos homens primeiro, isto é, investiga-os cuidadosamente

Trata-se da investigação cuidadosa dos *éthē* (ἦθη), *costumes*, *características*, ou *traços de caráter*, que estão para a ação particular, individual, assim como o elemento, *ἔθος*, *costume*, está para a ação ou papel desempenhado socialmente. Homens, aqui, são pessoas, indivíduos com suas características pessoais, modos de agir e hábitos, cujo questionamento deve ser realizado para não haver erro no presságio (IV. 59.3-4):

καὶ εἰ μὴ παρ' αὐτῶν ἀσφαλὲς εἶη σοι πυθάνεσθαι, τὸ παρὸν ὑπερθέμενος παρ' ἄλλου πυθάνου τὰ περὶ αὐτούς, ἵνα μὴ πταίσις.

E se deles mesmos não for possível a ti saber, postergando o presente, procura saber de outrem os costumes desses, para que não erres.

Não podemos esquecer que *éthos* (ἦθος) também é um componente da retórica. Para Aristóteles, *pisteis* (provas ou meios de obter credibilidade) não estão apenas no discurso demonstrativo, mas também no discurso que revela o caráter (δὲ ἠθικοῦ λόγου) do falante¹⁹ e, também, a retórica é composta do conhecimento analítico e do conhecimento dos ἦθη do cidadão.²⁰ Na retórica, define-se o caráter com o qual o orador se revela ao destinatário do discurso. Na onirocricia, o *éthos* parece estar no enunciador do sonho, que não tem a percepção disso, mas, se colocaria em posição semelhante à do orador aos olhos do intérprete que tem essa percepção e convence o destinatário do presságio pela confrontação dos hábitos e traços de caráter do sujeito (ἦθη) com a natureza e os costumes (φύσις e ἔθη) dos componentes do sonho.

¹⁹ (οὐ μόνον αἱ πίστεις γίνονται δι' ἀποδεικτικοῦ λόγου, ἀλλὰ καὶ δι' ἠθικοῦ) Aristotelis, *Rhet.* 1366a.10, 1964; Aristotle, 2007, p. 53.

²⁰ (... ἡ ῥητορικὴ σύγκεται μὲν ἔκ τε τῆς ἀναλυτικῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς περὶ τὰ ἦθη πολιτικῆς...) Aristotelis, *Rhet.* 1359b.10; Aristotle, 2007, p. 74.

Em outras passagens, ainda, podemos encontrar os cantos e sua justaposição ao costume. A memória parece estar onipresente, podendo se associar a quaisquer dos elementos onirocríticos, estabelecendo a ligação entre esses e a precisão da interpretação onírica:

ἄσματα δὲ δοκεῖν ἄδειν καλῶς καὶ εὐφώνως [καὶ] τοῖς ψῆδικοῖς καὶ μουσικοῖς καὶ τοῖς ἄλλοις πᾶσιν ἀγαθόν, τὸ δὲ πονηρῶς καὶ ἀφώνως ἄδειν ἀπραξιῶν ἐστὶ καὶ πενίας σύμβολον. ὁπότεν δὲ τῶν ἄσμάτων μεμνημένος ἦ τις, ἀπ' αὐτῶν τῶν ἄσμάτων χρῆ ποιεῖσθαι τὴν κρίσιν. (*Onir.* I.76.44-48)

Sonhar cantar odes, bem e com boa voz, é bom para os cantores, músicos e todos os outros. Mas cantar mal e sem boa voz é símbolo de inatividades e de pobreza. Sempre que alguém se recorde das odes, a partir das mesmas odes é preciso efetuar a análise [do sonho].

No que se refere às encenações trágicas e mesmo os cantos, Artemidoro não se importa com o desempenho, ou com suas qualidades estéticas, como forma de arte, mas como adequação à sua natureza e conhecimento dos costumes e experiência: o mau cantor é pobre e fica sem trabalho. Ele se interessa de modo genérico como uma das formas de representação de atos ou de espetáculos, cujas tramas, em algum dos seus aspectos, pode vir a se realizar para o destinatário da análise do sonho. São elementos chaves a memória, o enredo, a adequação ao costume, e à profissão ou ofício do destinatário da onirocricia. Em outra passagem, o impacto dos costumes é ainda mais acentuado. O mais crítico parece ser o quanto os tópicos e os mitos encenados estão disseminados ou compartilhados na cultura, quer na forma de textos, ou de ações representadas, potencializando, assim, os significados nos sonhos.

ἔτι καὶ τῶν ἱστοριῶν χρῆ προσέχειν ταῖς πολυθρῦλῆτοις καὶ ταῖς πρὸς τῶν πλείστων πεπιστευμέναις, οἷα τὰ περὶ τὸν Προμηθεῖα καὶ τὴν Νιόβην καὶ τῶν τραγωδουμένων ἕκαστον. (*Onir.* IV.47.44)

Ainda, entre as histórias, é preciso prestar atenção nas que são mais famosas e nas que são mais acreditadas, tais como as a respeito de Prometeu e Níobe, e cada uma das dramatizadas.

Encenações dramáticas tem sentido por serem uma prática social compartilhada. São mentiras, falsidades que se tornam realidade, por meio da interpretação do sonho e dos elementos críticos ligados ao sujeito que sonha. A verdade, assim,

será obtida na precisão do significado da representação que, por sua vez, está na precisão da memória, tanto do enunciador do sonho e destinatário do presságio, como do enunciador do presságio e destinatário do sonho. A especificação ou a “justaposição” de semelhanças em alguns dos elementos dentro do universo teatral surge com mais detalhes na passagem do livro I (*Onir.* I. 76.19ss) que é anunciada por Artemidoro no excerto comentado:

ἐν θεάτρῳ δὲ δοκεῖν ὀρχεῖσθαι ἀναπεπλασμένον καὶ τὴν ἄλλην ἔχοντα σκευὴν εὐδοκμεῖν τε καὶ ἐπαινέσθαι πένητι μὲν πλουτήσῃ σημαίνει, ἀλλ' οὐ μέχρι γήρωσ· βασιλικά μὲν γὰρ πρόσωπα μιμῆται καὶ πολλοὺς ὑπηρέτας ἔχει ὁ ὀρχηστής <ὀρχούμενος> [1], ἀλλὰ μετὰ τὸ δρᾶμα μόνος παραλείπεται· πλουσίῳ [2] δὲ ταραχάς τινας ἢ δίκας <πλείστας> [3] προαγορεύει διὰ τὰς ποικίλας τῶν δραμάτων πλοκάς· γυναικὶ δὲ οὔτε πλουσίᾳ οὔτε πένητι ἀγαθὸν τοῦτο τετήρηται [4]· μεγάλας γὰρ καὶ περιβοήτους ἀσχημοσύνας ποιοῦνται [5]. (*Onir.* I. 76.19ss)

Mas sonhar dançar no teatro, estando maquiado, portando o resto da indumentária, e também ser apreciado e elogiado, ao pobre, de um lado, significa que enriquecerá, mas não até a velhice, pois o dançarino, enquanto estiver dançando, representa personagens aristocráticas e tem muitos criados, mas depois da atuação, resta só. De outro, ao rico, alguns transtornos ou <muitíssimos> processos judiciais pressagia, por causa das rebuscadas tramas das peças dramáticas. Tampouco para uma mulher, nem rica, nem pobre, se observa que esse sonho seja bom, pois também afamadas obscenidades pressagia.

[1] H-At, 117: adição em árabe: “enquanto ele dança”

[2] H-At (1997a): no plural em árabe, “aos ricos” sugerindo πλουσίοις; descartado em 1997b provavelmente por falta de paralelismo.

[3] H-At mantém conjectura de Reiske em P.

[4] vb τηρέω: termo empírico: testar por observação (Galeno, 6.361)

[5] P: ποιοῦνται; H-At, 117: “indica”, sugerindo adotar-se a emenda de Hercher, μαντεύεται, “pressagia”, que faz mais sentido.

Nessa passagem, Artemidoro aponta as justaposições de semelhanças entre a natureza e o costume do ato de dançar no teatro, de um lado, e um homem pobre, um homem rico e uma mulher, de outro. As atuações elogiadas e argumentos teatrais mostram um cenário vantajoso para o ator-dançarino, dando-lhe riqueza, criados e prestígio, qualidades que só fazem sentido ao homem pobre como desti-

natário, já que nada disso este possui. Ainda assim, só está previsto o benefício em sua aposentadoria, pois enquanto atua, o ator finge usufruir da riqueza mas está só. Note-se que à mulher representada não importa sua posição social. Do modo como os homens ricos e as mulheres são representados no teatro, de modo semelhante, serão os presságios dos que sonham com essa atuação de dança no teatro. É curioso pensar que, se a onirocricia é capaz de revelar os principais desejos e ansiedades ou temores dos sujeitos enunciadores dos sonhos, por meio da forma como Artemidoro relata o cumprimento dos sonhos (Ferreira, 2002), o contexto dramático representaria ansiedades básicas para homens ricos e mulheres. Poder-se-ia admitir até mesmo um medo generalizado associado aos dramas, que no sentido da *Poética* de Aristóteles (*Poet.* 1449b28) promoveriam, com a encenação de fato, uma *catarse* deste. Para Artemidoro, a ansiedade não se resolveria psicologicamente, nem com o sonho e, neste caso, sequer com o presságio.

Assim como a retórica, a capacidade simbólica do intérprete de sonhos depende de que este compreenda seu público destinatário, como indivíduo particular e como dotado de um papel social, e os elementos do seu discurso onírico para que a previsão, o julgamento ou a análise sejam verossímeis. A encenação, como vimos, que é negada no *lógos* do onirocrítico, é instrumento na distinção entre o real e do falso dentro dos elementos simbólicos a serem considerados. Na predição, está o conhecimento simbólico da natureza, dos costumes dos elementos do mundo, incluindo os diferentes hábitos e práticas humanas como a encenação dramática em si, e os papéis representados.

Retomando nosso ponto de partida e trajetória, no excerto comentado que se refere aos versos trágicos, cômicos, coro e hinos, os *elementos* (στοιχία) não estão explícitos, mas sugerem que a natureza e os costumes sociais e individuais estejam subjacentes às práticas (ler, representar, recitar, dançar, ter o livro) associadas à *hipocrisia* trágica ou cômica. A capacidade simbólica onirocrítica, aí, reside no reconhecimento das: encenações-hipocrisias (ὑποκρίσεις), conteúdo ou argumentos, περιχρήν/ὑποθέσεις, passando tudo pela lente côncava ou convexa da memória (μνημῆνω), e pela preocupação de distinguir entre o verdadeiro e o falso. Os presságios se apresentam distintamente em relação ao gênero dramático ou poético: tragédia, comédia antiga, comédia nova e encômio (e ficções, considerando Bowersock, 1994). É na passagem de sonhos com danças no teatro e representação dos papéis pelos coristas (e em algumas outras passagens de outros livros), onde encontramos exemplos da distinção, entre os destinatários associados aos papéis representados ou personagens (πρόσωπα) e a importância dada ao que é observado empiricamente (τετήρηται), como critério de validade e grau de capacidade

onirocrítica. Assim como nas práticas retóricas, o intérprete de sonhos tem seus elementos de composição e argumentação para apresentar um presságio lógico e convincente. Seu discurso deve adaptar-se ao papel, classe ou características do destinatário, o enunciador do sonho.

No cenário onírico da atuação dramática, em seu todo, então, podemos dizer ter as chaves onirocríticas: conteúdo (*περιοχή, ὑπόθεσις*), encenação/hipocrisia (*ὑπόκρισις*) e papéis (*πρόσωπα*), tendo a memória como chave qualitativa ou substrato geral de precisão, além da observação empírica e da investigação dos ἦθη (enunciada em outras seções); a própria *hipocrisia* como critério de verdade, passando pelos filtros implícitos dos elementos natureza (*φύσις*) e, acentuadamente, costume (*ἔθος*), relacionados, dentro do contexto analisado, ao ofício ou à arte (*τέχνη*) de recitar, representar, dançar e cantar.

REFERÊNCIAS

- APOLLODORUS. *Gods and heroes of the Greeks: The library of Apollodorus*. Translated with introduction and notes by Michael Simpson. University of Massachusetts Press: Amherst, 1976.
- . *The Library*. Text with an English translation by Sir J.G. Frazer. Cambridge, Mas.: Harvard U Press, 1921
- ARISTOTELIS. *Problemata*. In: *Aristotelis Opera*. vol. 2 Bekker, I (Ed.). Berlin: Reimer, 1831, Repr. 1960.
- ARISTOTELIS. *Rhetorica*. In: *Aristotelis Ars Rhetorica*. Ross, W.D (Ed.). Oxford: Clarendon Press, 1964.
- ARISTOTLE. *On Rhetoric. A theory of civic discourse*. Translated with Introduction, Notes and Appendices by George Kennedy. New York /Oxford: OUP, 2007.
- ARISTOTLE. *Problems II*. Text with English transl. by W.S. Hett. Cambridge, Mas: Harvard U. Press, 1957.
- ARTÉMIDORE. *La Clef des Songes. Onirocriticon*. Traduit et annoté par A. J. Festugière. Paris: Vrin, 1975.
- ARTEMIDORI DALDIANI. *Onirocriticon. Libri V*. Roger A. Pack (Ed.). Lipsiae: Bibliotheca Teubneriana, 1963.
- ARTEMIDORI. *Onirocritica*. Reiff, J. G. (Ed.). Notis integris Rigaultii et Reiskii, Lipsiae: Teubner, 1805.

- ARTEMIDORO. *La Interpretación de los sueños*. Introducción, traducción y notas por Elisa Ruiz García. Madrid: Gredos, 1989.
- ARTEMIDORO DE DALDIS. *El libro de la interpretación de los sueños*. Intraducción, traducción y notas por M.C. Barrigon Fuentes e JA Nieto Ibañez. Madrid, Akal/Clásica, 1999.
- ARTEMIDORUS AUS DALDIS. *Symbolik der Träume*, Übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von F. S. Krauss Viena-Leipzig: Hartleben, 1881.
- ARTEMIDORUS OF DALDIS. *Oneirocritica: Interpretation of Dreams*. English transl. by Robert J. White. Park Ridge, NJ: Original Books, 1990.
- BERKOWITZ, L. e SQUITIER, K. A. *Canon of Greek authors and works*. Thesaurus Linguae Graecae (TLG), 1990.
- BLUM, C. *Studies in the dream-book of Artemidorus*. Thesis (Phd). Universidade de Uppsala, Uppsala Almqvist & Wiksell, 1936.
- BOWERSOCK, G.W. *Fiction as history: Nero to Julian*. Berkeley: UC Press, 1994.
- DEL CORNO, D. Review of Pack 1963, *Gnomon*, 1965, n.37, p.669-679.
- (ed.) *Graecorum de re onirocritica scriptorum re-liquae: Collegit*. Volume 26 Testi e Documenti per lo Studio dell'Antichità. Milano-Varese: Istituto Editoriale Cisalpini, 1969.
- DEMOSTHENES. De falsa legatione. In: *Demosthenis orationes*, vol. 1. Butcher, S.H.(Ed). Oxford: Clarendon Press, 1903, Repr. 1966.
- EURIPIDES. Syleus. In: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Nauck, A. (Ed.) Leipzig: Teubner, 1889, Repr. 1964.
- . Andromacha. In: *Euripidis fabulae*, vol. 1. Diggle, J.(Ed.) Oxford: Clarendon Press, 1984.
- . Iphigenia Taurica. In: *Euripidis fabulae*, vol. 2. Diggle, J. (Ed.) Oxford: Clarendon Press, 1981.
- FAHD, T. Introduction. In *Artémidore D'Éphèse, Les Livres des songes*, traduit du grec en arabe par Hunayn B. Ishāq. Damascus: Institut Français de Damas, 1964.
- . "Hunayn ibn Ishaq est-il le traducteur des Oneirocritica d'Artemidore d'Ephèse?" *Arabica*, 1974, n.21, p. 270-284
- FERREIRA, A. A. G. D'O. 'Oneirocritica' de Artemidoro de Daldiano: Uma abordagem empírica e alegórica dos sonhos. Dissertação de mestrado em Letras Clássicas. FFLCH. Universidade de São Paulo: São Paulo, 1993.
- . A psique e as paixões na 'Oneirokritika' de Artemidoro. Tese de doutorado em Letras Clássicas. FFCH-USP. São Paulo, 2002.

- GALENO. De experientia medica. *Galen on medical experience*. Walter, R. (Ed.). Londres: OUP, 1944.
- HALL, E. *The theatrical cast of Athens: interactions between ancient Greek drama and society*. Oxford e New York: OUP, 2006.
- HEATH, M. Codifications of rhetoric. In: GUNDERSON, E. (Ed.) *The Cambridge companion to ancient rhetoric*. Cambridge: CUP, 2009.
- HOULIHAN, J. A. Artemidorus Arabus: towards a new edition of the Onirocritica. PhD Thesis at University of Illinois: Urbana-Champaign, 1997a.
- . Observations on the Text of Artemidorus, Onirocritica Book I. Illinois Classical Studies, 1997b, n.22, p. 99-119. Disponível online: <<http://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/13066>>
- JORGE, M.A.C. Apresentação à edição brasileira. In: ARTEMIDORO DE DALDIS. *Sobre a interpretação dos sonhos*. Tradução do francês ARTÉMIDORE (1975) e notas de Festugière, Rio: Zahar, 2009. Disponível online <<http://www.zahar.com.br/doc/t0950.pdf>>
- JOURDAIN-ANNEQUIN, C. Heracles and Syleus, the hero between submission and resistance, *Studia Historica. Historia Antigua*, 2007, n. 25, p.147-161. Disponível online <http://gredos2.usal.es/jspui/bitstream/10366/73827/1/Heracl%c3%a8s_Chez_Syleus_ou_le_Heros.pdf> .
- LUCIAN, De Saltatione. In: *Lucian*, with an English transl. by A. M. Harmon. Vol. 5. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1936, Repr. 1962.
- PACK, R. A. (Ed). *Artemidori Daldiani: Onirocriticon. Libri V*, Lipsiae: Bibliotheca Teubneriana, 1963.
- . On Artemidorus and his Arabic translator, *Transactions of the American Philological Association (TAPA)* 1967, n.98 p.313-326.
- . Artemidoriana graeco-arabica, *TAPA*, 1976, n.106, p. 307-312
- . Artemidoriana qualiacumque, *Bulletin of the American Society of Papyrologists*, 1979, n.16, p.121-12.
- PATIN, H. *Études sur les tragiques grecs. Euripide*. Tome II. Paris: Hachete, 1883. Disponível online: <http://ia600405.us.archive.org/0/items/tudessurlestr04pati/tudessurlestr04pati.pdf>
- PLUTARCHUS. Quaestiones convivales (612c–748d). In: *Plutarchi moralia*, vol. 4, Hubert, C.(Ed.)Leipzig: Teubner, 1938, Repr. 1971.
- POLYBIUS, *Historiae*. In: *Polybii historiae*, Büttner–Wobst, T. (Ed.). Leipzig: Teubner, 1989-1967.

- ROSENTHAL, F. From Arabic books and manuscripts □□: the Arabic translation of Artemidorus, *Journal of the American Oriental Society*, 1965, n.85, p.139-144
- STEEL, C. Divisions of speech, In Gunderson Erik (ed)., *The Cambridge companion to ancient rhetoric*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 77--91

AGRADECIMENTO

Gostaria de agradecer a cortesia do colega e amigo Fernando Brandão dos Santos de ler este texto no processo de revisão da sua versão final.

Abstract: *The objective of this paper is to present a Portuguese translation, with notes and commentary, and the corresponding Greek text of a small excerpt of book I (Onir. I. 56.25 -45), of Artemidorus' Interpretation of dreams, Oneirokritika, based on Pack's edition (1963), and on Houlihan's (1997a,b) reviews and of Bowersock (1994)'s. It is a particular and important passage, focused on dreams about tragedy, comedy, choruses and hymns. To this translation, which serves as the basis for the present study of the onirocritic text, other excerpts were added in order to examine the (re)configuration of the dramatic action or hypokrisis into dream interpretations, within the author's model of analysis, and its relationship with truth and falseness on physis, ethos and tekhnē levels; all on a common denominator, memory. A rhetoric basis for author's onirocritic vision and the keys to onirocritics in the dramatic scenes are discussed.*

Keywords: *Artemidorus'Oneirokritika, Portuguese translation, book I, onirocritics, dreams, reciting, performance, tragedy, comedy, verses, hypocrisis, delivery, memory, argument, characters, rhetoric, hypokrisis, hypothesis, prosopa, physis, ethos, tekhnē, stoikheia.*