

Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Letras

**FIANDO O FADO DOS DEUSES: O HUMANO E O DIVINO EM *ZEUS*  
*TRÁGICO*, DE LUCIANO DE SAMÓDATA**

Karina Fonsaca

João Pessoa - Paraíba  
2013

Karina Fonsaca

**FIANDO O FADO DOS DEUSES: O HUMANO E O DIVINO EM *ZEUS*  
*TRÁGICO*, DE LUCIANO DE SAMÓSATA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo

João Pessoa - Paraíba  
2013

F676f      Fonsaca, Karina.

Fiando o fado dos deuses: o humano e o divino em Zeus Trágico, de Luciano de Samósata / Karina Fonsaca.-- João Pessoa, 2013.

307f.


Orientadora: Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo  
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

1. Samósata, Luciano de - crítica e interpretação.  
2. *Literatura - crítica e interpretação.* 3. *Literatura e Cultura.*  
4. *Literatura - análise teórica e comparativa.* 5. *Segunda Sofística.*

UFPB/BC

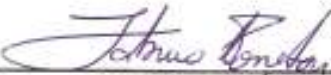
CDU: 82.09(043)

Banca Examinadora



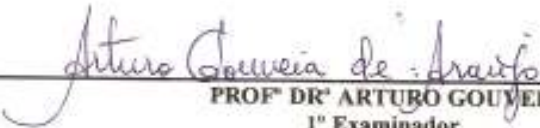
---

**PROFª DRª SANDRA AMÉLIA LUNA CIRNE DE AZEVEDO**  
Professora orientadora  
UFPB



---

**PROFª DRª FABRÍCIO POSSEBON**  
Professor co-orientador  
UFPB



---

**PROFª DRª ARTURO GOUVEIA**  
1º Examinador  
UFPB

---

**PROFª DRª ELRI BANDEIRA DE SOUSA**  
2º Examinador  
UFCG

João Pessoa, 14 de Fevereiro de 2013

## RESUMO

A finalidade da presente pesquisa, intitulada "*FIANDO O FADO DOS DEUSES: O HUMANO E O DIVINO EM ZEUS TRÁGICO, DE LUCIANO DE SAMÓSATÁ*", é estudar o texto *Zeus Trágico* de Luciano de Samósata, procurando identificar, através da análise teórica e comparativa, a articulação dos recursos de dramaticidade e comicidade, enquanto elementos formais de composição literária e recriação do cânone antigo grego, examinando quais traços dramáticos acentuam as características da poética luciânica. Nosso estudo atém-se à análise da ação, focalizando a construção das personagens no diálogo, sobretudo, em relação intrínseca com a representação das figuras do filósofo, do orador, do mestre de retórica e das divindades. Partimos daquilo que consideramos influências essenciais para a leitura do texto luciânico: o momento histórico da Segunda Sofística no século II d.C. e as contradições da Grécia sob o comando imperial de Roma; a condição de estrangeiro como marca da poética luciânica, na qual a representação do deslocamento da tradição da *paideia* se faz presente e constante; a fusão do diálogo filosófico com os diálogos da Tragédia e da Comédia, na recriação do passado histórico e artístico através da mimesis literária. A partir das teorias selecionadas sobre os gêneros literários, a sociedade grega, o riso e o humor, os efeitos dramáticos, entre outras, aferimos a validade dos conceitos estudados analisando a obra, comparando as versões em espanhol e inglês à luz do texto original grego, utilizando as hipóteses elencadas na fundamentação teórica para a análise do *Zeus Trágico*. A pesquisa demonstrou, de acordo com nossas perspectivas iniciais, que Luciano de Samósata recriou a tradição helênica de forma dramática e cômica ao amalgamar no *Zeus Trágico* a criação retórica e literária grega aos elementos próprios de sua poética, os quais retomam e destronam os lugares canônicos da religiosidade, da filosofia e da oratória gregas.

Palavras-chave: Luciano de Samósata, Zeus Trágico, Segunda Sofística, Ficção, Cômico, Dramático

## ABSTRACT

This research work, entitled “The human and the divine in *Zeus Rants*, by Lucian of Samosata”, analyses Lucian's mentioned text, in order to identify, through comparative and theoretical approaches, the articulation of comic and dramatic resources as formal elements of literary composition and recreation of the ancient Greek canon, examining dramatic traits which are particular to Lucian's poetics. This work analyses the action, focusing on the construction of the characters in the dialogue, considering its intrinsic relation to the representation of the philosopher, the orator, the rhetoric master and the deities. Essential influences that help understand Lucian's text were considered in this analysis, such as the historical moment of the Second Sophistic in the II d.C and the contradictions in Greece under the domain of imperial Rome; the condition of the foreigner as an element of Lucian's poetics, in which the representation of a dislocated *paideia* tradition is present and constant; the fusion of philosophic dialogue with dialogues inspired by Tragedy and Comedy in the recreation of the historical and artistic past through the literary *mimesis*. From the selected theories about literary genres, Greek society, laughter and humor, the dramatic effects, among others, the chosen concepts were analyzed in the work through readings of the Spanish and the English versions compared in the light of the original Greek text, applying the hypothesis presented in the theoretical framework. The study led us to confirm the initial hypothesis that Lucian of Samosata recreated the Hellenic tradition both in a dramatic and comic way by placing together in *Zeus Rants* the Greek literary and rhetoric creation, submitting them to particular elements of his poetics, which brings back and dethrones the canonical places of religion, philosophy and Greek oratory.

Keywords: Lucian of Samosata, *Zeus Rants*, The Second Sophistic, Fiction, Comic, Dramatic.

*Para o fio e as fiandeiras de minha linhagem.*

## AGRADECIMENTOS

A travessia é sempre meio caminho. No meu sangue pulsa tantas trajetórias, a pele recoberta por cruzadas narrativas da nômade família de imigrantes, dos estrangeiros desterrados, dos estranhos falantes de línguas caseiras. Assim, tecida minha encruzilhada. Profunda gratidão eu sinto por todos que passam de relance ou um tanto mais, doando memórias, silêncios, tempo e presença.

Ao meu pai, Rodolfo Fonsaca, marujo polonês, pelo esforço da vontade e pela paciência do relato. Por estar sempre disposto a lançar-se ao vento. Pela ciência dos fios e dos nós desatados.

À minha mãe, Maria Divanir Foggiatto, fiandeira italiana, pela dedicação cotidiana e pelo primor dos detalhes. Por compreender a necessidade da partida e o repouso da acolhida.

Às minhas duas irmãs, Katia Fonsaca e Kriscieli Fonsaca, pela incomensurável companhia nas miudezas, nos sustos de vida e na leveza dos sentidos. Pelo cuidado com a prosa e a poesia. Pelas saudades que confortam.

Aos meus mestres, com os quais tive o privilégio de conviver nos anos de minha aprendizagem.

À professora Sandra Amélia Luna, orientadora no sentido imenso da palavra, pela liberdade intelectual, pelas exatas reflexões sobre a escrita e generosidade das correções, pela recepção calorosa em seu lar e em sua história. Pela confiança.

Ao professor Amador Ribeiro Neto, primeiro orientador, por ensinar a amar, a destruir e a recriar as palavras. Pela busca incessante da beleza na linguagem literária.

Ao professor Fabrício Possebon, por ter despertado a curiosidade e a paixão pelas línguas antigas, pelas lições de grego e latim, pelo respeito aos ciclos do sagrado e do profano. Por ter dito, quando ainda nem esperava conhecer, o nome de Luciano de Samósata. Pela cadenciada orientação, antes mesmo do Mestrado.

Aos professores e professoras da Graduação, pelo trabalho árduo de despertar interesses.

Aos professores e professoras do Mestrado, pela exigência e cuidado com a pesquisa.

À professora Sandra Aquino, violinista e musicista, pelo afeto e dedicação em todos esses anos de minha formação musical. Por ensinar a compreender a perfeição, através do exercício solitário da perseverança.

À Rafaela Lourenço, irmã de espírito, pela amizade sincera e andarilha, por ter me apresentado a professora Sandra Amélia Luna.

A Berttoni Licarião, pelos vícios do café e da literatura em nossa amizade.

Ao meu cunhado, Maurício Liesen, pelas conversas sobre todas as sinestésias.

Ao meu cunhado, Gustavo Sousa, pelas discussões labirínticas nas metamorfoses do seu pensamento. Pelo desprendimento e impulso, quando não havia mais a quem recorrer.

A todas as pessoas do PPGL, em especial à Rose, pelo auxílio em cada etapa do processo.

Ao CNPq, pelo incentivo à pesquisa acadêmica.



Sou como a palavra: minha grandeza é onde nunca toquei.

Mia Couto

E deste poder originário do discurso, inerente ao demiurgo, surge tudo quanto possui existência determinada e ser determinado; quando ele fala, isto significa o nascimento dos deuses e dos homens.

Ernst Cassirer

## SUMÁRIO

	<b>Página</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>01</b>
<b>CAPÍTULO 1: Luciano de Samósata e a cena histórica</b>	<b>07</b>
<b>Parte I:</b> A Segunda Sofística	07
1. Os Sofistas e seus artificios	10
2. Os Sofistas e os deuses	17
<b>Parte II:</b> A Providência e as Divindades	<b>20</b>
1. As confluências religiosas no Império	21
2. Misticismo oriental e Filosofia grega na Segunda Sofística	24
3. Filósofos: o estóico e o epicurista	27
4. A Providência e as Divindades	29
<b>CAPÍTULO 2: O Entrelaçamento das Tradições: criação e renovação</b>	<b>35</b>
<b>Parte I:</b> O Dramático e a <i>mimesis</i> da criação	<b>35</b>
1. O autor como “estrangeiro”: problematização da <i>mimesis</i>	36
2. A dramática e o olhar deslocado: o <i>théatron</i>	37
2.1. A mistura de gêneros e os <i>drámata</i>	38
2.3. Personagens elevados e baixos	40
3. O <i>pseúdos</i> : ficção X verdade	44
4. As personagens	47
5. Criação literária e Criação retórica	48
5.1. Contaminação e Transposição	52
5.2. As personagens dos filósofos	57
<b>Parte II:</b> O Cômico e a <i>mimesis</i> da renovação	<b>70</b>
1. O deslocamento da recepção	71
2. A motivação do riso	73

3. Os efeitos e os jogos do risível	75
4. Os recursos do cômico	80
4.1. A paródia e o rebaixamento	81
4.2. A Providência e o racional	86
5. A festa: rir dos Deuses	88
6. Pirandello e o humorismo	93
7. A Retórica e a Oratória no cômico	97
<b>CAPÍTULO 3: O humano e o divino no <i>Zeus Trágico</i></b>	<b>102</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>251</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>256</b>
<b>ANEXO: ΖΕΥΣ ΤΡΑΓΩΔΟΣ - <i>Zeus Trágico</i></b>	<b>267</b>

## INTRODUÇÃO

O diálogo *Zeus Trágico* (*Zeus Tragodos*) de Luciano de Samósata faz parte da significativa produção em língua grega escrita pelo autor sírio, nascido em Comagena. A situação histórica vivenciada pelo autor reflete-se amplamente em sua poética. À época, a Grécia passava por uma espécie de renascimento cultural e uma relativa pacificação de seus territórios, então controlados pelo império romano. Este período, compreendido pelo século II d.C., denomina-se de Segunda Sofística. A ampla difusão da cultura helênica pelas regiões protegidas pelo império e a chegada de estrangeiros advindos de diversas localidades do Oriente proporcionou ao mundo grego a renovação da tradição em conjunto com os novos saberes e hábitos vindos das regiões forâneas. Porém, o entrelaçamento de culturas também intensificou a crise na estrutura da *paideia*<sup>1</sup> grega, de forma que o cânone tornou-se objeto de crítica e de destronamento por parte dos artistas e dos filósofos. O arcabouço tradicional, pertencente ao patrimônio grego desde o Período Arcaico até o auge ático no período Clássico, foi questionado ou reiterado no processo de renascimento cultural da Segunda Sofística, que não se limitou à repetição ou à cópia dos modelos, mas serviram de aparato para cotejo com as produções estrangeiras inseridas na Grécia durante a migração dos povos orientais. Duas áreas, especialmente, interessam-nos neste momento histórico, por dizerem respeito aos temas luciânicos: de um lado, a *religiosidade*, composta pelos ritos e cultos gregos e pelo misticismo oriental; de outro, a *recriação* do cânone helênico, a exemplo da Literatura, da Filosofia, da História, da Retórica e da Oratória. Assim, as perspectivas

---

<sup>1</sup> Neste trabalho, utilizamos o termo *paideia* com duas acepções principais: a primeira, diz respeito ao sistema educacional grego, o qual tem como objetivo a formação do indivíduo/cidadão baseada nas artes/música, no letramento/gramática e na ginástica. A segunda acepção refere-se ao contexto da cultura helênica como um "todo", o qual engloba a tradição intelectual, o pensamento crítico filosófico, as produções artísticas, as fontes simbólicas, as referências de religiosidade e as bases norteadoras da política e do convívio social. Através deste "todo", o indivíduo poderia se identificar como cidadão e desenvolver suas qualidades morais e intelectuais, exercício este fundamentado nas origens que constituíram a Grécia. \*

\* Luciano de Samósata cria um amálgama entre os dois sentidos de *paideia*. Por isso, quando citarmos sua crítica e sua recriação sobre as bases deste sistema, estaremos evocando tanto o aspecto educacional, quanto o arcabouço extenso do "todo" cultural e social presente na palavra *paideia*.

abordadas repousarão no estudo do arcabouço intelectual e simbólico grego e na apropriação que a poética luciânica faz deles.

A poética luciânica caracteriza-se pela utilização paródica e pela apropriação textual dos principais autores da tragédia, comédia, filosofia, historiografia e retórica das épocas anteriores à sua produção. Especificamente, Luciano de Samósata recria estes autores de acordo com a proposição mimética de cada texto ou diálogo, por isso, em muitos casos, a forma textual apresenta-se imiscuída de elementos os mais diversificados extraídos de gêneros, tais como o diálogo socrático, a comédia marcada pela caricatura, a presença do discurso historiográfico, adotando, frequentemente, como modelos para a representação das personagens relevantes para a *paideia* grega.

Nosso percurso realizar-se-á levando em consideração as complexas relações estabelecidas entre a representação literária, a *mimesis* luciânica e o momento histórico do II d.C. A *mimesis* de Luciano de Samósata está intimamente conectada àquilo que Aristóteles descreveu, na *Poética*, como o processo no qual a produção de uma obra artística passa pelo exercício *criativo* do poeta. Logo, o trabalho mimético não se resume à cópia dos modelos estabelecidos, pressupondo, ao contrário, a reestruturação da forma e do fundo textuais.

Nossos pontos de apoio para análise residirão nas pesquisas empreendidas acerca da dramaticidade e da linguagem crítica evocado pelo riso, no diálogo *Zeus Trágico*. Identificaremos aspectos estruturais do diálogo que possam comprovar nossa hipótese acerca da dramaticidade presente nas falas das personagens, a exemplo de marcas gestuais, evocações imagéticas de movimento e de caracterização cênica, descrições pictóricas do caráter das figuras envolvidas na trama. Buscaremos, também, associar a forma dialógica com elementos próprios da tragédia e da comédia.

Por ser o *riso* uma das marcas mais importantes da poética luciânica, analisaremos o fundo temático do *Zeus Trágico* e suas ligações com a construção do risível. Selecionaremos, em cada fala ou conjunto de falas, os recursos de linguagem que possam situar o discurso luciânico na esfera do cômico. A comicidade será comprovada à medida que trazer, pelo humor, elementos críticos ao contexto histórico e reconstruções paródicas da herança literária e intelectual helênica. A dupla face do *riso* aparecerá, segundo nossas expectativas, tanto no fundo/conteúdo, quanto na forma,

pela recriação do cânone artístico grego do diálogo e pela apropriação do aspecto literário, religioso e filosófico da Grécia do segundo século de nossa Era.

Estudar o texto de Luciano é buscar aquilo que nele há de duplamente velado, pois, é um discurso mascarado por metáforas, paródias e referencialidades com a tradição literária de sua época, atingindo, pela crítica irônica, vários setores das instituições gregas, como por exemplo, a Política, a Filosofia, a Retórica. Estas referencialidades estão interligadas no *Zeus Trágico* e aparecem no diálogo através da formatação das personagens, sejam elas as divindades ou os filósofos. Luciano de Samósata transformou as influências estrangeiras ocorridas na Grécia em matéria ficcional. De certa maneira, o autor sírio apropriou-se da tradição da *paideia* também de maneira estrangeira, com o olhar do Outro sobre o local. Isso se reflete na escolha das figuras ficcionais, antagônicas e conflitantes, nos planos de ação ficcional, situados ora no Olimpo, ora em Atenas ou qualquer outra localidade terrena acentuadamente grega.

A trajetória das personagens nos interessa como objeto de estudo, pois demonstrará, paulatinamente, a consecução dos efeitos *dramáticos* latentes à estrutura do diálogo luciânico, através da construção das *personas* ficcionais. Estes efeitos, potencializados pela comicidade retórica e pela recriação paródica dos modelos canônicos, delineiam o enredo, ao mesmo tempo em que constroem e diferenciam uma personagem da outra. A sobreposição de caracteres, em grande número no *Zeus Trágico*, cria uma miríade de antagonistas os quais só se unificam, de modo coerente para a ação, quando colocados frente a uma crise, a qual os obriga a escolher um ou outro lado da discussão. Como afirma Jacyntho Lins Brandão (2001, p. 134):

Luciano não pretende nem a substituição da visão de mundo grega, nem sua reinstauração. Não tem nostalgia do passado, nem esperança no futuro. Luciano é pensador da crise: da sua própria crise enquanto intelectual culturalmente colonizado e filho de uma terra politicamente dominada por um império, bem como da crise de seu tempo, da crise da Paidéia.

A crise, neste caso, pode ser descrita da seguinte forma: dois filósofos nomeados como Dâmis, o epicurista, e Tímocles, o estóico, reúnem-se em local público para discutir, sob os olhares de uma multidão, se os deuses existem ou não. A problemática agrava-se, pois, Zeus, Pai dos Deuses, toma conhecimento da querela e, preocupado

com o resultado da discussão, decide, em caráter iminente, convocar uma assembléia no Olimpo. O diálogo tem como eixo central a contenda filosófica de Dâmis e Tímocles e, dado o argumento inicial, realiza o seguinte percurso: a convocação das variadas divindades, as reações apreensivas e dramáticas da assembléia, as queixas dos deuses, os argumentos dos filósofos em prol ou contra a causa das divindades, até chegarmos ao resultado da discussão. O embate desenrola-se, de um lado, num campo em que a racionalidade humana põe em xeque as divindades e, em outro, representando estas mesmas divindades assistindo, do alto de sua morada celeste, as possíveis consequências deste julgamento inesperado.

De acordo com as bases propostas nesta pesquisa, a crise proposta na ação do diálogo *Zeus Trágico* aparecerá como um reflexo ficcional e criativo da crise da cidade grega, a *pólis* vista enquanto centro de divergências dos valores da *paideia*. Convém a Luciano de Samósata reestruturar os modelos canônicos como traço de sua poética literária e apresentar ao público a inserção dos elementos históricos e literários conflitantes no século II d.C.

Portanto, as influências do momento imperial romano, da religiosidade grega e oriental, da presença dos sofistas e da ficção gregas serão matérias para o cotejo e para a observação dos recursos formais e ficcionais da *mimesis* luciânica. As hipóteses da dramaticidade do *Zeus Trágico* e dos efeitos do risível agregarão novos sentidos a este diálogo que está marcado pelo *riso sob filosofia*. A forma inovadora na ficção de Luciano de Samósata mistura o diálogo filosófico às formas composicionais da comédia e da tragédia e, segundo Jacyntho Lins Brandão (2001) atua como uma poética na qual o *riso* situa-se no lugar entre a comicidade crítica e a argumentação filosófica.

Segundo nossas expectativas e encaminhamentos de pesquisa, buscaremos comprovar que o riso, comumente associado à paródia e ao desmascaramento de valores políticos e religiosos, perpassa o olhar reflexivo acerca dos eventos históricos contemporâneos a Luciano de Samósata. Logo, dentre essas marcas, os recursos da comédia parecem-nos elementos essenciais para perscrutar a ficção luciânica:

A comédia visa às realidades do seu tempo mais do que qualquer outra arte. Por mais que isso a vincule a uma realidade temporal e histórica, é importante não perder de vista que o seu propósito fundamental é apresentar, além da efemeridade das suas representações, certos

aspectos eternos no Homem que escapam à elevação poética da epopéia e da tragédia. (JAEGER, 1995, p. 415)

Representando um entre os textos da obra do autor – ΖΕΥΣ ΤΡΑΓΩΙΔΟΣ - *Zeus Trágico* é um material aglutinador de várias características que nos permitirão pesquisar as nuances próprias da poética de Luciano, pois “a construção da cidade com o *logos* responde ainda ao desejo de fazer saltar aos olhos o que, no plano individual, seria apenas perceptível” (BRANDÃO, 2001, p. 196) – o *logos* representando a *práxis* e o *drámatos* da cidade na forma de diálogo.

Seguindo a proposta de estudo de *Zeus Trágico*, é possível apresentar a hipótese de que este texto, em diálogo, possui características próprias do dramático e, lança mão destas para desconstruir a noção de trágico pelo uso da linguagem cômica e das personagens rebaixadas. As bases de escritura trágica – na forma e no conteúdo – também são modificadas, como pretendemos demonstrar, pois, o texto não fora escrito para ser encenado no palco de um concurso teatral.

Percorreremos, portanto, um caminho analítico que visará atingir os constituintes composicionais do diálogo *Zeus Trágico*, evidenciando alguns pontos os quais são essenciais para a estruturação da forma e do fundo do diálogo. Seguiremos a organização que propomos como eixo central - o cômico e a dramaticidade - e dividiremos os constituintes da representação de modo a: 1) compreender a formação das personagens e estudar o papel das mesmas na *ação* que move a trama, relacionando suas características a figuras específicas, a exemplo dos filósofos, dos mestres de retórica ou das divindades; 2) definir em quais pontos a crítica social e artística aponta Luciano como pensador de sua época e da crise, levando em consideração a aplicação do discurso cômico e, finalmente, 3) expor os traços de dramaticidade, tais como o apelo imagético, as marcas gestuais, a linguagem dêitica, os quais possam comprovar o uso formal e artístico do gênero dramático para a poética luciânica.

Desenvolveremos nosso estudo apresentando, primeiramente, o contexto histórico e intelectual do século II d.C., em estudos voltados para a Segunda Sofística, a exemplo da obra de Graham Anderson. Relacionaremos as influências históricas à presença da religiosidade cívica grega e da disseminação das correntes místicas



orientais e filosóficas no que tange à Providência e ao papel das Divindades, servindo-nos, principalmente, da discussão proposta por Marcel Caster.

Num segundo momento, a partir de autores como Aristóteles, Jacques Bompaire, Jacyntho Lins Brandão e Bracht Branham, examinaremos as referências que elucidam a constituição da dramaticidade e da comicidade como recursos miméticos na literatura, priorizando o viés de criação e renovação do cânone para Luciano. Finalmente, estabelecidas as bases interpretativas e analíticas que nos nortearão, enveredaremos pelo diálogo *Zeus Trágico* e perscrutaremos o trajeto realizado pela *ação*, em dois planos principais: o humano e o divino.

Sendo assim, espera-se, com nossa pesquisa, intitulada de *Fiando o Fado dos Deuses: o humano e o divino em Zeus Trágico, de Luciano de Samósata*, evidenciar como a poética luciânica se constrói sobre o dramático e o risível, de forma a compreender a maneira como Luciano de Samósata articula sua *mimesis* e a recria através as apropriações da tradição grega.

## CAPÍTULO 1

### LUCIANO DE SAMÓSATA E A CENA HISTÓRICA

#### PARTE I: A Segunda Sofística

*(...) the word 'sophist' is as splendid as it is imprecise, and that is what was simultaneously attractive and repellent about it.*

Graham Anderson

O segundo século d.C. foi marcado, no contexto cultural, político e cultural da Grécia Antiga, por um movimento denominado de Segunda Sofística. Seu desdobramento se deu sob o domínio do Império Romano em terras helênicas, num momento de relativa estabilidade no campo bélico entre as cidades-Estado gregas e os invasores romanos. Insere-se, neste período, o reinado dos Antoninos<sup>2</sup>, imperadores que se tornaram conhecidos pela prática do mecenato e pelo interesse na rica cultura grega. Foi nesta conjuntura que a obra do sírio Luciano de Samósata foi produzida e difundida.

Seguiremos especialmente o percurso histórico traçado por Graham Anderson (1993) para compreendermos a conjunção profícuca estabelecida entre os conhecimentos da *paideia* e o renascimento cultural, filosófico e religioso no campo da Sofística, durante o reinado romano no século II d. C.

It is chiefly in these microcosms and their corporate and individual life that rethoric, literature and intellectual life in Roman Empire were conceived, and where an often strong sense of continuing Hellenic identity will have been maintained. Rome allowed limited self-government to a number of categories of city to run their affairs outside the jurisdiction of the governor of the surrounding province, and the result was a ethos in which educated Greeks could seek to

---

<sup>2</sup> O reinado dos Antoninos estende-se pelo período compreendido entre o ano de 96 d. C. até 192 d.C. Seus imperadores foram, por ordem cronológica, os seguintes: Nerva (96 d. C.- 98 d. C.), Trajano (98 d. C.- 117 d. C.), Adriano (117 d. C.- 138 d. C.), Antonino Pio (138 d. C.- 161 d. C.), Marco Aurélio (161 d. C.- 180 d. C.), Lúcio Vero (161 d. C.- 169 d. C.) e Cômodo (176 d. C.- 192 d. C.)

foster at least an illusion of past glories of the fifth and fourth centuries BC (ANDERSON, 1993, p. 03) <sup>3</sup>.

Alguns setores da sociedade grega mantiveram, até certo ponto, o controle das áreas do conhecimento. O fato de serem as cidades-Estado unidades organizadas e independentes entre si favoreceu esse aspecto de "autogoverno" concedido pelos Romanos. É claro, vale lembrar, a administração dos assuntos diretamente ligados ao controle severo dos territórios e das articulações políticas ficou nas mãos do conquistador. Porém, a vida cultural floresceu pela concessão do dominador estrangeiro e isso se refletiu nos setores nos quais os Gregos tinham liberdade de agir; liberdade no sentido de possibilidade de acomodação dos hábitos da vida cotidiana à invasão, sem sérias alterações nos campos permitidos e acessíveis aos cidadãos gregos.

Graham Anderson (1993) ressalta o papel do passado da Grécia neste momento histórico. As glórias anteriores e, com mais relevância, aquelas narradas na literatura, foram essenciais para a conservação da aura aristocrática cultural dos gregos. A elite da sociedade, os poucos cidadãos poderosos, portanto, assumiram o papel de salvaguardar e dar continuidade ao legado do passado e por isso, "this was a natural concomitant of Roman provincial administration, with its desire to rule through the support of traditional ruling élites of a locality" (ANDERSON, 1993, p. 05) <sup>4</sup>. Esta administração paralela ao poder central do império foi especialmente importante para a manutenção da autonomia cultural da *paideia*. Com ela, veremos, a difusão da tradição intelectual e artística grega ganhou novo fôlego e impulsionou o desenvolvimento e troca de conhecimentos com outros povos. Em contraparte, havia um apelo real à continuidade dos hábitos e características que permitiam aos gregos sentirem que, apesar da invasão, sobrevivera a possibilidade de se identificar com o nacional e autóctone.

A Síria, uma das regiões estrangeiras da Ásia Menor, também passava por reconstruções e pelo processo de renascimento. É notável o trânsito de estrangeiros entre a Grécia e a Ásia Menor. Muitos dos oradores, mestres de retórica e filósofos,

---

<sup>3</sup> Tradução nossa. "É principalmente nestes microcosmos e, na vida coletiva e na individual, que a retórica, a literatura e a vida intelectual no império Romano eram concebidas, e onde, frequentemente, um forte sentido de continuidade da identidade Helênica pôde ser mantida. Roma permitiu um autogoverno limitado para um número de categorias da cidade, a fim de administrar seus negócios fora da jurisdição do governador da província circundante; o resultado disso foi um *ethos* no qual os Gregos puderam buscar fomentar, ao menos, uma ilusão das glórias do passado do quinto e do quarto séculos a.C."

<sup>4</sup> Tradução nossa. "Esta foi a natural repercussão da administração Romana, a qual aliou seu desejo de dirigir ao apoio das elites tradicionais administradoras da localidade."

provinham destas regiões em busca da fama e da movimentada vida cultural dos centros principais do Império. Luciano de Samósata, apesar do nome latino, era sírio de nascimento, do distrito de Comagena, província do império Romano. Ele também construiu uma carreira de mestre de retórica e orador, pelo menos nos primeiros anos de sua vida pública e antes de enveredar pela área da literatura.

Vale recordar que a condição excluída dos escravos, das mulheres, dos estrangeiros sem cidadania não se alterou positivamente com a aparente concórdia entre gregos e romanos. Inclusive, a volumosa parte da população permanecera analfabeta e longe do acesso ao renascimento cultural propiciado pela Segunda Sofística. Luciano de Samósata, segundo seus especialistas e comentadores, dirigia-se, ele mesmo, com rebuscamento literário e crítico às altas esferas da sociedade. A sua poética é duplamente marcada: com a temática dos menos favorecidos, subjugados por poderosos e ricos e com a linguagem finamente trabalhada, típica dos escritos retóricos e tratados de oratória. Daí, o caráter ambíguo de sua escrita, aprofundada em muitos textos e presente, também, no diálogo *Zeus Trágico*, objeto deste estudo.

Pela sua produção, Luciano de Samósata conheceu até certo ponto os hábitos e as leituras de boa parte dos sofistas. Possuía vasto conhecimento dos assuntos da *paideia*, os quais estavam apoiados no *trivium* e no *quadrivium* das artes formais da educação grega. O primeiro era o conjunto das três matérias formais constituído pela Retórica, Gramática e Dialética; ao segundo grupo pertenciam a Aritmética, a Geometria, a Música e a Astronomia; os dois juntos formavam as artes liberais. Os sofistas possuíam aprofundamento no *trivium* e, eventualmente, recorriam às artes complementares do *quadrivium* em seus discursos ou tratados. Contudo, era a Retórica a mestra dos andarilhos sofistas, nos usos das "(...) particularidades da técnica oratória, na construção de frases e até no uso gramatical das palavras, a *orthoepia*" (JAEGER, 1986, p. 368). Estas artes constituíam há muito as bases da educação na *paideia*. Por isso, a carreira do sofista deveria incluir os temas e produções que fizessem parte do grande arcabouço intelectual grego, principalmente as matérias referentes à formação do indivíduo cívico, voltado para a cidade e pertencente ao grupo que, futuramente, renovaria a classe de cidadãos e administradores.

Os sofistas partiam de outras regiões do território com a finalidade de ensinar a arte da oratória, do "bem-falar", associada à arte de construção minuciosa do discurso

da arte retórica. Eles entravam em contato e choque com visões positivas e negativas da dominação, entre as quais se destacam a necessidade conservadora da elite e a difusão de conhecimentos estrangeiros, que pouco a pouco, imiscuíam-se junto à tradição clássica grega, modificando-a, renovando-a e combatendo-a, por vezes.

It is a familiarly accepted phenomenon that in the Early Empire the Greek world looked back with nostalgic self-awareness to the classical era, and that it did so as a reaction against the political impotence of the present (ANDERSON, 1993, p. 101)<sup>5</sup>.

À sombra do poderio bélico e do pragmático senso de organização de Roma a Segunda Sofística veio à tona e, com ela, a possibilidade de enxergar as contradições e criticar o domínio imperial, já que algumas classes de pensadores enfrentavam e duvidavam das supostas benesses do controle estrangeiro sobre o solo grego: "(...) não é exagero supor que as escolas de filosofia e os filósofos, de fato, constituíssem núcleos potenciais de resistência ao Império, reunindo em torno de si descontentes de diversas procedências (...)" (BRANDÃO, 2001, p. 191). Os sofistas, devido ao papel por eles exercido e aos favores que muitos conseguiam nas casas e famílias locais não criticavam de modo expressivo ou contundente a presença de Roma na Grécia. Este papel, de sátira ou ataque frontal ao império, cabia aos escritores de literatura, aos filósofos e indivíduos de atuação política contrária às ordens romanas. Porém, interessantes, no contexto da Segunda Sofística, delimitar o caso de Luciano de Samósata, que desenvolveu uma poética própria, ao mesclar elementos do renascimento da Sofística à crítica incisiva à elite da época e ao império, através de sua ficção.

## 1. Os Sofistas e seus artifícios

A efervescência cultural possibilitou a retomada e o crescimento da classe de estudiosos, denominados sofistas, que possuíam certas peculiaridades no século II d.C. Eram pessoas afeitas à exposição pública, dominavam os recursos escritos e orais da arte retórica. Por valorizarem a alta educação grega, angariavam, não poucas vezes, o

---

<sup>5</sup> Tradução nossa. "É um fenômeno familiarmente aceito que no Primeiro Império o mundo grego olhou para o passado com nostálgica autoconsciência para a era clássica, e que isto adveio como reação contra a impotência política do presente."

apoio de aristocratas desejosos de mestres versados nos assuntos da *paideia* para educar os jovens membros da elite local, pois "one theme that runs right through the activities of the sophists is their capacity for intense involvement in the affairs of their native or adopted localities" (ANDERSON, 1993, p. 25)<sup>6</sup>.

Por causa da condição ambígua de sua atuação, os sofistas foram considerados charlatães e "comerciantes" do conhecimento, interessados mais no retorno material dos ensinamentos do que, propriamente, no resultado pedagógico de suas exposições. Este julgamento negativo é anterior à Segunda Sofística, já presente nos comentários de Sócrates e Platão no tocante à atividade dos sofistas, por causa a mudança ocorrida no século V a.C. no qual "(...) traditionalist education and civic and religious values were challenged by a new breed of impressively professional outsiders who might claim to teach the skills of public life, including the art of public speaking, for pay." (ANDERSON, 1993, p. 13)<sup>7</sup>; tal concepção dúbia da figura do sofista atravessou o tempo e era recorrente no contexto grego do segundo século de nossa era.

A carreira sofística não se limitava ao estudo aprofundado da tradição somente por diletantismo. O sofista visava atingir certo grau de popularidade e, por vezes, alcançar a fama através de seus ensinamentos e seus discursos. O estudioso necessitava da aprovação pública e do reconhecimento de seus textos, que eram construídos a partir das referências helênicas que continham. Tais referencialidades, retomadas pela prática sofística, orientavam os temas dos textos e, ao mesmo tempo, aproximava-os dos valores da coletividade grega. Para tanto, além das sete artes liberais, adiciona-se ao conjunto de temas a filosofia inserida no cânone sofístico, a qual, ao lado da retórica, supria o conhecimento dos conteúdos relacionados às escolas filosóficas.

One of the distinctive features of intellectual life in the Early Roman Empire is the continued co-existence, peaceful or otherwise, of rhetoric and philosophy as the main pillars of the educational system (...). Sophists could not ignore philosophy, or the fact that they had now to all intents parted company from it; and they had to protect

---

<sup>6</sup> Tradução nossa. "Um tema que bem aparece nas atividades dos sofistas é sua capacidade para o intenso envolvimento nos assuntos de suas localidades nativas ou adotadas."

<sup>7</sup> Tradução nossa. "(...) a educação tradicionalista e os valores cívicos e religiosos foram contestados por uma nova raça de impressionantes forasteiros profissionais, os quais podiam reivindicar o ensino das habilidades da vida pública, incluindo a arte de falar publicamente, em troca de pagamento."

themselves with arguments to enable them to come to terms with it all the same (ANDERSON, 1993, p. 133) <sup>8</sup>.

As escolas filosóficas continuavam em pleno funcionamento, a formação em suas doutrinas tinha importância tanto para o sentido pedagógico quanto para a preparação na vida pública dos oradores e mestres de retórica. O segundo século d.C. conheceu os Estóicos, os Cínicos e os Epicuristas em larga escala, herdeiros da Academia e, também, das divergências teóricas e práticas da vida sob o pensamento filosófico.

Havia um equilíbrio delicado entre os sofistas e os filósofos. A fama negativa dos primeiros, tantas vezes criticada em Luciano de Samósata, era reiterada pelos defensores afeitos aos ensinamentos dos antigos mestres de filosofia. É concomitante, também, o crescimento do misticismo em detrimento do racionalismo puro; não raro encontraremos diversas escolas de filosofia apregoando doutrinas extremamente antagônicas entre si e, conjurando a estas, influências dos estrangeiros orientais e das seitas dos Mistérios, a exemplo dos Egípcios.

Os sofistas situam-se no lugar entre a comunicação oratória, o exercício retórico e a alusão ao pensamento filosófico via discursos. A problemática reside nos objetivos de cada uma das áreas: a retórica permite e até exige o amadurecimento da refutação, da persuasão e estas, nem sempre, estavam de acordo com a expressão da verdade filosófica exposta eventualmente no discurso. O sofista poderia transitar de uma escola filosófica para outra, porque o conhecimento especializado, exigido pelo seu papel, possibilitava uma metamorfose constante nas doutrinas citadas nos textos.

A finalidade, vale lembrar, era o discurso, e a matéria intrínseca a ele, fosse estóica ou pitagórica, aristotélica ou cínica, importava na medida em que agregava valor à fala do orador/sofista ou enriquecia sua elaboração textual. Se o tratamento da matéria filosófica apresentava-se paradoxal ou incongruente, temos de levar em consideração o reflexo do tempo histórico na prática sofística. A manipulação da tradição antiga, parte essencial da retomada dos estudos retóricos, estava aliada ao desempenho dos oradores.

---

<sup>8</sup> *Tradução nossa.* "Um dos traços distintivos da vida intelectual no Primeiro Império Romano é a contínua co-existência, pacífica ou não, da retórica e da filosofia como principais pilares do sistema educacional (...). Os sofistas não podiam ignorar a filosofia, ou o fato de que eles tinham, agora para todos os intentos, que dividir a companhia com ela; também tinham de se proteger com argumentos para chegar a um acordo, com ela, da mesma forma."

Por isso, a produção dos sofistas constrói-se pela citação recorrente ao glorioso passado Ático e ao presente imperial. O discurso com temas filosóficos era recorrente, pois associava-se a uma das áreas mais importantes do conhecimento intelectual desenvolvido pelos gregos e agregava valor ao desempenho oratório dos sofistas.

Rhetoric and philosophy had long contended over the question of which was more suitable preparation for public life: on the whole the art of speaking effectively could always hold its own in what was properly an unequal debate because of its greater accessibility. It could also expect to be more entertaining; and unlike much of serious philosophy, which might deliberately eschew the attractions of literary style, rhetoric could delight to flaunt it (ANDERSON, 1993, p. 09) <sup>9</sup>.

O "repertório idiossincrático dos sofistas", na expressão de Anderson (1993, p. 10), era formado por campos do conhecimento antagônicos e complementares entre si. A técnica da retórica, aliada ao cuidadoso trabalho de imitação e reprodução dos artifícios literários e filosóficos, sustentava o discurso, dando-lhe tonalidade de pensamento advindo de matrizes culturais e simbólicas diversificadas. Assim, vinha à tona a capacidade mimética e criativa do sofista, a qual permitia que a *performance* social do discurso, o fator de deleite sobre a matéria, fosse apreciada pelo público.

A fama de um bom sofista residia na habilidade de conjugar o cânone ao discurso, de modo coerente e belo, que atraísse a platéia. Às citações recorrentes aos grandes oradores e sofistas de épocas áureas juntavam-se a recitação de versos das epopeias, como também, de trechos pertencentes a outras formas de composição da literatura grega. A carreira sofística transitava entre a atividade privada do ensino e o desempenho público nas cortes aristocráticas, nos locais de ensino e nas praças públicas.

Uma das características da prática sofística de criação de discurso e da declamação propriamente dita eram os exercícios preparatórios, chamados de *progymnasmata*; os exercícios oratórios de recitação, denominados de *meletai*; a narração ou *diegesis*; a descrição ou *ekphrasis*. Eram utilizados para praticar a comparação e o contraste dos temas diversos, construídos sob estruturas gramaticais e

---

<sup>9</sup> Tradução nossa. "Retórica e filosofia há muito competiam sobre a questão de qual era mais apropriada na preparação para a vida pública: no geral, a arte de falar eficientemente poderia, sempre, realizar a sua própria preparação naquilo que propriamente era um debate desigual, por causa de sua maior acessibilidade em relação à filosofia. Poder-se-ia esperar que fosse mais deleitosa; e ao contrário da maior parte da filosofia séria, a qual pode deliberadamente evitar as atrações do estilo literário, a retórica pode comprazer-se de ostentá-la."



estilísticas que permitissem a manipulação das proposições e, além de agradar o público, convencer a platéia da validade da argumentação exposta. Esses exercícios poderiam ser desde simples elogios, chamados de encômios, até a complexa elaboração da *syncrisis*, marcada como a "(...) the art of antithesis on its largest scale" (ANDERSON, 1993, p. 51) <sup>10</sup>, utilizada em textos desenvolvidos com maior dificuldade.

O prelúdio dos discursos era denominado de *prolalia*. Essas introduções assumiam um papel relevante na tônica do discurso, pois preparavam o público para as exposições complexas da *performance* em si. A prolação, ou enunciação curta, descrevia cenas ou narrava fatos pertencentes ao repertório tradicional ou canônico da recepção, com o objetivo de deleitar e estabelecer contato entre o sofista e o público. Não havia obrigatoriedade de a prolação estar estreitamente ligada ao tema principal do discurso. Ela poderia advir de uma série de metáforas literárias ou citações de outros gêneros, a fim de demonstrar a eloquência e o conhecimento do sofista. Disto se nota o caráter específico da *prolalia* em relação ao corpo do discurso principal, marcada pelo apelo direcionado à recepção, futura ouvinte e apreciadora do fala do sofista enquanto orador.

Os *meletai*, especificamente, era uma das bases da atuação do sofista. As composições poderiam ser de persuasão ou exposição de uma temática. Redigiam-se tratados sobre assuntos variados e apologias a figuras ilustres da História, por exemplo, visando com frequência atingir alto grau de experiência em declamação. Os *meletai* faziam parte do grupo relacionado à *performance*, o último estágio do treino nas técnicas dos sofistas. Eles possuíam uma estrutura maleável de composição, assim, "many of a sophist's *meletai* would belong, strictly speaking, to the deliberative rather than the epideictic division of oratory, in the sense that they presuppose a public assembly to be persuaded" (ANDERSON, 1993, p. 64) <sup>11</sup>.

Assim, o sofista partia do princípio segundo o qual, ao se pronunciar ante uma reunião, para criticar ou elogiar, deveria fazê-lo com a condição de que determinado tema fosse sabido pelo orador e pelos ouvintes de antemão; objetivava-se criar um

---

<sup>10</sup> Tradução nossa. "(...) a arte da antítese em sua larga escala."

<sup>11</sup> Tradução nossa. "Muitos dos *meletai* dos sofistas, falando estritamente, pertenciam tanto à divisão deliberativa quanto à epidíctica da oratória, no sentido de que eles pressupõem uma assembléia pública a ser persuadida."

efeito na recepção que a levasse, sempre que possível, à adesão aos argumentos do orador. Para Brandão, o significado advém de que "o desempenho é tudo que conta - e apenas ele, pois dele depende a glória do orador (...). Só há uma norma: impor-se ao público através de quaisquer meios. Não importa o que se diz desde que se obtenha que a multidão fique maravilhada" (BRANDÃO, 2001, p.68).

Os tópicos ou esquemas temáticos dos sofistas seguiam alguns padrões de uso. Era comum a descrição elogiosa, ou exposição patriótica sobre a cidade de seus anfitriões; havia, ainda, outras matérias consideradas criativas pelos comentadores, nas quais o sofista louvava suas próprias qualidades ou as de outros sofistas ilustres. A tônica claramente se associa ao aspecto de provocar identificação da platéia com a fala do orador, de exaltar glórias e manter o contato *patético* através do discurso.

Por isso, as relações da educação e formação sofística estão estreitamente ligadas ao passado clássico. A imitação dos antigos era regra para a feitura dos exercícios - preparatórios e de desempenho - pela qual se julgava e aprimorava a técnica da *mimesis*. O cânone era limitado, nas palavras de Graham Anderson (1993, p. 70), a alguns autores específicos, a exemplo de Homero, Platão, Demóstenes, autores da Comédia Nova, os historiadores nos nomes de Heródoto e Tucídides. Os poetas trágicos também constavam na lista, sendo Eurípedes o preferido dentre os demais.

A mescla de referências resultava, a depender do domínio retórico e linguístico do sofista, numa série de colagens de trechos da tradição, na qual "often, however, an author will aim to produce an ingenious pastiche which will have the effect of evoking several classical authors simultaneously" (ANDERSON, 1993, p. 71)<sup>12</sup>. Esse modo de composição, aparentemente corriqueiro para os estudiosos da Segunda Sofística, foi largamente utilizado por Luciano de Samósata na crítica ao tratamento simplificador dado às importantes referências do passado helênico. Ao se valer da formação sofística obtida ao longo de sua prática, a poética luciânica constrói sua especificidade mimética, subverte o material da retórica e da oratória em prol da criação literária. Através dela, a comicidade latente na própria educação sofística e na "comercialização" da *paideia* projeta-se no texto luciânico.

---

<sup>12</sup> Tradução nossa. "Frequentemente, entretanto, o autor objetivava produzir um pastiche inventivo que teria o efeito de evocar vários autores clássicos simultaneamente."

Displays of erudition could be reinforced by quotation, and in this department the repertoire is subject to certain idiosyncrasies and 'trends'. The writer can take advantage of easily recognisable first lines or commonplaces tags, or contrive to place his quotations strategically in his compositions to leave the most favourable impression on his audience (ANDERSON, 1993, p. 79) <sup>13</sup>.

As citações do cânone, para os sofistas e na recriação da tradição em Luciano de Samósata, são pontos de referência essenciais para entender a apropriação dos modelos e sua utilização retórica. O repertório dos sofistas, apesar de centrado em figuras conhecidas por sua platéia, dependia forçosamente da capacidade de imitar com um estilo diferente dos demais sofistas. Assim, a prática da *mimesis*, num sentido geral de imitação, poderia ser simplesmente a da citação direta, do plágio ou da repetição de clichês convencionais. Porém, num nível sofisticado de elaboração artística, o cânone assume um papel fundamental de inversão e reiteração do passado áureo da Grécia, antes da dominação estrangeira.

A declamação evocava a memória tradicional e simbólica dos gregos e o sofista/orador apelava a estes artifícios para cativar a audiência. O público poderia apreciar ou rejeitar o discurso, visto que o sofista poderia não atingir um nível de persuasão ou de recitação eficiente. A execução deveria ser adequada aos motivos e linguagem empregados, de acordo com as exigências do discurso e da temática desenvolvida. Portanto, a preferência por um léxico especializado, expressões idiomáticas, construções metafóricas com riqueza de vocabulário marcou a prática dos sofistas do II d.C.; a esta preferência linguística denominou-se de retorno ao Aticismo, ou "(...) the capacity of a sophist to make even linguistic purism the subject of a panegyric" (ANDERSON, 1993, p.86) <sup>14</sup>.

O Aticismo caracteriza-se pela retomada dos estilos comuns a Atenas do V e IV séculos a.C. Porém, no justo comentário de Graham Anderson (1993, p. 87), dificilmente a revitalização de um período específico da língua produz textos adequados à compreensão contemporânea dos leitores. Com frequência, gera "efeitos de distorção",

---

<sup>13</sup> Tradução nossa. "As mostras de erudição poderiam ser reforçadas por citação, e neste quesito o repertório é conteúdo para certas idiosincrasias e 'tendências'. O escritor poderia tirar vantagem das primeiras linhas ou lugares-comuns facilmente reconhecíveis; ou inventar, colocando suas citações estrategicamente nas composições para deixar uma impressão mais favorável em sua audiência."

<sup>14</sup> Tradução nossa. "(...) a capacidade de um sofista de fazer até do purismo linguístico motivo de panegírico."

numa espécie de "maneirismo literário", neste caso ocorrido no âmago do idioma Ático, ao ser transposto e ornamentado pelos sofistas da época de Luciano de Samósata.

A sophist's culture had to be learned from books, and the study of classics from Homer onwards necessarily gave each individual student a differently varied palette of archaising manneirisms. In addition there was a battery of grammatical guides in the form of *lexica* to guide aspiring purists to avoid the vulgarisms - as they must necessarily have been regarded - of either spoken *koiné* or even the literary language of the postclassical centuries (ANDERSON, 1993, p.87)<sup>15</sup>.

A estima à linguagem rebuscada de oradores, como Demóstenes, ou filósofos, a exemplo de Platão, criou um apreço exacerbado por uma língua não mais utilizada nos séculos pós-clássicos. A educação sofística pretendia imitar o estilo dentre as variadas possibilidades, preservando o Ático, seu modelo linguístico. Devido às mudanças históricas e educacionais, inclusive pela abertura do território a povos estrangeiros, falantes de outras línguas, o Aticismo não se manteve obrigatoriamente sujeito às regras dos manuais de gramática e estilo; o sofista poderia recorrer a um "(...) more relaxed style, especially in syntactical organisation, for narrative and *dialexis*, as opposed to the more demanding conditions entailed in, say, the strictest imitation of the Attic orators" (ANDERSON, 1993, p. 88)<sup>16</sup>.

Disso se conclui que, na prática dos sofistas, observa-se tanto a imitação dos modelos pertencentes ao passado Ático quanto os exercícios ligados às regras peculiares da oratória e da sofística no século II d.C.. Assim, o purismo da elite, responsável pela manutenção nostálgica do passado e a *práxis* do presente imperial de Roma convivem ao mesmo tempo e de forma controversa, representados através da produção intelectual e textual da Segunda Sofística.

## 2. Os Sofistas e os deuses

---

<sup>15</sup> Tradução nossa. "A cultura dos sofistas tinha de ser aprendida nos livros, e o estudo de clássicos de Homero em diante necessariamente ofereceu a cada estudante uma variada e diferente paleta de maneirismos arcaizantes. Em complemento a isto, havia um montante de guias gramaticais na forma de *lexica* para orientar os puristas aspirantes a evitar os vulgarismos - que eles, necessariamente, tinham de considerar - da *koiné* falada ou até mesmo da linguagem literária dos séculos pós-clássicos."

<sup>16</sup> Tradução nossa. "(...) um estilo mais relaxado, especialmente no que concerne à organização sintática, para a narrativa e para a *dialexis*; assim oposto às condições exigentes trazidas pela, digamos, imitação estrita dos oradores Áticos."

Graham Anderson (1993, p. 198) comenta que não raro encontra-se, entre os escritos dos sofistas, um agradecimento direto à divindade. A preparação para o desempenho público era antecedida, segundo fragmentos citados pelo autor, por etapas de clausura e atos rituais que se associam à rítmica religiosa e à prática piedosa em si. As composições, em forma de agradecimento, eram hinos em prosa, invocações ou panegíricos aos deuses invocados. Porém, como etapa de sua formação, a utilização das fontes religiosas faziam parte do arcabouço cultural inserido nos escritos e, quando possível, a honra ao deus ou a demonstração de piedade poderia servir aos propósitos convencionas da prática sofística.

Vê-se um dado importante nesta relação com os deuses: os sofistas utilizavam materiais provindos da tradição judaica e das primeiras igrejas cristãs, além das associações com o politeísmo grego. Naturalmente, a assimilação de tais fontes entrecrocava-se com a história politeísta e pagã da Grécia e de Roma. O uso da doutrina cristã era retórica e também paradoxal, direcionadas para a figura de Jesus Cristo, considerado um grande orador, o qual levava mensagens a um grupo de pessoas com eficiência e simplicidade, "(...) the ethical teachings of Jesus Christ were perceived as emphasising humility, self-sacrifice and unpretentiousness, qualities which seem antithetical to the kind of values one might expect of a sophist" (ANDERSON, 1993, p.202) <sup>17</sup>.

O assunto religioso apregoado pelos cristãos era modulado de modo a se adaptar às concepções da *paideia*. Esse fato foi possibilitado pela relação estabelecida entre a elite cristã e a elite pagã, pois o período de "renascimento" deu abertura e acesso às doutrinas estranhas ao paganismo, reiteradas e transformadas em objeto de uso pela retórica dos sofistas, constantemente afeitos às referências úteis para enriquecer seus textos.

Afinal, o senso de continuidade e adaptação do passado e do presente por parte dos sofistas contribuiu para conseguirmos visualizar seu posicionamento ambíguo, seja na prática retórica seja no papel social associado à tarefa de mestre de retórica e orador. O contato com textos historiográficos, filosóficos, literários em seus vários gêneros

---

<sup>17</sup> Tradução nossa. "As lições éticas de Jesus Cristo eram percebidas como enfatizando a humildade, o auto-sacrifício e a despreensão, qualidades as quais pareciam antitéticas em relação ao tipo de valores que se poderia esperar de um sofista."

forneceu uma larga gama de possibilidades de criação do passado clássico. O "senso de audiência", ou seja, a noção clara de que o discurso deveria afetar o público convencendo-o ou comovendo-o, nas palavras de Anderson (1993, p. 236) permitiu que a atividade sofística funcionasse voltada para a *performance*, inspirada no dramático, no lugar ocupado no palco, e a prática dos sofistas estava situada entre a glória dos antigos e o presente imperial.

## PARTE II: A Providência e as Divindades

*TIMOCLES — Fijate si establezco un silogismo correcto, y si puedes refutármelo de alguna manera. Si hay altares, hay dioses; es así que hay altares: luego hay dioses. ¿Qué respondes a eso?*

Luciano de Samósata – *Zeus trágico* 51.

Os dados históricos sobre a Segunda Sofística e os sofistas nos auxiliam a adicionar um novo ponto à descrição deste período histórico: a questão da Providência dos deuses e a propagação dos cultos orientais no território grego. Recordemos que o período é marcado tanto pelo renascimento cultural e intelectual quanto pela crise imposta pela mudança súbita e a entrada paulatina dos estrangeiros e suas crenças divergentes. A representação literária destes fatores na escrita de Luciano de Samósata constitui-se o foco o qual buscamos atingir. Compreender a esfera teológica desta época nos auxiliará a refletir acerca das referências encontradas no diálogo do *Zeus Trágico*, pensar as recriações sobre a religião exigidas pela representação artística e pela poética do autor, pois:

(...) o fenômeno religioso é abordado por Luciano da perspectiva da *paideia*, (...), a crítica à religião se realiza, em Luciano, como parte da crítica aos homens cultos. Desse modo, as imbricações da religião com a filosofia têm lugar de destaque, predominando a polêmica em torno da crença na Providência, defendida arduamente pelos estóicos e sistematicamente atacada pelos epicuristas (BRANDÃO, 2001, p. 216).

Ao tratarmos da noção de Providência e suas articulações nos discursos dos sofistas ou dos filósofos, pretendemos estruturar como cada uma destas classes de intelectuais concebia a questão da religiosidade no século II d. C. e de que maneira as doutrinas servem de material artístico no diálogo luciânico. A situação histórica e religiosa apresentava-se tal como uma miríade de crenças e doutrinas advindas do desmembramento dos cultos. Utilizaremos, especialmente, as reflexões de Marcel Caster (1937), Franz Cumont (1929) e outros autores, a exemplo de Lins Brandão

(2001), os quais discutem sobre as características da piedade e da racionalidade em relação à Providência no século II d.C.

## **1. As confluências religiosas no Império**

Segundo Franz Cumont (1929, p. 02) os cultos orientais inseridos durante a difusão e penetração do império em regiões do Oriente devem ser analisados de maneira particular, devido à especificidade com que estas religiões periféricas coabitaram com as oficiais, neste caso, da Grécia, durante o Império Romano.

(...) Rome ne détruisit pas jamais le particularisme régional, et les cultes indigènes, notamment, conservèrent tout leur prestige et toute leur indépendance. Dans leurs antiques sanctuaires, qui comptaient parmi les plus riches et les plus célèbres du monde, un clergé puissant continua à pratiquer, suivant des rites et souvent dans une langue barbare, ses dévotions ancestrales (CUMONT, 1929, p. 19)<sup>18</sup>.

Nos três primeiros séculos de nossa era, as províncias longínquas, sem funcionários suficientes para administrar todos os afazeres exigidos pelo reinado romano, eram simplesmente anexadas ao território, e tal qual aconteceu na Grécia, estas cidades obtinham o direito de permanecer com alguma autonomia, a elite aristocrática detendo ainda alguns poderes. Parece-nos que uma primeira observação se impõe: a religiosidade, pertencente às sociedades com características próprias, mantivera-se segura com seus ritos e cultos nos primeiros séculos d.C. Até esta época, o imperador não era considerado uma divindade, à qual se prestava honras, e considerando-se o único passível de culto oficial, cenário que mudou no período compreendido entre o IV e V d.C.

A multiplicidade de ritos e cultos, na esfera do oficial e do não-oficial, do cívico e do particular, pode ser um traço para compreendermos as correspondências entre o período da Segunda Sofística e a inserção da religiosidade oriental na civilização helênica romanizada, pois a abertura a novas crenças crescia com a expansão do

---

<sup>18</sup> *Tradução nossa.* "(...) Roma jamais destruiu o particularismo regional e os cultos autóctones e, particularmente, conservou todo seu prestígio e sua independência. Nos antigos santuários, os quais contavam entre os mais ricos e mais célebres do mundo, um sacerdote podia continuar a praticar, seguindo os ritos e, com frequência, numa língua bárbara, suas devoções ancestrais."



império. Para Franz Cumont (1929, p. 05) é indissociável desse processo de mistura de crenças o fato de que astrônomos, juristas, matemáticos e metafísicos eram, em sua maioria, provenientes do Oriente. Juntam-se a eles, a exemplo de Luciano de Samósata, escritores, oradores e outros intelectuais interessados na profícua troca estabelecida pelas regiões do império interligadas entre si.

O papel dos pensadores e difusores da cultura, em áreas do conhecimento diferentes, contribuiu para a estabilização e a aceitação do estrangeiro e suas doutrinas no seio na tradição grega: "(...) l'esprit de l'Orient pénètre-t-il toutes les études. Les chimères de l'astrologie et de la magie se font accepter des meilleurs esprits. La philosophie prétend de plus en plus s'inspirer de la sagesse fabuleuse de la Chaldée ou de l'Egypte" (CUMONT, 1929, p. 05) <sup>19</sup>. A valorização dos cultos, a produção científica e simbólica dos povos orientais influenciou a razão filosófica, fornecendo-lhe outras possibilidades de conceber o cosmos. A influência podia ser entendida como exotismo, curiosidade temerosa ou repúdio; os estrangeiros eram chamados de bárbaros ou "os não-falantes da língua grega", porém, graças a estas linguagens desconhecidas, não-helênicas, a Grécia pôde conceber novos significados à sua religiosidade.

Destaquemos a importância da observação de Franz Cumont (1929, p. 10-12) sobre os dados acerca da religiosidade na Segunda Sofística. O autor lembra que, além de serem esparsos os textos sobre o tema, poucos tratam diretamente ou com detalhes sobre os ritos e mistérios das religiões orientais no contexto imperial. As referências advêm de tratados bem posteriores e já sujeitos à avaliação judiciosa e, por vezes, negativa do paganismo sob o viés do monoteísmo. Por isso, os testemunhos passíveis de análise são os dos filósofos, dos "Pais da Igreja" e alguns poucos da comédia, esta última centrada na crítica risonha aos excessos da crença ou na descrição caricatural de procedimentos rituais, como a iniciação ou a possessão nos oráculos. Por sinal, esta última referência é uma das características encontradas na recriação literária cômica e na elaboração paródica de Luciano de Samósata, quando este trata da religiosidade:

---

<sup>19</sup> Tradução nossa. "(...) o espírito do Oriente imiscui-se em todos os estudos. As quimeras da astrologia e da magia fizeram-se aceitar pelos melhores espíritos. A filosofia pretendeu, progressivamente, se inspirar na sabedoria fabulosa da Caldéia\* ou do Egito."

\* Antigo país na região da Mesopotâmia.

Seulement, au II d.C., tant d'esprits partageaient le scepticisme d'un Lucien à l'égard des systèmes dogmatiques! Depuis si longtemps les sectes se disputaient sans qu'aucune pût convaincre les autres d'erreur! L'ironiste de Samosate se plaît à opposer leurs prétentions exclusives et à se reposer sur le "mol oreiller du doute". Mais, seuls, les intellectuels peuvent se complaire doute ou s'y résigner, les foules veulent des certitudes (CUMONT, 1929, p. 30)<sup>20</sup>.

Ressaltamos que o misticismo grego, o fenômeno de cultos diferenciados no âmbito da cidade, existia desde o período clássico. As práticas estavam ligadas a grupos de iniciados, com regras diferentes das exigidas pelos ritos públicos. Alguns podiam ser aceitos pelo Estado, de maneira organizada, porém a característica de enigma, de desconhecido, destacava-os do cenário da religiosidade cívica. São eles, os de Elêusis, o dionisismo e o orfismo; os três possuem dados que os tornam estranhos à religiosidade da cidade: como nos mistérios de Elêusis, o "(...) modo de recrutamento aberto a todos os gregos e baseado não no estatuto social, mas na opção pessoal dos indivíduos" (VERNANT, 2006, p. 70); no dionisismo o caráter de inserção de "(...) uma experiência do sobrenatural estranha e até, sob vários aspectos, oposta ao espírito do culto oficial" (VERNANT, 2001, p. 71) e finalmente, o estudo e difusão da tradição de textos sagrados de Museu e de Orfeu, nos quais "o destino da alma depois da morte é objeto, nesses ambientes, de preocupações e dissertações às quais os gregos não estavam acostumados" (VERNANT, 2001, p. 71).

Dioniso ou o Outro enigmático, Orfeu e a salvação da alma, Elêusis e as relações com deidades telúricas e subterrâneas, reveladoras de sensações que eleva os crentes à qualidade de eleitos, todos esses traços, modificados pelo tempo, mantiveram-se no século II d.C. e sua importância refletiu-se e começou a fazer parte das discussões filosóficas. De certo modo, a filosofia e a religiosidade na época de Luciano de Samósata sofreram tal convergência que o misticismo religioso tornou-se, por espelhamento em certas doutrinas, um pensamento filosófico voltado para o misticismo.

---

<sup>20</sup> Tradução nossa. "Somente no século II d.C. muitos espíritos compartilhavam o ceticismo de um Luciano acerca dos sistemas dogmáticos! Desde muito tempo as seitas disputavam entre si sem que nenhuma pudesse convencer as outras do erro! O ironista de Samósata se comprazia ao opor as pretensões exclusivas das seitas e descansar sobre a "leve almofada da dúvida". Se os intelectuais podiam unicamente satisfazer-se com a dúvida ou se resignar a ela; as multidões queriam as certezas."

## 2. Misticismo oriental e Filosofia grega na Segunda Sofística

Situar o fenômeno religioso de influência oriental no mundo imperial exige que coloquemos a oficialidade cívica à parte deste mundo místico dos devotos das seitas e das doutrinas estrangeiras. Uma prática cívica não anulava a execução de outra, individual, e, em dados relatos, eram concomitantes e preservadas cada qual em sua especificidade mítica e ritual. Havia diferenças na representação das divindades entre o Ocidente grego e as religiões orientais da Síria, Pérsia, Egito ou Frígia, e o modo de interpretar e conceber a teogonia e genealogia dos deuses influenciou, também, os julgamentos positivos ou não dos filósofos, pois:

Les dieux, auxquels les fidèles croyaient s'unir dans leurs élans mystiques, étaient ils-mêmes plus humains et parfois plus sensuels que ceux de l'Occident. A ceux-ci appartient cette quiétude de l'âme dont la morale philosophique des Grecs fait un privilège du sage; ils jouissent dans la sérénité de l'Olympe d'une perpétuelle jeunesse; ces sont les Immortels. Les divinités de l'Orient, au contraire, souffrent et meurent pour revivre ensuite. (...) Avec elles, les mystes, dans leurs offices funèbres, se lamentent sur leur dieu défunt, puis, lorsqu'il est revivifié, célèbrent avec exultation sa naissance à une vie nouvelle (CUMONT, 1929, p. 26)<sup>21</sup>.

A diferença de concepção dos deuses olímpianos para os orientais, segundo Cumont (1929) reside na liberdade de escolha do indivíduo, não imposta pelo Estado, de submeter sua fé à doutrina que lhe aprouver experimentar. A cisão dos Imortais *versus* mortais advinda do pacto prometéico foi justificativa para a criação do abismo entre as criaturas divinas e humanas. As divindades do Oriente também não se igualam aos humanos, isto é claro, elas possuem características que as elevam acima da condição puramente mortal. Mas, pelo fato de passarem pela experiência da mortalidade e ressurgirem renovadas, as divindades orientais, até certo ponto, conseguem atrair ou criar em seu entorno, o aspecto do exótico aliado ao Outro desconhecido.

---

<sup>21</sup> Tradução nossa. "Os deuses - aos quais os fiéis acreditavam se unir em seus elãs místicos - eram eles mesmos mais humanos e, às vezes, mais voluptuosos que aqueles do Ocidente. A estes pertenciam esta quietude de alma a qual a moral filosófica dos Gregos concedia o privilégio da sabedoria; eles regozijavam-se na serenidade do Olimpo numa juventude perpétua, estes são os Imortais. As divindades do Oriente, pelo contrário, sofriam e morriam para reviver posteriormente. (...) Com elas, os místicos, em seus ofícios fúnebres, se lamentavam sobre seu deus defunto, em seguida, assim que ele renascia, celebravam com exultação seu nascimento numa vida nova."

O retorno à vida, a existência *post-mortem* jubilosa ou a reencarnação da alma foram alguns dos argumentos que fizeram estas religiões crescerem e ganharem adeptos durante a Segunda Sofística. Além disto, a permissividade do Estado, nos primeiros três séculos, para com a coexistência de várias crenças, possibilitou o crescimento e o interesse nas práticas culturais do Oriente.

Neste campo de influências, uma em especial interessa-nos pela sua apropriação na escrita luciânica: a questão da Providência; matéria cara aos filósofos e igualmente perseguida por Luciano de Samósata em suas críticas e ironias. O fato de a Providência ter sido discutida pelos filósofos não faz da filosofia uma área religiosa do pensamento, a exemplo da teologia. Devemos diferenciá-las a fim de delimitar as transformações ocorridas, porque a filosofia é "(...) purement laïque; la pensée n'y subit le frein d'aucune tradition sacrée, elle prétend, au contraire, les juger toutes pour les condamner ou les approuver. (...) elle reste toujours indépendante de la croyance" (CUMONT, 1929, p. 27)<sup>22</sup>. De acordo com Cumont (1929) o tratamento dado à religião grega do II d.C. e depois, à romana, é típico das manifestações de intelectualidade e de reflexão sobre o fenômeno da crença para estes dois povos. Já os orientais e sua religião sacerdotal não se manifestavam racionalmente sobre as relações do divino e do mortal; eles viviam a experiência sensível do religioso e, ao mesmo tempo, utilizavam o conhecimento para desenvolver ciências que, eventualmente, pudessem servir ao papel exercido pelo sacerdote em suas atividades: a medicina, a astronomia, a matemática, a química etc. Estas ciências eram aplicadas aos ritos e elas participavam dos eventos de purificação, cura, adivinhação profética, por exemplo.

O que a religião sacerdotal, oposta à religião intelectual, adicionou ao momento religioso da época? No tocante à Providência, dois pontos mostram-se significantes para a piedade oriental: "(...) des moyens mystérieux de purification par lesquels ils prétendaient affacer les souillures de l'âme, et l'assurance qu'une immortalité bienheureuse serait la récompense de la piété" (CUMONT, 1929, p. 35)<sup>23</sup>. Ou seja, de um lado, havia a expiação das culpas através da manutenção da fé, de outro lado,

---

<sup>22</sup> Tradução nossa. "(...) puramente laica; o pensamento [filosófico] não se submete ao impedimento de qualquer tradição sagrada, ele pretende, ao contrário, julgá-las todas para condená-las ou aprová-las. (...) ele permanece, sempre, independente da crença religiosa."

<sup>23</sup> Tradução nossa. "(...) os modos misteriosos de purificação pelos quais pretendiam apagar as máculas da alma, e a certeza de que uma imortalidade bem-aventurada seria a recompensa pela piedade."

julgava-se a piedade de acordo com o grau de aceitação e de entrega do devoto. Ambas faziam parte da dupla estratégia espiritual destas doutrinas e a prática dos ritos de purgação da alma aconteciam tanto em seções privadas aos neófitos quando no cotidiano, na volta ao mundo profanado e impiedoso. Os sacerdotes possuíam o poder de recomendar, de conduzir instruções e de se comunicar com a esfera divina a fim de melhor guiar seus seguidores. O foco centrava-se no objetivo final e glorioso: a fé na sobrevivência imortal e a superação do Destino através da classe dos eleitos: "les élus, semblables à des athlètes victorieux, ceignent la 'couronne de vie' immarcescible" (CUMONT, 1929, p. 39)<sup>24</sup>.

Por sinal, interessante notar que a mácula ou a expiação são elementos que aparecem tanto na tragédia e religião grega quanto na prática sacerdotal do Oriente. Podemos, portanto, pensar a confluência destes elementos estrangeiros pelo viés da identificação. No âmago do Outro, o próprio se reconhece e se adapta; a trágica condição dos deuses no diálogo *Zeus Trágico* de Luciano de Samósata é a direção pela qual religião e criação poética se encontram. Por isso, ao tratar do aspecto religioso da Segunda Sofística, devemos associá-lo em paralelo com o desenvolvimento da *mimesis* criativa. Se a Providência parece estranha e criticável para Luciano de Samósata é porque ela dizia muito e, incisivamente, sobre a crise da piedade na sociedade grega contemporânea ao escritor sírio. Dizia, também, sobre os adeptos e os filósofos que discutiam a questão da Providência, das divindades, da validade dos cultos e da inserção de novos ritos no âmbito cívico e particular da população.

A crise da piedade ou as metamorfoses pelas quais passou liga-se à figura social do filósofo e este nos interessa, pois suas particularidades são matéria criativa na poética luciânica. Pontuamos que a filosofia é laica em seus princípios, por conseguir racionalizar a religião, retirá-la do campo unicamente sensível da experiência com o divino. Mas na Segunda Sofística o tema da religião foi debatido e revisitado com tanta frequência pelos filósofos que há de se notar, sem dúvida, que não eram poucos os que proclamam a irmandade entre essas duas áreas da cultura e "(...) en conséquence, le

---

<sup>24</sup> Tradução nossa. "os eleitos, parecidos com atletas vitoriosos, portavam a 'coroa da vida' inalterável."

philosophe se considérait volontiers comme un être privilégié, un intermédiaire entre la divinité et les hommes" (CASTER, 1937, p. 10) <sup>25</sup>.

As classes de filósofos organizavam-se de duas formas básicas, segundo o grau de religiosidade e de crítica: os piedosos e os impiedosos. Do primeiro grupo fazem parte os peripatéticos, os pitagóricos, os platônicos e os estóicos. No segundo, os céticos, os cínicos e os epicuristas. Em termos gerais se distinguiam quanto ao grau de credibilidade dado ao fenômeno religioso; podiam acreditar piamente na divindade ou criticar incisivamente qualquer tipo de crença ou fé nos deuses. Algumas características são compartilhadas por cada classe com certa proximidade, por isso, é comum encontrar nos platônicos ideias irmanadas às dos estóicos, por exemplo.

### 3. Filósofos: o estóico e o epicurista

A partir da organização em classes, selecionamos dois representantes de filosofias distintas: do Estoicismo e do Epicurismo. Marcel Caster (1937) os descreve seguindo sempre as relações dos filósofos com a poética de Luciano de Samósata. Por isso, as duas doutrinas nos auxiliam a compreender as personagens do diálogo *Zeus Trágico* e a representação literária do pensamento filosófico, no século II d.C, para estas escolas. Cotejamos as orientações de Caster (1937) de forma a associar a criação da personagem do filósofo à atuação no momento histórico e religioso da Segunda Sofística <sup>26</sup>. Os dois tipos diferenciam-se pelo julgamento sobre as divindades e a Providência. Descrevermos a atitude do filósofo estóico e, posteriormente, a do epicurista.

O estóico caracteriza-se pelo desprezo a elaborações teóricas sobre a existência ou a ciência. São conhecidos, àquela época, pelo caráter moral de suas explanações, normalmente associado à religião. Outra marca é a tendência assertiva e decisiva sobre a

---

<sup>25</sup> Tradução nossa. "Por consequência, o filósofo considerava-se, com muito prazer, um ser privilegiado, um intermediário entre a divindade e os homens."

<sup>26</sup> Observa-se que Marcel Caster fez uma síntese dos principais pontos acerca das escolas filosóficas. O autor utilizou relatos e fragmentos do próprio século II d.C. e de séculos posteriores, os quais tratavam e descreviam os filósofos em cortes, discursos, cartas e escritos filosóficos. Por isso, o centro principal da obra *Lucien et la pensei religieuse de son temps* (1937) é, sem dúvida, a análise minuciosa da poética luciânica sustentada pelas características marcantes e mais relevantes para o contexto filosófico e religioso da Segunda Sofística. São estes pontos principais que nos guiam na análise das personagens-filósofos do diálogo *Zeus Trágico*.

organização do Cosmos e das relações estabelecidas com demais elementos; a Ordem do universo está fixa e imutável para o Estoicismo. Portanto, o filósofo estóico, certo de seu posicionamento no mundo, busca extrapolar a condição do espírito encarcerado no corpo, ao procurar o júbilo na aceitação do sofrimento e prevendo, pela ação da Providência, elevar-se além dos fatos definidos pela existência.

Enfin l'âme du Stoïcien était soutenue, dans son élévation fervente, par la conviction que Dieu l'aimait et veillait sur elle, qu'il avait créé le monde pour l'homme, que sa Providence se penchait à tout instant sur le monde en général et même sur l'homme en particulier: interprétation très hardie, et très caractéristique, de l'ancien fatalisme (CASTER, 1937, p. 14)<sup>27</sup>.

A certeza filosófica do Destino guiado pela divindade demonstra que os campos da religiosidade estavam próximos do pensamento racional e das práticas filosóficas. Neste sentido, se a Providência conduz o Cosmos, cabe ao estóico compreender e aceitar o mecanismo do Fado e assumir a postura controlada, exigida pela condição humana e pelo fatalismo. Porém, os estóicos, paradoxalmente, mostravam-se pedantes na exposição teórica dos argumentos e altivos na condução dos debates, destoando da humildade apregoada pelos mestres do Estoicismo, como Epicteto e Zenão de Cício, seu fundador (CASTER, 1937, p. 16).

E quanto aos epicuristas? Quais traços gerais observam-se nestes filósofos e o que eles dizem sobre sua prática? Para Marcel Caster a palavra *rebelde* é, talvez, a que se adéqua à atuação dos filósofos do Epicurismo, na Segunda Sofística. A dita rebeldia estava ligada à postura hostil e vigorosa contra a religiosidade da época. Não bastava, tal qual os cínicos ou cétricos, ser indiferente a algumas práticas ou concepções religiosas. Os epicuristas eram filósofos de racionalidade argumentativa, que não admitiam a Providência ou as exacerbadas noções de piedade, rito, Destino ou existência de divindades benfeitoras. Por isso, para o pensamento filosófico daquele século "(...) ils représentent les inadaptés, les irréductibles" (CASTER, 1937, p. 84)<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Tradução nossa. "Enfim, a alma do estóico estava amparada, em sua elevação ardorosa, pela convicção de que deus o amava e velava sobre ela, que ele havia criado o mundo para o homem, que sua Providência debruçava-se, a todo o momento, sobre o mundo em geral e em particular, sobre o homem: interpretação audaciosa e, bem característica, do antigo fatalismo."

<sup>28</sup> Tradução nossa. "(...) eles representavam os inadaptados, os irredutíveis."

En réalité, le véritable épicurisme niait la Providence parce qu'il voulait éviter avant tout que l'esprit de l'homme fût troublé. Or, si l'homme croit que la divinité s'intéresse aux choses du monde, il sera agité, tantôt d'espoirs, tantôt de peurs: et il ne faut à aucun prix qu'il air peur (CASTER, 1937, p. 131) <sup>29</sup>.

A doutrina epicurista desconstrói a massiva adesão ao misticismo oriental, o sentido simbólico dos cultos nacionais e cívicos e critica, sobretudo, a falta de discernimento racional na avaliação dos fenômenos religiosos. É o oponente exato dos estóicos, como veremos claramente no diálogo *Zeus Trágico*. Sabe-se que, até meados do quarto século, a filosofia de Epicuro exerceu alguma influência, inclusive, sobre outras escolas filosóficas, as quais assimilaram máximas de Epicuro e remodelaram-nas de acordo com seus pressupostos próprios. Deste ponto de vista, o epicurismo modificou-se, fora de sua escola, imiscuindo-se no pensamento filosófico das outras doutrinas.

Devido aos escassos relatos sobre seus membros, e Luciano de Samósata tem o mérito de ser um dos narradores da situação dos epicuristas, a filosofia da escola ficou restrita a descrições pontuais. Dentre elas destacam-se a incredulidade, a clareza nas declarações anti-religiosas e a ilustração, cômica por vezes, de indivíduos glutões e debochados, afeitos a protestar violentamente, a qualquer momento, como impiedosos que eram. Essas descrições ou as representações caricaturais fazem parte da tradição dos oponentes filosóficos dos epicuristas e das criações literárias sobre esses indivíduos; da mesma maneira que, quando possível, os discípulos de Epicuro zombavam da exaltação e dos frêmitos divinos dos estóicos, ridicularizando-os em sua piedade incondicional.

#### **4. A Providência e as Divindades**

A noção da Providência no II d.C. está ligada aos pontos seguintes: ao misticismo oriental; à retomada do tema pelas escolas filosóficas; o movimento da Segunda Sofística no campo cultural e simbólico da *paideia*, a transmissão do cânone por parte dos sofistas. Curiosamente, a fê numa Providência associada à existência

---

<sup>29</sup> Tradução nossa. "Na realidade, o verdadeiro epicurismo negava a Providência porque queria evitar, antes de tudo, que o espírito do homem fosse transtornado. Ou, se o homem acredita que a divindade se interessa pelos afazeres do mundo, ele agitar-se-á, por vezes com esperança, por vezes com medo: e isto não tem outro preço senão o temor."



definitiva da divindade não se limitava à população periférica ou sem cidadania grega. O movimento estendeu-se e ganhou adeptos fervorosos nos círculos das elites cultivadas e das altas esferas da sociedade helênica e romana. São estes últimos adeptos, influenciados pela certeza na crença do deus, que foram duramente criticados por Luciano de Samósata<sup>30</sup>.

Há um detalhe importante: a divindade, neste contexto, é toda Potência e sua ação é o que prova sua existência e marca sua ontologia, mais do que sua representação figurativa, a qual fica em segundo plano. Ou seja, o agir da divindade *através* das ações cotidianas é prova cabal da presença e, portanto, digna de total piedade e crença.

Por isso, Caster (1937, p. 124) demonstra que o nome pela qual a divindade era chamada já não tinha o mesmo peso religioso do período arcaico ou mesmo do clássico. Assim, se Asclépio ou Sarapis agiam em prol da cura, era o *ato de curar* o sinal da divindade e não mais a delimitação nominal dada pela tradição. Daí vê-se que divindades estrangeiras, de campo de ação próximo às tradicionais, foram pouco a pouco assimiladas pela religiosidade deste período; misturaram-se ao Panteão, tomaram os assentos ao lado dos filhos legítimos de Cronos e, confundindo-se com eles, assumiram posições privilegiadas neste *outro* Panteão.

A ação da divindade liga-se ao poder de organização de um deus do Cosmos. Zeus é um exemplo típico da divindade ordenadora e judiciosa, colocando as partes de acordo com o critério da formatação do céu e da terra. Porém, na concepção da época, o deus ordenador possuía a tarefa essencial de velar pelos destinos humanos, de cuidar especialmente das questões relacionados à alma dos mortais. De certa maneira, a piedade volta-se para a realização e salvação individual pela religiosidade, a espiritualidade cívica metamorfoseia-se em espiritualidade pessoal: "ainsi, la Dininité providentielle, au sens étroit du mot, était essentiellement pitoyable, aimante, consolatrice" (CASTER, 1937, p. 128)<sup>31</sup>. A atração exercida por este argumento religioso é diferente daquele da tradição religiosa grega; por exemplo: em Hesíodo e

---

<sup>30</sup> Ver Capítulo III - **O humano e o divino no Zeus Trágico**. As críticas direcionadas à Providência e aos campos associados, como oráculos, magia, deuses estrangeiros, representação do Panteão, filósofos, sofistas e sacrifícios aparecem de maneira sistemática no diálogo *Zeus Trágico* de Luciano de Samósata. Isto proporciona a possibilidade de delinear as linhas principais da crise da religiosidade na Segunda Sofística, através da criação literária do autor.

<sup>31</sup> *Tradução nossa*. "Desta forma, a Divindade providencial, no sentido estrito do termo, era essencialmente piedosa, amorosa, consoladora."

Homero, a divindade não tinha necessariamente de ser condescendente ou preocupada com as questões humanas; as ações dos deuses eram justificadas pela sua posição elevada em relação aos mortais e o Destino era algo pertencente à esfera das Moiras.

O segundo século modifica a noção de Destino e as relações dos fiéis com as divindades. Isto existe porque os deuses "(...) são os salvadores dos homens" (CASTER, 1937, p. 129) e, se a piedade é exercida através de sacrifícios ou orações, deve-se ao fato de os homens esperarem, obrigatoriamente, um retorno benfazejo da divindade. Trata-se da troca espiritual estabelecida entre humanos e divindades, na qual o maniqueísmo entre bem e mal aparece frequentemente. Cabe aos bons a salvação e aos maus, o castigo. Sob este ponto de vista, nota-se o nível idealizado da ação da Providência, pois no plano das realizações cotidianas e reais, os fatos provam, com contundência, que a punição dada ao bem ou ao mal não condiz com um julgamento equilibrado. A Providência divina, assim concebida, deveria agir por meio de regras claras e ideais, sem deixar de atender às expectativas dos devotos.

Quando os epicuristas indagam a validade da piedade e ressaltam o temor que desestabiliza a razão referem-se diretamente ao viés moral da Providência: o temor espiritual, a espera pelo retorno material provindo da permuta entre o plano divino e terreno. Confere-se ao conjunto Providência/misticismo/materialismo aspectos de permanente intercâmbio da ação da Potência e do resultado desta no cotidiano real dos fiéis, logo, "(...) ce sentiment de faiblesse et le besoin de protection qui en est inséparable remontent à l'époque hellénistique où les religions de l'État perdirent leur valeur vivante et ne devinrent plus que formalités respectées" (CASTER, 1937, p. 135)  
32

Instaurou-se, no centro da religiosidade grega, a necessidade individual das preces dirigidas à divindade benfeitora do ser individual, não mais ao coletivo das cidades, não mais às divindades protetoras da *pólis*. À ideia do deus protetor e guia das ações do indivíduo subsistem aspectos relacionados ao fatalismo, a esperança na vida bem-aventurada do *post-mortem* e justificativa simbólica de que, nos tempos incertos de

---

<sup>32</sup> Tradução nossa. "(...) este sentimento de desamparo e o desejo de proteção do qual é inseparável remontam da época helenística, no momento em que as religiões do Estado perderam seu valor vivente e se tornaram não mais que formalidades respeitadas."

dominação imperial e de paz imposta, os eleitos podem participar das escolhas das divindades e serem reconfortados em seu próprio benefício.

A Providência individual estava ligada à Providência totalizante, a qual conduzia o todo do Cosmos através das leis da Natureza, dos ciclos das estações e da presença dos astros. Percebe-se a influência dos cultos orientais nessa concepção astronômica da religiosidade. Porém, não se resume a isto o sincretismo dos povos estrangeiros com os helênicos. Outro ponto essencial é a prática dos Mistérios associada à leitura do oráculo que, sob o ponto de vista da Providência, intervém nas questões particulares através da invocação da magia e da intercessão do *dáimon* na condução dos destinos.

Les démons étaient les agents de la Providence divine, qu'ils exerçaient au bénéfice des collectivités ou des individus, en provoquant certains événements, ou en avertissant les mortels par la divination, que était, de l'avis unanime, une des leurs fonctions essentielles (CASTER, 1937, p. 213)<sup>33</sup>.

Se as divindades habitam regiões longínquas, amparam o indivíduo, preocupando-se com a consecução dos fatos entre os mortais, dando-lhe a opção de invocar o intermediário, estes mediadores das divindades, virtuosos e capazes de interceder a favor dos humanos, são criaturas virtuosas e exemplares. Para a época, o traço moralizante na representação destes espíritos perpassou tanto a filosofia quanto a religião, influenciou os hábitos culturais cívicos e mudou o modo de conceber os esquemas religiosos, outrora instaurados pela tradição grega das divindades, como a exemplo da hesiódica e da homérica.

Un autre trait, c'est que les oracles furent, pendant cette période longue d'un siècle au plus, essentiellement guérrisseurs. (...) Le second siècle a le goût de rêve et les sens de l'intimité divine. Déjà Plutarque préférait à toutes autres la divination dont les âmes pures sont gratifiées par une révélation intérieure (CASTER, 1937, p. 226)<sup>34</sup>.

Desta forma, a presença da divindade está conformada na figura do intermediário que proporciona a cura ou milagre revelados pela mensagem. O

---

<sup>33</sup> Tradução nossa. "Os *dáimones* eram os agentes da Providência divina, que a exerciam em benefício das coletividades ou dos indivíduos, provocando alguns acontecimentos ou advertindo os mortais através da adivinhação, a qual era, de maneira unânime, uma de suas funções essenciais."

<sup>34</sup> Tradução nossa. "Outro traço, é este de que os oráculos foram, durante este período, ao longo de um século apenas, essencialmente curandeiros. (...) O segundo século teve o gosto do sonho e os sentidos da intimidade divina. Já Plutarco preferia, entre todas as outras, a divinação pela qual as almas puras fossem gratificadas por uma revelação interior."

tratamento tradicional do oráculo, desde a antiguidade, associava-o ao campo da incerteza, e embora as mensagens oraculares servissem de forma a auxiliar o julgamento e apontar opções, não esperava-se da revelação a clareza ou a certeza<sup>35</sup>. No segundo século, desenvolveu-se a necessidade obter dos oráculos respostas imediatas e objetivas e, o hábito de recorrer às revelações tornou-se de tal forma difundido, que as práticas oraculares tornaram-se lugar comum, sendo exercidas por indivíduos não-iniciados na prática sacerdotal dos templos. O nome da divindade evocada já não se restringia a deuses específicos dos oráculos; por sinal, Asclépio e Apolo eram comumente confundidos um com o outro, pelo poder medicinal conexo aos seus poderes divinos. As características da Providência, no seu papel de consoladora e de receptiva, demonstram esta massificação do poder do *dáimon* na fé exercida pela população e, comunicada, basicamente, pelas mensagens extraídas da revelação oracular.

A filosofia reagiu por espelhamento em relação aos oráculos e à concepção dos *dáimones*: os estóicos apregoavam a crença nestas entidades espirituais e, os epicuristas as negavam e ridicularizavam. O que para a doutrina estóica era comprovação cabal da Providência e da ação das divindades, na leitura epicurista foi sinônimo de atitudes, frente à realidade, cada vez mais absurdas e irracionais, "(...) donc la divination n'est possible que si elle est inutile et défendre la divination c'est ruiner la morale par la fatalité" (CASTER, 1937, p. 228)<sup>36</sup>. O tema dos mensageiros dos deuses, em forma de intermediários na hierarquia celeste, advém da incorporação no platonismo destas figuras mediadoras da divindade pura e transcendente e que difundiu-se para outras doutrinas filosóficas.

A existência e defesa do *dáimon* nas doutrinas filosóficas do segundo século provêm, também, da raiz popular e antiga de suas origens, nas quais eles eram almas dos mortais, escolhidas pela divindade, espécie de auxiliares especiais, investidos pela centelha divina, mas não totalmente imortais. Não há exato consenso, inclusive dentre as filosofias a favor da Providência, acerca da constituição do *dáimon*, se são advindos dos mortais ou criados totalmente pela divindade. Em termos gerais, concordam com os

---

<sup>35</sup> Um exemplo disto é que um dos epítetos de Apolo era o de *obsuro* ou *dúbio*, o qual demonstra, por extensão, as características das suas mensagens.

<sup>36</sup> *Tradução nossa*. "(...) logo, a divinação não é possível, já que é inútil e, defender a divinação significa arruinar a moral pela fatalidade." Compreende-se moral no sentido de que os mortais, em relação à Providência, seriam incapazes de julgar as ações sem que recorressem ao argumento ou apoio espiritual aos quais estariam *destinados* ou que os guiavam.

pontos que expomos: são seres protetores e auxiliares no destino individual e coletivo - a depender do campo de ação - que se podem acessar através de oráculos, rituais mágicos, preces ou através de atividades guiadas por sacerdotes durante os cultos.

Logo, o século II d.C. foi um momento de intenso sincretismo e de trocas culturais, somados à crise da identidade helênica sob o domínio romano, o embate entre a representação literária dos mitos e sua aceção religiosa confunde-se às influências orientais e à leitura metafísica da filosofia, principalmente dos defensores da Providência. Já os sectários da filosofia dita "ímpiedosa" desconstroem e criticam incisivamente, tanto as apropriações estrangeiras do Panteão grego quanto a fé generalizada nos entes divinos e imortais.

## CAPÍTULO 2

### O ENTRELAÇAMENTO DAS TRADIÇÕES: CRIAÇÃO E RENOVAÇÃO

#### PARTE I: O Dramático e a *mimesis* da criação

*E foi assim que também eu, por vanglória, resolvi deixar para a posteridade qualquer coisa do gênero, só para não ser o único a não me beneficiar da liberdade de contar histórias.*

Luciano de Samósata – *Uma história verídica 2.*

Segundo Aristóteles, a feitura da arte poética, ou seja, o ofício da literatura pelo trabalho do poeta é, antes de qualquer outra consideração, uma criação. A *mimesis*, portanto, inserida neste contexto, vale-se dos fatores que possam servir-lhe de aparatos referenciais – como mitologias, dimensões históricas, obras da tradição literária – para recriá-los na obra de acordo com a necessidade e verossimilhança (*Poét.*, IX, 50, 36, p. 451). Na própria *Poética*, encontramos a formulação de que a fidelidade exata ao mito (fábula mitológica), por exemplo, na elaboração de tragédias, levaria ao ridículo a execução destas, o que significa, que, para Aristóteles, a *mimesis* se vislumbra fundamentalmente como "criação".

Complementa-se, portanto, por associação, o sentido mesmo da criação do mito: por estar em constante mutação com o caminhar histórico e religioso daqueles que o praticam, a situação na qual se insere uma mitologia depende da apreensão e manipulação daqueles que a utilizam ou a renovam.

Ora, se o poeta torna-se, por assim dizer, o demiurgo de sua obra poética, seja ela tragédia, comédia, epopéia e outras manifestações da literatura, os próprios mitos, exteriores ao contexto *estético*, pois pertencentes primeiramente ao terreno do *religioso*, devem, no trânsito de um campo a outro, sofrer modificações para transmutarem-se em matéria verossímil e coerente com a necessidade interna da obra que lhes toma como referência.

## 1. O autor como “estrangeiro”: problematização da *mimesis*

Tais constatações preliminares nos parecem importantes, pois pretendemos delinear o espaço no qual Luciano de Samósata, escritor do século II d.C, exerceu sua escrita. Mais do que somente assumir um posicionamento de escritor e leitor das tradições antepassadas da Grécia Antiga, Luciano permite vislumbrar, através de seu texto, características pontuais da situação histórica e literária de sua época, de um ponto de vista estrangeiro implicado na sua própria obra literária como criação.

Compreendemos que este posicionamento de Luciano se dá, de certa forma, por ser um sírio, habitando a Grécia e utilizando a língua grega como seu veículo de comunicação literária e retórica. O território grego passa à época por transformações profundas devido ao domínio romano. Portanto, agregam-se à cultura da *paideia*, elementos estrangeiros que confluem para a obra luciânica, por exemplo: o surgimento e renovação de escolas filosóficas, as práticas místicas orientais, a religiosidade *versus* a incredulidade racional.

(...) a importância desse olhar do Outro, como instrumento de denúncia, erige-se, pois, como mecanismo privilegiado para a constituição do discurso luciânico, isto é, vem a ser um dos fios que, atando firmemente o *corpus lucianum*, garante a sua unidade enquanto conjunto (BRANDÃO, 2001, p. 204).

O olhar *estrangeiro* de Luciano de Samósata é proposto por Jacyntho Lins Brandão como categoria analítica do escritor grego em seu livro sobre a poética de Luciano, denominado *A poética do Hipocentauro: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Brandão (2001) associa a poética do estrangeiro ao termo *xénos*, o qual define o lugar do "bárbaro" na *paideia*. Este *xénos* é aquele indivíduo situado fora da cultura helênica e que, ao ser inserido no contexto cultural e social da Grécia, vê-se deslocado, periférico. Soma-se a isto o fato de que, não sendo grego, vive numa terra colonizada pelo império romano. Ao comunicar em língua estrangeira, diferente da materna, a poética do *estrangeiro* transforma a crise de recepção e comunicação das tradições gregas e estrangeiras em matéria ficcional e este, segundo Brandão, é um dos traços essenciais para a poética de Luciano de Samósata,

autor sírio que conheceu a cultura helênica e produziu em língua grega sobre os choques culturais ocorridos no século II d.C.

Parte-se do argumento segundo o qual a poética de Luciano apropria-se da cultura helênica, no nível de representação artística, no tocante à formação das personagens e das situações descritas, configurando-as de acordo com os conflitos e os choques de leitura de mundo contemporâneos a Luciano.

Tratando-se de arte literária, a *mimesis* assim deslocada, em Luciano de Samósata, transforma-se em forma *bárbara* no seio da própria literatura grega, o local reconhecido como pertença torna-se *xénos* para interrogar suas próprias produções. A tradição fornece os modelos literários e imaginários para a recriação das mitologias e dos símbolos próprios ao grego, pela visão deste Outro estrangeiro, segundo Brandão.

As noções de três gêneros literários, citados por Aristóteles, também sofrem a influência do *lógos* remodelado pela criação do poeta, organizando-se enquanto modelos estruturais de escrita. Todavia, ao pensarmos a representação textual, temos de recorrer ao conceito aristotélico de *mimesis* com os devidos ajustes impostos pela criatividade subjacente à obra de arte.

Luciano de Samósata, trabalhando sobre as produções gregas, reescreve os gêneros literários fornecidos por Homero, pelos tragediógrafos, pelos comediógrafos, pelos historiadores e pelos mestres da retórica, construindo sobre essas influências sua literatura. A poética luciânica apropria-se dos modelos e mistura os gêneros literários na criação artística, recurso este já presente na epopéia homérica, mas modificado por Luciano. Sua inovação artística reside no fato de, ao retomar o farto material cultural anterior ao segundo século, insere-o no seu contexto de produção e o lê à luz das problemáticas culturais e artísticas contemporâneas a sua época. Ou seja, ao reler o cânone grego, reescreve-o de acordo com seus artifícios criativos, renovando-o e questionando-o.

## **2. A dramática e o olhar deslocado: o *théatron***

Aristóteles discute os três gêneros, o Épico, o Lírico e o Dramático, compreendendo a formação de cada um deles em suas particularidades representativas, apesar de sua preocupação em discutir primeiramente o épico e o dramático, este



último, presente na tragédia. Interessa-nos, em específico, entender a *mimesis* em *Zeus Trágico* não como uma imitação num sentido depreciativo de cópia dos moldes clássicos da tragédia ou comédia e, sim, como uma criação e combinação da tradição do dramático com outros procedimentos de forma e conteúdo.

A princípio, cabe esclarecer que *Zeus Trágico*, utilizado como nosso *corpus* para análise, não é um texto teatral no sentido estrito da concepção, não foi feito para enquadrar-se na Dramática e ser encenado por atores num palco de festival. Pelo contrário, é um diálogo ao estilo cruzado dos veículos da comédia, da sátira menipéia, textos de cunho paródico e diálogos retóricos e filosóficos. Há, contudo, na obra, forte dimensão dramática, seja pela escrita em forma de diálogo, pelos conflitos que caracterizam as relações entre os personagens, pela ação, pela comicidade que recobre o texto recriando as referências como partes essenciais das falas e da estrutura do enredo.

## **2.1. A mistura de gêneros e os *drámata***

Assumir por empréstimo, desta feita, a *mimesis* aristotélica, dá-nos a possibilidade de assimilar quais recursos dramáticos de composição constroem o texto em relação à *ação*. Colaborando com este direcionamento, é válido aplicar as noções dos significados adjetivos e substantivos formulados por Anatol Rosenfeld para os gêneros, na medida em que estes podem intervir na construção uns dos outros - como traço estilístico ou como gênero dominante:

Costuma haver, sem dúvida, aproximação entre gênero e traço estilístico: o drama tenderá em geral, ao dramático, o poema lírico ao lírico e a Épica (epopéia, novela, romance) ao épico. No fundo, porém, toda obra literária de certo gênero conterà além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos típicos de outros gêneros (1985, p. 18).

Utilizando-nos assim, das indicações aristotélicas e das proposições de Rosenfeld, buscamos esses traços distintivos na forma de composição, procurando “ (...) a imitação nestas três diferenças, como a princípio dissemos – a saber: segundo os meios, os objetos e o modo” (*Poét.* III, 10,19, p.445) aplicadas ao contexto da obra apresentada.

A ação - como eixo centralizador da Dramática - pela qual devem se dar as construções das personagens, impõe à análise pontos de vista diferenciados, devido à exigência que essa ação totalizante promove em outras ações periféricas, nas quais as personagens configuram-se enquanto agentes direcionadores do próprio discurso: “(...) essa perspectiva teatral que busca ângulos inusitados para explicitar e pensar a diferença, é ampliada radicalmente por Luciano: o mundo é uma grande cena (*skéne*), as ações humanas são *drámata*” (BRANDÃO, 2001, p. 205).

Os conflitos e ações que nos interessam são aqueles presentes na obra luciânica e no contexto ficcional construído via criação artística em *Zeus Trágico*. Brandão amplia o campo de ação das personagens, na poética luciânica, a esta “grande cena” externa do mundo, como se pudéssemos obter um referente extraliterário aos conflitos representados nas obras do *corpus lucianeum*.

Nem sempre poderemos extrair diretamente esta referencialidade, e daí a complexidade e a possibilidade de múltiplas leituras dos textos de literatura. Os *drámata* nos serão válidos para a compreensão da obra luciânica, à medida que se entrevejam no próprio texto estas “cenas” e este olhar sobre o mundo. Por exemplo: ao observarmos a presença de um filósofo estóico em *Zeus Trágico*, devemos investigar sua correlação com a ideologia filosófica desenvolvida na criação artística, pois devido a um recurso irônico, a “filosofia” da personagem entrará em conflito com o culturalmente aceito como Estoicismo. Neste caso, os referentes entrecrocaram-se para criar a sensação de deslocamento da representação.

Queremos direcionar nossa escolha por um processo investigativo que preze a ação no discurso ficcional, e, a partir dos indícios elencados e confrontados no *lógos*, encontrar traços distintivos de uma representação em diálogo performático, ao nível mesmo do texto escrito.

Assim, dados de caracterização das personagens, de situação, de interpretação e de cenografia são fornecidos ao espectador embutidos no próprio discurso dos antagonistas, sem interferência de um narrador, isto é, as marcas de teatralidade características do discurso dramático devem manifestar-se mais necessariamente nos diálogos que no próprio teatro (BRANDÃO, 2001, p. 207).

Situam-se as personagens no diálogo com traços estilísticos do dramático, menos como atores do que como atuantes. A distinção entre os papéis textuais das figuras em

ação, daquelas as quais efetivamente vão aos palcos, mostra-se como um indício hipotético, de modo que mesmo não tendo sido escrito para o palco de um concurso, o texto possui indicadores latentes de dramaticidade.

Logo, o que interessa é o ponto de vista teatralizador no qual todos agem como atores num mundo e também como espectadores de sua própria condição. Ainda seguindo os apontamentos de Brandão, lemos: “Mais que o fato de Luciano utilizar recursos dramáticos na composição dos diálogos, parece-me que é, sobretudo, do ponto de vista da recepção que a poética teatral contamina sua literatura” (Ibid., p. 205), chamando nossa atenção para a face tripla que une ator, autor e público quando o palco é o cosmos e a humanidade sua companhia itinerante que se vê refletida na cena. Reflexo provindo de um espelho de tantas faces quanto àquelas possibilitadas pelo direcionamento adotado pelo poeta criador, ao considerar a tradição como veículo da contemporaneidade histórica de uma cultura e não somente como repositório de produções irreversíveis de um cânone sedimentado.

### **2.3. Personagens elevados e baixos**

Estabelecendo uma relação entre as personagens como atuantes textuais numa obra acentuadamente dramática e a divisão aristotélica do caráter distintivo presente na tragédia (homens melhores que nós) e comédia (homens piores que nós), perguntamos como na poética luciânica as personagens agem no diálogo ao posicionarem-se em papéis opostos à visão concebida pela cultura helênica.

Segundo Aristóteles, “[...] quanto ao caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]” (*Poét.* II 7, 1448a). Partindo deste pressuposto, observamos que há personagens caracterizadas pela nobreza e outras pela baixeza do caráter quando em ação. Na poética luciânica, as personagens as quais o *ethos* pertence ao campo do divino, ou seja, localizadas num patamar superior de imortalidade, conduzem-se humanamente, rebaixando-se através de ações que as inferiorizam. Nesses casos, o posicionamento entre superior e inferior reside mais na *inversão* dos papéis do herói ou dos Deuses como figuras humanas, a qual se reflete nas ações e na caracterização.

Já as personagens humanas são caracterizadas, tomando os filósofos como modelos, pela incongruência entre sua prática filosófica e doutrina teórica. Os vícios

criticados por um estóico como a falta de clareza discursiva ou a opulência material aparecem com frequência na figura do estóico luciânico, a fim de demonstrar que os filósofos são virtuosos em esferas idealizadas por eles mesmos e, eventualmente, entram em contradição. Logo, os antagonistas são marcados pela incongruência entre a argumentação discursiva e a ação. Tal recurso dá uma visão crítica das personagens atuantes no debate filosófico, as quais tendem a ser virtuosas no discurso e viciosas na *práxis*. Esta forma de conceber o diálogo filosófico está associada à tradição filosófica socrática. Nela, os vícios ou as virtudes estão presentes nos recursos de ironia discursiva, com a finalidade de desmascarar, via comicidade, a posição antagônica dos contendores.

Embora estejamos tratando de rebaixamento dos caracteres, vale tecer alguns comentários sobre o drama satírico, para compreendermos melhor a forma de composição luciânica e diferenciá-la da representação deste tipo de texto dramático no tocante ao rebaixamento das personagens. Por dever aos dois grandes subgêneros do Dramático, a estrutura híbrida do drama satírico justifica os limites trágico-cômico, por ser um subgênero com características marcadas, justamente, pela mescla dos dois modos composicionais da tragédia e da comédia<sup>37</sup>.

Eudoro de Souza, em comentário ao trecho da *Poética* (*Poét.* II 7, 1448a), acima lembrado, nos fala que a dicotomia dos sujeitos de baixa ou alta índole sugere que “no sentido grego clássico, a partir de Homero, os ‘homens de elevada índole’ só podem ser heróis, e os de baixa índole, a multidão” (1990, p. 477). Neste sentido, se nos aproximamos dos traços típicos para investigar a criação das personagens, teremos a seguinte descrição acerca delas, segundo Aun (2009):

“(…) o drama satírico justapõe o heróico, com seus personagens supra-humanos, ao cômico, com seus personagens subhumanos. Os heróis de mitos antigos e da epopéia, exaltados e problematizados na tragédia, são diminuídos e colocados em um nível mais próximo ao humano e

---

<sup>37</sup> Ressaltamos que as informações acerca do drama satírico são esparsas e pouco definidas devido à ausência de material suficiente para a apreensão da poética deste tipo de produção literária. Sabemos, por exemplo, que era o quarto elemento na tetralogia trágica e que fragmentos de um drama satírico atribuído, com dúvidas, a Eurípedes - permitiu identificar poucas características de composição, o que não nos oferece respaldo contundente para irmos muito longe à análise da forma ou do conteúdo.

Baseamo-nos no estudo de Aun (2009) citado nas referências desta dissertação, do qual utilizamos especialmente a descrição da autora sobre as personagens do drama satírico. Em geral, seguimos as anotações aristotélicas da *Poética* para compreender o desenvolvimento da autora sobre as personagens e sobre o posicionamento destas em relação ao contexto literário visado neste trabalho.

encontra-se com um coro vestido de sátiros e o pai destes, o velho Sileno” (AUN, 2009, p. 82).

Aun (2009, p. 84) ressalta que as personagens do drama satírico, ausentadas da *pólis* e inseridas num contexto de vivência animalesca dos sátiros, podem entrar em contato com um estado pré-cultural do humano, bem afastado daquele do heróico trágico, superior. Não interessa, portanto, a crítica ao social, a qual só se faz presente na convivência com a cidade e seus paradoxos de formação. A comédia, segundo a autora, possui este traço de zombaria do cidadão em contraposição ao drama satírico, este um híbrido entre tragédia e comédia, assim como sátiro é um híbrido de homem e animal.

Porém, como veremos adiante, no *Zeus Trágico*, Luciano não se contenta em apelar aos recursos já estabelecidos pela normatização dos modelos de composição poética, a exemplo de personagens obrigatoriamente vinculadas ao modelo do drama satírico. Pelo contrário, cria uma forma dialogada diferenciada. A diferença está no fato de que a preocupação crítica de Luciano de Samósata situa-se no campo da *paideia* e da *pólis*, locais distantes daqueles evocados pelo campo rústico e animalesco dos sátiros. Como devedor da tradição, a escrita luciânica adapta sua *skéne* utilizando-se das tradições modelares da literatura grega, mas não impondo ao seu modo criativo as definições, por exemplo, que o delimitariam ao drama satírico somente.

Sur le problème de la technique de la Mimésis, Lucien a une vue très claire. Il recommande d’imiter les “qualités”, les beautés et de procéder avec éclectisme en allant d’un modèle à l’autre. Il conçoit l’imitation comme une lutte ouverte (ἀμιλλὰ), d’où la servilité soit exclue. On ne doit pas imiter “avec la précision d’un danser de corde”, l’Art supposant la liberté (BOMPAIRE, 1958, p. 139)<sup>38</sup>.

Luciano de Samósata recorre menos à localização imediata de um gênero literário, ou seja, de um lugar fixado pela tradição como demarcador de uma forma para criar sua poética. Se um modelo possui características exclusivas de composição, não o seguirá estritamente, para não se prender à forma única do mesmo. Por exemplo, não precisa delimitar um texto seu aos moldes do drama satírico, mas pode se apropriar de

---

<sup>38</sup> Tradução nossa: “Sobre o problema da técnica da *Mimesis*, Luciano possui um ponto de vista bem claro. Ele recomenda imitar as “qualidades”, as belezas e proceder com ecletismo passando de um modelo a outro. Ele concebe a imitação como uma luta aberta (ἀμιλλὰ), na qual a subserviência esteja excluída. Não se deve imitar “com a precisão de um equilibrista”, a Arte pressupondo a liberdade”.

alguns traços deste e o faz de acordo com as exigências miméticas de sua representação criativa.

Opta mais por uma não-identificação dos lugares morais e sociais dos indivíduos atuantes porque estes lugares tornaram-se terreno para paradoxos ideológicos controversos: por exemplo, os retores parasitas de ricos da aristocracia; os filósofos charlatães que cobram para ensinar fórmulas mágicas de cura; os historiadores fantasiosos, cobiçosos por uma posição política ou militar e adutores de grandes chefes e membros da aristocracia grega e romana.

Para Luciano, o terreno é a *pólis*, é a Atenas sob o império romano contemporânea ao autor no século II d.C. Por isso, leva sua forma *bárbara* para o interior do conteúdo familiar grego da cidade, não veste sua criação com a pele de outra, não a afasta para o rústico; seu animal é o homem racional, e não o “arquétipo do homem intocado pela civilização” (AUN, 2009, 84); sua personagem pode até ser *satírica*, todavia, não forçosamente companheira dos sátiros.

Tratando-se, portanto, de civilização e cultura, da *pólis* e da crise desta, Brandão (2001, p. 203-214) desenvolve a noção de uma poética da teatralidade para explicitar as marcas da tradição na produção ficcional luciânica. O autor nos chama à atenção para o fato do olhar do Outro, tal um público numa audiência, ser o orientador das ações das personagens nos diálogos.

A observação da crise da cidade por Luciano de Samósata e, portanto, da crise do indivíduo na coletividade cívica representadas em seus diálogos, proporciona aquele deslocamento requerido na recepção da elocução de um discurso. A fala da personagem gravita entre os pólos do patrimônio cultural, social, político e a modelagem cênica do discurso para a situação ficcional: “a própria estrutura física do *théatron* leva a que não se possa defender a prevalência de um único ponto de vista, isto é, não existe o ângulo correto para ver-se sem distorção (...)” (BRANDÃO, 2001, p. 206).

A dinâmica da crise age como a força para a execução dos efeitos conflituosos suscitados pelo diálogo. O efeito desta recepção só acontece se o público compreende a ironia e os jogos de inversão do patrimônio cívico exposto no diálogo luciânico. Há a necessidade da presença de referenciais delimitados para a apreensão do sentido desejado, por exemplo: a contraposição de um discurso retórico de Demóstenes, grande orador do passado, com os floreios vazios de um falso mestre de oratória.

Se se assume que não há um significado totalizante e uno, entendemos que no *théatron* de Luciano os papéis antagônicos completam-se na presença um do outro, não somente na suposição direta de que bastam pontos de vista diferenciados para dar um sentido controverso às ideias expostas nas querelas. Se há uma perspectiva teatral, há, também, uma maneira de direcionar esta perspectiva através da ação e conflitos das personagens.

O movimento que submete tudo e todos ao olhar do outro, deslocando perspectivas, configura o que trataria como uma marcada perspectiva *teatral*, no sentido de que o olhar estranho sobre o objeto não se dá no plano do individual, contrapondo um ponto de vista determinado a outro que se lhe opõe, mas coloca-o constantemente sob os riscos de uma multiplicidade de outros olhares possíveis, como se tudo se passasse numa cena de teatro (BRANDÃO, 2001, p.204).

O teatro, como patrimônio grego por excelência, conjuntamente com a filosofia e a retórica, fazem parte do legado utilizado por Luciano para representar as condições em que tais instâncias apresentam-se em seu constructo ficcional. Não haveria como delinear as crises desse mesmo legado, sem levar em consideração o apoderamento que o público faz dele. Essa tomada de posse dá-se em níveis complexos e diferenciados, sem deixar de aglomerar a essa *perspectiva teatral* a recepção exposta nos diálogos, a ação dramática (encenada ou não) recriada pelo autor com esse olhar de alteridade.

A profissão de mentira por Luciano é, portanto, essencial em dois sentidos: pela negação de que se possa entender sua obra como alguma das modalidades de discursos verdadeiros (isto é: historiografia, filosofia ou retórica) e (...) da perspectiva da defesa de um espaço para a ficção em prosa, entende-se como a relação de Luciano com os gêneros em prosa tradicionais se dá em termos de limitar fronteiras para indicar o que seu *lógos* não é; entende-se, igualmente, que sua relação com os poetas se efetive em nível diverso, supondo o uso da mesma *pura liberdade*, porém num registro diferente (BRANDÃO, 2001, p. 142).

### **3. O *pseûdos*: ficção X verdade**

A situação da alteridade, constantemente lembrada em Brandão (2001), subjaz a outra formulação conceitual: a de *pura liberdade do poeta*. Essa liberdade diferencia-se daquela do historiador e do filósofo: um atrelado aos fatos históricos e

consequentemente, à verdade narrativa desses eventos ou, como nos diz Aristóteles, " (...) com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem em verso ou prosa (...) - diferem sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder" (*Poét.* IX 50, 1451b). O filósofo, no sentido da própria prática de uma corrente filosófica em específico, um sujeito coerente com as ideias defendidas de acordo com sua "verdade" ou vertente filosófica. O poeta, ao contrário, tem ao seu lado o *pseûdos*, a mentira, a ficção no grau mais refinado. Há três tipos de *pseûdos*, cada uma motivada por necessidades diferenciadas e concordes com as intenções daqueles que as proferem. De acordo com Brandão:

Como se vê, para cada uma dessas categorias de *pseûdos*, Luciano dá uma justificativa: aos que mentem para salvarem-se a si mesmos, seus amigos ou sua pátria, move uma razão *utilitária*; o *pseûdos* dos poetas justifica-se por uma razão *estética*, em vista da beleza dos seus versos; nos mitos, Luciano descobre uma razão *antropológica*, relativa à identidade das cidades e da Grécia como um todo (BRANDÃO, 2001, p. 46-47).

A primeira residiria no campo da necessidade, os mentirosos dissimulam para salvar seus interesses, por via de logros cujos fins últimos seriam justificáveis para o bem da coletividade. A segunda não pertenceria a uma situação de utilidade, mas sim, estaria ligada à obra estética da criação ficcional; e a terceira refere-se às grandes mentiras criadas pelas culturas e civilizações, as quais são aprendidas pelas gerações e repassadas pela tradição: os *mythôde*.

Praticando a ficção em prosa e declarando que não passa de ficção, pois não só se refere ao que não foi visto nem ouvido (em oposição à história), como também não se ocupando do possível (em oposição à filosofia), Luciano *purifica* a tradicional liberdade dos poetas, pintores e sonhos, livrando-os dos limites de uma determinada forma – definidora de certos gêneros dos discursos (...) (BRANDÃO, 2001, p.49).

O amor ao *pseûdos* e, portanto, à ficção/mentira aliada à liberdade de composição, dá ao produtor de literatura uma abrangência maior do que a limitada ao historiador e ao filósofo, pois se supõe que os dois últimos lidam com os acontecimentos e com a verdade diferentemente do poeta. Aqueles, principalmente se os tomarmos de um ponto de vista ideal, são amigos da *alétheia* (verdade) e não da



mentira/ficção. Se mentirem, acreditando-se verdadeiros, aí um motivo para a zombaria de Luciano.

A discordância entre a *práxis* e o *lógos* dá-se porque as personagens não têm um posicionamento crítico sobre sua postura, tornando-se, paradoxalmente, amigas do *pseûdos* ou amantes da mentira, por admitirem-na em sua prática filosófica ou historiográfica. Podemos observar estas duas posturas na poética de Luciano, descritas da seguinte forma por Jacques Bompaire (1958):

Je crois qu'il faut distinguer deux attitudes chez Lucien. Il critique les fictions gratuites, celles des premiers poètes qui créèrent la mythologie; mais dès le moment où la fable a été consacrée par la tradition littéraire, dès qu'on oublie son origine absurde pour ne plus songer aux grâces dont l'ont parée les écrivains successifs, elle est admissible. Il y avait mensonge à la créer, il n'y en a plus à la reprendre chez un aède. Lucien se défie des audaces de l'imagination créatrice, et c'est vers le monde des livres, qui l'a fixée une fois pour toutes, qu'il entraîne consciemment l'écrivain (BOMPAIRE, 1958, p. 128)<sup>39</sup>.

Como o produto ficcional admite as “mentiras/ficções” em contraposição às “verdades ideais” de uns poucos filósofos ou historiadores, o poeta em sua *pura liberdade*, liberto da obrigatoriedade da verossimilhança tradicional exigida dos filósofos e historiadores – leia-se, segundo Brandão, a conceituação aristotélica de verossímil exigida da historiografia e da filosofia em relação à *alethéia* ideal. O poeta pratica a ficção exclusivamente como ficção, exerce a verossimilhança de acordo com a criação da obra literária. Esta não é condicionada pelo controle social de um *pseûdos* que visa ser útil e até verdadeiro, a exemplo dos *mythôde* ou da narrativa histórica. Nem está presa, como a filosofia, a uma coerência entre a prática filosófica e os pressupostos teóricos desta.

Pelo contrário, a ficção percebida assim admite a instituição de um *pseûdos* o qual permita uma maneira diferente de olhar a literatura. Por isso, ao utilizar os mitos, a narrativa historiográfica, os discursos retóricos e os assuntos filosóficos como matérias

---

<sup>39</sup> Tradução nossa. “Creio ser necessário distinguir duas atitudes em Luciano. Ele critica as ficções gratuitas, aquelas dos primeiros poetas criadores da mitologia; mas desde o momento no qual a fábula foi consagrada pela tradição literária, desde que esqueçamos sua origem absurda para não mais sonhar que as Graças adornaram os sucessivos poetas, ela é admissível. Havia mentira ao criá-la, não há mais de repreendê-la num aedo. Luciano desafia as audácias da imaginação criativa, e é para o mundo dos livros, que ele fixou, de uma vez por todas, aquilo que representa conscientemente um escritor”.

para criação, observa-os com o olhar distinto da ficção, como obras, também, do *pseûdos*: “Se nos autores que lhe servem de referência, Luciano identifica mentiras que pretendem passar por verdades, sua diferença está justamente em assumir o *pseûdos*, através da surpreendente confissão de mentira” (BRANDÃO, 2001, p.140).

#### 4. As personagens

Como optamos, primeiramente, pela visualização da construção das personagens como membros do eixo da ação no diálogo, por ser “(...) um gênero adequado para a representação da fala do outro, ou melhor, para a representação do embate da fala do próprio com o outro” (BRANDÃO, 2001, p. 29), seguiremos nossa revisão teórica dividindo as personagens recorrentes no *Zeus Trágico* por categorias temáticas, seguindo, ainda, as orientações de Brandão (2001) e complementando-as com os apontamentos de Jacques Bompaire (1958) e Marcel Caster (1937): o filósofo estoíco e o epicurista, na primeira parte; e as Divindades, na segunda parte. Não despreveremos o papel do historiador, visto não ser de utilidade direta para nosso *corpus*, eventualmente, em nível de comparação, poderemos lembrar características deste último, para ilustrar a situação dos outros, no estatuto da *pura liberdade* na ação ficcional. A categoria básica para elucidar as personagens no diálogo é a das Divindades – deuses ou semideuses; todavia, explicitaremos devidamente a contribuição das personagens divinas quando discutirmos os recursos de produção do cômico no *Zeus Trágico*.

Tematicamente, o cânone utilizado por Luciano é o da tradição clássica, já que escolhe, entre estágios históricos da cultura e da literatura grega, os períodos mais representativos da produção artística desse povo: “Son choix s’exerce au profit des auteurs antérieurs à l’époque hellénistique, classiques et grands poètes de l’époque archaïque, classiques au sens large du terme (...). Les Modernes sont expressément rejetés par lui (...)” (BOMPAIRE, 1958, p. 146)<sup>40</sup>.

Em observação concernente à noção de *Mimesis* aristotélica, Bompaire (1958, p. 23) destaca como a imitação, para Aristóteles, é vista de uma maneira construtiva: por

---

<sup>40</sup> Tradução nossa: “Sua escolha se efetua em proveito dos autores anteriores à época helenística, clássicos e grandes poetas de época arcaica, clássicos no sentido abrangente do termo (...). Os Modernos são expressamente rejeitados por ele (...)”. Utilizamos a palavra, “Modernos”, como em Bompaire, no sentido de escritores contemporâneos a Luciano de Samósata.

ser próprio de o humano imitar e fazê-lo por prazer e deleite, aquele que imita pode recorrer a recursos simples, como a mímica, ou desenvolver de forma artística a imitação, atinando para os modos, as ações e os tipos humanos e transformando-os em representação criativa. A imitação pela arte, ao invés de ser tomada como nociva ou ilusória – como o era para Platão, é antes disso, válida e essencial.

Portanto, a *mimesis* que se apropria da tradição grega para contorná-la com cores menos otimistas e desmascarar as crises impostas aos caracteres e as ações destes, vem a ser, também, construtiva, tanto como renovação crítica da herança cultural quanto como renovação das formas de composição da matéria canônica. Insistimos neste ponto, pois antes de ver na escrita luciânica uma quebra com os padrões passados literários, precisamos inserir a sua obra no contexto de um pensador *estrangeiro* em meio ao familiar e local grego, por isso, retomamos o exposto em relação ao *xénos*: a obra luciânica está numa posição devedora da cultura da *paideia* e contestadora dos padrões repetidos pela sociedade. Sua opção poética situa-se neste lugar na qual a *mimesis* está a favor da inversão e do espelhamento distorcido dos valores da elite grega. Se a arte Oratória fora exemplo de clareza discursiva e de alta educação, no século II. d. C. os oradores de Luciano apropriam-se deste passado glorioso e idealizado para criarem discursos que nada tem a ver com a sutileza de pensamento e refinamento cultural. Copiam os antigos no sentido mais livresco, mas, ao perpetuar a arte *ipsis litteris* em novos contextos, rebaixam-na e retiram-na de seu lugar superior.

Luciano elege neste cânone os indivíduos que se tornarão suas personagens nos diálogos. Normalmente elas são figuras representativas da cultura clássica da Grécia Antiga: os filósofos e os retores, por exemplo. Como apontamos, a problemática não reside tanto na verdade apregoada pelos filósofos e retores ideais ou consagrados; nem nos praticantes da Filosofia ou da Retórica, coerentes com a *alétheia* ideal. A crítica recai sobre os falsos praticantes da doutrina filosófica que, pela falta do *noûs* e da perspicácia intelectual, agem como verdadeiros falseadores do próprio discurso: a *práxis* e a representação do *lógos*, por extensão, não se coadunam com os preceitos intelectuais exigidos de um filósofo ou mestre de retórica.

## **5. Criação literária e Criação retórica**

Segundo Bompaire (1958, p 147- 150), a crítica luciânica recai, principalmente, para além dos métodos livrescos ou ensinamentos dignos de reproche, naquela falta de espírito crítico avaliativo, na qual se impõe um ensinamento solapando a chance de comparar ou conhecer, ao menos outros métodos, sejam eles filosóficos ou retóricos. Anula-se, por vezes, o ecletismo necessário para a liberdade na Arte e, por conseguinte, na criação de um patrimônio cultural reflexivo sobre suas produções.

Disons dès maintenant pour la clarté de l'exposé que Lucien utilise ce héritage de deux manières. L'une, simple et directe, que nous appellerons le création rhétorique, parce qu'elle nous paraît fonction des habitudes d'école. L'autre, plus libre et plus raffinée, que rend sa matière livresque méconnaissable et que nous appellerons la création littéraire (*Ibid.*, 1958, p. 07) <sup>41</sup>.

Conforme este autor, a reflexão crítica na ficção que se apropria do cânone repousa em duas modalidades de utilização: a primeira, na *criação retórica*, caracterizada como um método de exame e exploração direta dos autores, transpostos ou justapostos nos diálogos, como peças de um mosaico da tradição. E a segunda, na *criação literária*, a qual metamorfoseia as personagens, dando-lhes outras opções de figuração ou de pintura cênica nos diálogos; deslocando-as de seu lugar mítico/tradicional e recriando-as de acordo com a exigência da obra.

A fala do Outro, seja somente lembrada como colagem, seja recriada como discurso ficcional, precisa ser vista levando-se em consideração os critérios formais e internos, tanto da *criação retórica* quanto da *criação literária*. Um dado relevante para entendermos o diálogo num sentido não somente dramático é reconhecer as nuances de dicção que o separam do gênero oratório, “(...) dialogués ou non, tous les ouvrages de Lucien étaient destinés à la lecture publique, les lettres même pouvaient être des conférences” (*Ibid.*, p. 239) <sup>42</sup>. De posse deste dado, serão utilizados por Luciano desde

---

<sup>41</sup> *Tradução nossa*. “Afirmamos, desde agora, para clareza do exposto, que Luciano utiliza esta herança de duas maneiras. Uma simples e direta, que chamaremos de *criação retórica*, porque nos parece a utilização de uma função advinda de hábitos da escola. A outra, mais livre e mais refinada, a qual deixa sua matéria livresca dificilmente reconhecível, chamaremos de *criação literária*”. (*grifo nosso*). Como “hábito da escola”, entendemos a formação retórica provinda da II Sofística, atividade exercida por Luciano nos primeiros anos de sua carreira. A retórica, bem como a oratória, eram caminhos essenciais pelos quais o estudioso adquiria conhecimentos variados da cultura escrita na Grécia Antiga. (Ver **Introdução e Capítulo I** desta Dissertação).

<sup>42</sup> *Tradução nossa*: “(...) dialogadas ou não, todas as obras de Luciano estavam destinadas à leitura pública, mesmo as cartas podiam ser conferências”.

elementos retóricos dos gêneros oratórios, até empréstimos imediatos de outros gêneros não oratórios, a exemplo da Filosofia e da Comédia.

Como representantes dos gêneros oratórios ou não-oratórios, os retores e filósofos serão os caracteres destacados nesta revisão da pintura *performática* nos diálogos. Destaquemos a constância com que as figuras ilustres de Diógenes, Pitágoras, Sócrates, Empédocles, Crates entre outros, aparecem n'Os *Diálogos dos Mortos*, por vezes assumindo seus papéis convencionais de sábios e pensadores, em outras, colocando-se no lugar de espectadores e de comentadores de outras doutrinas.

Os charlatães de ambas as atividades, que desfilam cada qual com as marcas distintas de sua escola, por vezes caricatas, são personagens frequentes na escrita luciânica para a construção dos caracteres. A degradação moral no ensino dos valores da *paideia*, no qual a incoerência entre prática e doutrina vê-se espelhada nas escolas filosóficas e retóricas amplamente difundidas no século II d.C, são representadas através dos discursos enganadores das personagens caricatas dos charlatães.

Os discursos das personagens seguem os critérios da *criação retórica* e da *criação literária*, e reforçam o par ficção/mentira durante a execução das ações. Ao desvelarmos os mecanismos de produção interna dos diálogos, saberemos identificar mais claramente a ação mimetizada via *lógos* discursivo.

Em relação à *criação retórica*, teremos a utilização do discurso do gênero judiciário, de acusação e defesa; do gênero deliberativo e do gênero epidíctico ou demonstrativo, no qual um tema conhecido do público e do orador é elogiado ou criticado no discurso. Os retores, por exemplo, eram treinados na introdução e no desenvolvimento de temas variados, com a finalidade de obter o domínio suficiente para elaborar um discurso aos moldes da arte retórica. Tais exercícios poderiam ser básicos, com o intuito de exercitar técnicas de descrição, narração: os *progymnasmata*; ou de ordem elevada, para um auditório ou conferência pública dos chamados *melétai*, compreendidos como a prática específica da declamação e recitação na Oratória.

La retórica, en tanto que techné, ofrece unos recursos, el conocimiento y dominio de unos instrumentos expresivos, formales, que pueden incluso convertir la sofística en vehículo comunicativo de saber absoluto, ya que - tal como postula Filóstrato - los antiguos denominaron sofistas tanto a los oradores de brillante elocuencia como a los filósofos que adquirieron fama de tales por su capacidad de

formular su pensamiento con fluidez. De este modo, la retórica ya no es sólo sofisticada, sino que puede aprehender también la realidad y además expresarla: es, por ello, “retórica filosofante” (GÓMES & MESTRE, 2001, p. 118)<sup>43</sup>.

Em *Zeus Trágico*, a composição retórica no gênero judiciário permanece como constância, fazendo uso, conseqüentemente, das técnicas desse gênero: a acusação e a defesa. Segue-se um traçado argumentativo, descrito da seguinte maneira por Bompaire:

La composition suit un schéma rhétorique net: exorde qui indique l'essentiel de l'argumentation, διήγησις remontant au premier procès, avec des éléments d'argumentation (προκατασκευή), argumentation par réfutation (λύσις), (...) une péroraison contenant une anticipation menaçante (BOMPAIRE, p. 242-243)<sup>44</sup>.

Mesclam-se, neste esquema, não obrigatoriamente seguido à risca, os recursos apelativos ao estilo do gênero deliberativo e os exemplares, ao modo epidíctico.

Nous avons dit plus une fois que par une pente naturelle Lucien passe d'un type de création à l'autre, le second prolongeant le premier. En sorte que de la création littéraire il ne faut rien attendre de révolutionnaire, rien que soit matière à verbalisme enthousiaste; mais dans sa discrétion elle peut faire découvrir des formes d'art attachantes (BOMPAIRE, p. 547)<sup>45</sup>.

Por isso, os filósofos, presentes no embate de doutrinas exposto no *Zeus Trágico*, em contradição com as próprias regras da argumentação, criam para si armadilhas discursivas pelo uso indevido ou “charlatão” de uma oratória livresca e indecisa de suas regras de condução. Recorde-se que, na ficção luciânica, tais recursos

---

<sup>43</sup> Tradução nossa. “A retórica, como *techné*, oferece uns recursos, o conhecimento e domínio de uns instrumentos expressivos, formais, que podem inclusive converter a sofisticada em veículo comunicativo de saber absoluto, já que – tal como postula Filóstrato – os antigos denominaram sofistas tanto os oradores de brilhante eloquência como os filósofos que adquiriram fama de tais por sua capacidade de formular o pensamento com fluidez. Deste modo, a retórica já não é só sofisticada como também pode apreender a realidade e ademais, expressá-la: é por isso, “retórica filosofante”.”

<sup>44</sup> Tradução nossa. “A composição segue um esquema retórico nítido: exórdio/preâmbulo que indica o essencial da argumentação, διήγησις remontando ao primeiro processo, com os elementos de argumentação (προκατασκευή), argumentação por refutação (λύσις), (...) uma peroração/conclusão contendo uma antecipação ameaçadora”.

<sup>45</sup> Tradução nossa. “Dissemos mais de uma vez que, por uma inclinação natural, Luciano passa de um tipo de criação à outra, a segunda prolongando a primeira. De modo que da criação literária não é necessário esperar nada de revolucionário, nada que seja matéria de verbalismo entusiasta; mais em sua discrição ela pode fazer descobrir formas de arte atraentes”.

de defesa e acusação são utilizados a favor da estrutura do diálogo, perseguindo o objetivo de releitura sujeito à *criação literária* do objeto retórico.

Essa tendência sofisticada em explorar as possibilidades do discurso judiciário não discorda, por outro lado, da reorientação provocada em sua produção pela criação do diálogo cômico, na medida em que tanto o diálogo platônico quanto a comédia, declaradamente ou não, mantêm relações com os processos de julgamento, enquanto envolvem defesa, acusação, sentença e disputa (BRANDÃO, 2001, p. 115).

Acompanhando o desenvolvimento do pensamento de Bompaire (*Ibid.*, p. 303-318), ao modo retórico de apropriação dos modelos, o diálogo socrático tem em Luciano um veículo de utilização direto dos artifícios argumentativos deste modo de composição. Segundo o autor, não veremos exatamente um aproveitamento da forma socrática discursiva como um padrão repetido, porém uma condensação das marcas principais que identificariam um texto escrito nos moldes socráticos.

A título de exemplificação, citemos o empréstimo de um recurso socrático quando da presença de um exórdio narrativo em defesa de uma doutrina, uma espécie de elogio antecedendo a exposição ou diálogo propriamente dito, de maneira a conhecermos certos conteúdos das contra-argumentações a serem desenvolvidas. Segundo José Alsina Clota em sua “Introducción general” para a obra de Luciano de Samósata, encontramos estes elementos da contra-argumentação, por exemplo, nestes textos: *Elogio da Mosca*, *Filosofia de Nigrino*, *Apologia*, *O Tiranicida* (CLOTA, 1996, p.15), não sendo os únicos com esta característica na obra luciânica como um todo.

Tenhamos em vista que, em *Zeus Trágico*, o diálogo começa sem esta exposição diegética da matéria e, portanto, neste caso, o diálogo socrático será de mais valia quando tratarmos da ironia. Também, nos textos exemplificados acima, não observamos a divisão clara das falas das personagens, apresentando-se as ideias em uma forma diegética não-dialogada.

### **5.1. Contaminação e Transposição**

Na estruturação literária do diálogo, Bompaire identifica dois mecanismos de apropriação dos discursos socráticos e da Comédia: por contaminação e por transposição. Por contaminação, tem-se, segundo o autor, a impressão de Luciano

servir-se diretamente da sátira menipéia, esta caracterizada por uma combinação de gêneros – como a comédia e o diálogo, no tratamento de temas ligados a viagens, aos banquetes, aos passeios extraterrestres, à descida aos infernos:

(...) grâce à l'éclipse du dialogue philosophique à l'époque hellénistique serait né ce substitut du dialogue qu'est la satire de Ménippe; sa valeur intellectuelle et morale serait faible, et beaucoup plus nets son rôle de divertissement, sa parente avec la Comédie ancienne, à la fois parodique et fantastique (...); ce qui dans le dialogue socratique est un cadre amusant devient chez elle une grosse farce. On pense en général qu'elle comportait des parties dialoguées mêlées à des monologues, à des descriptions, à des récits (d'aventure notamment) (1958, p. 551-552) <sup>46</sup>.

Como descrito, essa ligação entre os diálogos de Luciano e a sátira menipéia só aparenta ser possível num plano puramente analítico, já que as formas utilizadas na sátira menipéia não conduzem estritamente Luciano por essa forma de composição. Ou seja, a proximidade de temas em Luciano, por mais que sugiram uma irmandade com os textos de Menipo, ou em termos apropriados, uma contaminação menipéia de temáticas, não são suficientes para colocá-lo como um escritor de esquemas imitativos restritos a esse tipo de sátira. Bem como não podiam delimitá-lo ao campo do drama satírico, como vimos.

Por se tratar de tradição clássica no sentido amplo, essas temáticas conduzem a nossa análise para tempos anteriores a Menipo: as assembléias dos deuses são herdeiras da epopéia homérica e dos discursos retóricos; as viagens, descidas aos infernos e outros conteúdos, foram desenvolvidos amplamente na comédia do fantástico e do maravilhoso (*Ibid.*, p.554) e, portanto, dão à escrita de Luciano um alcance maior de conteúdos, por utilizar fontes antigas, anteriores à sátira menipéia.

Por transposição, *criação literária*, num sentido mais produtivo que o da contaminação, ajusta-se bem a conceituação a seguir:

---

<sup>46</sup> Tradução nossa. “(...) graças a um eclipse do diálogo filosófico à época helenística teria nascido este substituto do diálogo que é a sátira de Menipo; seu valor - intelectual e moral - seria fraco, e muito mais claro o seu papel de divertimento, sua familiaridade com a Comédia antiga, ao modo paródico e fantástico (...); o que no diálogo socrático é um quadro deleitoso vem a ser na sátira menipéia, uma farsa grosseira. Pensamos, em geral, que ela comportava partes dialogadas misturadas a monólogos, a descrições e a narrativas (notadamente, as de aventura).”



La transposition est inséparable d'une modification des données, parfois très subtile. Elle procède de la paraphrase, exercice connu qui est stylistique mais interesse bien entendu la conception d'ensemble, lorsqu'il comporte le passage d'un genre à un autre. En principe il n'altère pas le modèle; pratiquement il autorise toutes sortes de libertés avec lui (*Ibid.*, p. 562)<sup>47</sup>.

Ao assimilarem o recurso da transposição a uma metaparáfrase que engloba todo o conjunto estilístico e formal de um texto, os modelos permanecem como fontes fixas da tradição e, também, como peças intercambiáveis entre si. O detalhe insinuado por uma citação curta pode, ao se associar ao quadro geral do argumento do diálogo, entrelaçar sentidos opostos ou divergentes provindos dos mais diversos materiais. Exemplo disto pode-se encontrar no *Zeus Trágico*: entre outros, há um verso da *Odisseia* de Homero transposto para o diálogo, no qual Zeus convida as divindades para a assembléia. Na recriação luciânica, este pequeno fragmento torna-se mote para uma série de situações cômicas envolvendo desavenças entre as divindades, sua posição nos assentos, valor estético de suas estátuas, etc e estas discussões trazem outras citações do cânone literário grego, utilizadas como "peças" relacionados ao argumento principal do texto<sup>48</sup>.

Já descrevemos, na *criação retórica*, os empréstimos do esquema do discurso judiciário para os diálogos. Também, discursos elegíacos, de hinos religiosos, da epopéia e dos textos dramáticos da Tragédia e da Comédia estão entre aqueles passíveis de sofrer transposição. Para estas últimas, Tragédia e Comédia, a transposição se impõe porque a ausência da cena mesma, como matéria palpável, exige do diálogo um caminho para contornar a dificuldade de dramatização da ação somente pelo dito.

Por isso, naquele estilo “muito sutil”, teremos, em concordância com os artifícios de dramaticidade, a utilização dos vocativos reiterados quando da reapresentação da personagem; a marcação dos pronomes interrogativos para questionamentos de argumento; a ênfase nos exclamativos ao sugerir impositação vocal; a “auto-nomeação” para introduzir o próprio discurso como réplica ao do outro.

---

<sup>47</sup> Tradução nossa: “A transposição é inseparável de uma modificação de dados, por vezes, muito sutil. Ela advém da paráfrase, exercício conhecido que é estilístico, mas também interessa assim compreendido, à concepção do conjunto, no que comporta a passagem de um gênero a outro. Em princípio, não altera o modelo; praticamente autoriza toda sorte de liberdades com ele.”

<sup>48</sup> Para mais detalhes, ver Capítulo III desta Dissertação - **O humano e o divino no Zeus Trágico**.

Vale salientar nestes apontamentos a diretiva desta análise: comprovaremos ou não a presença destes artifícios ao recorrermos isoladamente ao diálogo *Zeus Trágico*, pois os traços dessa poética luciânica podem aparecer contundentes em certos textos assim como periféricos em outros. Veremos como o discurso de Zeus conduz as réplicas das várias outras divindades no diálogo e como cada uma das argumentações diverge entre si a partir da exposição da problemática trazida à tona pelo Pai Cronida. Como exemplificamos, o questionamento entre as divindades e o apelo aos seus nomes destacam os níveis de autoridade entre as personagens, sendo marcas típicas dessa ênfase na “auto-nomeação” e da impositação vocal dos exclamativos.

No concernente à *criação literária*, observemos, de antemão, alguns aspectos: a citação, muitas vezes para criar o humor pela aproximação de trechos divergentes e de fontes diversas da tradição; a paródia e seus subterfúgios de paráfrase de fragmentos, reconstruídas na fala de uma personagem; e os modos cômicos, tomados de empréstimo da Comédia e do diálogo socrático. Desenvolveremos a análise de tal *mimesis* quando tratarmos do cômico como renovação da herança grega em Luciano de Samósata.

Tanto Bompaire (1958) quanto Brandão (2001) retomam, ambos, o estudo de Alfred Raymond Bellinger (1920) acerca da técnica dramática de Luciano como auxiliar para a *criação literária*. Destaca-se, principalmente, a recorrência em utilizar as personagens como pinturas cênicas atuantes pelo discurso, “(...) como um quadro pintado com palavras, não com a palavra monológica de um narrador, mas no diálogo em que, enquanto objetos e produtores do discurso, as personagens vêm e são vistas (ou dizem e são ditas)” (BRANDÃO, 2001, p. 207).

(...) a declaração se abre com referência aos *grapheís* (que tanto podem ser os pintores, quanto os escritores) e se fecha com o próprio *graphéin* (gravar, desenhar, pintar, escrever, compor); mediando a atividade criativa de pintar-escrever, encontram-se os *demiourgoí* e os *mimeloí* (aqueles que exercem bem a mimese). Cria-se assim um jogo em que a atividade - demiúrgica e mimética - se reconhece como competência que os escritores dividem com os pintores (*Ibid.*, p. 103).

Para a apresentação das personagens no diálogo cria-se a pictórica investida no discurso, a qual oferece subsídios para rastrear como “se tingem” as personagens via fala. A sugestão mimética, embutida em tal maneira composicional, reflete a *mimesis* num grau de imaginação bem significativo, pois há dramaticidade sem a cena material.

Não só o autor como a recepção, o público, precisam conceber o discurso como imagem/palavra, uma complementando a cadeia representativa da outra ao reforçar o efeito dramático de uma cena ficcional, passada fora da própria *skéne*, esta tomada num sentido restrito teatral.

N’*Os Diálogos dos Mortos* IV, entre Menipo e Cérbero, o filósofo cínico indaga ao cão guardião o aspecto *físico* de Sócrates ao cruzar os portões infernais do Hades. Cérbero descreve-o assim: “De longe, Menipo, ele parecia avançar com o rosto perfeitamente imperturbável (...)” e depois, ao entrar no abismo: “(...) ele se pôs a berrar como um bebê, a lamentar seus próprios filhos, enfim ficou daquele jeito.” (LUCIANO, 2008, p. 63) Desta feita, a imagem/palavra evocada pela descrição da figura de Sócrates em ação, passa-nos a ideia da pictórica embutida na fala de Cérbero.

Outra solução proposta por Bellinger (1920), segundo Bompaire (1958, p. 564-565), na apresentação das personagens como eixo dramático, é anunciá-las, previamente, por um arauto, mensageiro ou por uma das próprias personagens presentes na ação descrita. Assim, como na tragédia ou na comédia mesmo, o anúncio é o prenúncio da ação; a diferença no diálogo luciânico é a presença, por vezes, de grande número de personagens num mesmo momento no diálogo, até porque o teatro grego limita o número de personagens em cena. A chegada de uma personagem não se efetua ao nível da visualização ocular de um ator e, sim, pela leitura e, conseqüentemente, pela representação mental da voz como personagem: por uma ilusão cênica subjacente ao apelo do diálogo.

In spite of the fact that Lucian clearly wrote much of this work for public recitation, as is obvious from his prologues (*proliliai*) and as scholarship has confirmed by analyzing the meticulous dramatic technique of his dialogues, his texts are rarely considered as intended for performance (BRANHAM, 1989, p. 18)<sup>49</sup>.

Ao esclarecer os limites entre o diálogo numa tragédia ou comédia – feito para ser encenado no corpo vivo dos atores; e o diálogo para uma audição, lido somente; queremos estabelecer a noção de um contexto dramático caracterizado mais por

---

<sup>49</sup> *Tradução nossa.* “Apesar do fato de que Luciano claramente escreveu a maioria de sua obra para recitação pública, como é patente em seus prólogos (*proliliai*) e como a crítica especializada tem confirmado pela análise da técnica dramática meticulosa de seus diálogos, seus textos raramente são considerados como voltados para a performance.”

condensar as ligações possíveis entre palavra/imagem da representação, do que por deduzir delas um caráter unicamente performático de palco, de movimento de um corpo de atores, por sinal, no contexto grego, limitados ao número máximo de três, excetuando-se disto a presença mais numerosa do coro (*Poét.*, IV, 15-19, p. 446).

Finalizando sua conceituação sobre a contaminação e a transposição, Bompaire é direto, dizendo sobre elas o seguinte: “(...) c’est toujours le même travail et le même résultat: réfléchir, sans donner l’impression du décousu ou de l’immédiat, tout les genres, c’est-à-dire tous les regards sur la littérature” (1958, p. 584)<sup>50</sup>.

## 5.2. As personagens dos filósofos

Revisamos até o presente momento as teorias de Brandão (2001) e Bompaire (1958) no tocante ao estilo de representação na escrita luciânica, atinando inicialmente para dados que pudessem orientar a concepção dramática das personagens, construídas pelo amálgama entre estrutura representacional e a palavra como categoria-mestra da *mimesis* do discurso em diálogo. A partir deste momento, baseados no livro de Marcel Caster (1937), caracterizadas serão as figuras dos filósofos, acompanhadas, em eventuais descrições, por Brandão (2001).

A verdadeira multidão de filósofos que povoa a obra de Luciano constrói uma figura bem delineada do filósofo típico, objeto da crítica que determina, em primeiro plano, a intenção dos diversos textos, contra a qual se percebe a figura do filósofo ideal (BRANDÃO, 2001, p. 52).

Nas críticas de Luciano recorrentes na descrição dos filósofos em sua conduta prática e moral, como apontamos em síntese, a oposição entre a *alétheia* (verdade ideal) e o *pseudos* (mentira assumida como ficção) parece ser um dos pontos principais da análise daqueles em exercício da atividade filosófica. A “multidão” de filósofos não é um exagero, pois de fato, encontraremos no século II d. C. a retomada das antigas escolas filosóficas, a exemplo dos peripatéticos e dos pitagóricos conjuntamente com a manutenção das correntes platônicas, socráticas, cínicas até a inserção de seitas

---

<sup>50</sup> Tradução nossa. “(...) é com constância o mesmo trabalho e o mesmo resultado: refletir, sem dar a impressão do desconexo ou do imediato, todos os gêneros, ou seja, todos os olhares sobre a literatura.”

obscuras, as quais misturavam o saber filosófico a uma mística herdada do Oriente sírio, egípcio e persa.

Sendo a filosofia, numa acepção inicial, a execução da própria doutrina filosófica na *práxis*, é notável como, dentre os muitos autodenominados filósofos, existam aqueles que agem em contrário à própria elaboração filosófica defendida nos simpósios, banquetes, conferências públicas e lições dadas nas praças ou escolas. Caster (1937), retomado por Brandão (2001), delinea com cuidado analítico as escolas filosóficas aplicadas à poética de Luciano. A falta de indulgência por parte de Luciano de Samósata para com os falsos filósofos é esmiuçada por Caster (1937) em dois longos capítulos intitulados igualmente de “Luciano e os filósofos”.

Acompanharemos as discussões do livro *Lucien et la pensée religieuse de son temps*, por serem basilares para a compreensão da criação das personagens dos filósofos no diálogo. Para o *Zeus Trágico*, em específico, duas correntes filosóficas interessam-nos diretamente, assim como sua representação na ficção: o epicurismo de Dâmis e o estoicismo de Tímocles, por serem estas as doutrinas veiculadas pelos filósofos/personagens no *Zeus Trágico*; ambos os filósofos envolvidos na querela etiológica e teológica pertencente ao eixo de ação do diálogo agindo um contra e o outro em prol da Providência e da existência factual das Divindades do Olimpo. Neste sentido, aqui, a filosofia está aliada ao objeto central do *Zeus Trágico*: a impiedade humana sob os olhares do Divino e a piedade para com o Divino pela ótica dos deuses e dos homens. E ainda, a complexa relação embutida à crítica: a falácia dos deuses se dá a preço da invenção/existência das divindades, pois no *Zeus Trágico*, os entes divinos existem "de verdade" na ação.

Platoniciens, Pythagoriciens, Stoïciens présentaient leur système comme un moyen de salut: on pouvait se convertir à telle ou telle de ces philosophies, en goûtant une véritable régénération de l'âme. Si les Epicuriens étaient un objet de scandale, ce n'était pas pour leur morale, mais pour leur impiété. On les jugeait sous l'angle de la religion, et c'est sous cet aspect qu'ils avaient conscience eux-mêmes de leur originalité (CASTER, 1937, p. 11)<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Tradução nossa. “Platônicos, Pitagóricos, Estóicos apresentavam seu sistema como uma opção de salvação: podia-se se converter a esta ou aquela destas filosofias, experimentando uma verdadeira regeneração da alma. Se os Epicuristas eram objeto de escândalo, não o era por sua moral, mas por sua impiedade. Julgavam-nos sob o ângulo da religião, e é sob este aspecto que eles próprios tinham consciência de sua originalidade”.

O século II d. C, para este apontamento, é um momento histórico no qual a religião manifesta-se e, para além, imiscui-se com mais força, tanto no pensamento letrado e cultivado de uma elite de filósofos, retores, sofistas, quanto na vida dos gregos, ao mesmo tempo, praticantes da religião cívica<sup>52</sup> oriunda das práticas arcaicas e clássicas, conjuradas aos cultos místicos do Oriente. Estes últimos, introduzidos pela migração de povos destas regiões, algumas à época, subjugadas ao Império de Roma, na figura de escravos, soldados, legisladores, mestres de artes diversas.

Os cultos orientais igualmente produziram nas correntes filosóficas atitudes que levaram seus praticantes a assumir uma posição, por vezes exacerbada, na defesa ou ataque a uma piedade diferente da instituída pela tradição – seja política, social, artística. Assim também, a releitura dos tradicionais filósofos de momentos históricos anteriores aparecem nos escritos e discursos da Segunda Sofística, de modo a complementar as discussões sobre a piedade e a religiosidade.

Por exemplo, são evidentes as muitas situações filosóficas pretensamente inspiradas em Platão, na realidade, distorções ou apropriações mal elaboradas de conceitos desenvolvidos detalhadamente pelo filósofo: “(...) le philosophe se considérait volontiers comme un être privilégié, un intermédiaire entre la divinité et les hommes” (*Ibid.*, p, 10)<sup>53</sup>. O termo “filósofo” foi utilizado no sentido daquele indivíduo dedicado exclusivamente ao estudo e à prática de certa doutrina filosófica, independente de qual fosse. Assim, o imperador Alexandre, apesar de ter sido instruído em Filosofia e escrever sobre o tema, aparece em Luciano de Samósata, por vezes, como um falso filósofo, por exemplo.

Vejam a diferenciação dos papéis assumidos pelas figuras de autoridade do sagrado: no século II d.C., os filósofos assumem para si esse papel de mediador entre as questões concernentes às divindades e os homens e, por consequência, da Providência no campo do racional e do irracional. O que antes era função dos sacerdotes ou

---

<sup>52</sup> Por religião cívica, utilizamos o conceito desenvolvido por VERNANT, Jean- Pierre, em seu *Mito e Religião na Grécia Antiga*, p. 7-8: “Entre o religioso e o social, o doméstico e o cívico, portanto, não há oposição nem corte nítido, assim como entre sobrenatural e natural, divino e mundano. A religião grega não constitui um setor à parte, fechado em seus limites e superpondo-se à vida familiar, profissional, política ou de lazer, sem confundir-se com ela. Se é cabível falar, quanto à Grécia arcaica e clássica, de “religião cívica”, é porque ali o religioso está incluído no social, e reciprocamente, o social, em todos os seus níveis e na diversidade dos seus aspectos, é penetrado de ponta a ponta pelo religioso”.

<sup>53</sup> *Tradução nossa*. “(...) o filósofo se considerava, com muito prazer, como um ser privilegiado, um intermediário entre a divindade e os homens.”

sacerdotisas, preparados previamente nos mistérios e ensinamentos do culto e do rito, passa a ser domínio destes “novos” praticantes das doutrinas filosóficas, os quais assumem o lugar outrora ocupado pelos responsáveis de cada santuário.

Não afirmamos, contudo, que não mais existiam sacerdotes ou sacerdotisas à época de Luciano, ou que estes, devido às mudanças na própria noção de piedade, tivessem sido retirados de suas funções religiosas pela presença massiva de correntes filosóficas as quais assumiram os debates acirrados sobre a religião. Pelo contrário, ao demonstrar a diferença social que separa as duas funções, ressaltamos que antes – ou até a época do apogeu clássico - a mediação entre divino e humano, num plano das atribuições concedidas aos cidadãos gregos de uma elite, era exercida por sacerdotes investidos de poder para tanto.

O século II d.C. será caracterizado na história grega, pela série de deslocamentos que afetaram a concepção da piedade/impiedade entre os praticantes da religião cívica. Tais transformações desarticularam a estrutura da *pólis* enquanto instituição mantenedora dos alicerces da *paideia*, na qual a religião e o culto formavam um dos pilares essenciais para o reconhecimento do indivíduo na coletividade da cidade.

Nesta situação, os filósofos tomam para si responsabilidades de curandeiros, de práticos de magia para a salvação da alma do crente, de mensageiros da Providência. Na ficção luciânica e para fins de nossa análise de suas personagens representantes da filosofia, Dâmis e Tímocles, precisamos ter em mente a seguinte afirmação para a classificação das seitas ou doutrinas filosóficas, pertencentes ao parâmetro de criação ficcional baseado nos acontecimentos religiosos do contexto histórico em questão: “(...) Lucien lui-même ne se soit pás représenté la philosophie de son temps autrement que polarisé autour du Stoïcien, dévot, et de l’Epicurien, incrédule” (CASTER, 1937, p. 12)<sup>54</sup>.

Para descrever os estóicos, enfatizemos o valor desta corrente filosófica para o segundo século de nossa era. Reivindicavam o poder com argumentos atraentes para a população indecisa, angariavam seguidores com suas explanações carentes de aprofundamento referentes à religiosidade ou à espiritualidade. A moral, pretensamente apregoada pelos estóicos, estava coadunada com preceitos moralizantes da religião.

---

<sup>54</sup> Tradução nossa. “(...) Luciano não representou a filosofia de seu tempo de outra forma que polarizada em torno do Estóico, devoto; e do Epicurista, incrédulo.”

Caster ressalta os empréstimos de outras escolas para a estruturação deste Estoicismo: dos Cínicos, a ciência preterida em relação à prática; dos Peripatéticos (devedores do Aristotelismo), as questões de moral discutidas em vários níveis da educação e da formação do indivíduo.

Para os praticantes do Estoicismo, o ser humano, necessitado de alcançar a felicidade fugidia, sofre e atinge a sabedoria ao intuir, neste sofrimento, um caminho possível para a serenidade. Numa utilização platônica e pitagórica da divisão alma e corpo, optam por conceber o dualismo entre as partes, a alma pertencendo à centelha do divino presente em cada pessoa; por isso, os *dáimones* das estórias antigas atuam como intercessores da Providência para os estóicos; a Divindade existiria para velar a humanidade e os homens, os quais receberiam pelos oráculos e pelos mensageiros – o *daímon* – as manifestações do Divino.

De acordo com essa postura frente ao fatalismo do Cosmos e à submissão ao sofrimento, descreve-se, com frequência, o filósofo estóico com tais traços: “(...) cheveux ras, barbe longue et manteau simple: tenue cynique adoucie. Il conservait un goût pour le pédantisme logique et les raisonnements tortueux, les interrogations minutieuses” (*Ibid.*, p. 15) <sup>55</sup>. Mesmo com a ausência de uma caracterização externa explícita, por vezes, do filósofo estóico durante o diálogo, a nomeação da figura que fala como representante do Estoicismo tende a evocar na *criação literária* a representação pictórica: a imagem de uma indumentária humilde em poses materiais contraposta ao orgulho intelectual, coincidindo a primeira e o segundo, ironicamente, com soberba na prática do discurso.

Alguns indicadores da construção do filósofo estóico podem ser delineados da conseguinte maneira: por seus raciocínios tortuosos, opta por extensa utilização de silogismos e pela abundância de termos teóricos advindos de conceituações científicas atrofiadas, o discurso transfere os labirintos do mistério inerente ao Cosmos e à busca angustiante da verdade para o sábio, tornando-se sob tal justificativa sinuoso por exigência etiológica da matéria tratada. Exemplo disto, segundo Caster (1937) era o uso de comparações complexas entre situações, um vocabulário erudito e intricado, inversões de sintaxe nas argumentações.

---

<sup>55</sup> Tradução nossa. “(...) cabelos ralos, barba longa e manto simples: vestimenta cínica amenizada. Conservava um gosto pelo pedantismo lógico e por raciocínios tortuosos, por interrogações minuciosas.”



O orgulho acaba por solapar a humildade desenvolvida no auge da sabedoria, fazendo da modéstia mais uma alavanca para impulsionar a prática, do que uma atitude coerente com algum posicionamento intuído pela consciência do amadurecimento filosófico; a crença exacerbada na função eterna dos Deuses de tomar conta dos problemas humanos faz da Providência, na definição estoíca, aquilo que existe para basilar a fé fundamentada neste extraterreno acolhedor e benfeitor. Destarte, “c’est ainsi que la foi en la Providence, qui distingue le Stoïcien de Lucien, se prolonge en crédulité puérile et en rêves troubles” (*Ibid.*, p. 21)<sup>56</sup>.

Ainsi Lucien trouvait dans la tradition bien des matériaux pour sa critique des Stoïciens. Mais il faut convenir qu’il a donné à sa caricature un cohérence remarquable. Avec un instinct d’artiste, il a composé son personnage. Il a donné un air définitif à une silhouette qui semblait attendre, depuis longtemps, un satirique ayant assez de goût et de malveillance pour lui donner l’unité et faire un synthèse de tous ces éléments épars (*Ibid.*, p. 24)<sup>57</sup>.

Há diálogos e “textos de conferência” como cartas e tratados epidícticos, nos quais a representação do filósofo estoíco limita-se com proximidade a um dos indicadores apresentados acima. Destaca-se somente sua barba longa, como em alguns diálogos d’*Os Diálogos dos Mortos*. Em outros textos, como no *Zeus Trágico*, a manta desgastada e a face pálida de Zeus aproximam-no do filósofo estoíco.

No âmbito da poética da criação da personagem, os outros sinais constitutivos apresentam-se com fatores adjacentes da caracterização, enfatizando pela descrição de um detalhe ou outro que aquela personagem é um estoíco. Se seu discurso é tortuoso, podemos supor que se fala de um deles. Se defender a Providência de modo ferrenho, provavelmente tratar-se-á de um filósofo da mesma escola. Os estoícos representados em vários textos, em descrições isoladas das características marcantes de sua figura tornam-se, através da caricatura, a figura única do estoíco. A elaboração do filósofo

---

<sup>56</sup> Tradução nossa. “É assim que a fé na Providência, a qual distingue o Estoíco de Luciano, prolonga-se em credulidade pueril e em sonhos tumultuados”.

<sup>57</sup> Tradução nossa. “Assim, Luciano encontra na tradição os materiais essenciais para sua crítica aos Estoícos. Mas é necessário concordar que deu à sua caricatura uma coerência notável. Com a sensibilidade de artista, compôs sua personagem. Deu um ar definitivo à silhueta que parecia esperar, desde um bom tempo, um satírico com tal gosto e tal habilidade para dar a ele uma unidade e fazer uma síntese de todos os seus elementos dispersos”.

estóico acumula em si traços distintivos dos filósofos de outras escolas. O recurso de caricatura é utilizado para enformar o estóico como personagem tipificada.

Na *práxis* ficcional da personagem, em suas ações e discursos, conseguimos vislumbrar o interior paradoxal de uma doutrina, também ela, sinuosa. Por conseguinte, como seria esperado da limitação de um quadro caricatural, esse mascaramento da personagem sob as linhas que distinguem pela vestimenta, pela cabeleira, pelos objetos que a acompanham, faz com que consigamos retratar o estóico diferentemente do retrato do cínico, do pitagórico entre outros. Acreditamos que a pintura da personagem está a serviço da ontologia do retratado. Ou seja, o *caráter* da “figura” converge para a criação da imagem *física* do estóico e vice-versa.

Na crítica ficcional luciânica, a deturpação das práticas é destacada quando se fala dos estóicos. Isto nos ajuda a assimilar o contexto grego do II d.C., pois fora um século de controvérsias entre a *práxis* e a doutrina filosófica, e o Estoicismo transformou-se no modelo luciânico para esta conduta contraditória. Dando relevância textual ao Estoicismo contemporâneo a si, Luciano veste suas personagens com traços destes filósofos para ressaltar os empréstimos retirados das descrições biográficas dos filósofos e da tradição cômica literária. Ao demonstrar estas incongruências, traz aos olhos do público uma série de discordâncias entre o grego, o cânone, a visão do Outro/ bárbaro, o diferente: “Antes de tudo, deve-se levar em conta a coerência entre doutrina e vida, pois é dessa relação que decorre o caráter verdadeiro da filosofia, ou seja, a filosofia deve ser julgada a partir do comportamento dos filósofos” (BRANDÃO, 2001, p. 59).

Na situação ficcional, esses “inimigos” da “*verdade*” filosófica denominam-se como inimigos do *pseûdos*, pois não admitem criar ficcionalmente e, portanto, não praticam a *alétheia*. Por não assumirem a própria controvérsia da doutrina em seu discurso, tornam-se objeto para a sátira. Isso se dá pela inserção das antíteses morais e de conduta em suas querelas e suas refutações. O uso da ficção/mentira no lugar da sabedoria idealizada faz da pretensa qualidade de “verdadeiro” um motivo para converter seus argumentos em pretextos incriminadores contra si mesmos.

Os dois extremos polarizados em relação à Providência, de um lado, com os estóicos, por outro lado, pelos epicuristas, intercalam-se como instâncias antitéticas por excelência no nível do diálogo, o qual exige da estrutura aquele esquema judiciário de

antagonistas. A forma, construída pelo acréscimo e remodelação da tradição grega dos gêneros oratórios ou não-oratórios, define pelas suas personagens as pistas para encontrarmos esses gêneros. Ao descrevermos os Estóicos, tanto no plano da representação pictórica quanto ao nível do sistema filosófico, firmamos uma das bases para compreender o debate de *Zeus Trágico*. Cabe-nos, portanto, traçar os limites do outro extremo: os filósofos Epicuristas.

Mais les disciples d'Epicure, hommes de convictions fortes et d'une doctrine solide, faisaient ouvertement profession, en matière religieuse, non pas d'indifférence, mais d'hostilité. Dans la pensée du second siècle, ils représentent les inadaptés, les irréductibles (CASTER, 1937, p. 84)<sup>58</sup>.

Os epicuristas diferenciavam-se, logo, dos cétricos e dos cínicos. Os cétricos – pouco inovadores e circunspectos, formavam uma seita mais reduzida com relação ao alcance público, interessando-se mais pela pesquisa científica dos fenômenos, naquilo que de utilidade cotidiana pudesse servir aos propósitos da vida; por exemplo, as experiências medicinais com efeitos evidentes com relação às causas das doenças ou problemas físicos. Pode-se considerá-los como herdeiros do empirismo, no qual a questão da Divindade ou a Providência não são, de fato, assuntos de primeiro plano. Mesmo em Luciano, aparecem emoldurados muito parcamente, devido a esta postura mais tradicional e discreta, “en somme, les Sceptiques sont batailleurs (...), usent d'un jargon spécial, s'obstinent dans un refus ridicule de voir la réalité. Ce sont là des critiques sans malignité” (*Ibid*, p. 61).<sup>59</sup>

Os cínicos, muitas vezes nomeados na figura relaxada e aberta de Menipo, estão situados, imediatamente, numa posição anterior ao extremo ocupado pelos epicuristas. Esta corrente filosófica mostra-se, na escrita luciânica, relevante e amplamente discutida pelos teóricos que estudam as transformações do pensamento da filosofia do segundo século em Luciano de Samósata. Menipo é a personagem cínica principal, companheiro ridente e inquiridor dos *Diálogos dos Mortos*, “(...) il vit clair en lui-même, il sentit que

---

<sup>58</sup> Tradução nossa. “Mas os discípulos de Epicuro, homens de convicções enérgicas e de uma doutrina sólida, faziam abertamente profissão, em matéria religiosa, não com indiferença, mas com hostilidade. No pensamento do segundo século, eles representavam os inadaptados, os irredutíveis.”

<sup>59</sup> Tradução nossa. “Resumidamente, os cétricos são batalhadores, usam um jargão especial, obstinam-se numa relutância ridícula de ver a realidade. Estas são críticas sem malignidade”.

son goût de la sobriété et son tempérament satirique pouvaient s'unir intimement” (*Ibid.*, p. 83) <sup>60</sup>.

O filósofo cínico tem na noção de liberdade do pensamento e da ação um dos seus fundamentos: suas teorias não circunvagam nos esquemas complicados e obscuros de um Estóico, nem se apegam de modo férreo aos bens da materialidade. A capacidade racionalista é o veículo para o amadurecimento da liberdade de dizer e realizar, dispensando que se ajunte a ela riquezas ou inutilidades para ostentação pública.

Sua humildade não é a estóica, lá o frugal é desculpa para acobertar um orgulho de superioridade; aqui, para os cínicos, é uma condição para liberdade da alma racional: “le Cynique ne demande qu’à réaliser ici-bas la raison, qui est son Seul Dieu. L’après-vie n’intéresse pas. Il est adversaire du polythéisme et des cultes, qui rebaissent la notion de raison divine” (*Ibid.*, p. 66) <sup>61</sup>.

Seguimos, até então, um ponto que vai do filósofo mais piedoso, com os Estóicos, e gradativamente alcança, ao passar pelos Céticos e Cínicos, seu ápice de repulsa e impiedade, com o filósofo Epicurista. Embora seu número não fosse tão expressivo como o dos Cínicos, possuíam os Epicuristas, pela postura a eles atribuída, um destaque na sociedade. A Providência não era admitida e as Divindades não podiam existir para seu pensamento filosófico; não havia comprovações e nem razões suficientes que os fizessem poupar o Panteão do perecimento inevitável.

Caster (1937, p. 86) destaca uma ironia de *práxis* para esses filósofos do descrédito: não admitiam o culto e o rito histórico, compulsivo, arrebatadores da razão, não suportavam a ideia de subserviência idólatra. Mas paradoxalmente, adornavam e celebravam em festas e círculos de encontros a figura em estátua do Mestre fundador, Epicuro. Talvez, ressalta Caster (*Ibid.*), fossem encontros justificados, se levamos em consideração a tradicional coesão ideológica dos Epicuristas desde a sua fundação. Ainda assim, uma situação irônica para esses filósofos descrentes, pois, dos relatos sobre tais reuniões, destacam-se os momentos de ovação bem próximos da exaltação religiosa do homenageado.

---

<sup>60</sup> Tradução nossa. “Ele [Menipo], vive esclarecido consigo mesmo, sente que seu gosto pela sobriedade e seu temperamento satírico podem se unir intimamente.”

<sup>61</sup> Tradução nossa. “O Cínico não exige senão realizar, no plano terreno, a razão, a qual é seu único Deus. A vida do além não lhe interessa. Ele é adversário do politeísmo e dos cultos, os quais rebaixam a noção de razão divina.”

Demonstravam-se, como filósofos, agressivos com as outras correntes filosóficas. Havíamos dito que Platão, ou melhor, que alguns conceitos platônicos transpostos para o segundo século, faziam parte da estruturação de fundo das escolas de Filosofia. Os Epicuristas não admitiam a degradação da tradição filosófica, neste caso, intuída na figura do próprio Platão, porque eles mesmos eram adeptos de “culto” mantenedor dos ensinamentos de seu mestre, Epicuro. O fundador do epicurismo era pertencente a uma época, talvez canonizada, da Filosofia, na qual os grandes nomes dos fundadores não poderiam sofrer distorções ou apoderamentos indevidos. Recusavam, com explícita manifestação, as doutrinas as quais permitiam incitar a crença em alguma forma de salvação ou notar, a partir da visão dos filósofos, características místicas, proféticas, curandeiras.

Os cultos instituídos, porque convencionados, não eram exatamente o assunto que mais os incomodavam. Já os Mistérios, com aquele misticismo oriental imiscuído pouco a pouco na religião cívica, era a religião praticada pela elite esclarecida, por retores, filósofos e representantes da educação cultural e social dos gregos e, justamente, a opção religiosa escarnecida pelos filósofos epicuristas. Despejavam todos os seus ardis argumentativos para confrontá-los com atitudes hostis, como se descreve nos textos sobre suas práticas.

Igualmente à utilização feita da caracterização dos estóicos, a figura tumultuada dos Epicuristas doou material suficiente para a *criação literária* da caricatura para a personagem representativa dos seguidores de Epicuro: “(...) cette activité antireligieuse leur valait bien des injures. On adoptait les maximes d’Epicure sur la limitation des besoins de notre nature, mais on ne continuait pas moins à traiter les Epicuriens de goulus et de débauches” (*Ibid.*, p. 89)<sup>62</sup>, ou seja, como o Mestre representado, “Epicure est un bon vivant et impie” (*Ibid.*, p. 90)<sup>63</sup>.

O “modelo” do epicurista forma personagens situadas entre o discurso impiedoso e sarcástico e um relaxamento nos modos de vida. Suas atitudes ilustram, para Caster (*Ibid.*, p. 93-100), o prosseguimento das teorias do prazer; daí, a existência voltada, também, para os prazeres dos banquetes e da sociabilidade do grupo. A

---

<sup>62</sup> Tradução nossa. “Esta atividade anti-religiosa custava-lhes muitas injúrias. Adotavam-se as máximas de Epicuro sobre a limitação das necessidades de nossa natureza, mas apesar disso, continuava-se a tratar os Epicuristas como glutões e debochados”.

<sup>63</sup> Tradução nossa. “Epicuro é um *bon-vivant* e impiedoso.”

natureza normal, do homem ordinário, é mais bem ajustada se nada externo o fizer acreditar, com ingenuidade ou esperanças vãs, em Mistérios, no além-túmulo ou em desejos elevados demais para o corpo ocupado em somente existir.

Ao liberar-se dessas criações maravilhosas do senso perturbado, o filósofo epicurista estaria livre para sentir e julgar adequadamente. Em adição, negam a Providência ou a probabilidade de Deuses ocuparem-se de humanos, por ser isso pouco condizente com a razão; criticam, sobretudo, os oráculos ou qualquer veículo de comunicação disposto a realizar essa intersecção entre o divino e o humano.

Lucien et Epicure se rencontrent dans le goût de la simplicité, mais ils n'y sont pas arrivés par le même chemin. La simplicité d'Epicure c'est, théoriquement, l'absence de Παιδεία. La simplicité de Lucien, c'est, à ses yeux, l'essence même, le couronnement de la Παιδεία (*Ibid.*, p. 103)<sup>64</sup>.

Na escrita luciânica interessam esses dois pólos: estilo de vida e estilo filosófico, principalmente, porque Epicuro foi “um mestre da incredulidade” (*Ibid.*, p. 95). Luciano de Samósata interessa-se pelo Epicurismo por ser uma corrente filosófica a qual agrega valor maior justo à descrença, servindo-lhe de matéria para desmentir ficcionalmente as mentiras filosóficas de seu tempo. Mas há questões de discordância entre a doutrina de Epicuro e Luciano de Samósata, quando se trata da influência da *paideia* para a cultura no todo formador do sujeito.

O primeiro imagina a *paideia* com uma visão um tanto nociva, pois ela institui os cultos e permite ritos que escamoteiam as necessidades básicas de prazer e do desenvolvimento de um pensamento positivo e lúcido. O segundo concebe a *paideia* na tradição clássica, como o arcabouço das grandes criações, base para o equilíbrio da cidade e pertencimento dos cidadãos. Deste ponto de vista, a formação da personagem do filósofo Epicurista aliará, sob duas óticas diversas, a racionalidade positiva e a incredulidade, o que nos permite perceber como se conjugavam tradição Ática em Luciano de Samósata, no tocante aos extremos filosóficos e às questões da Providência, e concepção das Divindades.

---

<sup>64</sup> Tradução nossa. “Luciano e Epicuro reencontram-se no gosto pela simplicidade, porém não chegaram a ela pelo mesmo caminho. A simplicidade de Epicuro é, teoricamente, a ausência da *paideia*. A simplicidade de Luciano é, aos seus olhos, a essência mesma, o coroamento da *paideia*.”

A personagem do filósofo apresentado por caracterização descritiva, por evocação das doutrinas num discurso ou somente por lembrança nominativa em citação, tem, em Luciano, um traço fundamental advindo da Comédia: o do filósofo estóico, com frequência recriado em peças cômicas, o qual serve de modelo caricatural para qualquer outro filósofo não-definido claramente no diálogo. Ou seja, ainda quando não seja possível rastrear com mais exatidão a seita de uma personagem filósofo nos textos, provavelmente sua caracterização estará mais ou menos baseada na imagem do pensador barbudo, de manto longo, meio calvo.

Com frequência, na expressão física altiva da personagem subtendem-se a personalidade orgulhosa, os discursos complexos e ao mesmo tempo prolixos, a atitude defensiva e alerta, uma “silhueta do físico e da moral, do Filósofo da Comédia Nova” (*Ibid.*, p. 112). Desta moralidade espelhada na dramatização pictórica das personagens do filósofo, apreende-se, por extensão interpretativa, o desenho do charlatão e do hipócrita, praticante do *pseudos* ludibriador, desviante da liberdade de pensamento.

Ao perder o caráter de *xéna*, a filosofia desvirtuou-se, banalizou-se, deixou de ser o que era para tornar-se a caricatura de si mesma. O que se diz da filosofia pode-se estender às demais disciplinas que dão à *paideia* o que lhe é mais próprio, entendida aquela como a mais genuína criação grega e Atenas como a cidade dos filósofos (BRANDÃO, 2001, p. 130).

A *paideia*, para a cultura de elite educada com valores de arte e conduta, é, para Luciano, a matéria principal formadora da civilização na Grécia Antiga. Aquela simplicidade, entronizada como ápice do desenvolvimento dos valores sociais e culturais, não admitiria a distorção da *práxis* e da doutrina. As estruturas nas quais a alta cultura da *paideia* está salvaguardada pertencem, também, aos campos da Filosofia, da Retórica e da História para o imaginário helênico. A *criação literária* ou a *retórica* da literatura luciânica não vê com ingenuidade a Tradição e demonstra a maneira pela qual os vícios e virtudes dos praticantes desses campos da produção cultural confundem-se até o ponto de uma total descaracterização do cânone.

A *paideia* livresca serve a um ideal de *paideia* longínquo, porque ao sobrepô-la à realidade corrente contemporânea do segundo século veremos como os *mythôde*, no sentido amplo, são esmiuçados para serem reestruturados na arte literária de crítica da

crise, através da análise acurada das personagens localizadas nessas posições privilegiadas de símbolos da alta cultura grega.

Assim, os filósofos, retores, historiadores, aedos, também se tornam modelos a serem seguidos ou perseguidos. Tal controvérsia pertence ao interior do mecanismo desta *mimesis*, ao articular o defensável e o execrável, a *práxis* e a teoria, as personagens dos filósofos e a caricatura cômica do Filósofo, fazendo confundirem-se as antíteses, porque a própria dicotomia é distorcida para a amplificação dos conflitos.



## PARTE II: O Cômico e a *mimesis* da renovação

*Mas nesse inconstante e variado teatro, tudo que acontecia era, de qualquer modo, risível.*

– Luciano de Samósata, *Icaromenipo* 17

Ao delinear as “figuras” do diálogo conseguimos distinguir como as personagens atuam, por exemplo, na pele do filósofo estóico ou do epicurista, para projetarem as incongruências da *paideia*. Da perspectiva do *théatron* na criação literária, observamos a construção de um composto dramático que retoma os filósofos assim como a Tragédia e a Comédia. Direcionados, então, para os vícios de caráter e conduta das personagens, veremos no cômico a segunda exigência para a consecução de nossa discussão.

The controlled evocation of a role is in fact a conscious part of Lucian’s technique; it is clearly reflected in his method of distancing his audience from his characters by emphasizing their comically theatrical or artificial qualities and by using inside jokes shared by the author with his audience but inaccessible to the character “onstage” or inappropriate to his role (BRANHAM, 1989, p. 19) <sup>65</sup>.

Propondo alcançar a comicidade do discurso ficcional de Luciano, ou seja, a utilização dos recursos cômicos, deveremos obrigatoriamente refletir sobre a técnica luciânica de manejo dos efeitos do riso, que, num âmbito de projeção de uma recepção ideal, visavam atingir o objetivo de fazer rir um público helênico da própria tradição grega. Retomaremos, também neste eixo teórico, a representação das Divindades como categoria central para a análise da forma diálogo, considerando as reflexões da geração e amplificação do cômico. A *mimesis* complementada pela recepção do público; a criação literária do riso caricatural, do riso humano, do riso crítico e do *inextinguível riso divino*.

---

<sup>65</sup> Tradução nossa. “A evocação controlada de um papel é de fato uma parte consciente da técnica de Luciano; isto é claramente refletido em seu método de distanciamento, aplicado a sua audiência em relação às personagens, ao enfatizar suas qualidades comicamente teatrais ou artificiais, como também, ao utilizar ditos espirituosos internos compartilhados entre o autor e sua audiência, mas inacessíveis para a personagem “no palco” ou inapropriados para seu papel.”

## 1. O deslocamento da recepção

O riso está voltado para o cânone grego e para a memória simbólica representada da obra luciânica. Devemos, antes de tratar da comicidade, lembrar alguns dados sobre o interesse voltado para o espetáculo, na Grécia Antiga e, por consequência, o desenvolvimento das artes dramáticas, tão relevantes para a composição artística de Luciano de Samósata. Desde modo, a *ação* na *mimesis* poderá ser vista como parte dos indivíduos e, por extensão, da cultura de uma coletividade, através das representações ritualizadas, ficcionalizadas ou empíricas da realidade material e espiritual, por isso:

(...) entendemos que nada mais facilitado do que o surgimento de uma arte dramática em uma cultura tão explicitamente teatralizada (...). Não se pode negar que esse senso ateniense voltado para o que poderíamos chamar de “impulso teatralizador” tenha fomentado a acolhida à tragédia enquanto forma dramática. Absorvidas as influências ritualísticas e performáticas da vida cotidiana privada e pública, colocados nos cadinhos dos tragediógrafos a arte de Homero e de outros poetas, a tradição mitológica, a filosofia dos sofistas, a habilidade dos retóricos, o senso político da ideologia democrática e a sensibilidade estética dos atenienses, os poetas trágicos tinham em suas mãos as ferramentas para modelar sua arte (LUNA, 2005, p. 75).

Luna (2005) desenvolve o conceito de “impulso teatralizador” para reforçar as condições que possibilitaram ao teatro grego e à tragédia, em específico, alcançar a sua magnitude intelectual e produtiva. Estendamos o conceito deste impulso e veremos no discurso ficcional de Luciano de Samósata a *renovação* dessas “ferramentas para modelar” influenciando sua escrita, com a tradição transmutada em objeto de crítica pelo riso luciânico, todo voltado para o contexto estrangeiro, imperial e grego, do século II d.C.

Ainda explorando Luna (2005), há certa intenção de deslocar o ouvinte/espectador de seu lugar, muitas vezes ele mesmo mimetizado nas personagens, para recolocá-lo sob a ótica da alteridade do familiar. As sugestões dramáticas subjacentes ao texto escrito produzem este efeito de apreensão da *ação* através do discurso, pois o próprio e o cotidiano, quando vistos sob a ótica do Outro, permitem desarticular o particular e atualizá-lo na representação artística, modificando-o. Um exemplo disto são as convenções cênicas, que “(...) sacodem o espectador, retiram-no momentaneamente da ação para fazê-lo refletir sobre outras questões, forçando

reflexões em vários sentidos, literários e extra-literários” (*Ibid.*, p. 149). Logo, o pacto ficcional acontece na consciência de que algo conhecido alterou-se através do *pseûdos* mimético, isto é, “(...) a crítica – qualquer que seja, incluindo a social – se efetiva na esfera do imaginário, em que os dados da tradição informam um certo tipo de entendimento da realidade e da atualidade (...)” (BRANDÃO, 2001, p. 147). Se pensarmos nos artifícios da *mimesis*/ficção, o que se comunica pertence a um imaginário relevante para o público idealizado, na concepção da obra ou do conjunto das obras, que receberá o material.

Luciano direciona seu olhar para a elite educada dentro dos preceitos da *paideia* e destila, nesta mesma elite, seus temas cômicos e críticos. A elite letrada, *a priori*, estaria, hipoteticamente, no domínio mais alto de uma consciência nítida dos fatos e relatos, por cultivar a valorização da alta formação do indivíduo como base da sociedade grega. A cidade, neste constructo formado pelo indivíduo cidadão – e lembremos romano também -, é o cenário das instituições controversas encabeçadas por essa elite. Segundo Brandão (2005, p. 151), o *Zeus Trágico* situa-se entre os textos de Luciano, nos quais a opção pelo tratamento dos temas relacionados às diferenças sociais e crítica aos valores morais da cidade interessam mais como elementos da *mimesis* literária<sup>66</sup>.

The search for a privileged perspective, or, as one critic put it, the desire “to get out in order to look in”, is a central preoccupation of Lucian’s work. His affinity for fantastic journeys and authorial figures who stand on the edge of society or above it, its critics and observers, manifests the tendency. The perspective achieved is usually enable by humor and expressed metaphorically (BRANHAM, 1989, p. 24)<sup>67</sup>.

À caricatura do Filósofo e seus modos de conduta paradoxais, à representação do Retor e sua palavra vazia ou do Historiador e a narrativa maravilhosa, adicionam-se o Rico contra o Pobre, a Cortesã, o Parasita, os Mortos livres no Hades e os Vivos cômicos, na esfera terrena. Os caracteres dão o tom dos diálogos e ilustram, cada qual com um tipo específico de personagem, as referências evocadas pelos discursos.

---

<sup>66</sup> Os outros textos desta primeira fase são: Diálogos das Cortesãs, Diálogos dos Mortos, Galo, Saturnálias, Timão, Caronte, Zeus Confundido, Sobre os Funerais e Icaromenipo. (*Ibid.*, p.151)

<sup>67</sup> *Tradução nossa*. “A busca por uma perspectiva privilegiada, ou, como um crítico demonstra, o desejo de “sair a fim de olhar para dentro do mesmo lugar”, é uma preocupação central na obra de Luciano. Sua afinidade com as jornadas fantásticas ou com figuras de autoridade as quais se localizam na periferia da sociedade ou acima dela, seus críticos e observadores, manifesta esta tendência. A perspectiva alcançada é normalmente ativada pelo humor e expressa metaforicamente.”

## 2. A motivação do riso

Observemos, contudo, que deixamos ao largo, por enquanto, as Divindades; primeiro, a moldura terrena do cômico, depois, o enquadramento celeste do efeito risonho sobre os Deuses e Deusas. Fazemos um caminho inverso ao da Tragédia para nosso *Zeus Trágico*: porque o cômico é nosso elemento propulsor, apresentam-se antes os baixos e rebaixados, não por terem mais importância, mas porque concebem o mundo nesse sentido: “(...) como se vê, no fundo tudo não passa de aparência e espetáculo, um vasto desfile de carnaval” (BRANDÃO, 2001, p. 65).

Mas é preciso ter presente que a intenção de Luciano é tanto caricatural quanto teatral, ora a caricatura deve fornecer pistas mínimas relativas aos modelos, as quais, no espetáculo, têm de ser concretizadas numa personagem ou máscara individualizada. A caricatura, por outro lado, tanto enfatiza traços cômicos do modelo como sobre o grupo a que se destina (BRANDÃO, 2001, p. 125).

Direcionado ao plano humano, ao apontarmos a construção dos filósofos e a estendermos à representação dos retores e historiadores, podemos notar a caricatura do gestual, do *modus vivendi* e da moral dessas classes. Isto advém da tradição herdada da Comédia Nova, a qual delineava suas personagens como caricaturas, associando o corpo físico à personalidade pública, pois são “(...) essas marcas de diferença, que dão margem à caricatura luciânica, nada mais são que a ampliação de características que tornavam ímpares essas personagens” (*Ibid.*, p. 211). Um exemplo recorrente é o seguinte: se o filósofo dito sábio utilizava comumente uma barba longa, a caricatura provavelmente ligaria a quantidade de barba à condição do filósofo introspectivo, acima das convenções sociais de beleza ou higiene, todo ele voltado ao pensamento. A caricatura submete, portanto, os traços morais ou intelectuais à forma física ou material que estes parecem adquirir nos indivíduos e os transforma em cômico.

A caricatura obtinha seus efeitos demonstrando como o discurso controverso dos filósofos ou demais personagens apareciam, com frequência, no uso de solecismos, de arcaísmos de linguagem, de citações exacerbadas dos pensadores antigos – marcas do *lógos* ao estilo declamatório dos sofistas presentes nos gêneros oratórios. Concebia-se o cômico da linguagem através da caricatura das personagens tipificadas, dado

recorrente na representação adotada no texto do *Zeus Trágico*. Complementamos este grupo de recursos cômicos com a paródia, a citação, a paráfrase, exemplificações de renovação da palavra literária pela criação de implicações cômicas no texto.

Igualmente à reflexão sobre o Dramático, o Cômico na *mimesis* literária adquire várias formatações. Elucidar adequadamente quais são relevantes para a poética de dado autor é, de certo modo, apreender quais caminhos levaram ao cômico ou à explosão do riso numa obra específica de criação artística

Falamos já a respeito da personagem do drama satírico e sua caracterização, bem como das personagens inferiores e superiores, respectivamente, da comédia à tragédia, segundo os comentários de Aristóteles. Luciano, todavia, mescla pobres a ricos, sábios a charlatães, superstições de seitas a ignorância intelectual. Os planos delimitados pela inferioridade e pela superioridade das personagens se misturam, pois uma personagem tida como virtuosa pode sofrer uma reviravolta e tornar-se viciosa. Exemplo disto é o julgamento dúbio dado ao estóico Tímocles no *Zeus Trágico*: por um lado, os deuses consideram o filósofo como exemplo de piedade e de virtude, pois crê na Providência, por outro lado, admitem seus problemas de raciocínio retórico e suas falhas declamatórias, pouco condizentes com a condição exemplar esperada de um filósofo orador.

Possebbon (2003) traz comentários que podem esclarecer sobre o riso, em justaposição ao pensamento aristotélico e o pensamento de Platão, tratado no *Filebo*, 1448a a 1550b. Para Platão, os males advindos da ignorância do conhecimento são tão nocivos quanto a estupidez de atitude; ambas são bases para o riso, pois o ignorante de si, aquele incapaz de reconhecer sua mentira pessoal, torna-se vicioso e, portanto, risível: “O riso parece ter aqui uma certa função de correção e punição dos erros, em certa medida, tolerado, apesar de pertencer aos homens ignorantes de si mesmos” (POSSEBON, 2001, p. 54). Os empréstimos de Luciano de algumas formulações platônicas sobre causas e efeitos sobre a moralidade e a conduta provém, em sua maioria, da formação sofisticada e retórica; os vícios daqueles que corrompem os valores da *paideia* grega serão dignos de riso.

Combinando as observações da *A República* e de *Filebo*, podemos concluir que o conceito negativo que Platão faz do riso e do risível é determinado, em última análise, por sua concepção de filosofia como

prazer puro e única forma de apreensão da verdade, em oposição à ilusão característica das paixões. O riso e o risível seriam prazeres falsos, experimentados pela multidão medíocre de homens privados de razão. Entretanto, ambos devem ser condenados mais por se afastarem da verdade do que por constituírem um comportamento medíocre. Afinal, o julgamento ético não se consubstancia aqui independentemente da filosofia (ALBERTI, 2002, p. 45).

Ao contrário de Platão, que não recomenda rir dos inimigos, pois não há que corrigi-los, Luciano cria inimigos para rir-se deles, os amigos da verdade são louváveis, mas tão pouco numerosos, que vale mais a crítica da representação dos inimigos da verdade (*alethéia*). E, em adição a isto, o amor ao *pseûdos* como postura criadora da obra artística ressalta a importância da arte poética como pedra de toque para a crítica à cidade. Não se pode banir aquele que admite abertamente mentir sobre as verdades, nem aquele que busca o conhecimento revelando as mentiras para demonstrar algo à altura da “verdade” idealizada.

Por isso, além da “opção dramática”, a qual cria a noção de um espectador para a obra, vê-se no diálogo luciânico um “riso sob filosofia”, no qual “o riso cômico é a base, mas um riso sob a capa da seriedade filosófica, razão provável para muitos comentadores perceberem em Luciano uma sorte de riso contido, intelectualizado, diferente, portanto, do riso solto da comédia” (BRANDÃO, 2001, p. 81). O riso tomado como objeto filosófico é, por isso, diferente daquele presente nas conceituações platônicas de filósofo e cômico.

### **3. Os efeitos e os jogos do risível**

Para Bompaire, mesmo que seja possível desmembrar do cômico um sentido crítico dos valores, há também de se notar, inevitavelmente, tons de relaxamento e prazer em trechos sob efeito do riso. Tanto o é que o autor analisa o cômico luciânico por critérios que adicionam à têmpera da crítica, o distendimento do riso (BOMPAIRE, 1958, p. 587): o humor, a paródia e o pastiche, destacando, por vezes, a flexibilidade criativa ao transitar de um tipo de recurso cômico ao outro. Adota, para tanto, definições complementares às categorias acima, abordando a ironia, o burlesco e o humor, num sentido específico.

L'ironie est un mot qui pour les anciens a un sens très net par référence à la méthode socratique (d'ignorance simulée), mais les rétheurs lui connaissent un sens plus général en relation avec la technique du λόγος ἔσχατισμένος, ou art de dire le contraire de ce qu'on veut faire entendre. Le burlesque consiste en un contraste du fond et de la forme dont peuvent jouer les rétheurs habitués à dire τὰ μικρὰ μεγάλως et inversement, τὰ μάλαικὰ σκληρῶς, et inversement. L'humour est un concept moderne qui comprend les catégories précédentes, fondées sur un contraste d'intention et d'expression, de fond et de style (...) (*Ibid.*, p. 588) <sup>68</sup>.

A composição cômica, como exposto, é, para este autor, um elemento associado à *criação retórica*, no tocante a utilização da língua e de seus artifícios formais, para criar a construção irônica por meio da organização das palavras no contexto visado, por vezes, isto ocorrerá por empréstimo e recriação de outras fontes e autores. Por isso, por exemplo, a reestruturação da ironia socrática, retirada do contexto filosófico dos diálogos platônicos, torna-se objeto de estilo quando reposicionada num texto literário: “Sócrates não trouxe verdade positiva à humanidade. Porém, trouxe-lhe muito mais: a ironia como sabedoria, a ironia que dissipa as miragens, a ironia que nos torna lúcidos e destrói falsas verdades” (MINOIS, 2003, p. 65).

A arte de dizer o contrário daquilo que na superfície se apreende é, como vimos acima, o motivo principal do cômico evocado por este tipo de ironia. Por isso, ao recorrer a ela, há de se notar a citação de um nome com autoridade na tradição, o autor ou autores considerados canônicos, como Homero, os tragediógrafos, os comediógrafos, os filósofos fundadores. Pela antífrase, isto é, aplicando-se uma frase ou palavra no sentido oposto do verdadeiro para seu contexto original, torna-se o trecho irônico ou o tom cortante partindo do centro argumentativo do discurso do Outro.

(...) the basic dramatic structure of many of Socratic dialogues is comic, although their themes, such as nature or teachability of virtue, and their conclusion, the intractability of human ignorance as revealed in philosophical bewilderment (*aporia*) is serious. The seriousness of the comedy is expressed dramatically in Socrates' quietly unrelenting

---

<sup>68</sup> Tradução nossa. “A ironia é uma palavra da qual os antigos possuíam um sentido bem nítido por referência ao método socrático (de ignorância dissimulada), porém os retores a conheciam num sentido mais geral em relação com a técnica do λόγος ἔσχατισμένος, ou arte de dizer o contrário daquilo que se quer fazer entender. O burlesco consiste num contraste de fundo e forma no qual podem jogar os retores habituados a dizer do pequeno grandiosamente e inversamente; e do suave rigidamente e inversamente. O humor é um conceito moderno que compreende as categorias precedentes, fundadas sobre um contraste de intenção e expressão, de fundo e de estilo (...)”

opposition to any form of *alazoneia* a stance that characterizes many of Lucian's own voices" (BRANHAM, 1989, p. 50) <sup>69</sup>.

O humor pode apelar, sobretudo, para o imaginário mitológico e maravilhoso, descrevendo o que poderíamos discriminar como uma atitude de demonstração do ilusório no racional. Aqui, os *mythôde* são utilizados como material-base para o trabalho da representação do *pseûdos* da criação literária; o burlesco, por aproximação imitativa, está quase ao mesmo nível do humor, sua utilização pode ser basicamente naquele sentido de distender o espírito do ouvinte, através da ilusão da fantasia, apelando para as diferenças entre a fábula e a realidade palpável, factual. Igualmente ao recurso da ironia, poderemos coletar citações de fontes diversas recolocadas no contexto do maravilhoso, a fim de gerar tonalidades mais brandas e humorísticas que aquelas constitutivas das críticas irônicas. (*Ibid.*, p.590-598).

Cette façon de traiter le modèle, soit qu'on lui accorde une place subordonnée, soit qu'on en fasse le centre d'intérêt, constitue la différence essentielle entre les deux séries de procédés. (...) Ainsi le domaine de la parodie et du pastiche est plus nettement littéraire que celui des autres formes comiques, mais on est obligé d'admettre qu'ils portent aussi sur les thèmes qui débordent la littérature (*Ibid.*, p. 599-600) <sup>70</sup>.

Portanto, a paródia e o pastiche são categorias à parte na estruturação do cômico. Por desmembrarem trechos originais e os mesclarem numa frase, essas partes de discursos diferentes entre si produzem um efeito que dificulta, por vezes, a delimitação das fontes das quais se serviram na recriação; "Les éléments constitutifs du style réthorique, métaphore, proverbe, anecdote, citation sont utilisés parodiquement" (*Ibid.*,

---

<sup>69</sup> Tradução nossa. "(...) a estrutura dramática básica da maioria dos diálogos socráticos é cômica, conquanto os temas, como a natureza e a educabilidade da virtude e a conclusão deles, intratabilidade da ignorância humana como revelada numa desorientação filosófica (*aporia*) são sérios. A seriedade da comédia é expressa dramaticamente na calma implacável da oposição de Sócrates a qualquer forma de *alazoneia*\*, postura que caracteriza muitas das próprias vozes de Luciano."

\* O termo *alazoneia* provém do vocábulo *alazôn*, aquele que finge, dissimula num sentido negativo: o charlatão, jactante, presunçoso.

<sup>70</sup> Tradução nossa. "Esta maneira de tratar o modelo, seja colocando-o num lugar subordinado, seja demonstrando-o como o centro de interesse, constitui a diferença essencial entre as duas séries de procedimentos. (...) Assim, o domínio da paródia e do pastiche é mais notadamente literário que o das outras formas cômicas, mas somos obrigados a admitir que eles levam a temas os quais ultrapassam a literatura."



p. 624)<sup>71</sup>. O vocabulário de um trecho parodiado pode ser utilizado para ressaltar os arcaísmos da língua ou o aticismo pedante da retórica, presentes nos discursos dos usuários da linguagem oratória, os quais deturpam as regras desta para embelezar, num sentido cosmético e superficial, a própria fala.

Enfin la catégorie plus abondante est celle des emprunts à la comédie, dont les textes offraient, mieux conservé que dans d'autres genres, tout un vocabulaire à la fois concret et rare, le plus souvent disparu depuis l'époque classique. Ces emprunts de Lucien sont parfois d'une telle densité qu'on a la certitude qu'il a consulté un lexique des comiques ou tout moins d'Aristophane, moyen mécanique au service de la parodie (*Ibid.*, p. 635)<sup>72</sup>.

Há entre a paródia e o pastiche uma diferença essencial em relação aos seus referenciais: a primeira, na qual o recurso da caricatura se encaixa, parte de um modelo literário e o “criva de flechas” (*Ibid.*, p. 599), subordina as peças do modelo para a fixação de um novo com características do original; o segundo segue por outro curso, procura imitar o estilo, construções de versos ou partes deles, o metro etc., de dado modelo literário, para dar a impressão de espelhamento composicional.

A *mimesis* desses modelos, no diálogo luciânico, segue, ou melhor, persegue a *mimesis* da Comédia (Antiga, Média e Nova), e transfere para o âmbito da poética do “riso sob filosofia” no dizer de Brandão (2001) a amplitude do recurso cômico aplicado à gravidade dos temas filosóficos e trágicos, históricos e retóricos. Assim, “Indeed, much of Lucian’s appeal as a literary entertainer springs from just this sense of play shared by the author with an audience highly conscious of tradition” (BRANHAM, 1989, p. 21)<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> Tradução nossa. “Os elementos constitutivos do estilo retórico, metáfora, provérbio, anedota, citação são utilizados parodicamente.”

<sup>72</sup> Tradução nossa. “Enfim, a categoria mais abundante é aquela dos empréstimos da comédia, na qual os textos oferecem ao mesmo tempo todo um vocabulário melhor conservado que noutros gêneros, concreto e raro, e frequentemente desaparecido desde a época clássica. Estes empréstimos de Luciano são, por vezes, de uma tal densidade que temos a certeza que ele consultou um léxico dos cômicos, ou ao menos, de Aristófanes, meio mecânico a serviço da paródia.”

<sup>73</sup> Tradução nossa. “Certamente, muito do apelo de Luciano como “animador” \* literário origina-se justo deste senso, de jogar ou dramatizar, compartilhado entre autor e uma audiência altamente consciente da tradição.”

\*Como *entertainer* é uma palavra inglesa de difícil apreensão em língua portuguesa, escolheu-se “animador” para traduzi-la. Por sua origem latina advir do vocábulo *anima*, daquilo que dinamiza, que vivifica e que incita os indivíduos em direção a um objetivo, aproximamo-nos até certo ponto do sentido de “estimulante” presente no verbo *to entertain*.

Na Comédia Antiga, eram utilizados, como técnica de argumentação para fazer valer uma opinião, jogos dialéticos nos quais eram sobrepostos parodicamente várias citações ou contextos a serem recriados para escarnecer ou ludibriar o opositor. Na Comédia Nova, os valores comicamente representados voltam-se à situação do privado, que, nas palavras de Possebon (2003, p. 66), podem se resumir em alguns marcadores: “comedimento, compreensão, solidão, pouca fantasia ou vontade de mudar o mundo, núcleo familiar (pai-filho, principalmente), reconhecimento do passado como irrecuperável, reflexo da sociedade empobrecida e politicamente decadente.”

Em ambas as fases da Comédia, a troca do conhecimento com o público, para o jogo com os elementos da memória cultural coletiva, se faz presente em menor ou maior grau, com mais ou menos acuidade estética ou literária. O que Luciano de Samósata faz, em sua obra, é conceder ao público a possibilidade não só de relacionar os temas tradicionais a um sentido jocoso imediato, como também fazer com que esses temas tornem-se argumentos em oposição ao próprio conceito de cultura clássica e à memória simbólica da herança grega.

Branham (1989) e Brandão (2001) retomam ambos em suas teorias o uso poético em Luciano das contendas discursivas. Pelo discurso das personagens, efetua-se uma constante mudança ora para o terreno dos gêneros oratórios da Retórica, ora para o do Diálogo, fornecendo à *mimesis* mais de uma referencialidade para ser parodiada: “The trial is a comic dramatization of aesthetic choices in which Lucian claims a link with tradition that consists of crossdressing alien genres” (BRANHAM, 1989, p. 36)<sup>74</sup>. Portanto, ao entrecruzar a Comédia Antiga e a Nova, estabelece para seu próprio momento histórico, referenciais sociais e críticos diferentes daqueles da época de cada uma das comédias isoladamente. Ao entrecruzar a Retórica e o Diálogo filosófico adiciona mecanismos de manutenção do efeito cômico provindos de estruturas composicionais, por vezes, antagônicas entre si; ou distantes no sentido histórico, como produções de arte.

Este complexo recriado pelo uso do cômico nos leva a considerar que o trabalho sobre e sob a esteira dos clássicos pressupõe não só o estudo minucioso ou, pelo menos,

---

<sup>74</sup> Tradução nossa. “O julgamento é uma dramatização cômica das escolhas estéticas, nas quais Luciano pretende uma ligação com a tradição a qual consiste em entrecruzar ou travestir gêneros estrangeiros entre si.”

acurado dos estilos miméticos de cada autor, como também uma liberdade de transformar os dogmas do sério, dos gêneros elevados, em substância comum compartilhada pelo efeito do riso.

#### 4. Os recursos do cômico

Dependendo, então, das estratégias adotadas para o funcionamento do mecanismo de representação dos discursos cômicos, observamos que a criação retórica definitivamente alia-se à criação literária para surtir o resultado esperado do enredamento das ações, sejam elas centrais ou periféricas à personagem que fala visando à efetivação da crítica no risível: “Lucian’s real subject in the dialogues is the disconcerting babel of incompatible traditions that marks the post-classical form of Hellenic culture in the empire” (*Ibid.*, p. 82) <sup>75</sup>. Soma-se, portanto, o riso para o objetivo sério, a seriedade dos cânones – épicos, trágicos, religiosos - transposta e mesclada ao risível.

Un modo de contribuir a la destrucción de la distancia épica, se realiza mediante la familiarización cómica de la figura humana. A través de la risa y de la crítica se introduce en el discurso directo – que se revela ahora como limitado e insuficiente – un correctivo de la realidad más rico en su contradicción y multiformidad. La burla destruye el miedo a descubrir un objeto en toda su dimensión, lo aproxima; la burla aniquila la distancia que impone el relato épico. De este modo, cuando el hombre es explorado con libertad, se descubre la divergencia entre su apariencia y sus posibilidades de realización que jamás se revelan enteramente (GÓMES, 1990, p. 11) <sup>76</sup>.

Seja pela paródia, pelo pastiche; pela avalanche de citações ou pelas metáforas ao modo epidéutico dos retores gregos, técnica na qual se exhibe, demonstra ou explica visando à persuasão, podendo recorrer a floreios ou amplificação das descrições apelativas que deem resultados, notamos que, em todos estes elementos, o cômico pode

---

<sup>75</sup> *Tradução nossa.* “O assunto real de Luciano nos diálogos é a desconcertante babel de tradições incompatíveis as quais sinalizam a forma pós-clássica da cultura Helênica no império.”

<sup>76</sup> *Tradução nossa.* “Um modo de contribuir para a destruição da distância épica se realiza por intermédio da familiarização cômica da figura humana. Através do riso e da crítica se introduz no discurso direto – que se revela agora como limitado e insuficiente – um corretivo da realidade mais rico em sua contradição e multiformidade. A burla destrói o medo de descobrir o objeto em toda a sua dimensão, o aproxima; a burla aniquila a distância que o relato épico impõe. Deste modo, quando o homem é explorado com liberdade, se descobre a divergência entre sua aparência e suas possibilidades de realização que jamais se revelam inteiramente.”

transmutar-se em expediente retórico para criar traços de uma poética diferenciada dos modelos dos quais se serve.

Encontraremos esta mesma composição das técnicas cômicas nos discursos das Divindades. Refletiremos sobre estes recursos e o modo peculiar do risível aplicado à análise das personagens divinas, porque elas serão, sobretudo, motivo para o riso humano, no contexto do *Zeus Trágico*. Principalmente a concepção da figura dos Deuses e Deusas, heróis e semideuses passa pela paródia, porque esta, como vimos, manipula seu modelo, para expor as qualidades ou defeitos da representação pelos subterfúgios paródicos que oferecem dados para remontar a imagem sedimentada na tradição.

A longa história das divindades na literatura e religião gregas ultrapassa os limites de qualquer intenção redutora que busque classificar a amplitude mesma da influência do panteão sobre os textos – orais ou escritos – na Grécia Antiga e, principalmente, na literatura tematicamente ilustrada pelas divindades. Por isso, o caminho mais adequado para a releitura da abrangência do panteão é, justamente, delineá-lo sob a luz de alguma categoria analítica.

#### **4.1. A paródia e o rebaixamento**

A categoria analítica de Branham (1989) é o cômico presente na paródia da tradição religiosa. A opção estética da temática do divino em construções satíricas ou paródicas encontra-se no tom crítico imposto ao discurso. A sátira opta pelo trabalho com o social e o moral, com descrições negativistas e pessimistas dessas áreas da cultura. Já a paródia do fenômeno religioso vê, na sua remodelação, um objeto para a recriação da representação das Divindades no seio da *mimesis*.

As a self-consciously dissimulative form of expression, one with two or more messages for the audience to discern, parody resembles irony and, again like satire, is easily confused with it because it so often incorporates irony as a rhetorical strategy. (...) Though the two are of course intimately related – satire frequently uses parody, and parody can be satiric – the concept of parody is arguably more

characteristic of Lucian's oeuvre that than satire, with it overtones of social and moral reform (BRANHAM, p. 130)<sup>77</sup>.

A paródia dos deuses não somente dá continuidade à tradição da exploração do tema, revisitando-o, como também utiliza-o mais no intuito de confundir as ideias pré-construídas pelo imaginário piedoso grego, do que para evocá-lo numa intenção moralizante ou reformista. Conferimos esta tática de representação do Olimpo nos discursos dos humanos sobre os deuses e dos deuses sobre eles mesmos na poética luciânica, assim como na quebra das expectativas descritivas de cada uma das divindades, isto é, confrontando-as com as suas representações históricas e culturais presentes nas suas imagens – na arquitetura, na pintura, na epopéia homérica e na genealogia hesiódica. Luciano de Samósata, assim, subverte a relação direta que o imaginário público da audiência possui sobre os dados da *mimesis* dos Olímpianos.

In the classical period the stories about the gods had, of course, long been subject to comic treatment in two distinct traditions. In the satyr plays the gods (and heroes) were presented comically but in the roles and plots supplied by the traditional stories (*muthoi*). In Old Comedy, on the other hand, the gods were transported from their timeless traditional settings in epic, lyric, and tragic poetry to a newly fabricated plot driven by the contemporary motives of the fifty-century Athenians citizens who were its typical protagonists. Lucian seems to be activating these two established modes of comedifying archaic myth, both of which alter the temporal perspective of the material but one of which, the satyr play, respects the limits of the model (*Ibid.*, p. 135)<sup>78</sup>.

A estratégia de paródia das divindades, para Brahm (1989, p. 134), pode ser descrita em dois métodos que levam à caricatura ou à comédia dos modelos

---

<sup>77</sup> Tradução nossa. “Como uma forma autoconsciente de expressão dissimulada, uma com duas ou mais mensagens para a audiência discernir, a paródia parece-se com a ironia e, novamente como a sátira, é facilmente confundida com aquela, porque esta última, com frequência, incorpora a ironia como uma estratégia retórica. (...) Entretanto, as duas são - é claro - intimamente correlacionadas: a sátira frequentemente usa a paródia e a paródia pode ser satírica – o conceito de paródia é, possivelmente, mais característico da obra de Luciano do que a sátira, a qual evoca um reforma social e moral.”

<sup>78</sup> Tradução nossa. “No período clássico, as histórias sobre os deuses tinham sido, é claro, por muito tempo, matéria para os tratamentos cômicos em duas tradições distintas. No drama satírico, os deuses (e heróis) eram apresentados comicamente, mas em papéis e enredos fornecidos pelas fábulas tradicionais (*muthoi*). Na Comédia Antiga, por outro lado, os deuses eram transportados de seu eterno lugar tradicional da poesia épica, lírica e trágica para um renovado enredo direcionado para os motivos contemporâneos ao quinto século dos cidadãos Atenienses os quais eram seus protagonistas típicos. Luciano parece ativar estes dois modos estabilizados de fazer comédia utilizando o mito arcaico, em ambos altera a perspectiva temporal dos materiais, mas em um somente, no drama satírico, respeita os limites do modelo.”

modificados das divindades. No primeiro método, isolam-se as marcas mais relevantes e a potência principal de cada um dos deuses ou deusas, visando explicitar, através de uma espécie de catálogo dos artistas que representaram esses traços, a inversão ou incongruência das representações da tradição, ou seja, parodiando um ideal criado por ela mesma.

No segundo método, mais agressivo do ponto de vista da modificação, além de repetir as marcas principais das divindades, adiciona a elas elementos completamente estrangeiros ao *modus operandi* de criação da personagem do deus. Os *mythôde* tornam-se justificativas para a elaboração de outros *mythôdes* paralelos ao cânone mitológico, ritualístico e cultural estruturado sob as bases da hierarquia e genealogia dos deuses de Hesíodo e de Homero. Exemplo disto são as recriações satíricas dos deuses nas comédias, nas quais as divindades assumem vícios humanos e agem com excesso, gerando um efeito cômico.

A epopéia homérica fornece elementos fartos à representação dos deuses: a imortalidade das divindades e seu júbilo inexorável em contraposição ao sofrimento trágico da finitude humana. Em adição, a infinitude de existência dos Deuses Olímpicos foi para a comédia e para Luciano motivo suficiente para a demonstração dos desvios risíveis na condição dos deuses no Olimpo.

A antropomorfização dos habitantes do Éter, dando-lhes vícios humanos e mostrando comportamentos reprováveis, se contrapõe à noção de virtude perseguida na moral e na conduta dos mortais. Os imortais e os mortais têm a mesma “figura” física na representação das suas imagens. A diferença reside na justa medida em que os atos das Divindades devem corroborar com sua posição superior, mantendo-se afastadas do vicioso e mortal. Daí, o efeito cômico gerado por esta incongruência de forma e conteúdo, das ações e do discurso dos Deuses. O excesso dos deuses é recriado por Luciano partindo das referências homéricas e das representações das divindades na Comédia.

Os episódios que poderiam ser trágicos, do ponto de vista humano, tornam-se, no âmbito celeste, situações cômicas – deuses e deusas com múltiplos cônjuges ou relacionamentos extraconjugais; quiproquós sobre o destino dos protegidos de tal ou tal divindade; destruição de cidades ou populações por ataques de fúria ou ciúme, perseguição a heróis ou personagens isoladas de acordo com a ofensa criada contra a

suscetibilidade dos humores divinos. A recriação cômica reside, principalmente, nesta disparidade entre as condições ontológicas do humano e do divino, dos planos nos quais a existência de ambos prolonga-se nas personagens do Cosmos e tanto na poesia homérica quanto na comédia.

But the unexpected contrast between the ontological status of the gods and their erotic, domestic, or zoological roles is not the only source of Olympian comedy. By fundamentally altering the conditions of action, immortality creates a dimension of absurdity in finite situations just as it would rob many a human act of its rationale; to place characteristically human concerns in an immortal context suspends the reasons for taking them seriously (...) (*Ibid.*, p. 139) <sup>79</sup>.

As temáticas restritas ao domínio da atuação humana são transpostas para o domínio do sagrado e, com esta inversão das ações entre os dois campos, teremos com mais eficácia a construção de um paradoxo cômico. Não que haja um julgamento moralizante dos deuses, o qual os obrigaria a seguir, com exata coerência, o que a humanidade concebe como divino e digno de piedade. Veja-se bem que o culto e os ritos instituídos pela religião cívica adicionam à crença valores que enaltecem as narrativas míticas da concepção e manutenção dos deuses, estes são exemplares.

Se Hesíodo é considerado pela religião grega mensageiro de uma narrativa revelada pelas Musas, para a criação literária e, principalmente, para a cômica e paródica, Hesíodo e Homero são instrumentos fartos para a apropriação das crenças tradicionais, num contexto de expropriação das valorações religiosas instituídas e defendidas pelas seitas, correntes filosóficas, textos retóricos de exaltação dos entes do Olimpo.

As transmutações entre temas correlatos – traição, ciúmes, discussões conjugais, ofensas à atuação de tal ou tal deus, ocorrem nesse ambiente permissivo e liberto do dogmatismo, da comédia. Braham afirma que (*Ibid.*, p. 140) os empréstimos da epopéia homérica no que se referem aos conflitos de cunho “doméstico” entre os Olímpianos,

---

<sup>79</sup> *Tradução nossa.* “Porém, o contraste inesperado entre o status ontológico dos deuses e seus papéis erótico, doméstico ou zoológico não é a única fonte da comédia sobre o Olimpo. Por alterar fundamentalmente as condições da ação, a imortalidade cria uma dimensão de absurdidade em situações finitas, assim como priva muitos atos humanos de sua lógica; ao recolocar as preocupações caracteristicamente humanas num contexto imortal suspende as razões que permitiriam levá-las a sério (...)”

citados *ipsis litteris* e reconfigurados pela paródia, evocam não somente a tradição oral dos aedos, bem como a tradição de apropriação de Homero e de seus textos no tocante às estruturas sintáticas, opções de versificação, estudo do léxico e uso deste como material cômico. A inclusão de tais cenas exclusivas do enredo das epopéias traz a marca do humor próprio de Homero, reescrito e desapropriado do original, para servir de apoio à recriação na escrita luciânica, com as tonalidades cômicas da representação das divindades deste autor.

The shift in the means of expression in the dialogues is instrumental to his development of the gods' comic voices: instead of the stately medium of epic, lyric, or the tragic verse, the gods express themselves in the vernacular tonalities of conversational prose, the traditional mode of mere mortals – of sophists, philosophers, and characters in novels, not of gods and heroes. The use of “mortal prose” complements a distinctly un-Homeric turn in the choice of themes: in contrast to Homer's deities, Lucian's gods are concerned, not just occasionally but exclusively, with private matters – erotic adventures, domestic rivalries, past indiscretions, events barely on the fringe of epic (*Ibid.*, p. 140-141) <sup>80</sup>.

Ao rebaixar a voz para o tom menor da fala humanizada, os Olímpianos e divindades agregadas – como os semideuses e deuses estrangeiros – produzem um eco mais susceptível a criar riso e estranhamento no imaginário tradicional. A redução das preocupações divinas ao círculo do familiar exclui das discussões as questões da manutenção da religiosidade no mundo inferior ao celeste, facilitando a inserção de personagens falhas em relação a uma concepção ideal de divino, dado recorrente na obra de Luciano de Samósata. Analisando seu discurso, ou sua *ação* via discurso, constatamos a presença da magnitude do Olimpo quando tratam das questões altíssimas da existência e sobrevivência, mas também, a matéria cotidiana dos afazeres divinos e suas querelas pessoais junto as sérias preocupações dos deuses.

---

<sup>80</sup> *Tradução nossa.* “A mudança nos meios de expressão nos diálogos é instrumento para o seu desenvolvimento das vozes cômicas dos deuses: em vez do majestoso meio da épica, da lírica, ou do verso trágico, os deuses expressam-se em tonalidades vernaculares da prosa conversacional, no modo tradicional dos meros mortais – dos sofistas, filósofos e personagens das “novelas”, não dos deuses e dos heróis. O uso da “prosa mortal” complementa nitidamente o desvio anti-Homérico na escolha dos temas: em contraste com as divindades homéricas, os deuses de Luciano estão preocupados, não somente de maneira ocasional, mas, sim, exclusiva, com as questões privadas – aventuras eróticas, rivalidades domésticas, indiscrições sobre o passado, acontecimentos posicionados à margem do épico.”



Do ponto de vista da *mimesis* aristotélica, Braham (*Ibid.*, p. 143) ilustra a consecução do enredo dos diálogos luciânicos: “Each conversation coheres as a unit, in Aristotle’s sense, with a beginning, middle, and end, which, far from surprising us with a punch line or unexpected (*para prosdokian*) ending, usually serves to return us to the beginning.”<sup>81</sup>. Esse tipo de formatação final da ficção como retorno ao estopim inicial atinge dois objetivos miméticos essenciais: para Aristóteles, o de unidade de ação e, portanto, de coerência interna do enredo e da finalidade dos atos e consequências, que podem gerar tanto efeitos trágicos quanto cômicos. Para Luciano, o desmascaramento da *aporia*, não só como objeto retórico, mas para a constituição de um efeito cômico de fundo e de forma. Concebem-se como na ironia socrática, as falas que dizem uma coisa, mas trazem à tona, porque controversas, a matéria escondida sob a superfície do diálogo. Mesmo se estas forem, propositadamente, escandalosas ou vergonhosas para a dignificação da personagem divina, como vemos no *Zeus Trágico*: Zeus está preocupado com a existência dos deuses e a manutenção dos ritos e Hera toma esta preocupação com leveza e desdém, atribuindo-lhe uma causa conjugal e caseira dos amores divinos de Zeus.

#### 4. 2. A Providência e o racional

À ideia de divindade escandalosa ajunta-se a suspeita na Providência e sua benfeitoria. O segundo século contribui muito para a religião tornar-se uma arena de debates filosóficos e inspirar críticas cômicas das irrealidades do material mítico, tomado por alguns filósofos e crentes exaltados como verdade absoluta. O esgotamento da ideia de Deus, como a Potência e a presença antropomórfica, as duas ao mesmo tempo tão bem representadas nas artes gregas, fornece motivos suficientes para o *riso sob filosofia* de Luciano e a criação, por isso, de suas próprias caricaturas dos deuses na escrita literária:

(...) la notion de Providence est ridicule, or, qui dit Dieu dit Providence, donc l’idée de Dieu est ridicule et vicieuse en elle-même,

---

<sup>81</sup> Tradução nossa. “Cada conversação é coerente com a unidade, no sentido de Aristóteles, com início, meio e fim, o qual, longe de surpreender-nos com um remate ou final inesperado (*para prosdokian*), serve mais para nos reconduzir ao início.”

et ne peut subsister dans un esprit clair. Les premisses de ce syllogisme existent visiblement dans son oeuvre. Il ne les a nulle part rassemblées pour en tirer méthodiquement cette conclusion. Et cependant la conclusion, nous le verrons bientôt, se lit aussi dans Lucien. Si téméraire que cela paraisse, il faut chercher l'idée qu'il a pu faire de la divinité" (CASTER, 1937, p. 198)<sup>82</sup>.

O silogismo, o paradoxo entre ideias no mesmo discurso, os floreios vocabulares, as orações que volteiam sobre um eixo repetitivo e vazio, contribuem para o efeito cômico do discurso. O espírito esclarecido, seja ele humano ou divino, pode revelar as bases mancas nas quais a Providência se apóia, porque de questionamento em questionamento, de caricatura em caricatura, as brechas deixadas pela representação do objeto tomado sob uma premissa de concepção ideal começam a aparecer para denunciar as lacunas da criação. A própria noção de idealização como inútil para a lógica do verdadeiro: ver num ato de pretensa justiça, a injustiça do julgamento. Ver no riso a matéria levada com seriedade racional.

Concordamos com Henri Bergson, a respeito de certa necessidade de congelamento das emoções e do *pathos* - tão importante para os efeitos da tragédia, quando analisamos a estrutura mimética do cômico: “Portanto, para produzir efeito pleno, a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração. Ela se dirige à inteligência pura.” (2007, p. 04).

Essa “pureza” da inteligência exigida para a apreensão da comicidade como efeito amplo e total num contexto depende das reverberações do sentido para um grupo. Ao tocar os pontos do círculo do imaginário do público o riso adquire, para o autor, a sua função máxima: a sociabilidade: “Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo determinar sua função útil, que é uma função social. (...) O riso deve corresponder a certas exigências da vida comum.” (BERGSON, 2007, 06).

Em Luciano de Samósata, o trabalho intelectual sobre a matéria tradicional, antes de tudo, interfere ativamente na produção do arcabouço cultural da comunidade. Não somente Brandão (2005), mas também Caster (1937) e Bompaire (1958) destacam

---

<sup>82</sup> Tradução nossa. “(...) a noção de Providência é ridícula, ou, quem diz Deus diz Providência, logo a ideia de Deus é ridícula e viciosa por si só, e não pode existir num espírito esclarecido. As premissas deste silogismo existem visivelmente em sua obra. Em nenhuma parte, ele as une para extrair metodicamente delas esta conclusão. E, contudo, veremos prontamente que esta conclusão lê-se em Luciano. Por mais que pareça temerário, é necessário encontrar a ideia que ele pôde fazer da divindade.”

no contexto da poética luciânica esse traço marcante da racionalização e revitalização do *mythos* pelo *lógos* intelectualizado, cisaõ esta ocorrida quando do surgimento da Filosofia. Não à toa, suas personagens são caricaturadas justo pela quebra dos fundamentos culturais e sociais pelo exercício intelectual do pensador, transferindo, muitas vezes, emoções e superstições – religiosas, médicas, filosóficas - para o campo do estudo intelectual dos conceitos, dos fenômenos e suas possibilidades de efetivação cômica pela composição derrisória deste mesmo *pathos*.

Não se trata de uma rebelião aos cultos e às crenças instituídas e cultivadas pela população, pretendendo-se estabelecer um sistema moralizante contra o Olimpo que substitua a credulidade religiosa corrente, de maneira a destruir os modelos de religiosidade e substituí-los por outros mais racionais. Pelo contrário, objetiva-se realizar a reflexão sobre a incoerência do sentido religioso sob o olhar da crítica cultural e dos excessos dos cultos e práticas. Para tanto, o risível serve-se das artes miméticas tradicionais da Grécia Antiga e dos autores dessas representações retirando-os de seu lugar estável e indagando-os através da comicidade.

Objetiva-se demonstrar como as camadas altas da sociedade, as quais têm acesso à educação e ao desenvolvimento acurado da racionalidade, cultivam desbragadamente ideologias como crenças indecisos, contrariando, segundo a lógica luciânica, o esclarecimento via pensamento.

Em Luciano encontra-se nessas “verdades” misteriosas apregoadas pelos “sábios” a falsa impressão de que os Mistérios tornaram-se lugar comum. Se todos são eleitos para a execução dos cultos e ritos místicos, corre-se risco de formar uma geração de pensadores supersticiosos e cegamente idólatras. E o falso conhecimento, que ludibria e confunde o coletivo, é, para o autor de *Zeus Trágico*, motivo para desenvolver sua ficção sobre o risível e sobre o paradoxo das crenças.

## **5. A festa: rir dos Deuses**

Georges Minois (2003, 21-23) bem ilustra essa explosão cômica criativa presente na *mimesis* religiosa, citando, ao início de seu capítulo sobre o riso grego, uma antiga fábula do papiro de Leyde, do século III de nossa era. É-nos narrada a história na qual o mundo é criado porque Deus riu e a seguir, gargalhou absurdamente para criar a

água, Hermes, a geração, o destino e o tempo - nesta ordenação de aparecimento. Depois de esgotar-se em júbilo risonho, chorou de rir, e surgiu a alma desse alívio e descanso.

Luciano de Samósata, naquele sentido demiúrgico de artista, talvez demonstre, de riso em riso, o absurdo de estar sob os auspícios e caprichos da desconhecida Providência e a possibilidade de conceber, num plano terreno de experiência, situações que nos transponham comicamente para a abóbada celeste.

Dentre os nascimentos pelo riso, encontra-se o destino. A Providência dos deuses olímpicos para com os homens depende da noção de acabamento definitivo presente na diferenciação entre mortal e imortal. Vimos que, desde Homero, essa posição antagônica é motivação para recriação cômica: “O riso, nos mitos gregos, só é verdadeiramente alegre para os deuses. Nos homens, nunca é alegria pura; a morte está por perto, e essa intuição do nada, sobre o qual todos estão suspensos, contamina o riso” (MINOIS, 2003, p 27).

A liberdade de rir dos deuses não se equipara à liberação pelo riso na razão humana. São pólos sobrepostos, nos quais o Olimpo superior é, também, altíssimo e insondável, porque lá o riso é eterno. Mas, o rir do humano sobre a matéria divina é, por outro lado, uma estratégia poderosa, não de equiparação de forças, mas de supressão de Potência idealizada nas personagens divinas. A morte pelo riso da noção de divindade, quiçá seja o artifício mais eficiente para o destronamento das figuras de superioridade.

E onde o campo para o riso humanizado grego senão nas festas? Tanto Minois (2003) quanto Bakhtin (2008) reforçam o papel da festa para a mudança de ordenação do objeto instituído na coletividade e invertido por ela mesma:

A festa marcava de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. Por um breve lapso de tempo, a vida saía de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados, e penetrava no domínio da liberdade utópica. O caráter efêmero dessa liberdade apenas intensificava a sensação fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular (BAKHTIN, 2008, p. 77).

Ressalte-se que há a diferença da manifestação popular da festa, da tradição do destronamento, em certas épocas marcadas no calendário; das mesmas tradições culturais, na recriação cômica literária. A distinção faz-se não simplesmente na

lapidação do conteúdo, mas, principalmente, na intenção subjacente a toda criação artística. Por isso, o Dioniso - cultuado das Grandes Dionisiacas e eventos afins – é e não é o Dioniso da recriação poética da tragédia, da comédia e bem menos, das contraposições à tradição luciânica. Um tem sentido e impulso cultural e ritual, o outro do mesmo deus pode ser, por mito, transformado em matéria artística, argumento para o destronamento da mitologia – o Outro no Mesmo, o familiar pela manipulação da alteridade.

As dionisiacas do campo, as grandes dionisiacas, as bacanais, as leneanas, as tesmofórias ou as panatenéias são todas festas religiosas e têm, necessariamente, uma significação global quanto ao senso geral do mundo, o qual se acha à mercê dos deuses. Ora, nelas sempre encontramos quatro elementos: uma reatualização dos mitos, que são representados ou imitados, dando-lhes a eficácia; uma mascarada, que dá lugar, sob diversos disfarces, a rituais mais ou menos codificados; uma prática de inversão, na qual é necessário brincar do mundo ao contrário, invertendo as hierarquias e as convenções sociais; e uma fase exorbitada, em que o excesso, o transbordamento, a transgressão das normas são a regra, terminando em caçada e orgia, presididas por um efêmero soberano que é castigado no fim da festa (MINOIS, 2003, p. 30).

Esses elementos-chave, presentificados e ordenados na situação festiva, permitem aproximar o plano humano do plano divino, pois pela *ação* repetida da criação do Cosmos, em homenagem ao júbilo imortal e despreocupado do divino, a humanidade reassume a Era inicial e a experencia nos dias de festa.

Soma-se à repetição do gesto primordial a utilização da máscara dupla, tripla ou infinita da face de Dioniso. Este parece ser um elemento de metamorfose da condição de ser, pelo menos por algum tempo, o disfarce vivo do absurdo, ou seja, traveste-se da pele de outros para atuar como o Outro: “A antiga mascarada grega pode ter outras significações. Por exemplo, fazer a experiência da alteridade: ser outro por algum tempo para ver mais a si mesmo” (MINOIS, 2003, p. 32).

A culminância dessas hipersobreposições de peles e personificações de homens-divindades, divindades-homens dá à festa um sentido amplo de desestruturação caótica, mortal, rumo à restauração ordenadora do Cosmos: “O parêntese festivo do riso desenfreado serve, pois, à recriação do mundo ordenado e ao reforço periódico da regra. Ela é também uma reintegração do homem ao mundo do sagrado, um retorno físico ao numinoso (...)” (MINOIS, 2003, p. 31).

O mundo divino não é poupado. Luciano tem um riso ainda mais inextinguível que o dos deuses. (...) Os imortais se tornam ridículos títeres que se queixam de seu trabalho e brigam. (...) Os deuses não são mais os senhores do riso. Esse dom terrível escapou deles e se volta contra eles (MINOIS, 2003, p. 67).

E, se a situação de festa, ao invés de objetivar o retorno completo à ordenação e instituição dos poderes do Olimpo sobre a destinação e manutenção dos homens, for utilizada para um destronamento definitivo da divindade? É assim em Luciano de Samósata. O início de retorno à ordem culmina para mal dos deuses, em seu esfacelamento ontológico; a festa, mais do que localizada num período demarcado, expande-se na *mimesis* ao tornar-se traço de poética; o sacrifício do bode para expiar a *hybris* impiedosa, tantas vezes retratado nas tragédias, é, na situação festiva e cômica, a morte do caos rumo à ordem. Só que uma nova ordem, não a ordem imposta pelas divindades, e, sim, pela renovada face da razão humana.

O bode expiatório de Luciano é o próprio Olimpo, seu sacrifício simbólico exige das divindades a coerência e a consciência do absurdo de existir na dependência das noções humanas de Providência, Mito, Destino. Culmina-se não no retorno aliviado ao Cosmos, mas, pelo avesso, na continuidade angustiada de um riso insistente sobre a matéria divina, para opor-se racionalmente a ela. Nisso, a escrita luciânica difere-se, consideravelmente, da obra de Aristófanes, no uso do fundo mítico dos deuses para a comicidade:

Aristófanes é um conservador, voltado para o passado, para uma mítica idade de ouro. A ressalva não é insignificante: a função do riso, de início, era conservadora e não revolucionária. Como na festa, o riso da comédia visa ao confronto da norma, a repetir um rito fundador, a excluir os desvios e os inovadores, para manter a ordem social. Ele censura os mantenedores da ordem antiga apontando o dedo da derrisão para os perturbadores (MINOIS, 2003, p. 40).

Aristófanes critica a degradação da vida; escarnece, não importa se agressivamente, de tudo o que corrompe o equilíbrio primordial – pois as instâncias organizadoras das condutas e estruturas sociais humanas estão refratadas na concepção hierárquica dos deuses no Olimpo. Se cá abaixo a humanidade porta-se mal, lá no plano superior, os deuses também o fazem.

Tanto ridiculariza, que sua escrita, potencialmente destruidora, utiliza-se da escatologia, dos temas sexuais, não importa em que planos – terrenos ou celestes – com descrições minuciosas: “O riso humilha e provoca. É uma arma duvidosa que se encontra em todas as situações de conflito” (MINOIS, 2003, p. 43). Com a justa medida derrisória, provoca para abalar as tentativas de mudança desse mundo primordial, onde reinava Dioniso em sua plenitude mascarada, a utópica situação eternamente risonha.

A aproximação, então, com a tradição do drama satírico, das personagens de Sileno e seu séquito, é o padrão que Aristófanes cria para a instauração da convivência com uma rusticidade liberta e libertina, no tratamento artístico de suas temáticas: “Aristófanes persegue a novidade igualmente em Sócrates e em Eurípedes, que ele acusa de perverter as forças vivas da cidade, seu robusto senso rural, sua grandeza moral, seu equilíbrio estético” (MINOIS, 2003, p. 40). Por exemplo, nomeia abertamente os políticos, administradores e maus cidadãos colocando-os em situações escatológicas, fazendo com que sejam obscenas e cruentas suas atitudes. Bestializa-os para poder rir da animalização do ser social.

Já havíamos apontado que em Luciano o riso pode ser satírico, mas não vinculado ao drama rústico encabeçado pela tradição da comédia dos sátiros, no sistema da tetralogia clássica teatral. Reforça-se, portanto, duas condições para ver em Luciano de Samósata motivos de aproximação e diferenciação da escrita aristofânica, respectivamente. Primeiro, em concordância, também Luciano lê e reescreve a tradição dos mitos dos deuses, sob a ótica de uma *paideia* idealizada, na qual os valores máximos da razão e da arte estão canonizados; nesse ponto, coaduna-se com a postura de Aristófanes, ao mostrar as deformações, em sua contemporaneidade, de certas atitudes e doutrinas de maneira a esfacelá-las pela derrisão.

Por outro lado, no segundo motivo, desta vez oposto, a escrita luciânica distingue-se da *mimesis* aristofânica por demonstrar que essa ruína cômica não induz a um retorno à idade de ouro, onde as festas dionisíacas poderiam ser uma constante, por colocarem-se longe das valorações sociais. Possui o contrapeso da consciência de continuidade histórica e da necessidade da reatualização artística. Por ser conflituoso na intenção e no uso, não vê em um modelo, *o modelo*, enxerga a cultura pelas suas lacunas e falhas. Insiste em aprofundar a crítica da cultura pela captação – nada idílica

ou rústica – do destronamento da tradição, neste caso artística, pelo uso da paródia, caricatura, paráfrase ou pastiche dos moldes canônicos.

Minois (2003) assim como Pirandello (1996), o primeiro no âmbito da história do riso e o segundo na aplicação ficcional da comicidade, advertem, conscientemente, que os motivos do riso, se é que existem em categorias restritas, dependem das peculiaridades culturais, sociais, de cada nação ou povo. Nisso a escrita luciânica é condizente ao contexto: um mundo estrangeiro e romanizado, e, ao mesmo tempo, mantido a todo custo, pelos preceitos gregos, estes cultivados pela elite no século II d.C., são os fatores de riso para o autor.

Para estes comentadores do riso – Minois e Pirandello - o riso é algo universalizado, pois somos capazes de rir de construções de povos distintos. Assim, também o é na composição artística, porque modifica a representação comumente aceita, ou seja, apropria-se da Divindade antropomórfica cultuada pela religiosidade cívica, recriado-a com novos traços, próprios da linguagem do risível.

Nesse caso, Luciano não só se liberta dos deuses de Homero, como também dos de Aristófanes, dos de Platão e dos filósofos simpatizantes da Providência, ao se apropriar de um fundo de inspiração comum – o Panteão - e modificá-lo através do cômico. O cânone estabelecido para as Divindades representadas por cada um destes autores torna-se material para a recriação dos Deuses *de* Luciano de Samósata.

## **6. Pirandello e o humorismo**

Pirandello relembra que seria difícil falar em humorismo no sentido modernizante do termo, ou seja, de uma literatura feita e reconhecida por autodenominados humoristas e aplicar, com exata correspondência, à Antiguidade Clássica; salvo exceções, tais quais: “O riso do artista cômico, a cômica fantasia de Aristófanes e alguns diálogos de Luciano” (*Ibid.*, 1996, p. 28).

O humorismo, como veremos, pelo seu íntimo, especioso e essencial processo, inevitavelmente *descompõe*, desordena e discorda; quando, via de regra, a arte em geral, como era ensinada pela escola e pela retórica, era sobretudo *composição* exterior, acordo logicamente ordenado. E pode-se notar, de fato, que tanto os nossos escritores que se costumam denominar humoristas, quanto os outros que o são



própria e verdadeiramente, ou são do povo ou popularizantes, isto é, distantes da escola, ou rebeldes à Retórica, isto é, às leis externas da tradicional educação literária (PIRANDELLO, 1996, p. 51).

Assim, se Luciano cria sua espécie de diálogo filosófico, sob o aparato do humor, rebela-se e integra, contudo, aos seus diálogos, a formação retórica necessária para a criação da contradição, entre forma e fundo, numa mesma composição.

O humorismo tem necessidade do mais vivaz, livre, espontâneo e imediato movimento da língua, movimento que se pode ter somente quando pouco a pouco se cria a forma. Ora, a retórica ensinava não a *criar* a forma, mas a *imitá-la*, a compô-la exteriormente; ensinava a procurar fora da língua, como um objeto, e naturalmente ninguém conseguia encontrá-la senão nos livros, nos livros que ela havia imposto como modelos, como textos. Mas que movimento podia imprimir-se nessa língua exterior, fixada, mumificada, nessa forma não criada pouco a pouco, mas imitada, estudada, composta? (*Ibid.*, 1996, p. 55).

As leis, nas palavras de Pirandello, que regem a tradição da Retórica, são avessas ao aparecimento do humor. Entretanto estas regras funcionam até o ponto no qual a imitação escolástica da Retórica limita a liberdade mimética do artista, já que apregoa a repetição e cópia de modelos. Porém, e se a Retórica for o arcabouço de referencialidades as quais fazem de uma obra uma zombaria sobre os modelos representados na ação do Diálogo? E se são a paródia e o pastiche os motivadores para um retorno à imitação retórica?

Portanto, o humor, restrito à conceituação de Pirandello, obtém-se quando o escritor, apelando para certa espontaneidade atribuída às raízes popularizantes, deixa de copiar mimetizando e passa, com liberdade poética, a criar sua própria *mimesis*. Talvez, por tal motivo, Luciano de Samósata seja uma exceção à regra do humor antigo, inclusive do humor delimitado pelas elaborações conceituais do autor d’*O Humorismo*.

As características mais comuns e, por isso, mais geralmente observadas, são a “contradição” fundamental, à qual se costuma dar como causa principal o desacordo que o sentimento e a meditação descobrem ou entre a vida real e o ideal humano, ou entre as nossas aspirações e as nossas fraquezas e misérias, e como principal efeito a tal perplexidade entre o pranto e o riso; e também o ceticismo, com o qual se colore cada observação, cada pintura humorística e, enfim, seu procedimento minuciosamente e também maliciosamente analítico (*Ibid.*, 1996, p. 126).

Concordamos com a divisão dos artifícios poéticos propostos por Pirandello, evocados pelo humor: escárnio, paródia via caricatura e ironia. Artifícios estes utilizados para a manutenção da tensão e o desacordo do ceticismo frente à crença multifacetada. O ato de crer representado no diálogo aparece na contradição nas tendências defensoras da Providência e naquelas inquiridoras da hipocrisia e da ausência do discernimento racional, como descreve Luciano ao tratar da crença religiosa.

O escárnio deduz de sua aplicação uma intenção de degradação da personagem heróica, por exemplo, utilizando conscientemente os recursos da razão e a acusação, para mortificar a figura representada. A paródia e a caricatura exageram as características destacadas do modelo, a fim de repeti-las e insistir na formatação final, ao caricaturá-la. A ironia é diferente dos outros recursos acima referenciados; possui, desde o princípio, o controle na finalidade do argumento. Pretende chegar ao seu objeto manipulando-o, passo-a-passo, até gerar certa incredulidade sobre o tema que motivou o assunto: “(...) a ironia que – segundo a expressão de Schlegel – reduz a matéria a uma perpétua paródia e consiste em não perder, nem mesmo em momentos a consciência da irrealidade da própria criação” (*Ibid.*, 1996, p. 77).

Quem faz uma paródia ou uma caricatura está certamente animado por uma intenção satírica ou simplesmente burlesca: a sátira e a burla consistem em uma alteração ridícula do modelo e, por isso, não são comensuráveis senão em relação com suas condições e, assinaladamente, com as que mais se sobressaem e que já representam um exagero no modelo. (...) Trabalha-se sobre um vício ou um defeito de arte ou de natureza, e o elaboração [*sic*] deve consistir no exagerado, para que haja riso. (...) Para rir daquele vício ou daquele defeito, ou para escarnecê-los, devemos também brincar com o instrumento da arte, ser conscientes do nosso jogo (...) (*Ibid.*, 1996, p. 78-79).

A paródia está associada, além disso, ao exagero dos defeitos – morais ou físicos - ao torná-los ridículos para causar o riso. Não somente Pirandello retoma a associação de vícios e virtudes para a obtenção da derrisão sobre um modelo: Platão fala do riso para contrapor-se aos inimigos, logo, dar destaque às falhas destes; Aristóteles relembra que é possível rirmos de defeitos físicos se não provindos de doença ou dores. Para o Estagirita, principalmente, pode-se rir para criar o prazer no agradável, sem alcançar os limites da zombaria grosseira.

Nesses casos, a representação das personagens tomadas como o modelo para a paródia, podendo ser o filósofo, o retor, o parasita dos ricos e até os deuses, está ligada à pictórica descritiva, ao evocar a pintura imagética da figura caricaturada. Chamaremos isto de *concepção externa* da personagem: a “figura”, o invólucro exterior da personagem.

Mas, como se codifica ou identifica, no discurso da composição de diálogo, a matéria cômica causadora do riso, seja ela só pelo deleite dos ouvintes ou para o aprofundamento filosófico introduzido pela crítica, pela sátira? Porque, como havíamos delineado, estamos lidando com as construções da palavra, renovada pelos efeitos cômicos.

A palavra, utilizada nos discursos daquelas personagens em ação no diálogo, é a linha-mestra para investigarmos a paródia e outros recursos internos, a fim de tracejarmos a comicidade da composição discursiva. Desenvolveremos a seguir o que chamaremos de *concepção interna* do discurso da personagem, o *ethos* que define as ações e estende sua ação ao campo dos conflitos entre visões de mundo opostas.

Pirandello, ao apontar a Retórica como agente contrária ao humor, limitou seu conceito à falta de liberdade mimética. Ao retomarmos essa mesma arte retórica, veremos, desde Aristóteles, como seu uso pode ser profícuo, na relação discurso/elocução/platéia, para a efetivação do cômico nas palavras. Alberti (2002) explica, através da análise dos trechos sobre o riso em Aristóteles e em específico da *Retórica* – livros: *I e III* -, como se efetua o cômico aplicado ao discurso do orador para causar efeitos na platéia.

Outros trechos sobre o riso confirmam esse tom: quando se trata das paixões que o orador pode suscitar no ouvinte e no juiz, Aristóteles caracteriza o riso e o risível como circunstâncias propícias à calma e à amizade, próximas do jogo e da festa, em que haveria, enfim, ausência de sofrimento (ALBERTI, 2002, p. 53).

O posicionamento teórico desenvolvido por Pirandello coaduna-se com a postura traçada na *Poética* em respeito às condições para o riso: a situação para a execução do cômico estabelece-se num ambiente de distensão do humor e relaxamento da vigilância alerta da razão. No tocante à arte oratória em si, haverá o uso de recursos de persuasão para manipular este estado de “vigília” racional. O orador observa quais meios podem

ser escolhidos, de forma a manipular conscientemente a atenção e a aceitação do público presente na audição do discurso. Seu objeto de elaboração reside na resposta da recepção, no humor alcançado no momento do uso de tais recursos.

## 7. A Retórica e a Oratória no cômico

O cômico das palavras, como modelação estilística das palavras, aparece no Livro III da *Retórica*, e, segundo Verena Alberti (2002, p. 47-8) a noção aristotélica de cômico das palavras se baseia na manutenção da ambiguidade. Espécie de jogo de palavras no qual a face duplicada do significante ecoa na compreensão ambígua dos significados, sendo estabelecida uma espécie de pacto entre a audiência e aquele que pronuncia o discurso, com a finalidade de que o dito ambíguo fique claro para a reverberação cômica do significado.

La gracia, la broma de la parodia está, precisamente en el engaño, - ἐξαπατᾶν, según Aristóteles, *Rhet.* 1412a 30 – que consiguen los poetas paródicos con el empleo de todo tipo de recursos que tienden a exagerar hasta lo grotesco las características del modelo, o mediante la inserción de elementos inesperados destinados a alterar la armonía del modelo (GÓMEZ, 1990, p. 18)<sup>83</sup>.

A retórica romana sistematiza os elementos que podem provocar o riso e os quais, se forem utilizados pelo orador, geram a cadeia de significados cômicos esperados para a consecução das intenções causadoras de riso. Notemos, contrapondo as visões expostas, que este fator de controle do discurso pelo locutor, visando atingir – crítica ou prazerosamente – a platéia, passa tanto pela ironia socrática, quanto por Aristóteles, os romanos apoiando-se, sobretudo, em Cícero e Quintiliano.

Na escrita luciânica, a liberdade de pensar ajunta-se, nessa esteira lógica, à autoridade consciente do artista sobre aquilo que diz. A Retórica na sistemática organização romana auxilia, a nosso ver, o trabalho de desmascaramento e rebaixamento da autoridade do cânone em Luciano. Sob a máscara do treino escolástico

---

<sup>83</sup> Tradução nossa: “A graça, a burla da paródia está precisamente no engano - ἐξαπατᾶν, segundo Aristóteles, *Rhet.* 1412a 30 – que conseguem os poetas paródicos com o emprego de todo o tipo de recursos que tendem a exagerar até o grotesco as características do modelo, ou mediante a inserção de elementos inesperados destinados a alterar a harmonia do modelo.”

a literatura ganha liberdade em sua representação, ao ver, na Retórica, um instrumento profícuo de trabalho com o discurso.

(...) é da retórica romana que nos chega um primeiro entendimento mais completo do riso. Veremos, contudo, que isso não se dá de modo independente do pensamento antigo: identificam-se semelhanças bastante claras com a reflexão anterior, sobretudo com o que sabemos do pensamento aristotélico sobre o riso (ALBERTI, 2002, p. 56).

É no *De oratore* de Cícero, onde se coloca em organização os requisitos para a utilização do *ridiculum* na elaboração dos discursos dos oradores. Para ele, haveria dois tipos de risível, aplicáveis ao que é dito. Interessa-nos pela particularidade do que investigamos as funcionalidades assumidas pelo cômico no diálogo. Por isso, das conceituações desenvolvidas por Cícero, ficaremos com estas duas: a utilidade do risível e os limites de sua utilização na Retórica aplicada à prática discursiva.

Assim como na acepção aristotélica, o riso provoca tal relaxamento no ouvinte, que permite, entre situações descritivas densas, fazer surgir um lapso pelo relaxamento no cômico. É útil ao orador, pois nesta distensão dos humores, eventualmente exaltados pelos tons da discussão, a matéria risível dissipa tensões. Aquele que produz o discurso para o público pode perceber as reações geradas na assistência.

Concordando com Platão, o risível se aplica não às pessoas companheiras do locutor do discurso e sim, àquelas as quais, para os objetivos do orador, sirvam para alavancar seu discurso e lhe façam ganhar a contenda. Caso o orador se perca e ataque pessoas “amigas”, os limites do riso extrapolam-se e o discurso vem a ser desprezível. Trata-se de um requisito mínimo na utilização retórica do riso: a adequação a um objetivo sério defendido pelo orador.

Cícero divide, ainda, o risível de palavras e de coisas. Sendo nosso foco o desmembramento gradativo de recursos os quais possamos encontrar na poética luciânica, dos dois acima, vamos nos ater a pensar sobre o risível das palavras: são oito categorias, das quais três já se encontram em Aristóteles, a saber: a metáfora e as antíteses – para a aplicação estilística das figuras de linguagem; o conteúdo do discurso, e as ações – implicando estas o gesticular e a impositação vocal, por exemplo, movimentos amplificados das mãos e gravidade na voz para dar à fala um tom de grandiloquência.

De Cícero, teremos as palavras ambíguas, o uso das palavras com troca de letras, versos invertidos causando efeitos de cacofonia nas ligações entre final e início de palavras ou o “tomar a palavra ao pé da letra” (*Ibid*, 2002, p. 61), retirando dela qualquer preenchimento metafórico ou simbólico, por exemplo, chamar um tirano de “cão” e o público entender que se fala do animal em si, e não do uso de uma ligação semântica. Teremos também o comentado efeito socrático de falar algo contrariando o que se quer dizer, ou seja, para uma coisa dita, diz-se outra diferente relacionada à primeira: “(...) a repetição de uma palavra não é risível por si mesma. Só nos faz rir porque simboliza certo jogo particular de elementos morais, símbolo por sua vez de um jogo material” sendo este “(...) um dos procedimentos usuais da comédia clássica, a repetição” (BERGSON, 2007, p. 42) retomado como elemento da estruturação e organização do discurso pela arte retórica.

Como os romanos, Cícero possui o que Minois (2003, p. 81) chama de sexto sentido para a ironia e a sátira, aquilo que, para a consciência prática e conservadora romana, merece a troça e pode ser transformado em objeto do hilário: “*De oratore*, de Cícero, permanece uma mina de traços de humor que ilustra, ao mesmo tempo, a onipresença desse sexto sentido e a alta estima em que o tinham os romanos cultos”. E mais, aquilo que faz rir, dependendo do modo como é usado, serve como arma de dois gumes, ataca e defende, corta e impede a retaliação do outro.

Estabelecendo uma ligação entre a arte de Aristófanes e a noção romana de aplicação do riso, guardando-se naturalmente a distância entre uma obra de literatura e um tratado de retórica, ambos de sociedades distintas, podemos nos aproximar, ainda que com cautela, de certos traços que unem as duas concepções: em ambas, diferentemente do que se constata em Luciano, o riso ou a matéria-fonte do risível é útil para a conservação da tradição, muito mais do que para o desmembramento da mesma:

A sátira política em Roma só tem como finalidade a defesa das tradições e da ordem estabelecida. Sob sua forma mais antiga, antes mesmo da escrita, ela é praticada por meio de cantos e versos de ironia dirigidos aos magistrados e generais vencedores, para lembrá-los de que, apesar de sua grandeza, eles continuam homens. É ainda uma manifestação do bom senso rural cáustico, visando equilibrar a exaltação excessiva dos grandes homens, ou assim considerados, que teriam tendência a “ter a cabeça grande”. É uma sabedoria rústica expressa de maneira escarnekedora, transcrição familiar do *vanitas*

*vanitatum*<sup>84</sup> bíblico: o riso como antídoto ao orgulho e às pompas humanas (*Ibid.*, 2003, p. 92).

Os homens ilustres estão numa posição risível para que a austeridade cultural apregoada no imaginário romano não se torne, pela vaidade exacerbada dos louvores, motivos para soberba para estes nobres. Em Luciano, não comprovadamente por herança latina, pois ele tem como metas e apoio a cultura helênica, há, também, a ilustração de personagens representativas dos altos escalões da sociedade grega como “anti-modelos” de conduta e ideologia. A diferença da sátira romana para a criação poética luciânica reside no fato de a primeira guiar-se por preceitos moralizantes com a finalidade de fazer tornar à memória do cidadão romano sua origem rústica principal.

Luciano, até aqui, parece ir pelo caminho contrário a esse cômico atrelado *somente* à tradição conservadora; ele delineia com mais acuidade o sentido cômico na renovação do discurso do Mesmo e não da defesa do estabelecido e condicionado historicamente, por forças e disposições militares e políticas, culturais e sociais.

La conciencia paródica, sin embargo, se orienta tanto sobre el objeto como sobre el discurso de otro que es parodiado, creándose entre lenguaje y realidad la distancia imprescindible para dar cabida a las formas realistas del discurso, pues sólo a la luz de otro lenguaje, de otro estilo, el discurso directo es parodiado (GÓMEZ, 1990, p. 9)<sup>85</sup>.

Para o sírio de Samósata, a Retórica e igualmente a Oratória são instrumentos estéticos para a consecução de um projeto que visa à liberdade do *pseûdos* literário, vale-se, sim, do humor ditado pelas regras tradicionais, mas adiciona a este a amplidão das dissonâncias paródicas e estilísticas sugeridas nos tratados retóricos e nos textos literários, sejam eles cômicos ou não.

Sendo cultivador do *riso sob filosofia*, a distensão, o relaxamento e a inversão se fazem presentes, porque para sua *mimesis* utiliza largamente do λόγος ἐσχατισμένος, metamorfoseando-o em marca de poética. Estas construções da *mimesis* luciânica podem ser percebidas na caracterização discursiva das personagens, na reelaboração textual das suas referencialidades artísticas. O conflito se estabelece ao contrapormos

<sup>84</sup> Tradução nossa. “A vaidade das vaidades” ou “A futilidade das futilidades”.

<sup>85</sup> Tradução nossa. “A consciência paródica, sem empecilho, se orienta tanto sobre o objeto como sobre o discurso do outro que é parodiado, criando-se entre a linguagem e a realidade a distância imprescindível para dar lugar às formas realistas do discurso, pois somente à luz de outra linguagem, de outro estilo, o discurso direto é parodiado.”

planos em que homens analisam os deuses, deuses julgam os homens, o sério dá-se pelo cômico, o riso pela seriedade crítica. As distâncias entre a linguagem e a realidade provocam no discurso do Outro a inversão cômica tanto pela paródia física e moral, quanto pela paródia discursiva das personagens. O diálogo, a *ação* migra de sua área composicional tradicional não-literária - a Retórica e a Oratória - apontando, através das mascaradas dos sentidos, as lacunas da palavra criadora e ridente, tal qual aquela do papiro de Leyde.



## CAPÍTULO 3

### O HUMANO E O DIVINO NO ZEUS TRÁGICO

*(...) tu também despre a liberdade, a franqueza, a ausência de tristeza, a nobreza e o riso, porque tu és o único que estás rindo.*

- Luciano de Samósata, *Diálogos dos Mortos XX*

O estudo da composição mimética de Luciano de Samósata permite vislumbrar, através da análise das influências recorrentes em sua poética, a conjunção de estruturas as quais remetem a uma longa tradição de formas grandiosas como a tragédia, a epopeia e a comédia gregas. Associam-se às influências literárias, outros campos simbólicos e intelectuais como: filosofia, retórica e religiosidade cívica e estrangeira. Percebemos, ao longo de nossa reflexão teórica, o quão relevante para o mecanismo da obra luciânica é a criação poética baseada na apropriação dos modelos literários e da tradição retórica da oratória e dos textos filosóficos. A proposição de Jacques Bompaire (1958) analisa os recursos miméticos de Luciano em sua potencialidade criadora na remodelação das referencialidades subjacentes ao texto:

Imiter ces façons de penser, c'est pour l'écrivain les reproduire comme il représente des personnages, des événements contemporains, c'est faire appel au monde extérieur. Mais c'est aussi accepter tout un héritage rhétorique, éthique, proverbial, dont l'origine est pour une grande part littéraire. Car, comme les mots usuels, les lieux communs sont des points d'aboutissement provisoires, où se condense une tradition livresque. Les opinions courantes sont des opinions reçues plus ou moins directement par les livres (BOMPAIRE, 1958, p. 29)<sup>86</sup>.

A *criação*, mais do que uma escolha teórica para o estudo literário de Luciano de Samósata, parece indicar, igualmente, uma meta-categoria para a leitura dos estatutos

---

<sup>86</sup> *Tradução nossa.* “Imitar as formas de pensar, é para o escritor, reproduzi-las como ele representa os personagens, os acontecimentos contemporâneos, é fazer apelo ao mundo exterior. Mas é, também, aceitar toda uma herança retórica, ética, proverbial, das quais a origem é, em sua grande parte, literária. Pois, como as palavras usuais, os lugares comuns são os pontos de chegada provisórios, onde se condensa uma tradição livresca. As opiniões corriqueiras são aquelas recebidas mais ou menos diretamente pelos livros.”

das personagens, atuantes na cena instituída pela *ação* evocada no diálogo do *Zeus Trágico*. Através da investigação da *mimesis* da tradição literária em Luciano de Samósata, compreendem-se quais eventos inspiram o enredo do diálogo e compõem os enlaces do conteúdo imbuído às personagens. Aparecem, no conjunto da obra luciânica, filósofos, retores, parasitas, imperadores, divindades, escravos, meretrizes, animais e até mortos, formando um quadro vasto e mesclado de tipos representados.

O diálogo *Zeus Trágico*, seguindo o leque variado da temática luciânica, opta por destacar dois tipos de personagens participantes da querela: os seres humanos – na figura de dois filósofos Tímocles, o estóico, e Dâmis, o epicurista; e os entes divinos – nas figuras de Zeus, Hermes/Hermágoras, Atena, Hera, Posídon, Afrodite, Momos, Apolo. Há ainda, duas personagens diferentes dos demais acima: Hércules, o herói colonizador, localizado entre o humano e o divino, e o Colosso de Rodes, a enorme estátua, representando o deus Hélios, mas não nominado como tal divindade, pois é a própria escultura, materializada, que se apresenta como membro da assembléia.

Por causa, justamente, da escolha de personagens de vivências em dimensões distintas, a visualização topográfica dos planos no diálogo segue o caminho que está ora no plano celeste ora no plano terrestre. Esta organização espacial/cênica subjacente às descrições e ações das personagens permite ao leitor ou audiência – se for o caso de presenciar a declamação do diálogo – acompanhar a sequência pictórica das ações sem que se necessite, obrigatoriamente, das marcações materiais do teatro clássico encenado, a exemplo, da presença de um cenário no palco da apresentação.

O Cosmos (ordem) ou o Caos (desordem) estão denotados no posicionamento de cada uma das personagens ao longo das discussões e debates, a trajetória do diálogo aponta o plano – celeste ou terrestre, no qual elas se encontram. As revoluções da *ação* trazidas pela ordem ou desordem nos embates acontecem através do movimento das falas entre divindades e humanos.

O *lógos* é, como Brandão (2001) destaca, um *lógos icônico* pertencente à grande *skéne* do Mundo, da Palavra como ação, do pensamento como *práxis*. Então, pelo entrelaçamento da construção mimética dessas duas instâncias, humana e divina, desses dois planos de ação, podemos vislumbrar as recorrências antagônicas, contrapostas ou em estilo paródico, as quais movem as personagens do *Zeus Trágico*, frequentemente dissonantes entre si.

Para acompanharmos com coerência a sequência do diálogo, optamos por analisar fala por fala, pondo em relevância em cada uma delas: a) a personagem do discurso, b) a questão temática envolvida – Providência, impiedade/piedade, mitologia arcaica e clássica, oráculos, filosofia dentre outras, c) os traços de dramaticidade latentes ou explícitos; e d) a comicidade das palavras e das caracterizações. Pela sequência dialógica, exige-se, conseqüentemente, que prestemos atenção ao discurso do Mesmo com o sobrepeso do Outro.

Ou seja, a partir do que é dito por uma personagem, devemos constatar o efeito – discursivo, retórico, cômico – nas demais personagens participantes no diálogo e, por vezes, no contexto ficcional como um todo uno. Deste modo, seguindo o encaminhamento aristotélico, de uma ação que tem início, meio e fim, torna-se possível conduzir a percepção do contexto ficcional até atingirmos a finalidade imiscuída no enredo. Pretendemos, deste modo, rastrear a poética de Luciano de Samósata no funcionamento ficcional do *Zeus Trágico* ou, como propõe Ugo Montanari (1996, p. 252-253), orientar a leitura dos processos da *oficina* de Luciano, analisando “(...) comparativamente os indícios que permitam acompanhar a eficácia das dinâmicas da junção dos modelos antecedentes e da novidade da formulação luciânica”.

\*\*\*

O termo *tragoidós*, como nos relembra Brandão (2001, p. 221), remete a uma extensão de significados, os quais serão relevantes para a leitura no diálogo em questão. O *tragoidós* pode ser o tragediógrafo, o ator trágico, e o cantor trágico; ou seja, ao enredo do diálogo *Zeus Trágico*, convém amalgamar duas noções num mesmo significante: a de expressão artística performática – o ator e cantor – e a de expressão artística poética – o escritor das tragédias.

Inevitavelmente, *Zeus Trágico* está unido à forma e ao fundo, ainda que revisitados, da Tragédia. Como consta na exposição teórica, os diálogos ou cartas para declamação pública de Luciano de Samósata possuem características de escrita que podem ser consideradas dramáticas; contudo, a dramaticidade exigida de um texto teatral trágico ou cômico, a exemplo da possibilidade latente de atuação performática

para o palco, não se aplica, em termos igualitários, às exigências dramáticas da escrita luciânica. São pólos complementares, porém não equiparados em nível de *performance*:

De qualquer maneira, em todo gênero retórico seria esperável, em maior ou menor grau, a manifestação de uma performance locutória; esta embora guarde uma especificidade relativa à prosa retórica, tem como referência precípua a performance (*hypócrisis*) dos atores. Por seu turno, aquilo que diz respeito ao estilo gráfico não implica numa ausência de atuação discursiva; pelo contrário, indicaria uma *hypócrisis* mais atenta e mais cuidadosa com os procedimentos retóricos e os fins estéticos a eles vinculados, sendo ela fabricada pelo logógrafo ou *logopoiós*. À escrita de uma tal prosa corresponde à performance de uma leitura, por assim dizer, quase dramática. A partir daí, podemos concluir, de certa forma, que a comunicabilidade retórica é vinculada estreitamente a uma performance dramática, mesmo se tratando de um estilo gráfico, na concepção aristotélica, ou, mais precisamente, de um texto escrito, no caso de Luciano (JÚNIOR, 2010, p. 35-36).

A criação retórica, ao apropriar-se da apresentação oral para uma platéia, vincula aos sentidos do discurso e ao debate entre personagens as estruturas pertencentes ao gênero oratório de elocução e também, aos recursos de expressão que se associam às técnicas de representação teatral. Por isso, se levarmos em consideração na leitura da *ação* mimética do *Zeus Trágico* os recursos discursivos de apresentação e desenvolvimento das contendas, poderemos submetê-los ao vínculo teatralizado do diálogo, a um só tempo, com: os diálogos filosóficos, as elaborações retóricas e a tradição literária mesma, da tragédia e da comédia<sup>87</sup>. Não se exclui desta lista referencial a Epopéia, sendo um gênero declamatório e mnemônico, altamente dramático, descritivo e apelativo aos sentidos auditivo e visual: icônico e pictórico.

O cânone, sob a luz da imitação poética criativa, adquire, na escrita luciânica, contornos que permitem inferir de seu texto as peças do mosaico tradicional remodeladas no diálogo. Com expõe Bompaire, a *mimesis*, compreendida neste sentido, faz parte da estética de Luciano, devido a sua formação e experiência proficuas com a alta cultura da Segunda Sofística: “Il faut imiter les Anciens (...). Ce conseil souvent répété est étendu à tous les domaines de l’esprit humain, philosophie, science, art (...).

---

<sup>87</sup> Outras influências fazem parte da poética luciânica como: o fabulário de Esopo, o bucolismo e a historiografia. Porém, elas não aparecem como relevantes ou recorrentes, em específico, para o diálogo *Zeus Trágico*.

Lucien a une prédilection – et il veut la faire partager – pour la quête de citations” (BOMPAIRE., 1958, p. 136) <sup>88</sup>.

Portanto, a citação desenvolve-se em uma cadeia de relações paródicas e dialógicas com os textos-base, localizando-se no diálogo e agindo como um primeiro componente de relato e informação de conteúdo do enredo. Podemos, com cuidado, reconhecer essas citações em relação com sua fonte original (Homero, Hesíodo, Eurípedes etc) e analisar o deslocamento ocorrido com um trecho quando transposto para as falas das personagens do *Zeus Trágico*, por exemplo.

Homère et Hésiode en ont fourni la matière, la Tragédie l’enrichie ainsi que la poésie alexandrine, dont les “découvertes” n’ont pas toujours eu d’écho. De leur côté, la Comédie, la farce, le mime, le drame satyrique ont constitué une “koiné” burlesque. Lucien se réfère à cette double tradition (...) (*Ibid.*, 1958, p. 192) <sup>89</sup>.

O texto dialoga com outros textos, com outras personagens sob uma mesma estrutura de composição. *Ver* as citações explícitas no corpo textual é *relembra-las* na sua importância simbólica, na memória cultural da audiência ou dos leitores. O *tragoidós* precisa ser o duplo ator de um mesmo jogo ficcional: escrever sua própria história na esteira da história de outrem e também atuar em diálogo com as personagens representadas e figuradas na História contemporânea do público.

A personagem trágica tem pés calçados de maneira diferente para a ocasião do *Zeus Trágico*: um pé calça os altos coturnos, dando à condição trágica sua identificação com a superioridade e destaque dentre os outros; porém, aquelas mesmas personagens, quando despidas de sua tragicidade, tornam-se simplórias, mortais em lugares-comuns calçando, desta feita, os socos da comédia. Assim, guiaremos nossa leitura para o diálogo: sob o manco andor da mescla do trágico e do cômico, do *riso sob filosofia*; sob o olhar invertido do Olimpo descido à terra e da terra indagando as alturas do Panteão.

Comparando, então, o *tragoidós* do original grego com as opções tradutórias para o inglês e o espanhol, percebemos que a primeira – versão de Harmon (1960) –

---

<sup>88</sup> *Tradução nossa.* “É necessário imitar os Antigos (...). Este conselho, com frequência repetido, é estendido a todos os domínios do espírito humano, filosofia, ciência, arte (...). Luciano tem uma predileção – e a quer dividir pela colheita de citações.”

<sup>89</sup> *Tradução nossa.* “Homero e Hesíodo nisso forneceram a matéria, a Tragédia a enriqueceu assim como a poesia alexandrina, cujas “descobertas” não têm sempre ecos. Ao lado disto, a Comédia, a farsa, o mimo, o drama satírico constituíram uma *koiné* burlesca. Luciano se refere a esta dupla tradição (...).”

prefere utilizar o termo da língua inglesa “*rant*” para criar a duplicidade de significados do diálogo: falar ou bradar alto, de um modo irritado, dizendo ao mesmo tempo coisas tolas e equívocas. O nome substantivo evocado pelo termo está ligado à noção de um longo discurso ou diálogo marcado pela exposição confusa e enraivecida da personagem falante. Já o verbo, conduz-nos a uma explicação mais performática de fala: dizer algo com impositação e muito volume sonoro, de maneira descontrolada e raivosa, normalmente culminando com frases desconexas e absurdas. Já a segunda - versão em espanhol de Alarcón (1996) - trará como tradução do título a mesma palavra do original: *trágico*, adjetivando o nome principal, Zeus. Veremos, cotejando as falas, até qual ponto estas traduções conseguem abarcar a cadeia dos sentidos presentes de forma unificada no termo *tragoidós*.

\*\*\*

#### ZEYΣ TPAGΩIAOΣ - ZEUS RANTS – ZEUS TRÁGICO

O diálogo inicia *in medias res*, exposto em forma de uma interrogação efetuada quando do aparecimento de Hermes na primeira fala. Sabemos que é técnica dramática iniciar o discurso ou descrição dos acontecimentos desencadeadores dos conflitos trágicos em meio a eventos importantes; ou quando, antecipado certo acontecimento, este submete os demais à corrente inevitável do desenrolar do enredo.

Para Luna (2005), retomando Aristóteles, iniciar *in medias res* possibilita criar um eixo centralizador das ações no diálogo e conduzir estas mesmas ações para a finalidade exigida da inevitável presença de um acontecimento, efetivado ou desvelado no presente da ação: “(...) começando uma ação num ponto estratégico, as causas que engendraram a catástrofe não mais podem ser alteradas e [isto] contribui poderosamente para acentuar o sentido trágico da ação” (LUNA, 2005, p. 242). O *Zeus Trágico* não é uma tragédia, mas indicia a maior “tragédia” do Cosmos: a destruição dos Deuses, como ressaltamos desde o início. Desde a primeira fala, portanto, conseguimos vislumbrar alguns modos de representar o trágico fora de seu contexto restrito de composição. Luciano toma de assalto o trágico e transpõe algo de seu estilo para um diálogo filosófico-cômico.

Hermes é, no texto de Hesíodo (*Teogonia* 938), o filho de Zeus e de Maia, filha do titã Atlas. O deus é descrito como o “arauto dos imortais”, mensageiro dos e para os olímpianos, isto é, o *angelos athanaton*. É, por isso, o arauto do diálogo em questão: o primeiro a se pronunciar sobre o assunto, sendo também a personagem a qual antecipa, a partir de descrições, muitas vezes pictoricamente cênicas, as reações dos deuses às suas observações dos acontecimentos, ilustrando como reagem um a um as suas notícias. Há três hinos, atribuídos à Homero, dedicados a Hermes (*Hino homérico 4 para Hermes, Hino homérico 18 para Hermes e Hino homérico 29 para Héstita*). Em todos os hinos ao deus, destacam-se as características de seu local de nascimento na caverna do monte Cilene na Arcádia e os epítetos que o acompanham na tradição mítica e literária: Argifontes, *Kharidotes* ou o doador de graças, *Diaktoros* ou o guia, *Dotor eaon* ou o doador de boas coisas e *Eriounes* ou o que traz sorte. Por isso, ao iniciar o diálogo com a fala de Hermes, retomam-se as características de mensageiro e arauto dos deuses investidos a esta divindade.

HERMES <sup>90</sup>

Oh Zeus, que piensas, que a solas contigo hablas, deambulando pálido, con tez de filósofo? Tratalo conmigo, tomame de consejero de tus penas, no desdenes el vacuo parloteo de un siervo.

Na sua fala inicial no diálogo luciânico, perguntando a Zeus por que reflete o grande deus com pesar, em solilóquio, vê que este assume a feição meio empalidecida do filósofo. Não só descreve *iconicamente* ao público a máscara assumida por Zeus, como antecipa, por comparação, a caricatura do filósofo introspectivo e pálido, quase um moribundo ensimesmado no pensamento. Hermes toma para si, desde este início, tanto o papel de arauto, de mensageiro, ao ser o locutor do discurso, quanto de membro do público, a assentar-se como o ouvinte das lamúrias e preocupações de Zeus, como servo e conselheiro. Paradoxalmente, o deus mensageiro, de epítetos positivos, vem a

---

<sup>90</sup> Citaremos a versão em inglês em notas.

HERMES

What ails you, Zeus, in lone soliloquy  
To pace about all pale and scholar-like?  
Confide in me, take me to ease your toils:  
Scorn not the nonsense of a serving-man.

conhecer, através de Zeus, somente notícias prejudiciais e catastróficas para as divindades ao longo do diálogo.

Diante do silêncio de Zeus, nova personagem se apresenta para tentar extrair do deus as causas de sua postura ensimesmada. A segunda fala, portanto, da personagem Atena, tem um sentido complementar de aumentar a expectativa sobre a temática a ser desenvolvida no *Zeus Trágico*. Este recurso de adiamento da ação propriamente dita é um sinal textual da extensão da angústia de Zeus, pois, na criação de tensão em seus parentes e outros companheiros no Olimpo, o diálogo também se “alonga”, distendendo a aflição e a expectativa, o que gera um efeito dramático na própria leitura do público.

Atena repete, numa construção paródica de transposição e recriação, elaborada por Luciano, os versos de Homero seguintes: *Ilíada* I 363 - “Qual a razão de teu choro, meu filho? Que dor te acabrunha? Ora me conta sem nada ocultar-me; desejo sabê-lo”, VIII 31 - “Cronida, pai de nós todos, senhor poderoso e supremo, sobejamente sabemos que força invencível possuis (...)”; *Odisséia* I 45 - “Pai nosso, filho de Crono, supremo senhor, se agora deveras praz aos deuses bem-aventurados que regresse ao seu lar o judicioso Odisseu, então aviemos Hermes Argifontes, nosso mensageiro (...)”, VIII 31 - “Ele nos implora meios de partir e suplica-nos segurança. Nós, como tantas vezes fizemos, apressemo-nos em repatriá-lo (...)”, III 35 - “Apenas avistaram os visitantes, vieram todos reunidos estender-lhes as mãos e convidá-los a sentar.”

ATENEA<sup>91</sup>

*Si, padre nuestro, Cronida, el mas excelso de los soberanos, te suplico yo, la diosa de ojos glaucos, la Tritogenia, responde, no lo ocultes en tus mientes, que sepamos que cuita te muerde el pensamiento y el animo, por que profundamente gimes, mientras la palidez consume tus mejillas.*

---

<sup>91</sup> ATHENA

*Yea, thou sire of us all, son of Cronus, supreme among rulers.  
Here at thy knees I beseech it, the grey-eyed Tritogeneia :  
Speak thy thought, let it not lie hid in thy mind, let us know it.  
What is the care that consumeth thy heart and thy soul with its gnawing ?  
Wherefore thy deep, deep groans, and the pallor that preys on thy features.*



Lembremos que, para Bompaire (1958), a transposição é, ao lado da contaminação, um dos elementos mais profícuos para a montagem de citações, ao intercambiar trechos divergentes entre si na narrativa, transportando-os para outra estrutura paródica versificada. Nas duas transposições dos versos da *Iliada* observamos a inversão do papel familiar entre mãe/filho e entre filha/pai, respectivamente. No primeiro trecho, a mãe de Aquiles, Tétis, vem à praia acolher o filho que chora e se lamenta pelas desventuras que ocasionaram sua ira. Em Luciano, é Atena que aparece e sendo a filha de Zeus, reflete uma condição diferenciada na hierarquia genealógica, se a compararmos com a postura materna de Tétis. A mesma fala, oriunda de uma mãe na *Iliada* se transforma na voz de uma filha no *Zeus Trágico* e ambas pretendem consolar. Passa-se da condição de geradora, figura nutriz, para a de prole, de filiação. A indagação se repete em ambos os textos, pois, Tétis e Atena desejam saber dos interpelados aquilo que os faz sofrer e chorar. Mantém-se o conteúdo que estimula a conversação entre as personagens, Atena assume a posição de mediadora entre os entes da linhagem nesta transposição, tal com Tétis fora no trecho original da *Iliada*, e agora o próprio Zeus é rebaixado de sua condição de pai, ajustando-se diante de Atena como um filho consolado pela "mãe".

Depois, ela se autodenomina pelo epíteto da tradição: a Tritogênia de olhos glaucos nascida da cabeça de Zeus, filha de Métis com o deus (*Teogonia* 887 e 924). Normalmente, a deusa é invocada por este epíteto, pelo significado triplo da sabedoria amalgamada à divindade: deliberar bem, falar bem e fazer o que é necessário.

Nos outros trechos, concernentes à *Odisséia*, a referencialidade à sabedoria deliberativa da deusa está associada ao poder ficcional de contar peripécias da personagem de Odisseu, em suas narrações na corte dos feácios. Se Atena como divindade tem o poder da locução adequada e medida, Odisseu, no plano humano, carrega consigo a força do discurso da ficção para atingir seus objetivos. Pode-se dizer que neles a “retórica filosofante” se efetua além do nível performático e bem sucedido, seus artifícios geram e criam elementos basilares para a manutenção do próprio fundamento narrativo, para a consecução dos discursos na *ação* mimetizada:

O exemplo escolhido é altamente significativo, pois, se os poemas homéricos apontam para um grego o que é ser grego, essa definição do autêntico só se dá, especialmente na *Odisséia*, pelo contraponto com o

diferente. A experiência de Ulisses, narrada na corte dos feácios, é nada mais que uma ampla, fantástica e radical experiência do outro, absolutamente necessária para enquadrar a escolha que o herói faz, no início do relato de seu retorno, ainda na ilha de Calipso, entre a humanidade e a divindade (BRANDÃO, 2001, p. 244).

Essa experiência da alteridade, portanto, está ligada a constituição tanto da divindade quanto do humano mortal: em ambos, a ficção se realiza como apropriação e representação da realidade, e seus subterfúgios para a existência e concretização material perpassam a palavra como medida e matéria. Atena, no *Zeus Trágico*, inicia suas indagações retomando, em forma de paródia de versos, os *mythôde* fundadores tanto da religião cívica da Grécia Antiga quanto do estatuto de criação poética, conservando em mais alto grau, a prática do *pseûdos* da ficção sobre a ficção.

Do mesmo modo como o faz Hermes, a deusa caracteriza seu pai, Zeus Cronida, apresentando-o com descrições de uma pele pálida e pouco vivaz. Recorrendo à tradição associada a Zeus, observamos, até agora, que há uma inversão da *práxis* e da ideia por detrás da representação da divindade. Ou seja, o deus supremo, filho do titã poderoso Crono, vencedor do pai na peleja pelo trono no Olimpo, aparece no diálogo luciânico como um filósofo acabrunhado e invertido em relação ao seu próprio papel de superioridade. Afinal, o Zeus parece trágico mais pela inversão cômica de sua suprema posição do que pela altivez do tema exposto.

A rhetorical view of the gods as mere names, words, representations, as cultural artifacts rather than as facts of nature, is the comic premise of the scenes on Olympus. The dialogue begins with a medley of parodic verse as Hermes, Athena, and Zeus adapt their lines from classics in different genres; Hermes addresses Zeus as a servant from Menander, while Athena impersonates her own Homeric self (BRANHAM, 1989, p. 168)<sup>92</sup>.

Branham (1989, p.168), ao recordar as divindades, como representações em si, destaca justamente esse lado da comicidade ligado à significação e aos significantes, pois não à toa, anular um dos lados do signo nominal dos deuses é apagar, parcialmente, um dos sustentáculos de sua existência enquanto repetição imitativa – para os cultos,

---

<sup>92</sup> Tradução nossa. “Um ponto de vista retórico dos deuses como meros nomes, palavras, representações, como artefatos culturais mais do que como fatos da natureza é a premissa cômica das cenas no Olimpo. O diálogo começa com uma miscelânea de versos paródicos à medida que Hermes, Atena e Zeus adaptam suas linhas dos clássicos de diferentes gêneros; Hermes dirige-se a Zeus como um serviçal a partir de Menandro, enquanto Atena personifica-se a si mesma pelas suas *personas* homéricas.”

para os ritos, para as narrativas mitológicas e até na sua constatação como realidade simbólica. O cômico, neste sentido, reforça a necessidade da experiência com essas existências sobrenaturais e a necessidade de representá-las, pois vem da longa tradição, das aventuras e das descrições dos olímpianos, o material farto para o exercício do destronamento da seriedade religiosa via risível.

Deixando os empréstimos de Homero a Atena, chega, por sua vez, a apropriação luciânica dos versos dos tragediógrafos gregos. Os versos seguintes, em específico, postos na voz de Zeus, remetem a uma paródia de *Orestes* de Eurípedes (verso I e seguintes), quando Electra, ao lado de Orestes, em frente ao palácio de Argos, seis dias após o assassinato de sua mãe, Clitemnestra e seu amante, Egisto, lamenta-se: “There is nothing so terrible to describe, or suffering, or heaven-sent affliction, that human nature may not have to bear the burden of it (...).”<sup>93</sup> (COLERIDGE, 1938). Nas palavras de Zeus, no diálogo luciânico:

ZEUS<sup>94</sup>

*No hay palabra por horrible que decir resulte, ni dolor, ni desgracia de tragedia que no exprese en mas de diez yambos.*

Recordemos o enredo d’*Orestes*: o mito, de maneira breve, nos conta que Agamêmnon volta da guerra de Tróia e, vítima de uma traição de Clitemnestra com Egisto - seu amante, é assassinado no retorno ao lar. Orestes, em combinação com a irmã Electra, vingará o sangue paterno, assassinando a mãe e o amante. Porém, neste contexto de crimes contra a *phília*, Orestes é assombrado pelas Erínias e, assim como Electra, dependerá do julgamento do povo para ser absolvido ou morrer lapidado conjuntamente com a irmã. O crime assume razões e desdobramentos complexos dignos do trágico: as ações de toda uma estirpe propagam-se nos atos desmedidos de seus membros contra seus membros.

Na sequência acima citada, originalmente da peça de Eurípedes, Electra compara seu sofrimento ao de Tântalo, castigado por ter ofendido Zeus e, de maneira abrangente,

---

<sup>93</sup> Tradução nossa. “Não há nada tão terrível para descrever, para sofrer ou aflição enviada pelos céus que a natureza humana não tenha de arcar com o peso (...).”

<sup>94</sup> ZEUS

*There's nothing dreadful to express in speech.  
No cruel hap, no stage catastrophe  
That I do not surpass a dozen lines.*

por ter ela própria cometido a *hybris*, agindo contra a vontade dos deuses. O Zeus luciânico, neste caso, repete a dramática lamentação, ao estilo de Eurípedes, e segue elevando sua dor acima daquela mortificação trágica – de Tântalo e de Electra, assim como de tantos outros personagens castigados ou por sua ignorância ou por sua arrogância frente aos fatos do Destino.

Os deuses oferecem ao homem testes de resistência contra sua própria situação de humano, provando a extensão e o limite da vontade; as divindades não se consideram como responsáveis pelas situações que levam um mortal ao erro, porque a desmedida é ela mesma consequência de uma ação impiedosa humana. A provação dos valores e o seu resultado trágico são, justamente, dados pela queda dos transgressores, causando terror e piedade, fins eles mesmos para a resolução dos conflitos trágicos, como nos ensina Aristóteles.

Como *kósmos*, deus ordenador das coisas, posiciona-se Zeus, transformado em rei do Olimpo após a tomada do trono das mãos de Cronos, seu pai. Homero o descreve como “Pai dos homens e Deuses” e Atena clama: “Ó pai nosso Cronida, supremo dentre os reis”. No exercício de suas múltiplas funções, governa os céus e a terra abaixo dos imortais, dividindo as tarefas entre os outros olímpianos e conjugando em sua figura a ordenação dos mundos sob sua égide. Normalmente é aquele que assume as falas iniciais em grandes assembléias e reconcilia querelas entre divindades. Pode assumir eventualmente o papel de defensor ou protetor de um mortal preferido em detrimento de outro, caso assim necessite a situação, exemplos esses que podemos retirar da própria *Odisséia* e da *Iliada*.

Ao contrário do esperado de sua posição altíssima, o Zeus luciânico se lamuria, por conhecer seu fado e, se até o momento não o especificou, entendemos tal subterfúgio narrativo como a contenção do efeito dramático a resultar da revelação do deus: o dramático se revelará em breve em sua dupla face: trágica e cômica. O risível apresenta-se, sobretudo, por estar o deus supremo no papel da personagem trágica; ele, que fora distribuidor muitas vezes dos castigos os quais transformam mortais em eternos devedores por sua impiedade. Ressalte-se ainda, nos versos luciânicos, a presença do metro da tragédia, para expressar as desgraças: o iambo ou jambo. Para Aristóteles (*Poét.* IV 19-23, p. 446), “quando se desenvolveu o diálogo, o engenho

natural logo encontrou o metro adequado; pois o jambo é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente (...).”

O poeta, como criador de histórias imiscuídas na lembrança tradicional e apossando-se de um material farto presente no cotidiano das pessoas, ouvintes das peripécias épicas, deveria saber lidar com tal memória oral e transpor esses mitos – no duplo sentido de intriga e fundo mitológico – para a ação trágica. Muitas são as fontes que tratam da história e do contexto histórico da tragédia, a começar por Aristóteles naturalmente; e, distinções teóricas à parte, há concordância sobre a mudança crucial entre a forma narrativa épica e aquela proposta pela dramaticidade trágica. Romilly (2008) descreve didaticamente esta troca entre os gêneros, esclarecendo a nós o revestimento do épico em trágico e do trágico em épico:

Como quer que seja, os autores das tragédias foram buscar assunto das suas obras à epopéia. E não é duvidoso que, ao mesmo tempo, tenham ido buscar a arte de construir personagens e cenas de comover. Apresentar o sentimento da vida, inspirar terror e piedade, obrigar a partilhar o sofrimento ou uma ansiedade – a epopéia fizera-o sempre e ensinou os trágicos a fazê-lo. Poderíamos, ainda, dizer que, se a festa criou o gênero trágico, foi a influência da epopéia que fez dele um gênero literário. Mas a epopéia assim transposta tornou-se algo de novo. A epopéia contava: a tragédia mostrou (ROMILLY, 2008, p.22).

Podemos inferir, portanto, que a tragédia como este gênero denso de ações (*dramátos*) possui um caráter dêitico situado no presente da execução da intriga. Aponta para os fatos enquanto atos em movimento contínuo. Inicia-se *in medias res*, mas apresenta-se irreversível, por colocar frente ao espectador a cena sempre em deslocamento para sua finalidade; desenrola-se no *agora*, atualizando, pelo diálogo entre as partes, a intriga.

Não é à toa que Zeus, perdido no meio dos mecanismos dramáticos, se chame trágico e se expresse parodiando versos de tragédias; não é ainda à toa que, numa situação em que todos os atores se descobrem enfim espectadores, o trágico termine prestando-se ao riso. Efeitos de distanciamento que tornam tudo ridículo (BRANDÃO, 2001, p. 208).

A metrificacão, parte composta na fala das personagens, afina-se ao tom desejado para elocuçãõ: a cadência e o compasso dos versos se adequam coerentemente à situação discursiva. Ora, Zeus deseja atingir seu efeito trágico, imitando comicamente

– mesmo que esta não seja a natureza explícita da fala da personagem – a metrificacão das tragédias. Mas o mesmo Aristóteles (*Poét.* IV 24 -33 p. 446) destaca que no *Margites* e nos poemas com temáticas satíricas e cômicas, o metro jâmbico aparece, porque *iâmbizon* significa afrontar, injuriar outrem. A ambiguidade contida na escolha nominal do metro remete, ao mesmo tempo, à tradição do teatro grego e da epopéia, não se restringindo aos gêneros sérios, caracterizando igualmente, aqueles marcadamente risíveis.

A resposta de Atena a Zeus, citada abaixo, ecoa, novamente, uma paródia de Eurípedes, desta feita, da peça *Héracles Louco* (verso 538). Diz Atena ao pai:

ATENEA<sup>95</sup>  
*Por Apolo, con que proemios inicias tu discurso.*

Na tragédia de Eurípedes, Héracles mesmo é quem anuncia seu espanto ao ouvir a história de Megara, que perdera o pai e os irmãos: “Apollo! what a prelude to your story!”. A contaminação do texto luciânico pelo texto de Eurípedes se dá por passagem direta, dos mesmos versos e na mesma ordem, da peça original. Aqui, a paródia se efetua ao nível da composição do conjunto, pois, deslocada de seu local tradicional e trágico, reestrutura-se a nível semântico, para a adaptação necessária ao contexto do diálogo luciânico e cômico.

The conservative function of parody is reflected in the second term of each pair, its critical dimension in the first, but both are merely different aspects of the same process of comic imitation. The humor renews and commemorates as well the distancing or ironizing the model. The paradox is perhaps more conspicuously at work where the model is drawn from other genres (BRANHAM, 1898, p. 158)<sup>96</sup>.

Portanto, os trechos retirados das peças de Eurípedes, por exemplo, fazem parte da tradição cômica de apropriação de outros gêneros para a recriação do efeito provocado pelo riso. Por sinal, Eurípedes é, entre os três grandes tragediógrafos, talvez o mais utilizado para a tarefa de inversão na comédia. Aristófanes já o fazia, satirizando

---

<sup>95</sup> ATHENA

*Apollo! What a prelude to your speech!*

<sup>96</sup> *Tradução nossa.* “A função conservadora da paródia é refletir no segundo termo de cada par, esta dimensão crítica no primeiro, mas ambos são meramente aspectos diferentes do mesmo processo de imitação cômica. O humor renova e homenageia tanto o distanciamento quanto a ironia do modelo. Este paradoxo é, talvez, mais evidente no trabalho onde o modelo é extraído de outros gêneros.”

o autor, marginalizando-o pela exposição ao ridículo. Naturalmente, no *Zeus Trágico*, não é a personagem de Eurípedes que é posta comicamente, suas peças sendo julgadas moralmente como mais ou menos trágicas; a questão reside na readaptação do fundo temático das tragédias euripidianas para a situação dialógica em análise.

Parodiar um verso adaptando-o a outro momento discursivo só atinge seu grau de comicidade se aliado a esta “dimensão crítica” da paródia, por aproximação e distanciamento referencial. A utilização imitativa, *ipsis litteris*, para além de uma imitação puramente livresca do cânone, transmuta-se para a situação ambígua da construção paródica ou parafrásica dos versos tradicionais, ultrapassando os limites da *mimesis* evitada por Luciano: da citação pela pura citação, sem funcionalidade estética e/ou crítica na criação poética.

Tanto Harmon (1960) quanto Alarcón (1996) informam que os versos seguintes, pronunciados por Zeus na sequência do diálogo luciânico, são, igualmente aos anteriores, de Eurípedes.

ZEUS<sup>97</sup>  
*Oh malvadas criaturas de la tierra, y tu, Prometeo, que de males me  
habeis hecho.*

Os tradutores de Luciano informam-se pelas anotações referenciadas de Porson. Não se indica, em específico, a qual peça o Sírio estaria se referindo ao transpor os trechos para a personagem de Zeus. Analisando a fala, somos levados ao mito fundador no qual ocorreu a cisão definitiva entre imortais e mortais. Prometeu, para Zeus, é o motivador dos males pelos quais passam os deuses.

Acentua-se a inversão requerida pelo universo cômico: os deuses provedores do castigo aos mortais são, nas palavras de Zeus, vítimas da situação oposta. Consideramos esta passagem como um eixo central da querela a ser desenvolvida ao longo do diálogo entre os filósofos Dâmis e Tímoctes, porque temos nela a situação ontológica a qual limita o plano terrestre em relação ao divino; e os planos discursivos antagônicos, representados pelas divindades e pelos homens, na figura dos contendores da discussão religioso-filosófica.

---

<sup>97</sup> ZEUS  
*Oh utter vile hell-spawn of mother earth,  
And thou, Prometheus—thou hast  
hurt me sore.*

No mito de Prometeu, narrado por Hesíodo (*Teogonia* 535-616), os deuses estavam em um banquete e estava-se dividindo o que era dos mortais e o que era dos imortais. Prometeu ofertou ossos brancos cobertos de banha para Zeus, encobrendo a melhor parte das carnes com gorduras e por debaixo da pele do boi, separando-as para os homens. Como Zeus já soubera da trapaça, fingira acreditar na boa intenção de Prometeu, filho de Jápeto, e aceitou sua divisão. Antecipando, já aqui, o destino que condenaria a humanidade à morte, Zeus deixou que Prometeu continuasse com sua farsa, testando sua astúcia. Retirou das entranhas do boi os ossos envoltos na gordura succulenta e tomado pelo rancor, reconheceu de imediato o engodo.

A descrição feita por Hesíodo da repartição das partes no momento do sacrifício e a tentativa de enganar os deuses por parte de Prometeu baseia-se, também, na tradição da imolação cruenta de um animal, normalmente do tipo doméstico, destinado à alimentação e à nutrição. Jean-Pierre Vernant (2006, p. 54-55) descreve como o processo ritual acontece, após o animal enfeitado ser levado ao altar pelos participantes do ritual: "(...) a cabeça da vítima é então levantada; cortam-lhe a garganta com um golpe de *máchaira*, uma espada curta dissimulada sob os grãos do *kaneoyñ*, o cesto ritual". Após a morte da vítima, ocorre a repartição das vísceras, dos ossos, das carnes e do sangue. A narrativa de Prometeu conta-nos a situação principal do rito do sacrifício: a divisão das oferendas. A partir dela se concretizará o "(...) contato entre a Potência sagrada destinatária do sacrifício e os executantes do rito" (VERNANT, 2006, p. 55).

Seguindo a demonstração de Jean-Pierre Vernant (2006), as vísceras, em especial o fígado, são analisadas, pois disto resultará se os deuses aceitam ou não a oferenda. Depois, os ossos alvos, sem carne e gordurosos, são dispostos no altar para apreciação e posterior queima com incensos. A carne, parte da sobra sacrificial, é cozida e distribuída entre os presentes, a fim de que a oferenda seja consumida, na totalidade, por mortais e imortais. A marca essencial nesta divisão, além da cíclica repetição do ato do sacrifício prometéico é "(...) ser ele, indissociavelmente, uma oferenda para os deuses e um repasto de festa para os homens" (*Ibid*, p. 57). Ainda, segundo o autor, o sacrifício advindo da ação de Prometeu é parte integrante da *cozinha sacrificial* grega. Este setor da religiosidade e da prática da sociedade na Grécia configura-se assim: "(...) simultaneamente, um cerimonial religioso em que uma piedosa oferenda, com frequência acompanhada de oração, é endereçada aos deuses; uma cozinha ritualizada



segundo as normas alimentares que os deuses exigem dos humanos (...)" (*Ibid*, p. 58). Por isso, nos altares, os ossos são queimados e dedicados aos deuses, fato que está ligado à própria dissimulação de Prometeu, que, acreditando estar fazendo um bem à humanidade, acabou por condená-la à finitude terrena, ao enganar o Pai dos Deuses, senhor providente e astuto entre as divindades.

Não somente por este motivo seria Prometeu acusado de causar dores a Zeus, pois Prometeu cometera outro ato de imensa impiedade para com o Olimpo: roubou o fogo divino e fez com que as mulheres fossem criadas para dar descendência aos homens, castigo dado a elas pelos males advindos da *hybris* cometida contra as divindades. Aí está representada a figura feminina de Pandora, que abriu a urna com bens e males e, por esta ação, espalhou doenças, desgostos, herança ingrata dos parentes e tantos outros sofrimentos, eles mesmos, causados pela ofensa primordial às ordens do Pai Cronida. Assim, "Então encolerizado disse o agrega-nuvens Zeus: Filho de Jápeto, sobre todos hábil em tuas tramas, apraz-te furtar o fogo fraudando-me as entranhas; grande praga para ti e para os homens vindouros!" (*Os Trabalhos e os Dias* 53-56).

Zeus e Prometeu, donos de astúcia e de inteligência, foram separados pelo abismo da mortalidade e pelo sofrimento repassado de geração para geração: "Não se pode furtar nem superar o espírito de Zeus, pois nem o filho de Jápeto o benéfico Prometeu, escapou-lhe à pesada cólera, mas sob coerção apesar de multissábio a grande cadeia o retém" (*Teogonia* 613-616). De certa maneira, a narrativa hesiódica reforça a ideia de que os deuses imortais não devem estar equiparados aos mortais, principalmente porque houvera um tempo jubiloso que fora perdido, pelo excesso cometido por Prometeu.

Na representação da tragédia, temos o Prometeu recriado por Ésquilo, no *Prometeu Acorrentado*. A peça faz parte da trilogia composta pelo *Prometeu Libertado* e *Prometeu Portador do Fogo*, da qual o *Prometeu Acorrentado* foi a única a restar para a posteridade. A cena se passa na região da inóspita Cítia, no rochedo no qual Prometeu está preso, sofrendo o castigo por ter roubado o fogo dos deuses e doado aos mortais. O argumento central da peça esquiliana reitera constantemente a ação de Prometeu em contraposição ao Poder supremo de Zeus; não à toa, Hefesto está acompanhado da Força e do Poder ao aprisionar Prometeu. O próprio Poder, personificado em Cratos, anuncia o evento trágico, sintetizando o enredo da peça desta forma:

(...) to clamp this miscreant [5] upon the high craggy rocks in shackles of binding adamant that cannot be broken. For your own flower, flashing fire, source of all arts, he has purloined and bestowed upon mortal creatures. Such is his offence; for this he is bound to make requital to the gods, [10] so that he may learn to bear with the sovereignty of Zeus and cease his man-loving ways (ÉSQUILO, *Prometeu Acorrentado*, 5-12)<sup>98</sup>.

Prometeu lamenta-se pela terrível e trágica situação, relata os artifícios ensinados aos mortais, as artes e ofícios provindos do fogo e, também, como na narrativa de Hesíodo, a presença feminina nos destinos e sofrimentos da humanidade. O *Prometeu Acorrentado*, se observarmos o reflexo no mito na representação literária de Ésquilo, acrescenta mais elementos ao mito central ao recordar e mimetizar a ação dos antagonistas castigados pela Potência de Zeus sobre os demais. Luciano de Samósata inverte as situações mitológicas e dá a Zeus a máscara do trágico, aproximando-o do Prometeu castigado.

No *Zeus Trágico*, o deus supremo expõe, baseado nestas narrativas mitológicas de cunho religioso, a sequência de atos que levaram Prometeu a enganar as divindades, reiterando os temas acerca da imortalidade, dos sacrifícios e das oferendas. O altar, outrora lugar de ritos e culto às divindades, lugar por excelência reservado à demonstração da piedade em relação ao Olimpo, toma, para Luciano de Samósata, a perspectiva contrária, pois os imortais agora necessitam que os homens mortais continuem a manter a existência dos altares e templos e a acreditar que estas práticas ritualísticas surtem efeito sobre os deuses: “Esses artifícios de ordem dramática, que permitem o exercício da visão do outro e torna cada um, objeto dessa mesma visão (...)” (BRANDÃO, 2001, p. 208).

Na sequência do diálogo, Atena se apresenta e retoma em sua fala um termo o qual remete profundamente às relações entre coro e dramaticidade:

ATENEA<sup>99</sup>  
Que es ello? Habla ante el coro de los tuyos.

---

<sup>98</sup> Tradução nossa. "(...) para aprisionar este impiedoso [5] acima do mais inacessível rochedo, em correntes de ligadura inflexível, que não podem ser rompidas. Para seu próprio apogeu, o lampejo de fogo, fonte de todas as artes, ele furtou e concedeu às mortais criaturas. Esta é sua ofensa; por isso, está aprisionado para fazer retribuição aos deuses [10] de maneira que possa aprender a suportar a soberania de Zeus, cessando os atos de amabilidade para com humanos."

<sup>99</sup> ATHENA

What is it? None will hear thee but thy kin.

O coro<sup>100</sup> evocado por Atena é, no contexto do diálogo luciânico, a própria genealogia do pai Cronida. O coro associa-se à tradição teatral grega como um elemento importante de desmembramento da intriga e das ações das personagens. Luna (2005) destaca bem os variados papéis que o coro, nas tragédias, pode vir a assumir como corpo figurativo para a representação dos fatos.

Na verdade, a propensão a ver o coro como representação do coletivo tem a ver com a caracterização mínima de seus membros, que não chegam a ser *dramatis personae*, a eles apenas sendo atribuídos uns poucos traços definidores de personagem, tais como sexo, idade, origem ou profissão (LUNA, 2005, p. 103).

Esse posicionamento do coro como coletividade que acompanha o herói ou heroína da tragédia, quase como um elemento complementar à ação, assume diferentemente, neste diálogo, a qualidade de um coro misto, formado pelas divindades periféricas ao poder centralizador de Zeus. Como estão em diálogo, são ao mesmo tempo, *dramatis personae*, em sua individualidade discursiva, e representação icônica tradicional do coro, emblema do coletivo, neste caso, um coro de Divindades. Ao dar sequência à ação, destaca Atena, esse coro compõe-se daquelas representações divinas mais aproximadas a Zeus, são seus pares ou parentes, relacionados ao *génos* e a *phília*.

Como Luna (2005) indica, nas tragédias, o coro relembra à audiência eventos pretéritos, pertencentes à ação delineadora do enredo, embora dispensáveis em relação à representação cênica do ato dramático no presente da encenação, facilitando, portanto, a própria limitação da arte teatral enquanto caracterização cênica de episódios. Pode-se, por exemplo, recordar o nascimento de um herói, sem que seja necessário encenar o parto do mesmo.

Atena, ainda neste estágio do diálogo, não conhece o fato ameaçador que desencadeia a “tragédia” do pai, porém, como um conjunto significativo, em sua fala,

---

<sup>100</sup> A palavra que consta no texto original grego é "χορὸν". A etimologia desta palavra refere-se ao nominativo "χορός", com as seguintes acepções: coro de dança, dança coral; no teatro ático, o coro de tragédia, de comédia, de drama satírico; grupo ou coro; bando ou conjunto. Observa-se que a versão em espanhol, ao manter a palavra "coro" como opção tradutória, conseguiu alcançar todas as acepções do termo grego, enriquecendo, por isso, a interpretação do trecho. Sentidos variados se perderam na versão em inglês, com o uso do termo "kin", por significar somente aquilo que está relacionado especificamente à familiaridade e aos parentes.

evoca, toda a conjugação dos deuses próximos a Zeus como um "coro", que descobrirá paulatinamente a rede dos acontecimentos que resultam no *Zeus Trágico*.

Dada a criatividade de Luciano na apropriação de recursos da tradição, melhor imaginar o elemento coral em sua caracterização ampla e “(...) pensar no coro como um recurso flexível, uma estratégia dramática capaz de facilitar uma série de influências não lineares, agente individual ou representação do coletivo, mais ou menos participante da ação, mas sempre nela implicado.” (*Ibid.*, 2005, p.113) para poder compreender na estruturação em diálogo filosófico-cômico este elemento teatral para a escrita luciânica.

Ao se indagar mais de uma vez sobre o que atormenta o deus supremo, fixa-se, de uma vez por todas, o tom por detrás do monólogo de Zeus: há decerto o apelo a um *pathos*, referenciado na supressão e explosão de emoções através da ação das personagens; o termo “*rant*” proposto por Harmon (1960) talvez exprima um dos lados dessa controvérsia emocional na descrição da postura de Zeus, uma personagem localizada entre a contenção racional e a liberdade enraivecida, sobretudo porque, no diálogo luciânico, o rei dos raios e trovões não vê sentido em suas armas como instrumentos de combate ao seu próprio sofrimento:

ZEUS<sup>101</sup>

!Oh chasquido del estruendoso rayo! ¿Que me vales?

O termo “*rant*” aqui nos parece uma escolha tradutória próxima ao sentido evocado pelo significado e o significante deste trecho: o sonoro do raio, arma e símbolo do poder investido em Zeus ao tomar o lugar de seu pai, Crono, também é o grito angustiado da força máxima despida de sua potência essencial. O auxílio da troca das palavras abstratas pelas coisas que as representam, como veículo de elocução emocional, é uma estratégia típica da retórica, a fim de transportar certas emoções pelo discurso. Esta estratégia surge pela impotência de Zeus representada pelo seu marco de poderio, na figura do raio agora inutilizado. A materialidade do raio, objeto utilizado para fulminar aqueles que desobedecem ao plano celeste ou para aqueles os quais

---

<sup>101</sup> ZEUS

Thundering stroke of my whizzing bolt, what a deed  
shalt thou do me!

tentam tomar para si o lugar principal do Deus dos deuses, não se conforma com a reclamação de inutilidade evocada pelo dono deste mesmo objeto.

O riso, neste caso sobre a matéria da falha divina, pertence à estética de Luciano principalmente, por fazer participar, de modo ativo, as inter-relações com a tradição mítica e a representação na literatura dos objetos ou epítetos que conectam os deuses à sua imagem imediata na memória simbólica:

Laughter is essentially communal. It evokes complicity as well as distance. In missing the proper response to a joke “you are not so much wrong as different. It is not a trivial difference”. What we find amusing and why defines us as part of an actual community every bit as tellingly as what we admire. Far from being a covert attack on Homer’s Olympians, Lucian’s miniatures are among the last successful attempts in antiquity to revitalize their role in the literary life of a particular community. In this sense, they must may be the most pious things ever wrote. They certainly are the funniest (BRANHAM, 1989, p.163) <sup>102</sup>.

Branham (1989), Bergson (2007) e Bakhtin (2008) destacam a importância do social para a efetivação do risível. Cada um ao seu modo e Bracht Branham exclusivamente tratando do contexto de Luciano de Samósata, explicam que a divisão do mito – entendido como mega-função narrativa – conclui-se e estende-se em valoração e renovação na comunidade que o pratica em cultos ou ritos, em literatura ou outra arte da matéria mítica. Se o risível aparece e surpreende desencadeando uma cadeia semântica desconhecida ou renovada é porque, de certa forma, o riso está conectado à esfera da surpresa e da inversão da *práxis* comum.

Como afirma Brandão (2005, p. 220), é o Olimpo em sua pureza mimética, sem referentes, que causa o espanto da novidade luciânica: “Os deuses estão na esfera da pura ficção e é nessa categoria que têm função. Como antes afirmei que Luciano professa um cinismo literário, poderia agora ajuntar que tem uma fé literária nos deuses.” Eles são nomes, objetos, coisas, atos; em suma, são pela *mimesis* e nela se

---

<sup>102</sup> Tradução nossa. “O riso é essencialmente comunal. Ele evoca tanto cumplicidade quanto distância. Na falta da resposta adequada para a troça: “Você não está tão errado quanto diferente e isto não é uma diferença ordinária”. O que achamos divertido e porque isto nos define como parte de uma verdadeira comunidade é revelador quanto cada parte que admiramos nela. Longe de ser um ataque dissimulado aos Olímpianos de Homero, as miniaturas de Luciano estão entre as últimas tentativas bem-sucedidas da antiguidade de revitalizar o papel [das Divindades homéricas] na vida literária de uma comunidade particular. Neste sentido, as miniaturas devem estar entre as coisas mais piedosas já escritas. E são, certamente, as mais engraçadas.”

configuram. Talvez, por este motivo, o risível se instale entre a absurdidade de ser na realidade e a veracidade de estar na ficção – verossimilhança em mais alto grau.

Dando continuidade à tensão trágico-cômica dos lamentos de Zeus, entra em “cena” sua esposa, Hera. Utilizamo-nos, com frequência, nesta análise, dos mitos transcritos na genealogia dos deuses de Hesíodo. Acreditamos ser um material com potencial suficiente para a compreensão ambígua das questões da Providência, porque além de escrito e utilizado como fonte da ritualização mítica na religião cívica grega, é, concomitantemente, texto apropriado para a caricaturização das divindades ao lado da tradição homérica. Por tal justificativa, sempre recorreremos a ele quando da retomada do aparecimento de uma nova divindade no diálogo.

HERA<sup>103</sup>

— Serena tu colera, Zeus, aunque no pueda representar una comedia, ni intercalar versos como esos hacen, ni me haya tragado an Euripides completo, de manera que pueda alternar en un drama contigo. Pero ¿crees que ignoramos el motivo de tu afliccion?

Quanto a Hera, conta-se ser filha de Réia com Crono e, então, irmã de Zeus ao lado de Héstia e Deméter (*Teogonia* 453). Mais à frente, na *Teogonia* 921- 923, é narrada a união conjugal da deusa com Zeus: “Por último tomou Hera por florescente esposa, ela pariu Hebe, Ares e Ilitia, unida em amor ao rei dos Deuses e dos homens”. Em parença com a postura assumida por Hermes e Atena, Hera serve de conselheira e ouvinte aos segredos de Zeus, é irmã e esposa ao mesmo tempo. Na tradição homérica de representação da deusa, deve-se a ela tanta reverência quanto ao marido, porém, devido à hierarquia entre os olímpianos, é submissa aos desejos do deus maior. Dentre as deusas do Olimpo, é a única verdadeiramente casada com outro deus e, por isso, é a protetora do parto e do casamento. Seu caractere, tantas vezes repetido nas epopéias homéricas, é, por vezes, vingativo, obstinado e ciumento e estes traços gerais são os que delineiam a Hera luciânica.

---

<sup>103</sup> HERA

Lull your anger to sleep, Zeus, seeing that I'm no hand either at comedy or at epic like these two, nor have I swallowed Euripides whole so as to be able to play up to you in your tragedy role. Do you suppose we don't know the reason of your anguish?

Ela indaga de igual modo ao dos interpelantes anteriores, porque tantos prólogos sôfregos da parte de Zeus. Agindo ironicamente, não faz questão de compreender ou aceitar a dramaticidade despejada pelas lamentações de Zeus, o qual sem chegar a um ponto, somente reitera, por citações, versos de outros trágicos. Daí que Hera adverte: mesmo se tivesse engolido um Eurípedes completo! - não atuaria em pé de igualdade com o *pathos* discursivo de Zeus, tal tom exacerbado que assume e, que, na opinião de Hera, parece digno de menosprezo e indiferença.

Desse modo, a nova retórica abdica de qualquer compromisso social, não diz nada nem pretende dizer nada de útil. Às modalidades de discurso determinadas pela intenção, substitui o mero *exercício* – os discursos novos chamados *meletai*, na acepção de declamação cujo fim é a própria declamação. O desempenho é tudo que conta – e apenas ele, pois dele depende a glória do orador (BRANDÃO, 2001, p.68).

Até agora, apesar de intercalarmos as outras personagens sempre a uma fala do “Deus dos Deuses e dos homens”, percebemos que o eixo do diálogo serve mais para caricaturar Zeus do que as outras divindades. Começando pelo apelo físico, do filósofo cabisbaixo e pensativo, assume-se, a partir de agora, outra faceta para a personagem: de orador ou retor, de falas infladas de referências livrescas, as quais servem mais para florear o discurso do que para informar com efetividade e de maneira direta o assunto tão urgente a ser tratado entre os deuses. A este conjunto, ajunta-se a crítica luciânica aos elementos declamatórios, utilizados largamente pelos retores e oradores da Segunda Sofística para propagandear seu arcabouço de conhecimentos sobre a cultura helênica clássica e ficarem famosos entre a elite letrada.

Na continuidade, tendo adivinhar as causas do sofrimento que empalidece o marido, Hera resume em umas poucas palavras, apostando num tom sarcástico e descritivo, três aventuras amorosas realizadas por Zeus:

ZEUS<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> ZEUS

You know not: otherwise you 'ld shriek and scream.

HERA

I know that the sum and substance of your troubles  
Is a love-affair ; I don't shriek and scream, though,

— No lo conoces, que grandes serian tus lamentos...

HERA

— Conozco la razon fundamental de tus pesares, que es amorosa. Y no me afecto por la costumbre, ya que muchas veces me has ultrajado en este punto. Seguro que has encontrado otra Danae, Semele o Europa y su amor te tortura, y estas pensando en convertirte en toro, satiro u oro y fluir a traves de la techumbre sobre el regazo de tu amada. Estos son los sintomas: los gemidos, las lagrimas, el estar palido, no por otra causa distinta del amor.

ZEUS

— Dichosa tu, que crees que nuestra situacion admite ahora el amor y semejantes juegos.

O fato de Zeus, em algum momento de sua genealogia, ter se “mascarado” em sátiro e terminado de gerar o próprio Dionisio em seu corpo, vem complementar a intenção poética luciânica. Ao mostrar as camadas presentes na constituição do fundo mítico das aventuras de Zeus, Luciano revela as ambigüidades ciclicamente reelaboradas no culto e no rito das Divindades. Ao desmembrar e aproximar os paralelos os quais separam a tragédia da comédia no diálogo, demonstra decerto uma “genealogia” diferenciada dos próprios gêneros literários instituídos pelo cânone e formatados em estruturas estáticas, superiores e inferiores. O deus altíssimo dos Deuses é pai do Deus do rebaixamento e do riso. A festa de Dionisio atrela-se à “tragédia” de Zeus neste diálogo luciânico.

À caricatura do deus filosofante submetido aos exageros declamatórios da Retórica são somados os sinais de exaltação amorosa por Eros, na leitura superficial e doméstica de Hera: as lágrimas, a palidez, o descontrole de seu cônjuge, assim o faziam os comediôgrafos da Comédia Nova, ao tratar de temas caseiros e individualizados dos membros da sociedade grega.

---

because I am used to it, as you have already affronted me many a time in this way. It is likely that you have found another Danae or Semele or Europa and are plagued by love, and that you are thinking of turning into a bull or a satyr or a shower of gold, to fall down through the roof into the lap of your sweetheart, for these symptoms—groans and tears and paleness—belong to nothing but love.

ZEUS

You simple creature, to think that our circumstances permit of love-making and such pastimes!



A réplica a tal acusação, embasada em certa experiência por parte de Hera, é para Zeus motivo de repreensão exaltada. Sua esposa associa somente o sofrimento do deus a questões mundanas e menores, esquecendo-se da amplidão do poder e das preocupações abarcadas por sua figura. É da comédia essa transferência de situações familiares e querelas superficiais entre os habitantes do Olimpo, presentes agora na recriação do Panteão homérico no *Zeus Trágico*. A fala seguinte de Hera merece também atenção especial:

HERA<sup>105</sup>

— ¿Y que otro problema, de no ser eso, te aflige a ti, siendo Zeus?

A esposa de Zeus submete ao escárnio as peripécias do deus para conquistar suas preferidas, comparando tais mascaramentos às formas tomadas por ele para conseguir atingir seus objetivos de conquistador: “C’est surtout la Comédie moyenne qui s’attaque à la mythologie, mais déjà Aristophane avait donné une image plaisante de Zeus mêlé à des mésaventures galantes (...)”<sup>106</sup> (BOMPAIRE, 1958, p. 194).

De Dânae, a chuva de ouro que fluiu pelo telhado; de Europa, o touro que a rapta dos seus; e, na história de Sêmele, a apropriação da figura feminina travestida como um sátiro, por associação, de deus do drama satírico que termina de gestar, em sua coxa, Dioniso. Sêmele, fulminada pelo raio de Zeus, que neste diálogo é tornado impotente, é a mãe do deus controverso da comédia, da figura de múltiplas faces que inspira o coro dos sátiros e a isotimia dos tempos carnavalizados. É, em complemento, a mãe de Dioniso, o deus tantas vezes associado ao desenvolvimento da tragédia<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> HERA

Well, if that isn't it, what else is plaguing you?

Aren't you Zeus?

<sup>106</sup> Tradução nossa. “É, sobretudo, a Comédia média que se enreda com a mitologia, mais já havia Aristófanes dado uma imagem risível de Zeus misturada às desventuras amorosas (...)”

<sup>107</sup> As aventuras amorosas de Zeus, nos três casos, representam as metamorfoses do Cronida para alcançar com êxito suas conquistas. Podemos desenvolver as histórias com os seguintes detalhes de suas narrativas mitológicas: 1) Dânae: mãe de Perseu, em união com Zeus. A jovem fora aprisionada pelo pai em uma torre de bronze, de forma que não fosse corrompida e gerasse filhos, mas Zeus, tomado de amores, assumiu a forma de chuva de ouro e, pelas frestas, transpôs o recinto lacrado e fecundou-a. 2) Europa: filha do rei fenício Agenor, esta jovem foi raptada por Zeus, quando este tomou a forma de um touro dócil. O animal/Zeus aproximou-se de Europa e conseguiu fazer com que esta o cavalgasse. Assim que a jovem montara, o touro entrou mar adentro e levou-a, nadando, até a ilha de Creta. 3) Sêmele: filha de Cadmo - este irmão de Europa e filho de Agenor, Sêmele sofreu com a vingança de Hera, por ter gerado um filho com Zeus. Hera, disfarçada de anciã e ama de Sêmele, fez insinuações sobre a identidade de seu amante, dizendo-lhe que era o próprio Zeus. Colocando a jovem em dúvida levou-a a exigir do Pai

Ao descartar a possibilidade de um caso amoroso por um subterfúgio irônico de retomada da seriedade do conteúdo – tão sério, pois digno da preocupação de Zeus, Hera dá ao discurso o engate necessário para a transmissão definitiva da problemática. Faz, aos moldes socráticos, um questionamento que induz o falante a buscar uma resposta imediata, a esposa de Zeus age ironizando Zeus, mas em seguida, indaga qual o verdadeiro motivo das preocupações. Ela transforma seu questionamento em objeto de argumentação direta e permite a consecução da conversação. Ao indagar que outro problema que não *aquela* de cunho erótico abala a paciência do deus, alfineta com ares complacentes a matéria que lhe causa ciúmes.

Zeus, em resposta, demonstra que, não por questões amorosas ou pelos ciúmes da esposa, está aflito. Logo, descreve a situação, pois os deuses estão à beira de um abismo, por assim dizer, ontológico, a depender da determinação dos fatos que regem a destinação de sua condição imortal. Teme-se pela consequência dos eventos envolvidos nos interesses das divindades. Soma-se a esta situação o fato de a piedade, tão segura nos ritos e cultos ciclicamente repetidos nos altares e templos, estar agora sob a ameaça da impiedade racionalista de um filósofo.

ZEUS<sup>108</sup>

— En las últimas, Hera, estan los intereses de los dioses, y, como dice el refran, depende de un pelo que se nos rindan aun culto y tributen los honores en la tierra, o que nos abandonen completamente y crean que no existimos.

Uma parte da humanidade pode vir a decidir pela desistência da manutenção da religiosidade. Os mortais, sem dúvida, são a fonte para um duplo alimento: por um lado, vem da fumaça dos ossos queimados nos altares o sopro nutritivo das Divindades. O incenso e os perfumes junto às libações complementam o banquete ritualístico. Por

---

Cronida prova de sua real face, se caso ele fosse mesmo o que diziam. Como Zeus jurou pelo Rio Estige - o rio das promessas invioláveis - que concederia um desejo à Sêmele, esta pediu-lhe exatamente o que Hera previra: enxergar o esplendor divino de Zeus. Não podendo voltar atrás, Zeus apareceu em sua forma maravilhosa de divindade. Ao vê-lo neste estado, Sêmele transformou-se em cinzas e rapidamente, Zeus retirou Dioniso de seu ventre, gerou-o em sua coxa e após nascido, entregou-o às ninfas para que cuidassem dele na infância.

<sup>108</sup> ZEUS

Why, Hera, the circumstances of the gods are as bad as they can be, and as the saying goes, it rests on the edge of a razor whether we are still to be honoured and have our due on earth or are actually to be ignored completely and count for nothing.

outro lado, também do plano terrestre emana o alimento espiritual do culto, mantendo vinculada a crença à obediência dos mortais na imortalidade habitante do Éter Olímpico.

Tradução da problemática e da cisão, maior que a prometeica, insinua-se já no tratamento estético do Olimpo e de seus constituintes na tragédia e, mais ainda, na comédia; igualmente à genealogia das divindades de Hesíodo, os textos sagrados, antes considerados misteriosos e profundamente sacralizados, tomam para si outros significados simbólicos no auge do Helenismo e da filosofia, significados estes remetentes à condição intrínseca de obra estética e criação artística; não tanto revelação, bem mais elaboração literária.

Parallèlement au respect affiché pour le Panthéon traditionnel et pour le culte impérial, la Seconde Sophistique connue des formes de dévotion intimes et exacerbées. Les oeuvres d'Aelius Aristide offrent l'exemple saisissant d'une expérience de religion personnelle et de religion angoissée (...), l'exemple d'un vécu exigeant et mystique (...)  
(PERNOT, 2006, p. 34)<sup>109</sup>.

No temor, tragicamente invertido na fala de Zeus, pois dos homens partirá a destinação do fado dos deuses, está envolvida uma questão importante para o segundo século contemporâneo a Luciano, a da Providência divina. Ultrapassando os limites da religião cívica instituída e, devido à retomada e releitura das teorias platônicas e estoicas da destinação das almas e da benfeitoria dos deuses, o século II d.C. representa, na História, um momento de flagrantes distinções e posicionamentos a respeito da religiosidade e, ademais, da noção e necessidade da sustentação dos ritos arcaicos e clássicos.

Tais discussões, por vezes acirradas e violentas, perpassam o amplo campo destinado aos estudos filosóficos. Se havia defensores ferrenhos da Providência, existiam opositores, a exemplo dos cétricos e dos cínicos, que eram nitidamente racionais e duvidosos da relação entre a condição humana e a “dependência” da Providência para a manutenção do Destino.

---

<sup>109</sup> *Tradução nossa.* “Paralelamente ao respeito fixado pelo Panteão tradicional e pelo culto imperial, a Segunda Sofística conhece formas de devoção íntimas e exacerbadas. As obras de Aelius Aristides oferecem o exemplo compreendido entre a experiência de religião pessoal e de religião angustiada (...), o exemplo de vivência concomitantemente exigente e mística (...)”.

Há, na personagem de Hera uma característica relevante para a formatação do enredo: em meio ao desenvolvimento da *ação* principal, a qual envolve a resposta de Zeus explicitada anteriormente, temos na rainha do deus a conjugação da memória mítica genealógica e a renovação destas narrativas primordiais atualizadas em seu discurso.

Desta vez, o episódio recontado para ilustrar o tamanho da apreensão do filho de Crono é o da Titanomaquia, encontrada na *Teogonia*, versos 517-721, logo após o mito de Prometeu e da quebra da ordem entre os mortais e imortais. Note-se como Hera não perde o tom de ironia:

HERA<sup>110</sup>

— ¿Acaso ha parido la tierra de nuevo Gigantes, o los Titanes han roto sus lazos y abatido a sus guardianes, para alzar de nuevos sus armas contra nosotros?

ZEUS

Cálmate, que el Hades seguro esta para los dioses.

Urano prendera os três gigantes, Briareu, Cotos e Giges sob vigilância cuidadosa no Tártaro, pois eram seres poderosos de cinquenta cabeças e cem braços, que ofereciam perigo ao poder do Titã supremo. Zeus, muito tempo depois de ter já tomado o trono de seu pai, Crono, estava travando uma férrea batalha com os Titãs na terra. Percebendo que precisava de mais apoio e de criaturas terrivelmente enérgicas para ajudá-lo na guerra, retirou aqueles três gigantes de sua condição prisioneira. Com o auxílio de Gaia, auxiliou e convocou tais gigantes para participarem, de forma aliada, da batalha, e garantiu-lhes a vitória e a glória. Já se haviam passado dez anos desde o início do combate entre Titãs e os Deuses do Olimpo, filhos de Crono; a situação agravava-se a cada instante devido ao cansaço das lutas entre as partes.

Dando continuidade ao plano de submeter Briareu, Cotos e Giges ao poder olímpico e colocá-los na linha de frente, Zeus promete-lhes o acesso ao consumo do

---

<sup>110</sup> HERA

It can't be that the earth has once more given  
birth to giants, or that the Titans have burst their  
bonds and overpowered their guard, and are once  
more taking up arms against us?

ZEUS

Take heart: the gods have naught to fear from  
Hell!

néctar e da ambrosia, alimentos estes que conferem às divindades a jubilosa situação de eternidade vivida. Os três gigantes, impelidos pela oferta e pela oportunidade de deixar o obscuro e infernal Tártaro, ouviram os apelos do Cronida lembrados da imensa dor e, impulsionados pelo desejo de retaliação contra os Titãs, foram convocados a se unirem sob o mesmo destino na dominação daqueles.

Cotos responde que Zeus sabia que os Gigantes mostravam-se generosos e gratos pela atitude libertadora do deus. Disse que, como o Cronida era o dono do “supremo cor e supremo espírito”, propusera tal acordo porque, sábio, antecipara a conclusão. Deste modo, aceitam e entram em combate ao lado dos Deuses e Deusas e depois que “terrível mugia o mar infinito, retumbava forte a terra, o vasto céu gemia sacudido, no solo estremecia o alto Olimpo sob golpes dos imortais, o abalo pesado atingia o Tártaro nevoento, e o surdo estrondo de pés de indizíveis assaltos e ataques brutais” (*Teogonia* 678-683) e Zeus, mais violento do que outrora se vira, não “continha seu furor e deste furor logo se encheram suas vísceras e toda violência ele mostrava”.

“Do céu e do Olimpo avançava sempre relampejando, os raios com trovões e relâmpagos juntos voavam do grosso braço, rodopiando a chama sagrada densos” (*Teogonia* 687-693), espalharam os Gigantes trezentas pedras sobre os Titãs e, golpeando-os até a fadiga total, lançaram-nos para o Tártaro e os prenderam – como antes estavam eles – nas inquebráveis correntes do castigo aos que enfrentam o rei dos deuses.

O episódio da luta dos deuses do Olimpo, coordenados por Zeus, tem ao todo 204 versos. Procuramos resumir os eventos mais importantes da Titanomaquia os quais refletem diretamente o discurso de Hera. Presencia-se, pela alusão mnemônica da genealogia dos deuses, a retomada da própria narrativa mítica a qual fundamenta sua existência e a criação das divindades. É provável que a narração da Titanomaquia fosse conhecida do público devido ao apelo oralizante da tradição diegética grega, através das epopéias e da expansão dos textos mítico-religiosos. Se a personagem Hera cita, de passagem e sem aprofundamento descritivo, o mal pelo qual os deuses sobreviveram, é de se supor, por agregação de conteúdo, que este mesmo mal ocorrido no passado mítico da narração se fazia presente na memória dos ouvintes do fato – fosse ele pelo contato com a narração da *Teogonia* ou pela transposição através dos séculos implicados na narrativa hesiódica, agora apropriada pelo diálogo luciânico.

Duas características, porém, nos chamam a atenção no relato hesiódico e não por menos destacamo-las do contexto para melhor refletir sobre o processo de apropriação na caracterização da personagem de Zeus. Cotos - um dos gigantes convocados, refere-se a Zeus com a devida deferência com que se comunica a um rei uma resposta. Lembra que aceitaria a proposta de qualquer modo, pois - como no evento com Prometeu - Zeus adiantara, por sabedoria e onisciência do conhecimento futuro, a reação de seu interlocutor. Cotos não repetiu o erro prometeico, tentando manipular com argumentos o acordo com Zeus. O poder imiscuído na Palavra como potência fundadora e manipuladora do discurso do Outro é uma constante neste diálogo. A personificação da Palavra na “figura” de Zeus é de força retórica, pois ajunta inevitavelmente ao Cronida a representação imagética do ser onipotente pela sua palavra criadora. O segundo ponto, desta feita vinculado à comicidade textual, situa-se quando o raio de Zeus é lembrado em toda sua eficácia formidável de destruição e dominação. Na narrativa mítica de origem – seja analisando-a por um perfil idêntico ao processo religioso de revelação, seja pensando-a como objeto de materialização poética das histórias lendárias – o raio e o trovão *são* o deus presentificado nos utensílios que demarcam seus campos de *ação*.

No *Zeus Trágico*, a perspectiva de ação efetivada no raio é combatida pela própria constatação de Zeus, que não entende a utilidade dele para o novo mal que se apresenta no diálogo. A ação do enredo força a derrisão sobre a ação da expressão dos deuses por aquilo que os representa. Numa paródia das *Fenícias* (verso 117) de Eurípedes <sup>111</sup>, a resposta do deus para Hera é que no Hades os deuses não terão de habitar, a não ser que outra divindade tente tomar o lugar de Zeus. Como os Titãs foram subjugados por Zeus no episódio da Titanomaquia e encontram-se presos no Hades, impedidos de realizar uma nova guerra contra os olímpianos, não é das profundezas deste inferno que advém a preocupação do Pai dos Deuses.

(...) it is true to our conception of seriocomic art: Lucian's technique is not to persuade us of the truth of one of two opposed dogmas but to generate comically disorienting contrasts between traditional "truths",

---

<sup>111</sup> Versos em língua inglesa, versão de E. P. Coleridge (1938): [**Old servant**] “Never fear! All is safe within the town. But see the first one, if you want to know him.” *Tradução nossa*. “Nada tema! Tudo está salvo no interior da cidadela. Mas veja este primeiro, se você deseja conhecê-lo.”

and thereby to reveal both the kind of validity that inhabits a tradition and why that validity is merely partial (BRANHAM, 1989, p.102) <sup>112</sup>.

Porém, se, ao invés de deuses contra deuses ou de deuses contra criaturas poderosas da Origem, a exemplo dos titãs, os adversários dos deuses fossem os homens, ao colocarem a piedade à prova? E se, comicamente, os mortais, por razão filosófica ou por curiosidade decidissem pretender se igualar aos deuses e decidir sobre a própria existência, deliberando, inclusive, sobre a validade da crença?

O que aconteceria com o “Conhece-te a ti mesmo”, no qual a interpretação diz que o homem que se conhece não pretenderá se igualar às Divindades? Os mortais poderiam inverter a interpretação do enigma de Delfos na *ação* do diálogo, indagando aos deuses se estes “se conhecem”? Estas respostas, paulatinamente aparecem na contenda filosófica e religiosa do *Zeus Trágico* temperadas pela inversão e carnavalização dos mundos habitados pelos Entes, crentes e descrentes.

Entendemos que há um duplo sentido na paródia de Eurípedes em Luciano de Samósata: o Hades está a salvo para os deuses ou os deuses estão a salvo de ir para o Hades. Tanto o é que, nas traduções aqui analisadas, é perceptível a sutileza semântica dos trechos e parece faltar – tratando-se de versões – a duplicidade evocada no original grego.

Na sequência, Hera ainda insiste em supor das preocupações algo mais superficial do que o esperado, comparando Zeus a outras figuras, desta vez, a dois atores.

HERA <sup>113</sup>

— Pues ¿que otro conflicto podriamos ocurrir? No veo el motivo, de no apenarte problemas de esa indole, para que aparezcas antenosotros hecho un Polo o un Aristodemo en vez de Zeus.

---

<sup>112</sup> *Tradução nossa.* “(...) isto é verdade para nossa concepção de arte sério-cômica: a técnica de Luciano não existe para nos persuadir da verdade de um de dois dogmas opostos, mas para produzir comicamente os contrastes desorientadores entre as “verdades” tradicionais, e por esse meio, revelar tanto o tipo de validação que habita uma tradição quanto porque esta validação é meramente parcial.”

<sup>113</sup> HERA

Then what else that is terrible can happen?  
Unless something of that sort is worrying you, I  
don't see why you should behave in our presence  
like a Polus or an Aristodemus instead of Zeus.

A deusa Hera representa uma deusa da Comédia Nova, instigada mais pelas querelas caseiras e individualizadas no contexto do que pela amplidão de conteúdo abarcado na postura do seu esposo. Compara o marido a dois atores conhecidos da tradição, Pólo e Aristodemo. Segundo as notas de A. M. Harmon (1960), estes dois eram famosos por atuarem em tragédias à época de Demóstenes, havendo sobre eles uma anedota associando o desenvolvimento da carreira dos atores ao valor financeiro atribuído a seu desempenho nos festivais.

A história nos conta que, numa conversa entre Demóstenes e um ator, “the orator trumps the actor's boast by saying he was paid more to keep silent than the vast sum - a talent - earned by the actor for appearing in a single competition (...)” (EARSTERLING, P.E & HALL, E, 2002, p.331)<sup>114</sup>. Novamente, à representação imagética de Zeus, alia-se a percepção de que este, em vez de se queixar realmente, estaria a encarnar um ator de tragédia para fazer-se ouvir; e mais, se compararmos com a figura de Demóstenes, o ator trágico encarnado em Zeus não se equipara à qualidade retórica de um orador. As duas instâncias de usuários do discurso oratório se confundem aqui: o ator trágico pode ou não ser melhor que o orador eficiente no uso das estratégias retóricas. E além, caso seu desempenho seja adequado e para acima da média medíocre, faz-se digno de participar de mais festivais e ganhar mais riqueza em dinheiro.

Mais que destinado à leitura, ele [*o diálogo luciânico*] pretende ser digno de ser exibido e visto. Num certo sentido, se poderia afirmar que o discurso luciânico tem um caráter *teatral*, na acepção etimológica do termo, enquanto discurso que se apresenta como objeto de visão ou como espetáculo. De fato, a experiência sofisticada das audições tem bastante de espetacular; por outro lado, a confessada dívida com relação à comédia conduz igualmente ao teatro; o próprio diálogo que transfere para um gênero escrito um esquema dramático, não destoa nesse contexto. Os três princípios que se harmonizam para dar origem ao *lógos* luciânico – a retórica sofisticada, a comédia e o diálogo filosófico – têm, portanto, eles próprios, ligações com o espetáculo (BRANDÃO, 2001, p. 90).

Sendo a divindade um Ente superior, instaura-se a controvérsia na aproximação cômica do exercício da profissão dramática – paga para os atores – e os exercícios

---

<sup>114</sup> Tradução nossa. “O orador superou a ostentação do ator, dizendo que ele [Demóstenes] foi mais bem pago para ficar calado do que a enorme soma – um talento - que o ator ganhara para aparecer numa única competição.”



dramáticos contidos na performática arte oratória, subsidiados pela transposição poética dos elementos de treino do discurso da Retórica: os *progymnasmata* e os *μελέται* (*melétai*). Atribui-se um valor superior à arte retórica, fruto do trabalho e aperfeiçoamento da língua grega, neste caso, como característica fundamental para Zeus, um Ente reconhecido pela habilidade discursiva e judiciária no seu papel tanto de intermediário quanto de juiz das discussões.

Pelo que se indicia nas falas de Zeus, ele não está em condições racionais de sopesar a situação, visto optar por uma imitação exagerada da dramaticidade trágica, um *pathos* excessivo aferrado a um desempenho rasteiro no julgamento de Hera, Hermes e Atena. Os três princípios criadores da harmonia poética do *lógos* luciânico são elementos representativos e constitutivos da desarmonia do *lógos* divino, personificado em Zeus, que finalmente explica o motivo de suas angústias:

ZEUS<sup>115</sup>

— Hera: Timocles el estoico y Damis el epicureo, ayer, no se a raiz de que, comenzaron a argumentar sobre la providencia, ante un publico numeroso y selecto, que es precisamente lo que mas me ha dolido. Damis sostenia que no existen los dioses y que, por tanto, ni observan ni dirigen los acontecimientos, mientras el bueno de Timocles intentaba luchar a nuestro favor. Luego termino afluyendo una gran multitud y no se llevo a conclusion alguna en la asamblea: se disolvieron tras haber acordado reconsiderar las demas cuestiones, y ahora estan todos en expectacion, aguardando quien de los dos vencera, imponiendo su criterio como mas cierto.

---

<sup>115</sup> ZEUS

Why, Hera, Timocles the Stoic and Damis the Epicurean had a dispute about Providence yesterday (I don't know how the discussion began) in the presence of a great many men of high standing, and it was that fact that annoyed me most. Damis asserted that gods did not even exist, to say nothing of overseeing or directing events, whereas Timocles, good soul that he is, tried to take our part. Then a large crowd collected and they did not finish the conversation ; they broke up after agreeing to finish the discussion another day, and now everybody is in suspense to see which will get the better of it and appear to have more truth on his side of the argument. You see the danger, don't you? We are in a tight place, for our interests are staked on a single man, and there are only two things that can happen—we must either be thrust aside in case they conclude that we are nothing but names, or else be honoured as before if Timocles gets the better of it in the argument.

¿Veis el peligro y la extrema dificultad de nuestra situación, a expensas de un solo hombre?

Una de dos: o seremos necesariamente despreziados, considerados nombres tan solo, o seguiremos siendo honrados como antes, si Timocles triunfa en su alegato.

Encontramos, finalmente, uma espécie de prólogo deslocado, o qual, por meio da utilização de éfrase – a qual visa “a simples descrição do que a vista contempla, a submeter a fala aos olhos (...)” (BRANDÃO, 2001, p. 93), desembaraça numas poucas linhas o emaranhado no qual o enredo do diálogo se sustenta. O prólogo encontra-se já afastado, como percebemos, do início do diálogo; ora, tal execução estrutural de afastamento da narração desencadeadora da ação do diálogo reforça com eficiência o elemento cumulativo e patético do sofrimento angustiado de Zeus.

A necessidade de comunicar diretamente os fatos do enredo é adiada devido, em sua maior parte, à constituição deslocada do objeto que justifica a ação. É por isso, também, um recurso de comicidade latente: não só apela para certo dramalhão por parte de Zeus como induz o leitor a crer que está se fazendo *muito barulho por nada*. Pelo menos, até vir ao conhecimento as situações limiares narradas na sequência da fala da personagem.

No dia anterior, Tímocles, o estóico, e Dâmis, o epicurista, iniciaram uma discussão sobre a Providência em frente a uma audiência descrita pela sua seletividade (ou elitismo) e em maior quantidade do que a expectativa poderia fazer crer. Este último motivo, da assistência numerosa em relação ao tema tratado, é visto aos olhos do Pai Cronida de maneira negativada; porque, além de estar o assunto diretamente ligado ao Destino fiado para os Deuses – a Providência – a população mostra-se interessada e comparece com *quorum* suficiente para julgar a questão.

Dâmis, representando o filósofo epicurista, diz que a Providência e, logo, as Divindades não existem e, por isso mesmo, não caberia a estes “não-seres” reger os acontecimentos e tomar conta da vida, velando as situações cá no plano terreno. Já Tímocles, o estóico, ironicamente adjetivado como “bom”, luta a favor dos Deuses. Como à reunião fez juntar-se uma multidão e não se tendo dissolvido a contenda imposta pelos filósofos, marca-se para o dia seguinte – o dia quando o enredo do *Zeus Trágico* se desenrola, para a finalização da discussão e busca hipotética do resultado mais adequado para o questionamento proposto.

Nas palavras de Zeus, o problema todo se instaura porque a antítese está em um só homem: Dâmis. Tímocles, compreendendo a representação de sua figura na elaboração poética, é somente mais outro que crê, devendo, através dele, sobreviver a continuidade das honras devidas aos Olímpianos. De um lado, pela inversão de posicionamento racional, o Caos se personifica na figura de Dâmis, o filósofo epicurista que não crê. Neste ponto de vista, a ordem permanece em seu desenrolar eterno de continuidade e repetição ritual, pois a personagem de Timócles, o estóico, está sempre positiva e obediente no que toca ao crédito dado à Providência, não querendo permitir que o “caótico” Dâmis exponha suas ideias controversas.

O festim caótico instaura-se no plano terrestre, para desânimo dos moradores do Olimpo, visto que não é algo esperado de acontecer e, tal qual n’As Dionísiacas, muito longe de algo que proporcionará uma inversão para o retorno cíclico à ordem, quando chegado o fim das festividades. Talvez, o Dioniso d’*As Bacas* de Eurípedes, autor trágico tantas vezes parodiado no diálogo, em vez de escolher Penteu para transformar-se em sacrifício ao deus, tenha tramado alongar sua festa e instaurar o caos no Olimpo, perseguindo, ao invés do rei humano, o rei celeste. Talvez, através do discurso contrário à Providência no perigoso único homem, encarnado na personagem de Dâmis, o Dioniso das tragédias tenha-se metamorfoseado no Dioniso da comédia e, além disso, no algoz de seu próprio pai.

Entende-se este Dioniso não como o deus em si, mas como a personificação da inversão, da duplicidade, da sombra lançada sobre o frequentemente experienciado. Um culto à metáfora do deus transformado em discurso desmembrado da tradição inspirada por ele mesmo, trágica ou não. Um deus dos tempos de Crono, que engolia suas crias e que, em Luciano de Samósata, regurgita uma nova criação: “(...) as festas de Crono criam a possibilidade de um deslocamento de perspectivas capaz de permitir a visão crítica sobre o reinado de Zeus” (BRANDÃO, 2001, p. 154).

#### HERA<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> HERA

A dreadful situation in all conscience and it wasn't for nothing, Zeus, that you ranted over it.

ZEUS

And you supposed I was thinking of some Danae or Antiope in all this confusion! Come now, Hermes

— Verdaderamente son graves estas cuestiones, y no en vano, Zeus, te sentias tragico ante ellas.

ZEUS

— Y tu creias que una Danae o Antiopa cualesquiera eran para mi motivo de tamaño desasosiego.

¿Que podemos, por tanto, hacer, Hermes, Hera y Atenea? Discurrid también vosotros por vuestra parte.

Como ressalta Bompaire (1958, p. 195-198), o Zeus galanteador é um composto tanto da tradição da comédia quanto da elaboração retórica. As anedotas amorosas e conquistadoras dos deuses servem de motivação e matéria para a elaboração retórica de Luciano, ao transpor e ao recriar as situações de alcova dos deuses, num contexto novo de diálogo filosófico. Porém, ainda para este autor, os empréstimos também ocorrem de personagens retiradas dos textos sérios épicos, trágicos e alexandrinos; por sinal, “ces divers emprunts ne sont pas forcément des clichés simplistes et peuvent concerner des dieux obscurs ou des traits secondaires de diverses légendes (...)”<sup>117</sup>.

Hera, até então, completamente fora do assunto grave subentendido nas lamentações de seu esposo, consegue perceber, embora com certo atraso, a profundidade do caso no qual as divindades foram enlaçadas. Por isso, parece compreender a motivação *trágica* das atitudes do Pai dos Deuses. Zeus responde, retomando, não sem certa comicidade - mais duas de suas aventuras amorosas, com Dânae e Etiópia – sobrepondo na sequência, a interpelação de Atena e Hermes somados a Hera, sobre uma possível resolução para a problemática envolvida na discussão filosófica dos humanos, pois, do resultado desta depende a destinação ontológica das divindades mesmas.

Hermes propõe a convocação de uma assembléia com as divindades no Olimpo, a fim de tornar a problemática pública e incitar a discussão de uma solução plausível à contenda dos filósofos:

HERMES<sup>118</sup>

---

and Hera and Athena, what can we do? You too, you know, must do your share of the planning.

<sup>117</sup> *Tradução nossa.* “Estes empréstimos diversos não são, obrigatoriamente, clichês simplistas e podem inclusive concernir a deuses obscuros e traços secundários de diversas lendas (...)”.

<sup>118</sup> HERMES

I hold the question should be laid before the people; let's call a meeting.

— Yo digo que hay que plantear la cuestion ante la comunidad, reunida en asamblea.

HERA

— Yo soy de su mismo parecer.

A tradição das assembleias<sup>119</sup> encabeçadas por Zeus na literatura grega remonta ao período de Homero. Só para ficarmos com um exemplo da epopéia, no Canto I da *Odisséia*, do verso primeiro ao de número 444, presenciamos a invocação às Musas e, na sequência, a assembleia dos deuses ocorrida no Olimpo, na qual se destacam duas divindades: Zeus e Atena. É ela, filha de Zeus, que pede ao pai poderoso em favor de Odisseu em sua longa jornada de retorno a Ítaca, depois de sofríveis anos na Guerra de Tróia.

Escolhemos este, dentre tantos, para demonstrar este par Atena/Zeus quando da convocação de uma reunião nas decisões entre deuses e deusas. Atena representa, ao lado de Zeus, o poder da Palavra e da sabedoria judiciária, no sopeso das duas partes num processo de julgamento. Em especial, na abertura do primeiro Canto da *Odisséia*, é ela quem intercede, dando sua proteção a Odisseu, a personagem-palavra de Homero, a personagem da astúcia e da ficção verossimilhante dentro dos contextos maravilhosos e repletos de peripécias desencadeados pela ação divina sobre a humanidade.

Tanto Hermes quanto Hera têm opiniões igualadas em relação à necessidade de reunir os deuses para o diálogo *dentro* da estrutura ficcional do diálogo luciânico. A forma constrói tanto a criação do enredo divino verossimilhante do debate entre as personagens quanto a composição literária inserida no corpo do Diálogo *xénos* de Luciano de Samósata. Na ficção luciânica, este *xénos* está nas formas as quais se desenvolvem concomitantemente pela Forma enredada na *ação* criativa, fazendo das transposições, recriações, paródia e outros recursos retóricos do riso, elementos constituintes da cadeia do conteúdo.

---

HERA

I think the same as he does.

<sup>119</sup> Note-se que a decisão deverá ser tomada com a participação da comunidade ("comunidad" em espanhol) ou das pessoas ("people" em inglês). O termo grego original, "τὸ κοινόν", adiciona mais sentidos interpretativos: o Estado; o governo, a assembleia, o conselho do Estado; o consentimento de todos, vontade ou decisão comum. Veja-se que o atributo *democrático*, aquilo que vem do *dêmos*, do clã ou do centro administrativo dos assuntos públicos, imbuído à palavra original grega "τὸ κοινόν" fica esmaecido ou pouco aparente nas versões das traduções. Mas um motivo para associarmos a crise da *pólis* ficcional de Luciano de Samósata ao exemplo da *pólis* idealizada associada à Atenas clássica.

Já Atena dá ao tema uma importância minoritária e acima de tudo estratégica ao tratar os problemas cotidianos de maneira a contorná-los com imediatismo, com ações práticas de uma deusa sábia. De outro modo, também, podemos enxergar um tom sarcástico na opção de Atenas, no qual a deusa demonstra que Zeus é o Poder e, como tal, poderia agir sem alardes - e tiranicamente - eliminando Dâmis e privilegiando Tímocles.

ATENEA<sup>120</sup>

— Pues yo opino lo contrario, padre: no hay que agitar todo el cielo ni demostrar que estas alterado por el asunto; si, en cambio, proceder privadamente, de forma que venza Timocles en el debate, y Damis salga ridiculizado de la reunion.

Esta postura de Atena, diferenciada daquela assumida na *Odisséia*, faz-nos enxergar duas características, apesar de antagônicas, na sugestão dela. A primeira característica de Atena representada na tradição hesiódica e homérica é de uma deusa judiciária e guerreira – campos que atingem a coletividade e são de caráter eminentemente público. Já aqui, nesta fala, a deusa opta por resolver a questão do diálogo *Zeus Trágico* num ambiente com certa tonalidade de lugar-comum. O privado e o simplório da decisão contrapõem-se aos ajustes exigidos por certa multidão de membros que opinam quando tratamos do coletivo. A segunda característica está no movimento do enredo para este tom familiar de exposição dos problemas. Reflete-se aí o empréstimo recriado de traços da Comédia Nova, que sobrepõem o coletivo com a cobertura do particularizado. Possebon (2003, p. 66) expôs os temas comumente encontrados na Comédia Nova, entre os quais gostaríamos de destacar a relação nuclear do fraterno com o paterno e certo comedimento nas atitudes e posturas, devido ao empobrecimento social e ao descontrole político. Atena age de modo prático, não só por ser a sabedoria personificada, mas porque está mais “à vontade” para decidir em meio ao núcleo de seu *génos*.

---

<sup>120</sup> ATHENA

But I think differently, father. Let's not stir  
Heaven all up and show that you are upset over the  
business: manage it yourself in such a way that  
Timocles will win in the argument and Damis will  
be laughed to scorn and abandon the field.

Este diálogo pertence a uma época bem diferente daquela da Comédia Nova e, portanto, recria alguns procedimentos cômicos para explorar pelo riso a própria fonte tradicional desta comicidade; a Segunda Sofística oferece uma espécie de “renascimento” da cultura helênica, mesmo que, num relance menos acurado, nos pareça um tipo de resistência da elite educada contra o domínio administrativo e militar de Roma, salvaguardando a *paideia* do acesso estrangeiro.

A Atena de Luciano sequer pondera, decide de forma instantânea, a fim de manipular com antecedência o resultado do debate. Considera adequado ridicularizar de uma vez por todas o filósofo epicurista Dâmis, exclui pelo escárnio a personagem dele e eleva ao nível do vencedor, o filósofo Tímocles, porque este desde o início mostra-se favorável à Providência e à benfeitoria supostamente garantida dos Entes olímpicos na preservação da humanidade. Em realidade, ela prefere não ver acontecer a segunda e última parte da discussão filosófica e religiosa, de maneira a poupar das aporias futuras a resolução da questão, que se mostra, a nosso ver, já embaraçosa desde o princípio do diálogo.

Hermes opta por não fazer de Zeus o tirano que Atena sugere. A coletividade das divindades, tal *dêmos*, no qual o "povo" representa a cidade dos deuses, está associado a *geneá*, raça ou linhagem, e deve participar do debate para a manutenção do equilíbrio no Olimpo. Por isso, na sequência, o arauto dos deuses prefere levar em consideração a importância da coletividade divina.

HERMES<sup>121</sup>

— Este asunto no pasara inadvertido, Zeus, ya que el certamen de los filósofos va a celebrarse en público, y tu ganarás fama de tirano si no das participacion en cuestiones tan importantes y que a todos afectan.

ZEUS

— Procede, pues, a convocar, y que vengan todos: tienes razón.

---

<sup>121</sup> HERMES

But people won't fail to know of it, Zeus, as the philosophers are to have their dispute in public, and they will think you a tyrant if you don't call everyone into counsel on such important matters of common concern to all.

ZEUS

Well then, make a proclamation and let everyone come; you are right in what you say.

A coletividade, representada na assistência presente ao debate dos filósofos, faz contraponto ao plano celeste na medida em que, no Olimpo, sugere-se que o assunto seja resolvido de modo discreto e sem alardes para as demais divindades. O coletivo, como recepção da querela, presencia o debate filosófico e religioso apresentando-se como um corpo que direciona a ação central do diálogo. Este público, aqui representado como as divindades reunidas, deve participar *em conjunto* do debate, refletindo sobre a questão desenvolvida pelos filósofos no plano terreno. Vê-se que o coletivo tem o peso de juiz sobre a questão.

Há em destaque, um termo ambíguo e, de certo modo, interligado à tradição de uma das tragédias mais importantes da literatura grega: o *Édipo rei* de Sófocles. A tradução para a língua portuguesa do termo em grego do texto sofocliano foi “rei”, mas assim como no *Zeus Trágico*, a palavra original é τυρραννικός, que em sua etimologia pode significar três coisas: a) a assembléia de soberanos, b) a morada do poder real e c) aquele que age em prol da tirania e da atitude despótica. Apesar de num plano superficial de análise nos parecer apropriado compreender o significado como referenciando aquele que age de maneira tirânica, ver-se-á nas camadas outras, de significados e significantes, o papel da assembléia organizada em torno do rei e da morada deste rei, como estrutura limitadora de seu poder de ação.

Compor comicamente a tripla face do mesmo significante promove, para um mesmo contexto, a ampliação – ou redução – do poder do discurso da personagem do soberano. Dizer algo, pretendendo dizer outra coisa, mascarando e manipulando o sentido das falas é um recurso filosófico da ironia socrática; a diferença reside no fato de o deus ser em concomitância numa única personagem, o réu e o juiz da mesma ação inquiridora. Mas quem convoca a assembléia, porque mensageiro e auxiliar de Zeus, é Hermes:

HERMES<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> HERMES

Hear ye, gods, assemble in meeting! Don't delay'  
Assemble one and all I come! We are to meet  
about important matters.

ZEUS

Is that the sort of proclamation you make, Hermes,  
so bald and simple and prosaic, and that too when  
you are calling them together on business of the



—!Atencion! Acudid a asamblea los dioses. Sin demora acudid todos, venid a celebrar asamblea sobre cuestiones de gran importancia.

ZEUS

— !Que convocatoria tan vulgar, Hermes! !Y que simple y ramplona, a pesar de que llamas por los motivos mas graves!

HERMES.

— Pues ¿como crees que he de hacerla, Zeus?

Talvez, um dos trechos causadores de uma das sequências cômicas de maior efeito nesta parte do diálogo encontra-se nesta decisão de convocar a assembléia dos deuses. Hermes, falando numa linguagem relaxada e pouco opulenta, faz o chamamento das divindades neste tom de leveza vocabular.

Esta espécie de *koiné* do grego, na maneira de expressão de Hermes, faz-nos pensar em uma construção de certa marca gestual de apelo imagético, caracterizada pelo desprendimento e rebaixamento da opulenta linguagem exigida de um arauto divino, refletido no seu discurso: “cette présentation de l’Olympe dans un cadre bourgeois ou rustique, teinté d’humour, c’est le seu dont nous parlions et qui marque aussi la série lucianesque, jusque dans ses productions homériques et satyriques (...)” (BOMPAIRE, 1958, p. 577) <sup>123</sup>. Quase como um mercador, o qual expõe seus produtos e ofertas e anuncia a opção de interesse aos passantes sem maiores cuidados, a reunião no Olimpo convocada pelo deus mensageiro concede à elevada problemática, *trágica* aos olhos de Zeus, um matiz menos sério.

Explica Bompaire (1958, p. 564-566) que, se apreendermos da leitura oral certas concepções associadas ao eixo dramático presente das falas das personagens, devemos aliá-las aos detalhes de execução dentro do texto. Portanto, ao compararmos a sequência de falas acima com imagens, veremos que há a inserção da técnica teatral do gesto, o qual nos permite imaginar *pictoricamente* marcas gestuais da personagem através de seu discurso. Nesse caso, a Palavra potencializa o domínio de desempenho do discurso oral.

Zeus deseja enobrecer o discurso, reforçando estas evocações teatrais de gesto e de entoação de voz. O metro adequado, o volume sonoro condizente com a necessidade

---

greatest importance.

HERMES

Why, how do you want me to do it, Zeus?

<sup>123</sup> *Tradução nossa*. “Esta apresentação do Olimpo num quadro burguês ou rústico, nuançado com humor, é o selo distintivo do qual falamos e o qual marca também a série lucianesca até suas produções homéricas e satíricas (...)”

e até uma linguagem poética, artisticamente utilizada, podem ser artifícios úteis para convocar a assembléia, por isso, sugere que Hermes imite as técnicas dos ordores/poetas para engrandecer o discurso.

ZEUS<sup>124</sup>

— ¿Como creo? Digo que hay que dar gran solemnidad a la proclama con algunos versos y grandilocuencia poetica, para lograr mas asistentes.

Ao utilizar metros poéticos e grandiloquentes, o destoante chamamento de Hermes poderia adequar-se melhor ao conteúdo. O jogo de termos nos induz a continuar acompanhando o diálogo num movimento de pendularidade. Passamos do plano celeste, na abertura, para o plano terrestre do encontro inicial dos filósofos; agora, saímos da linguagem *koiné* e, por isso, popularizante da linguagem, para a exigência quase retórica da apropriação de versos para enobrecer a qualidade dos tópicos, estes relacionados às consequências da contestação, na esfera do religioso pessoal e do religioso cívico.

Zeus, ao estilo aristotélico e horaciano de uma poética da adequação dos modos de composição e dos caracteres, retoma aquilo que indagamos no início de nossa fundamentação: é possível demarcar, com nitidez, as personagens dos deuses, sem associá-los a seres melhores que nós? As divindades “idealizadas” são produtos de elevada elaboração da religiosidade, a qual influencia o julgamento que os humanos fazem delas. Se estendermos o conceito da idealização da divindade antropomórfica, tão comum no Panteão grego, veremos que os deuses do diálogo *Zeus trágico* são atores trágicos, tragediógrafos e cantores trágicos da trama, pois o enredo demonstra que há um reflexo da tragicidade da existência na dúvida dos filósofos. Então, a tragicidade reside nesta dependência do Outro ser concebido e aceito como existência possível, e, isto se aplica tanto aos humanos que se veem dependentes dos deuses quanto dos deuses que, nesta inversão luciânica, são indagados sobre sua condição.

Prometeu foi castigado, mas deixou uma parte de seu fado na existência dos deuses, ao prever para o ato de existir a condição do eterno julgamento em face dos

---

<sup>124</sup> ZEUS

How do I want you to do it? Ennoble your proclamation, I tell you, with metre and high-sounding, poetical words, so that they may be more eager to assemble.

outros seres. Assim, os mortais são castigados e pagam as penas por ofender os deuses. Mas para a poética luciânica, neste jogo de espelhos, em algum momento, os mortais podem definir os limites da importância existencial dos deuses, chegando até a anular sua influência na vida e passar a indagar o porquê dos ritos e da repetição dos mitos.

Acompanhando Jacyntho Lins Brandão (2001, p. 256), pode-se confirmar que a presença ao “ser outro é justamente isto: ter uma identidade não reconhecida, porque escapa dos limites, está além da visibilidade do que se contempla no espaço do familiar, e por isso, se manifesta como diferença. Em outros termos, uma identidade deslocada (...)”. Assim, o trágico contido nos caracteres aproximar-se-ia pela identificação de traços próximos entre as partes, estas partes constituindo o Outro. A identidade entre os humanos e os imortais poderia ser compreendida como aquilo que dividimos com os demais seres. Isto é, em termos de representação literária, poder-se-ia reconhecer na máscara humana a face dos deuses e na divina, os homens. Através da *mimesis* conseguir-se-ia representar características humanas na figura divina de um deus e trazer para a esfera da humanidade semelhanças com os imortais. Para Brandão, é o Outro concebido pela diferença estabelecida entre semelhantes.

Utilizar versos nobres e canônicos reforça, na literatura luciânica, a extensa troca de referencialidades com aquilo concebido como criação essencialmente grega, porém não esqueçamos que tais referencialidades com a alta cultura da *paideia* estão nas mãos e na oficina de um sírio helenizado, de um *xénos* literário e geográfico: “(...) essa finalidade é que amplia os horizontes da sátira luciânica, fornecendo-lhe os instrumentos paródicos para *recolocar* a tradição” (*Ibid.*). A coerência buscada por Zeus ao pedir um anúncio elevado está associada à noção de que o conjunto de problemas graves deve ser anunciado com versos sérios, de tradição e qualidade indiscutíveis para os gregos: por isso recorrer à tragédia ou à épica podem ser bons expedientes retóricos.

A épica, na *Poética* (XVIII 108, 11, p. 460) de Aristóteles, é descrita em oposição à tragédia no tocante à quantidade de mitos descritos na narrativa, como apropriada para a mistura de diversos episódios e argumentos vários interligados entre si. Chamam-nos a atenção, em justo complemento a esta observação, as seguintes linhas: “na epopéia, a extensão que é própria a tal gênero de poesia permite que as suas partes assumam o desenvolvimento que lhes convém, enquanto nos dramas o resultado do desenvolvimento seria contrário à expectativa”.

Contrariando o pedido de Zeus, Hermes nega-se a atuar ao modo de rapsodo – outro Homero – em sua convocação para a assembléia. Há aí uma finalização aristotélica de argumento: ao risco de incorrer à falha e ao defeito obriga-se a evitar a extensão épica dos argumentos. Ou, na versão de Harmon (1960), tornar-se-ia, pois, inexperiente na arte inspirada das Musas, um manco ou um cocho versificador, ao estilo do ator trágico despido de um de seus coturnos. Causaria, por certo, uma cadeia de risos entre os convocados, caso tentasse enunciar uma composição em estilo épico, reconhece honestamente, não ter habilidade para isso.

HERMES<sup>125</sup>

— Bien, pero todo esto es asunto de poetas épicos, Zeus, y de rapsodas; yo, en cambio, tengo muy poco de poeta, y estropearía mi proclama por exceso o defecto métrico, al tiempo que se reirian de la ausencia de inspiracion de mis poemas.

Veo, por ejemplo, como se rien de Apolo ante algunos oráculos, pese a que la oscuridad del lenguaje cubre los mas de los defectos, dado que los oyentes no tienen demasiado tiempo para analizar los versos.

Hermes continua sua argumentação demonstrando até qual ponto chegara a falta de piedade ao deus dos oráculos pelos mortais: aquilo pronunciado no santuário do deus, no seu local de culto, é tratado, por alguns, com o riso. O riso, neste contexto, aparece como veículo de inversão da autoridade da Palavra proferida no oráculo, motivada pelo peso de uma linguagem obscurantista a serviço mais de encobrir os defeitos de composição do dito dos oráculos, do que de elevar a mensagem dos deuses ao âmbito do mistério.

Ressalta-se, na sequência, o papel assumido pelos ouvintes que demandam uma resposta. O oráculo apresenta-se tão complexo, porque construído através de uma linguagem distante das concatenações racionais do pedinte, no qual este, ficando desnordeado, nem tempo tem para *pensar* sobre os versos de Apolo. Analisando

---

<sup>125</sup> HERMES

Yes, but that, Zeus, is the business of epic poets and reciters, and I am not a bit of a poet, so that I shall ruin the proclamation by making my lines too long or too short and it will be a laughing-stock to them because of the limping verses. In fact I see that even Apollo gets laughed at for some of his oracles, although they are generally so beclouded with obscurity that those who hear them don't have much chance to examine their metres.

comparativamente com a descrição inicial da funcionalidade do oráculo, notamos uma contraposição entre o pensamento mítico religioso e o pensamento “discursivo” na utilização da narrativa mítica, neste texto de literatura do II d.C. No pensamento religioso, o oráculo não precisava possuir tanta clareza nos sentidos, para alcançar, a amplitude da visão do Devir. As coisas pertencentes ao Desconhecido faziam parte desta instância de uma realidade misteriosa, na qual a Palavra era arquipotência e não precisava ser objetiva e direta. O nome do deus era a Potência, dizer Apolo significava compreender e aceitar o dito por ele, sua palavra era de ordem no oráculo.

A tradição grega, vinculada ao material escrito ao qual temos acesso, nos mostra uma longa repetição do “Conhece-te a ti mesmo” reiterado por pensadores das artes, filosofia, ciências, literatura. O mote do oráculo de Delfos, presidido pelo deus Apolo, segue também os rumos da história da própria compreensão do sagrado na Grécia Antiga. Mostraremos, adiante, como Luciano de Samósata, autor já muito afastado da concepção mítica de ser no mundo, apresenta a dinâmica do sentido adquirido do *lógos* apartado do *mythos*.

Para demarcar esta mudança de formação de pensamento, vale citar este trecho do livro *História da Divinação na Antiguidade*, para delinear, então, esta “nova” maneira de conceber o sagrado, depois do surgimento da filosofia:

O gênio grego estava bastante disposto a fazer do homem a medida de todas as coisas, para deixar às divindades as quais dirigiam o mundo a amplidão e a energia que exigiam suas tarefas. Eles trabalharam sem descanso para converter a religião em arte e a destruir, impondo o jugo da estética, a vitalidade intemperada do sentimento religioso (BOUCHÉ-LECLERCQ, 1880, p.02) <sup>126</sup>.

No diálogo luciânico, a tradição filosófica e sofística, para lembrarmos Bouché-Leclercq (1880), *dialeticamente e artisticamente*, manipula o uso do vocabulário e, por conseguinte, de uma parte da constituição do simbólico imiscuído

---

<sup>126</sup> Tradução nossa. Segue o trecho no original francês: “Le génie grec était trop porté à faire de l’homme la mesure de toutes choses pour laisser aux divinités qui mènent le monde l’ampleur et l’énergie que suppose leur tâche. Il a travaillé sans relâche à convertir la religion en art et à détruire, en lui imposant le joug de l’esthétique, l’intempérant vitalité du sentiment religieux.”. O texto de Bouché-Leclercq, datado de 1880, vê, por vezes, o mito e a religião sob um viés obscuro e peremptório, ou seja, quase determinista. Muito diferente são os estudos helenistas do século XX, a exemplo dos de Jean-Pierre Vernant, que procuram compreender a religião no contexto amplo do social, do simbólico, do político, das relações entre classes etc.

nas palavras. Apolo possui o poder investido pela herança paterna de conhecer o devir, mas acaba por converter suas profecias em fruto confuso e jocoso para os ouvintes, ao transformar a dubiedade das mensagens oraculares em armadilha retórica para si mesmo, pronunciando-se confusamente e perdendo-se na própria revelação do oráculo. Notemos o ponto crítico de vista: não mais o mortal subordinado ao julgamento peremptório da divindade, e sim a divindade exposta em sua falha como entidade humanizada. Exposto, por certo, o frágil veículo de identificação do poder de Apolo: a palavra.

Como dito no início, o *lógos* do discurso, seguindo a lógica da organização mental, com categorias e recursos de linguagem, visa à criação de um universo da palavra bem diferenciado daquele entrevisto no período arcaico do culto e do rito. As narrativas de formação, a exemplo da épica de Homero e dos textos de Hesíodo, foram sendo relidas e simbolicamente utilizadas devido à necessidade e coerência internas das obras.

O que antes possuía um caráter exclusivamente de Palavra de autoridade divina, inspirada pelos Entes, agora, por conseqüência da mudança de concepção e visão de mundo, através da transformação da linguagem, inclusive, adquire uma feição de argumento afeito à crítica, à dúvida, à argumentação filosófica e à elaboração poética. Veremos a articulação da palavra por Apolo nesse campo de produção influenciado pela retórica e pela manipulação dos recursos da palavra como arte, como veículo *estético*.

Por não ser aedo nem rapsodo e não saber compor como um sofista treinado na feitura das elegias e dos encômios para proclamar a magnitude de Zeus ao estilo homérico ou dos grandes poetas, Hermes, aconselhado pelo pai, escolhe fazer um *pout-pourri* de versos tradicionais de Homero. É paródia luciânica por recriação na colagem das citações, de forma a juntar, de várias fontes diferentes, o mesmo tema: a convocação das assembléias dos deuses e deusas.

#### ZEUS<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> ZEUS

Well then, Hermes, put into the proclamation a lot  
of the verses which Homer used in calling us together;  
of course you remember them.

HERMES

Not at all as distinctly and readily as I might, but

— Entonces, Hermes, introduce ante todo versos de Homero en tu proclama, aquellos con los que el nos convocaba. Sin duda los recuerdas.

HERMES.

— No con demasiada exactitud, ni estan a mi alcance; no obstante, lo intentare.

*Que ningun ser divino, hembra o varon,  
ni aun de los rios del Oceano, lejos  
permanezca,  
ni aun de las ninfas; antes bien, acudid  
todos  
de Zeus  
a la asamblea, cuantos gozais de ilustres  
hecatombes,  
y cuantos sois de medio a postrer rango,  
hasta aquellos  
que, sin nombre, de los altares os posais en  
las cenizas.*

Estes são os versos da *Iliada* recriados pela versificação paródica e parafrásica dos mesmos pela escrita luciânica: “Deuses eternos, e deusas, agora atenção prestai todos/ ao que vos digo e no peito me ordena dizer-vos o espírito,” (*Iliada* VIII, 7-8); “Contudo em festins não pensamos. Na expectativa de enormes desgraças, é aluno de Zeus!” (*Iliada* IX, 228-229); “(...) quando este ofertou hecatombes aos deuses todos do Olimpo (...)” (*Iliada* IX 535); “(...) que longe de Argos, sem nobreza nem glória, os Aquivos pereçam.” (*Iliada* XIII, 227) e por fim, “Não faltou rio nenhum, se excetuarmos, apenas, o Oceano, nem mesmo as ninfas graciosas, que moram nos bosques floridos, pelas nascentes dos rios e prados viventes e ervosos.” (*Iliada* XX, 7-9). Os versos de Homero são atualizados pelo recurso da antífrase: “(...) le procédé normal de l’ironie est la citation d’autorité et plus généralement la référence de poids

---

I'll have a try at it anyway:

*Never a man of the gods bide away nor ever a  
woman.*

*Never a stream stay at home save only the river of  
Ocean,*

*Never a Nymph; to the palace of Zeus you're to  
come in a body,*

*There to confer. I bid all, whether feasters on  
hecatombs famous.*

*Whether the class you belong to be middle or lowest,  
or even*

*Nameless you sit beside altars that yield ye no  
savoury odours.*

invoquées par antiphrase”<sup>128</sup> para Jacques Bompaire (1958), a antífrase faz parte do conjunto no qual se emprega uma palavra ou frase no sentido oposto ao verdadeiro, ironizando pelo subtendido a autoridade do texto-base.

A Palavra - arquipotente e onisciente da divindade – é distorcida pelo risível, a ponto de parecer ausente a criatividade poética de Zeus e Hermes, ambos os deuses potencialmente ligados àquilo que se comunica via palavras. Está a salvo o modelo, pois, sedimentado na tradição grega literária e religiosa, o estatuto do Homero luciânico é aquele do cânone fundamentado na figura do autor antigo, indiscutível em sua grandeza criativa e inspirada, no qual reside “(...) uma sorte de consciência de que a tradição é um domínio comum em que ressaltam figuras principais, arquetípicas, responsáveis pela ordem a que se submete o conjunto” (BRANDÃO, 2001, p. 238).

Um dos tipos de *pseûdos* é aquele compatível com narrativas de formação e origem, os *mythôde*. Essa mentira amplamente aceita, porque pertencente à *arkhé*, não exige a constatação natural e/ou científica; existe a consciência da noção de início primordial que fundamenta estas “verdades”. A apreensão dos mitos como histórias verdadeiras tem duas consequências: por um lado, os Entes passam a surgir nesse tempo *ab ovo*, no qual não haveria a necessidade de constatação realística de sua vivência, pois se encontravam no Mundo e para a formatação do Mundo, simbólico e religioso.

Por outro lado, quanto maior o embuste, maior a queda, pois a filosofia e a razão tenderão a submeter, independentemente de concepção religiosa, a existência dos deuses à dúvida e à descrença. Neste diálogo, a problemática e o risível se instauram neste limiar do Ser, porque os relatos divinos confundem-se com as personagens divinas. Há uma audiência celeste para acompanhar o embate filosófico terreno, em que, comicamente, os Destinos das divindades estão em pauta: “assim, confirma-se não só que tanto Homero e os mitos que veicula em formosos versos são o que de mais próprio tem a Grécia, como também que esse próprio do próprio escapa dos domínios da verdade” (*Ibid.*, 2001, p.243).

Se Zeus prefere repetir os versos homéricos e retomar os relatos dessas mentiras fundamentais para o imaginário grego, é porque sua própria concepção enquanto

---

<sup>128</sup> Tradução nossa. “(...) o procedimento normal da ironia é a citação de autoridade e, mais geralmente, a referência significativa e grave invocada por antífrase.”



entidade divina se expressa pela epopéia homérica e por outros textos situados na *arkhé*, abrigados da possibilidade de indagação de sua existência. Assim, naquele tempo primitivo, as Divindades podem existir afastadas da impiedade ou das críticas à Providência.

Se uma das intenções de Luciano de Samósata, ao retratar os deuses em sua antítese existencial, é remodelá-los com os empréstimos do Olimpo da comédia e dos poemas homéricos, a outra é fazê-los espelhar as condições ridículas do plano terrestre, dos humanos. Se o simbolismo religioso ultrapassa os limites do rito e do mito, dos templos e dos altares e os questionamentos de ordem teológica são tratados de modo extravagante e até cômicos, a constituição da Providência e do seu imaginário são formados, em Luciano de Samósata, pela junção do religioso na visão dos crentes e dos descrentes.

A distribuição dos deuses e deusas na assembléia acontecerá segundo o material utilizado na modelagem escultória de cada um dos membros. As estátuas, a técnica de esculpir a imagem divina, será o critério celeste para a organização hierárquica dos assentos. O humano identifica-se nesta inusitada utilização da representação artística da iconicidade dos imortais. Habitantes do éter, imortais longínquos, são aproximados e selecionados em superioridade pelo valor material adquirido no plano terrestre. A arte da Escultura, representação em estátuas do conceito abstrato de divindade, assume o lugar do referencial imaginário dos deuses e deusas.

ZEUS<sup>129</sup>

— Bien, Hermes. Excelente proclama por tu parte. Ya acuden; por tanto, recibelos y dales asiento, a cada uno segun su rango, de acuerdo con su materia o arte: en la presidencia, los de oro; a continuacion, los de plata; inmediatamente despues, todos los de marfil; a continuacion,

---

<sup>129</sup> ZEUS

Splendid, Hermes! An excellent proclamation, that. Indeed, they are coming together already, so take them in charge and seat each of them in his proper place according to his material and workmanship, those of gold in the front row, then next to them those of silver, then all those of ivory, then those of bronze or stone, and among the latter let the gods made by Phidias or Alcamenes or Myron or Euphranor or such artists have precedence and let these vulgar, inartistic fellows huddle together in silence apart from the rest and just fill out the quorum.

los de bronce o piedra, y entreestos los de Fidias, Alcamenes, Miron, Eufranor o artistas de su categoria ocupen lugar preferente; mientras que esos otros, populacheros y sin arte, queden arrinconados alli lejos en silencio, solo para relleno de la asamblea.

Desse modo, há um caráter de jogo entre as duas instâncias envolvidas: além de os deuses julgarem-se existentes pela literatura inspirada de Homero e Hesíodo, julgam-se valorosos pela habilidade e talento dos artistas humanos; mais do que em qualquer outra parte do *Zeus Trágico*, a antropomorfização das divindades afirma-se como condição mimética da criação do significado e do significante, imbuídos no homem feito deus e no deus espelho da forma humana. O espelhamento ocorre em um diálogo dentro do mesmo diálogo: a raça de ouro, de prata, de bronze, dos heróis e de ferro, retratada n' *Os Trabalhos e os Dias* de Hesíodo, e a raça esculpida em ouro, prata, bronze e adicionados a estes principais, noutros dois materiais manuseados pelo cinzel dos artistas: marfim e pedra.

N' *Os Trabalhos e os Dias* (do verso 106 ao verso 201), narra-se como os deuses e os homens provieram da mesma fonte, ou melhor, da mesma matéria. Os da Raça de Ouro eram os bem-aventurados no sentido amplo do uso, viviam imortais no Olimpo usufruindo das benesses e sem conhecer a pobreza e o sofrimento, num tempo em que os festins de Crono eram a regra e tudo era dividido e prazeroso. Os da Raça de Prata, marcados pela *hybris* e pela desmedida e, por isso, não mais dignos da sobriedade e a tranquilidade dos de Ouro, como se não quisessem servir aos deuses com piedade, dando-lhes sacrifícios e rendendo-lhes as honras exigidas, foram suprimidos pelo Cronida. Os da Raça de Bronze, aferrados a Ares, o deus terrível da guerra e da resistência, eram assemelhados a esse deus: fortes e embrutecidos; tudo produzido por eles era de bronze, casas, armamentos e ferramentas; por digladiarem entre si, terminaram sua existência no Hades.

Depois, na Raça dos Heróis aparecem os semideuses, uma classe anterior à dos mortais comuns. Destacaram-se por serem virtuosos e corajosos e carregaram a marca categórica de modelos da raça; são deles os combates de Tróia – objeto da epopéia, das Sete Portas de Tebas e da herança de Édipo – objeto de tragédias. Por pertencerem à parte privilegiada por parentesco divino, habitam, depois da morte, a Ilha dos Bem-

Aventurados, podendo usufruir de certa plenitude, esboço esmaecido dos privilégios dos da raça de Ouro.

Finalmente, a Raça de Ferro, aquela encarregada de suportar todo o peso da mortalidade sobre si, sendo o trabalho e a velhice seus castigos – vê-se que os imortais consideram o trabalho braçal, a repetição de Sísifo cotidiana do mesmo movimento criador, um peso descomunal e símbolo de punição. Também, a sociedade elitista grega, com seu sistema escravagista e sectarizado, considerava o trabalho diário cansativo, objeto destinado a seres “inferiores” e merecedores deste esforço.

A tendência, na narrativa hesiódica, é associar os da raça de Ferro ao descontrole e selvageria cada vez maiores entre si. Com o passar das Eras, a situação agravar-se-ia ao limite do insuportável. Quando o momento chegar ao limiar da malevolência entre os mortais, estes sucumbirão por não mais reconhecerem na face do outro o Respeito e a Retribuição. Em suma, quando anular-se por completo a noção de identidade coletiva, a raça de Ferro, por ação interna de seus membros, será corroída inteiramente.

A materialidade dos elementos naturais associada à essência da constituição da figura divina das personagens é realçada quando Luciano de Samósata as faz dependentes entre si, na medida máxima da aproximação. Não é somente a degradação do mineral, do mais rico para o mais simples, a exemplo da narrativa de Hesíodo; a configuração dos deuses *determina* o valor intrínseco da divindade, suas condutas e seu posicionamento em relação aos demais deuses e deusas. Logo, na poética luciânica:

A cena fala por si: de um lado, a questão da diversidade elevada a um estágio de concretude chocante, opondo não mais origens gregas e bárbaras, mas origens materiais, de feitura. É irrelevante o dado de que se critique a concepção dos deuses como ídolos, crítica que Luciano divide com muitos de seus contemporâneos. O que considero digno de ser realçado é o fato de que os deuses, enquanto objetos manufaturados, nada mais são que obras dos homens. Mais ainda: que se escalonem tendo em vista valores como riqueza e preço, os quais se sobrepõem a outros, como beleza e arte (BRANDÃO, 2001, p.223).

Acaso a possibilidade permita, Zeus pede para colocar em relevância as obras artísticas de Fidias, Alcamenes, Míron e Eufránor, eles todos, exaltados pela tradição pela sua veracidade em esculpir corpos e detalhes humanos e em representar os deuses com veracidade antropomórfica. Estes escultores fazem parte do Período Clássico da arte grega, no qual se destaca o aprimoramento da técnica de movimento e acabamento

dos contornos – isto é, a capacidade artística de representar certa similitude das formas com a realidade palpável, buscando a perfeição da *mimesis* na imagem resultante. Os deuses, moldados pelos demais artistas escultores, chamados por Zeus de populares e sem arte, podem participar discretamente, somente para preencher e avolumar a assembléia, na condição de ficarem esquecidos e, portanto, sem chance de opinar *com valor* na decisão da assembléia dos deuses e deusas.

Não deve acontecer de os deuses igualarem-se aos da Raça de Ferro, pois sua destruição seria total e definitiva, por isso, a necessidade de excluir, inclusive, o material férreo da Escultura da lista dos presentes na assembléia. A tradição da arte no período clássico é o terreno onde se cultiva e sedimenta a valoração, inclusive, da representação dos deuses. Por isso, a ironia imagética articula-se com a repetição e colagem do comumente aceito como irrevogável e o uso irônico permite a adoção do mesmo padrão para desmembrar estas representações.

O desacordo entre arte e valoração material é o mote para o questionamento de Hermes. Um primeiro problema fora dissolvido, quando a organização descendente em relação à qualidade do material utilizado na escultura dos deuses. Mas gera-se no âmbito da mesma resolução, um nó difícil de conciliar: se os de ouro, mesmo pesados e portentosos, estivessem talhados com descuido, deveriam passar à frente dos de bronze de um Miron e Policleto ou à frente dos de pedra, de Fidias e Alcamenes? Há de se levar em conta, neste estágio do processo de hierarquização cômica, que a técnica artística deveria ser critério de organização dos deuses representados. Entretanto, o próprio Zeus anuncia que a precedência deve ser dada nos de ouro:

#### HERMES<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> HERMES

It shall be done, and they shall be seated properly;  
but I had better find out about this; if one  
of them is of gold and very heavy, yet not precise  
in workmanship but quite ordinary and misshapen,  
is he to sit in front of the bronzes of Myron and  
Polyclitus and the marbles of Phidias and Alcamenes,  
or is precedence to be given to the art?

ZEUS

It ought to be that way, but gold must have precedence  
all the same.

HERMES

I understand: you tell me to seat them in order  
of wealth, not in order of merit; by valuation.

— Asi sera, y se sentaran convenientemente. Mas hay un detalle de importancia: si alguno de ellos es de oro y pesa muchos talentos, pero es de ejecucion nada fina, sino tosco y desproporcionado, ¿se sentara delante de los de bronce de Miron y Policleto y los de piedra de Fidias y Alcámenes, o habra que considerar preferente el arte?

ZEUS

— Asi debiera ser, pero en cualquier caso hay que dar preferencia al oro.

HERMES

— Comprendido. Mandas que se sienten segun su riqueza, no segun sus meritos, y si de acuerdo con sus fortunas.

Venid, pues, a la presidencia vosotros, los de oro. Al parecer, Zeus, solo los bárbaros van a presidir, pues los griegos ya ves como son, atractivos, hermosos de rostro, concebidos con arte, y sin embargo, todos son de piedra o bronce; y los mas ricos de ellos son de marfil con un poco de brillo de oro, solo para dar patina y resplandor en superficie, pero por dentro tambien estos son de madera, y ocultan rebanos enteros de ratones, que hacen de ellos su ciudad.

Esta es Bendis; aquel, Anubis, y a su lado estan Atis, Mitra y Men, de oro macizo, pesados y de gran valor.

As concepções gregas de beleza e equilíbrio estão sobrecarregadas de valorações mesquinhas e superficiais do comércio nesta sequência de discursos entre as personagens. Elas não valem pela arte de execução e, sim, pelo valor mineral de seus constituintes. Zeus manda, portanto, seguindo o valor, organizar a assembléia da seguinte forma: os de ouro, sempre à frente, independentemente do acabamento tosco ou simples. O Ouro literário, objeto de éfrase na arte mimética das palavras e o ouro mineral de cotação são equiparados, nivelados em estima quando da organização dos deuses. Logo, os deuses e deusas da literatura e as respectivas esculturas não se diferenciam entre si, pois ambos são ouro; por um instante risível, o terreno e o celeste

---

Come to the front seats, then, you of gold. It is likely, Zeus, that none but foreigners will occupy the front row, for as to the Greeks you yourself see what they are like, attractive, to be sure, and good looking and artistically made, but all of marble or bronze, nevertheless, or at most in the case of the very richest, of ivory with just a little gleam of gold, merely to the extent of being superficially tinged and brightened, within while even these are of wood and shelter whole droves of mice that keep court inside. But Bendis here and Anubis over there and Attis beside him and Mithras and Men are of solid gold and heavy and very valuable indeed.

se tocam, pois se identificam pelo uso do mesmo termo para definir a qualidade literária e a riqueza mineral.

Nisto, Hermes é exato ao sintetizar o desejo do pai: “Compreendido. Mandas que se sentem segundo sua riqueza, não segundo seus méritos e sim, de acordo com suas fortunas.” (*Zeus Trágico* 7-8), resume o desejo e, ao reforçar a vontade, dá ao mesmo contexto a tonalidade causadora do riso, escarnecendo a nobreza da origem dos imortais com a equiparação ao ouro extraído do solo pelos mortais.

A riqueza acumulada numa estátua deixa transparecer traços da organização política e cidadina dos povos, deste ouro extraído do plano terreno. Vale ressaltar que a exploração do mineral liga-se à riqueza acumulada através da exploração do trabalho servil nas minas; a presença de populações escravas e estrangeiras, tomadas à força e levadas pela migração militar, as quais trabalham para o enriquecimento das elites. Veremos resumido, nesta fala de Hermes, o rebaixamento da ética pelo julgamento estético de valor, artifício para selecionar entre as esculturas as mais “valiosas” para as personagens: independentemente se a estátua ricamente trabalhada tem, em sua construção, o peso da violência exploratória e do acúmulo baseado na opulência.

Luciano busca a exposição da *pólis* assim descrita por Pierre Vernant em *Mito e Sociedade na Grécia Antiga* (2006, p. 15-16) como uma sociedade alicerçada sobre três traços principais: “... a unidade do campo e da cidade (...); em seguida a união do cidadão e do soldado (...); e, finalmente o vínculo íntimo entre a cidadania e a propriedade fundiária” e desconstrói estes alicerces através do jogo de duplos típicos do cômico, intervindo nas tradições pelos seus enredos repletos de ambigüidades: “A construção da cidade com o *lógos* responde ainda ao desejo de fazer saltar aos olhos o que, no plano individual, seria apenas perceptível” (BRANDÃO, 2001, p. 196).

Zeus, pelo seu parecer somente os bárbaros vão presidir [a assembléia], pois vês como são os gregos: atrativos, belos de rosto, concebidos com arte, e sem dúvida todos são de pedra ou bronze; os mais ricos são de marfim com um pouco brilho de ouro, somente para dar uma pátina e certo resplendor à superfície, mas por dentro de madeira são e ocultam famílias inteiras de ratos que fazem deles sua cidade (*Zeus Trágico*, linha 8. *Tradução nossa*).

A cidadania grega, no período da Segunda Sofística, fica situada entre o lugar dos vencidos e dos vencedores; por uma retomada cultural das criações helênicas, nos

estudos sofisticados e na manutenção das práticas artísticas e culturais, a elite grega rejeita – pelo menos nestes campos citados – a dominação romana. Conseqüentemente, o cidadão é tanto o que acumula riquezas e propriedades quanto aquele que exalta o pretérito glorioso da Hélade livre de Roma.

O estranhamento artístico, causado pela poética luciânica, é deslocar este pretérito, problematizando-o e invertendo seus valores de *paideia* e alta cultura, ainda que se sirva, com amplidão e liberdade criativa, do banquete promovido sobre este imaginário épico e ilustre.

O segundo século, para agravamento da situação, presencia a gradativa e massificadora inserção de religiões bárbaras e estrangeiras, as quais influenciam a crença e a religiosidade gregas. Os cultos gregos possuem raízes de povos do Oriente Antigo. Apesar das poucas fontes, podemos delinear, no culto e rito de algumas divindades do Panteão, empréstimos e características advindos da Pérsia, Mesopotâmia, Egito. Porém, no século II d.C, o estágio de complexidade religiosa torna-se, à maneira do que expusemos sobre a Providência, matéria ampla e de alcance de outras áreas do pensamento simbólico e racional.

Hermes, em sua exposição, deixa explícita essa inserção dos cultos orientais e estrangeiros em solo helênico, inclusive demonstra como o poderio e riqueza dos materiais utilizados na estatuária grega é superficial, se comparado ao *investimento maciço* de outros povos estrangeiros. A arte grega, exemplo de *techné* refinada, não se equipara nem se enquadra nos critérios de valoração exigidos pelo próprio Deus dos Deuses e Deusas, pois as divindades estrangeiras, entre elas Bendis, Anúbis, Atis, Mítra e Men, estas sim, constituídas são de ouro maciço e caríssimo.

Os de fora, os *barbarói*, são os principais candidatos a presidir e ocupar a primeira fileira da assembleia, possuindo, com isso, o direito de opinar nas questões eminentemente gregas. O Outro rindo do Mesmo, porque no seio da familiaridade grega, da genealogia unificadora, abre-se uma lacuna paradoxal, e desta feita, risível em seus constituintes basilares.

As estátuas gregas, logo, as divindades representadas feitas de madeira e moradias para ratos – são amplamente rebaixadas aqui, pela ironia de forma e conteúdo são habitadas por criaturas parasitas e furtivas. A personagem de Posídon, sob o epíteto de “Treme-Terra”, reclama a justiça, por ter sido aplicada uma seleção da parte de Zeus

que não privilegia especialmente os deuses mais próximos do Cronida. Como se explica que um cão – Anúbis, deus egípcio – possa ocupar um lugar de honra, sendo privilegiado em detrimento dos irmãos do deus supremo? Qual direito tem para ostentar a posição de um *frater*, implicando-se aí, num nível social de análise, a quebra debochada da *philia* terrestre no Panteão?

POSIDON<sup>131</sup>

— ¿Será en verdad justo, Hermes, que ese cara de perro egipcio se siente delante de mí, siendo yo Posidon?

HERMES

— Sí, dado que a ti, estremecedor de la tierra, Lisipo te hizo de bronce y pobre, ya que entonces no tenían oro los corintios; mientras ese es, por el contrario, mas rico que todas las minas juntas.

Hay, pues, que soportar la marginación, y no irritarse porque uno que tiene tamaño hocico de oro sea preferido a ti.

Posídon é o irmão de Zeus, companheiro de batalhas e guardião dos domínios dos mares e dos ventos; já Zeus cuida da abóboda celestial e de seus elementos: o trovão, o relâmpago, o éter, ligados ao Poder total investido em sua figura. Se o critério de divisão fora estabelecido, ou melhor, imposto, há a chance de se instaurar no ambiente destinado à assembléia celeste uma situação caótica. Principalmente, se imaginarmos o poder de Zeus sempre em conluio com o de outras divindades decididas a contestar a divisão hierárquica proposta e aplicada às divindades gregas.

Hermes procura contornar esta situação, ao utilizar um discurso ambíguo para acalmar os ânimos orgulhosos dos mais próximos a Zeus. A causa por Posídon ocupar um dos piores lugares na reunião não reside com exatidão na sua personagem enquanto divindade. Explica-se no fato de que seu povo e, por extensão, os artistas que primeiro o representaram em estátua, o tivessem feito de bronze, devido à falta de ouro nas terras exploradas. A marginalização forçada deve-se, sobretudo, à periférica e empobrecida

---

<sup>131</sup> POSEIDON

Now why is it rights Hermes, for this dog-faced fellow from Egypt to sit in front of me when I am Poseidon?

HERMES

That's all very well, you shaker of the earth, but Lysippus made you of bronze and a pauper because the Corinthians had no gold at that time, while this fellow is richer than you are by mines-full. So you must put up with being thrust aside and not be angry if one who has such a snout of gold is preferred before you.



situação das minas dos Coríntios, nem mesmo o parentesco direto com Zeus se sobrepõe ao valor do ouro.

Ora, para se fazer concordar, Hermes, num embuste discursivo, desvaloriza Anúbis, desmerecendo seu focinho de ouro. Zeus não deixaria de lado as relações de cordialidade e familiaridade com Posídon, trocando-o pelo outro bárbaro reluzente. O riso aproxima Hermes de Posídon, ao se estabelecer o escárnio sobre a marca visual e caricata do deus egípcio. Rir dos inimigos, destruindo-os naquilo que os define, é estratégia retórica e estética.

Contudo, num outro plano de observação, Hermes desloca e confunde Posídon, ao manipular com agudeza o orgulho ridículo do deus. Cabe o exercício de fragmentar os sentidos da mesma matéria composicional: representação material da estátua e representação literária e religiosa nas epopéias e genealogias; seus valores adquiridos e instituídos e as mudanças advindas sobre os mesmos.

Após ter resolvido a questão do posicionamento de Posídon e, temporariamente apaziguado o ânimo irritado do deus, Hermes se vê colocado em uma situação parecida, quando da interpelação de Afrodite, que também reclama em assento à frente da assembléia:

AFRODITA<sup>132</sup>

— Entonces, Hermes, recíbeme y dame asiento entre los presidentes, pues soy de oro.

---

<sup>132</sup> APHRODITE

Well then, Hermes, take me and seat me in the front row somewhere, for I am golden.

HERMES

Not as far as I can see. Aphrodite: unless I am stone blind, you are of white marble, quarried on Pentelicus, no doubt, and then, the plan having approved itself to Praxiteles, turned into Aphrodite and put into the care of the Cnidians.

APHRODITE

But I'll prove it to you by a competent witness, Homer, who says all up and down his lays that I am "golden Aphrodite."

HERMES

Yes, and the same man said that Apollo was rich in gold and wealthy, but now you'll see that he too is sitting somewhere among the middle class, uncrowned by the pirates and robbed of the pegs of his lyre. So be content yourself if you are not quite classed with the common herd in the meeting.

HERMES

— No, si mi vista no me engaña, Afrodita: o yo estoy lleno de legañas, o tú has sido esculpida en mármol blanco del Pentélico, y así convertida en Afrodita por mano de Praxíteles te dieron para gloria de los cnidios.

AFRODITA.

— Pues bien, apelaré a Homero como testigo fidedigno para ti, que dice del comienzo al fin de sus cantos que soy la “dorada Afrodita”.

HERMES.

— También de Apolo dijo él mismo que era rico en oro y opulento. Y miralo sentado entre los de tercera categoría, privado de su corona por los ladrones y despojado de las clavijas de su cítara.

Así que date por contenta si no entras en la asamblea con el pueblo llano.

A deusa deseja sentar-se à frente, junto à presidência da assembléia, não para afirmar a lógica relação com a genealogia de Zeus e, sim, porque seu epíteto define-a como uma deusa dourada, áurea. Os epítetos, além de direcionar o culto a uma atribuição específica da divindade, permitem, num sentido extenso, identificar e relacionar esta deidade com marcas de sua caracterização *visual* e descritiva no âmbito ficcional.

Na fala seguinte, Hermes responde com acentuada ironia, ao verificar certa controvérsia entre a função *visual* do epíteto e a "real" situação da deusa enquanto objeto de estatuária. Verifica-se que Afrodite, ao contrário do que esta procura demonstrar, é feita de mármore branco e não de ouro. Para acentuar a manufatura artesanal, Hermes cita nominalmente o local da mina de mármore, o monte Pentélico e o artista escultor, Praxíteles. Logo, a origem e a fama da Afrodite feita para a cidade de Cnido repousam nas mãos de um habilidoso mortal e, não, numa relação direta com sua dimensão estética.

O mito serve sempre de instância normativa para qual apela o orador. Há no seu âmago alguma coisa que tem validade universal. Não tem caráter meramente fictício, embora originalmente seja, sem dúvida alguma, o sedimento de acontecimentos históricos que alcançaram a imortalidade através de uma longa tradição e da interpretação enaltecadora da fantasia criadora da posteridade (JAEGER, 1986, p. 68)<sup>133</sup>.

---

<sup>133</sup> Vale ressaltar que Werner Wilhelm Jaeger (1986) faz, muitas vezes, uma leitura da *paideia* de maneira idealizada e romantizada, próprias de seu período histórico, quando da retomada dos estudos da cultura clássica, principalmente no que concerne à Grécia Antiga. Um estudo comparativo com as teorias dos helenistas do século XX proporciona uma leitura mais crítica da sociedade e cultura gregas.

O contra-argumento da deusa não reside em constatar a visualidade corpórea e, sim, em demonstrar como a tradição homérica consagrou-a por esta característica, enquanto *personagem* mitológica. Encontramos, nesta sequência de diálogos entre Hermes e Afrodite, o embate entre a dimensão retórica e a dimensão cômica daquilo que se diz "verdade", no sentido material e do que isto representa para o contexto ficcional. Os elogios à deusa da tradição homérica e seus epítetos chocam-se com a descrição - também ficcional - da ironia luciânica. A ficção/mentira de Homero confunde-se à ficção/mentira de Luciano de Samósata e, neste meio termo, encontramos a deusa Afrodite resoluta sobre sua constituição elevada de raça de Ouro.

Para finalizar o conjunto de argumentos da discussão com a bela divindade e a resolução desta em se colocar entre os principais, Hermes indica o deus Apolo sentado entre os de classe baixa e os lavradores pobres. Normalmente, o deus dos oráculos e da cura é descrito presidindo santuários opulentos e sempre frequentados, como um deus poderoso em conhecimento e coberto por oferendas.

Para o critério escolhido pelo Pai Cronida de organização da assembléia, Apolo não se sustenta sobre características que lhe assegurem um lugar privilegiado. Despojado de partes do instrumento musical que acompanha sua divina voz - a cítara, e roubada sua coroa de loureiro - marca da capacidade divinatória, Apolo não passa de um comum entre os menos favorecidos pelas bem-aventuranças do Panteão. Num movimento dêitico da narrativa, Hermes aponta e afirma o que deseja de Afrodite: a aceitação dos fatos, nos quais independentemente de sua nomeação tradicional, o que está em questão na divisão da assembléia é o poderio ligado ao ouro mineral e não ao "ouro" ficcional. Constata-se a relevância da esfera material e a construção das divindades pelos mortais.

Na sequência, relataremos um novo dado que, somado aos definidos anteriormente, reforça o papel da comicidade do rebaixamento do Panteão. Trata-se de mais um dos personagens do diálogo, que também se imiscui na discussão sobre os assentos - o Colosso de Rodes. Considere-se que, em sua dimensão extra-textual, o Colosso de Rodes é uma das sete maravilhas do mundo antigo devido à luxuosa elaboração de sua estátua e à dimensão estrutural de sua construção, na entrada do porto de Rodes, no mar Egeu. É a imensa representação do deus protetor da cidade: Hélios ou Sol. Por isso, nas versões em espanhol e em inglês, encontramos uma ou outra opção

para nomear o Colosso. No original grego, a palavra encontrada é 'Hλίω, o que permite manter a ambiguidade da acepção do termo, amalgamando à divindade solar o poder de ação luminosa na abóbada celeste.

Devido a esta ligação profunda de poderio com o astro maior, o Colosso do *Zeus Trágico* impõe-se majestoso já na sua entrada na Pnix, o local da assembléia. Certo de sua magnificência, o deus dos ródios apresenta em duas partes sua defesa: com sua matéria seria possível fazer onze deuses menores, em escala pequena. E, apesar do tamanho, a arte de execução fora exata em suas medidas. Não há diferença entre a perfeição de sua construção e a superioridade frente aos deuses pequeninos, pertencentes à escultura de outros povos. Assim se manifesta o personagem-estátua:

EL COLOSO DE RODAS<sup>134</sup>

— Conmigo ¿quién osara discutir, si soy el Sol y tengo sus mismas dimensiones? Pues, si los rodios no hubieran decidido mi construcción extraordinaria y desmesurada, con idéntico gasto habrían podido hacer once dioses de oro; de modo que debiera considerármese en posesión de bienes análogos. Súmese a ello el arte y la exactitud de la ejecución en tamañas dimensiones.

HERMES.

---

<sup>134</sup> COLOSSUS OF RHODES

But who would make bold to rival me, when I am Helius and so great in size? If the Rhodians had not wanted to make me monstrous and enormous, they might have made sixteen gods of gold at the same expense, so in virtue of this I should be considered more valuable. And I have art and precision of workmanship, too, for all my great size.

HERMES

What's to be done, Zeus? This is a hard question to decide, at least for me; for if I should consider the material, he is only bronze, but if I compute how many thousands it cost to cast him, he would be more than a millionaire.

ZEUS

Oh, why had he to turn up to disparage the smallness of the others and to disarrange the seating? See here, most puissant of Rhodians, however much you may deserve precedence over those of gold, how can you sit in the front row unless everyone else is to be obliged to stand up so that you alone can sit down, occupying the whole Pnyx with one of your hams? Therefore you had better stand up during the meeting and stoop over the assembly.

— ¿Qué debe hacerse, Zeus? Ante esto no tengo elementos de juicio. Pues si me fijo en la materia, es de bronce; pero si calculo los talentos invertidos en su fundición, supera a los de primera clase.

ZEUS.

— (*Aparte.*) ¿A qué tenía que venir ése a poner en evidencia la pequeñez de los demas y a estorbar desde su asiento?

(*Dirigiéndose al Coloso.*) !Oh tú, el mas noble de los rodios! Aun cuando mereces mayor estima que los de oro, ¿cómo podrias presidir, si sería menester que se levantaran todos para que te sentases tú solo, ocupando la Pnix completa con una sola de tus nalgas?

De manera que harás mejor estando en pie en la asamblea, inclinado hacia la reunión.

O rebaixamento cômico ocorre pela superposição de valores, a fim de dar à figura que fala uma posição elevada em relação aos outros. Este não reivindica posição por mérito literário, tradição mitológica ou nascimento privilegiado no Panteão de Zeus, pelas genealogias de Hesíodo ou outras narrações de origem. Ao contrário, o Colosso de Rodes é bastante coerente com as regras impostas à divisão: sua magnitude alcança, segundo os critérios propostos pelo próprio Zeus, um lugar melhor do que os concedidos às outras divindades ali presentes.

Hermes não discorda da posição exigida por Hélios, principalmente porque na fundição do Colosso de Rodes foram consumidas mais moedas de ouro do que todo o bronze e materiais das outras divindades juntas. O que o Colosso almeja é, dentre as exigências pleiteadas por um participante na reunião divina, a mais justa. O que ele demonstra, numa descrição do seu argumento retórico, é que a pequenez das altivas divindades está em relação direta com a escala utilizada na Escultura. O material rebaixando o simbólico, espécie de *inversão de julgamento*, ou seja, o que se concebe como superior sofre uma reversão, uma reviravolta, quando coloca em comparação com outra dimensão para apreciação do valor.

Os maiores deuses do Olimpo são diminuídos à sombra do filho dos titãs Hipérion e Téia. Assim é descrito seu nascimento: "Téia gerou o grande Sol, a Lua brilhante e Aurora que brilha a todos os sobreterráneos e aos Deuses imortais que têm o céu amplo, gerou-os submetida a Hipérion em amor" (*Teogonia* 371-374). A narrativa de origem está a favor do que chamamos acima de *inversão de julgamento*, pois no episódio da Titanomaquia os titãs foram subjugados pelo poder do Pai dos Deuses e, neste trecho, a representação das divindades é dependente da gradação do valor material e do tamanho físico de uma das personagens do diálogo. A ironia posiciona-se ao lado

da reelaboração da narrativa tradicional hesiódica: Hélios, filho de criaturas sob o poder de Zeus, reivindica um lugar melhor que o dos próprios descendentes do Cronida e o caminho retórico de sua defesa está apoiado na condição *monumental* de sua origem terrena.

Apreende-se o sentido quando concluímos com as falas peremptórias de Zeus para Hermes: "Por que este aí vem a colocar em evidência a pequenez dos demais e atrapalhar a posição dos assentos?" (*tradução nossa*). Já que a discussão fundamenta-se no tamanho da estátua, Zeus sabiamente, como deus com o poder judicial da palavra, utiliza a defesa discursiva do Colosso de Rodes para criar sua réplica: caso este ocupe o melhor lugar na assembléia, todos os outros ficariam prejudicados pelo espaço indevidamente ocupado pela descomunal figura, mais especificamente, por suas "nádegas". O tamanho é empecilho e não traço favorável para o Colosso. Novamente, constata-se a inversão dos sentidos, a favor do juiz supremo, Zeus.

O diálogo do *Zeus Trágico* está dividido em blocos de ação temática, nos quais certas personagens assumem o contexto das falas e dirigem-se umas às outras, de modo que podemos caracterizar esses temas à medida que compreendemos os episódios descritos. Essas duas últimas falas têm este caráter conclusivo, ao tratar em definitivo dos contrapontos entre valor material e valor mítico das divindades.

Héracles e Dioniso são feitos de bronze por Lísipo e filhos de Zeus com mortais. Situam-se em posição de igualdade perante a divisão e, por isso, discutem os termos e as preferências na assembléia. Zeus compreende o quão problemáticos foram seus critérios e os deixa livres para tratarem do assunto como queiram.

HERMES<sup>135</sup>

— He aquí otro caso difícil de resolver. Estos dos son de bronce y de idéntico arte —uno y otro son obra de Lisipo—, y, para colmo, de

---

<sup>135</sup> HERMES

Here is still another question that is hard to solve. Both of them are of bronze and of the same artistic merit, each being by Lysippus, and what is more they are equals in point of family, for both are sons of Zeus—I mean Dionysus here and Heracles. Which of them has precedence? For they are quarrelling, as you see.

ZEUS

(A versão em inglês possui falhas de impressão, as quais impossibilitaram a transcrição deste trecho na íntegra)

linaje equiparable, pues ambos son hijos de Zeus: uno es Dioniso y otro Heracles.

¿Cuál de ellos se sienta primero? Pues están discutiendo, como ves.

ZEUS

— Perdemos el tiempo, Hermes, y hace rato que deberíamos haber iniciado la asamblea.

Por tanto, que se sienten indiscriminadamente, donde cada uno quiera; que en otra ocasión se convocara asamblea para tratar de estas cuestiones, y yo sabre entonces que rango debe establecerse entre ellos.

Nota-se o humor no trecho: a *aporia* provém antes de uma questão embaraçosa entre as genealogias míticas e a manufatura humana, do que de uma questão filosófica sem solução ou resposta, advinda de pensamentos antagônicos. Uma vez mais, a escrita luciânica recria momentos dos diálogos socráticos para além da ironia retórica. Apodera-se de um contexto confuso de organização da assembléia para nos mostrar as querelas que envolvem as divindades em sua constituição antropomórfica. O próprio Zeus abandona à revelia a decisão dos assentos e seus ocupantes, tendo notado o problema que isso gerou para as divindades.

"*Tras hacer señãl de silencio*" é uma rubrica subtendida, introduzida por Alarcón (1996) em sua versão e ausente textualmente no original grego. Escolhemos esta marca, pois ela nos parece o gesto exato contido na imagem evocada pela ação desta *cena*. Considere-se que não se trata de texto dramático, de maneira que o discurso a seguir, de Hermes, mimetiza discursos de outras *personas*, não diretamente falantes no diálogo. Assim, nas palavras queixosas de Hermes, imitando aqueles que estão a tumultuar a assembléia:

HERMES<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup>HERMES

Heracles! what a row they are making with their usual daily shouts :

"Give us our shares!

"Where is the nectar?"

"The ambrosia is all gone!"

"Where are the hecatombs?"

"Victims in common!"

ZEUS

Hush them up, Hermes, so that they may learn why they were called together, as soon as they have stopped this nonsense.

HERMES

— ¡Por Heracles! ¡Como alborotan, lanzando los consabidos gritos populares de todos los días!:

“¡Repartos!”,

“¿Donde esta el nectar?”,

“¡Falta ambrosia!”,

“¿Donde estan las hecatombes?”,

“¡Queremos sacrificios colectivos”.

ZEUS

— Hazlos callar, Hermes, que se enteren del motivo de la convocatoria y cesen en sus parloteos.

HERMES.

— No todos, Zeus, comprenden la lengua griega, y yo no soy políglota, para dictar proclamas comprensibles a los escitas, persas, tracios y celtas. Es mejor, creo, hacerles una señal con la mano y ordenarles callar.

ZEUS.

— Hazlo así.

HERMES.

— (*Tras hacer señal de silencio.*)

Bien: ya los tienes “más mudos que los sofistas”. Por tanto, es hora de dirigirles la palabra.

¿Ves? Hace rato que te miran, aguardando lo que has de decirles.

No discurso de Héracles, herói e semideus responsável pelos doze trabalhos, há certa irritação pela ausência de oferendas que nutrem a imortalidade: o néctar, a ambrosia, as hecatombes e os sacrificios. A representação da fala como se fosse o discurso direto é um sinal textual que evoca traços sonoros da dicção oral do herói. A fala direta representa o reforço do dizer de autoridade, sem intermediários ou adaptações para o modo indireto, e Hermes cita diretamente, marcado pelas aspas nos textos, os gritos de Héracles. Porém, Luciano de Samósata, em sua poética, apropria-se

---

Not all of them understand Greek, Zeus, and I  
am no polyglot, to make a proclamation that Scyths  
and Persians and Thracians and Celts can understand.  
I had better sign to them with my hand,  
I think, and make them keep still.

ZEUS

Do so.

HERMES

Good ! There you have them, quieter than the  
sophists. It is time to make your speech, then.

Come, come, they have been gazing at you this long  
time, waiting to see what in the world you are going  
to say.



da fala do Outro com intuito mimético de trazer para o diálogo a citação performática das personagens.

Esta especificidade oral do trecho nos leva a seguinte reflexão: Hércules, não totalmente divino, é a personagem escolhida para exigir as benesses da imortalidade. Sua posição de nascimento dá-lhe o direito de frequentar o Olimpo, mas o consumo das oferendas é necessidade obrigatória para sua existência enquanto semideus. Suas exigências parecem estar destacadas do diálogo por esta relevante situação de discurso direto. O diálogo, *ação pelo dizer*, fica duplamente reforçado pela inserção da fala direta em meio à situação dialógica do gênero dramático.

Em contraposição ao apelo do herói, situa-se o sentido que damos à rubrica da versão em espanhol. Nela, o sinal de silêncio evoca a visualidade do movimento gestual de calar os presentes, com a ação da fala e com a ação do gesto dramático nela implicado. Hermes reforça este argumento ao sugerir, "Acredito ser melhor fazer-lhes sinal com a mão e ordenar que se calem" (*tradução nossa*). Apesar da ausência de rubrica no original grego utilizado nas versões, ou de notas que indiquem sua provável existência da marca gestual para os atores, notamos que o texto escrito de modo indireto no diálogo dá suporte ao gesto descrito por Hermes.

A decisão de impor *fisicamente* o silêncio, em vez de argumentar a seu favor, vem após a constatação de que a língua dos deuses e deusas não era a mesma. O *xénos* ou o estrangeiro mostra-se, neste momento, como indicador da poética luciânica. Sua função não se resume a mesclar elementos estranhos entre si, ele assume outro papel, ao ampliar a visão grega de mundo para além do plano mitológico do Olimpo.

Já notamos a presença das divindades egípcias e forasteiras na reunião, agora, as línguas se confundem e, combinadas neste grupo, impedem um alcance totalizante da fala de Hermes. Por isso, o *gesto* comunicativo é mais retórico e convincente que a fala impositiva em grego. A ação dramática no diálogo acentua-se pela evocação imagética do ato de silenciar.

Com os assentos organizados, não exatamente seguindo o critério inicial, e feitas adaptações, o diálogo segue por um rumo novo. Talvez um diálogo com caráter mais oratório e retórico *comece* a partir deste ponto. Zeus fará a introdução aos assistentes, de forma a inserir, por meio de um proêmio, a discussão sobre a querela entre os filósofos no plano terrestre, assunto que o perturba e o preocupa.

ZEUS<sup>137</sup>

— Siento algo, Hermes, que no tendré reparos en decírtelo, pues eres mi hijo. Sabes lo animoso y grandilocuente que he sido siempre en las asambleas.

HERMES

— Lo sé, y sentía temor al oírte hablar, sobre todo cuando amenazabas con levantar de sus cimientos la tierra y el mar, incluidos los dioses, tras arrojar aquella cadenas de oro.

O temor inspirado pela fala de Zeus intensifica-se quando Hermes recorda quão ameaçador ela pode ser. É uma Palavra de Potência, por gerar e recriar o Cosmos ao redor, por possuir, em seu âmago, a força de movimento do próprio Universo. Essa força é capaz de deslocar as bases dos céus e dos mares. Notemos a utilização da apropriação do texto homérico pela criação retórica dos versos 18 e subsequentes da *Iliada*, ao reforçar a capacidade suprema de Zeus: "Caso queirais pôr à prova o que digo, será proveitoso: por uma ponta amarrai o Céu vasto áurea e grande cadeia, e, da outra ponta, reunidos, é deuses e deusas, forçai-a. Por mais esforço que nisso apliqueis, impossível a todos vos há de se arrastar Zeus grande o senhor incontesteste" (*Iliada* VIII 18-22).

Porém, na sequência, este Poder da Palavra incita uma observação preocupante de Zeus: parecem que lhe faltam recursos para exprimir-me em concordância com a magnitude do deus.

ZEUS<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> ZEUS

Well, Hermes, I need not hesitate to tell you how I feel, since you are my son. You know how confident and loud-spoken I always was in our meetings?

HERMES

Yes, and I used to be frightened when I heard you making a speech, above all when you threatened to pull up the earth and the sea from their foundations, with the gods to boot, letting down that cord of gold.

<sup>138</sup> ZEUS

But now, my boy, I don't know whether because of the greatness of the impending disasters or because of the number of those present (for the meeting is packed with gods, as you see), I am confused in the head and trembly and my tongue seems to be tied; and what is strangest of all, I have forgotten the introduction to the whole matter, which

— En cambio ahora, hijo, no sé si por la magnitud de los problemas actuales o por la masa de asistentes —pues, como ves, la asamblea está repleta de dioses—, se me ha alterado el juicio, tiemblo, y tengo la lengua como trabada.

Pero lo más insólito de todo es que se me ha olvidado el exordio del discurso que tenía preparado para que mi presentación, ante ellos, tuviera la mejor apariencia.

HERMES

— Lo has estropeado todo, Zeus.  
Éstos sospechan ya de tu silencio, y aguardan oír una desgracia aún mayor, ya que tú vacilas.

ZEUS

— ¿Quieres, pues, Hermes, que les declame aquel famoso exordio homérico?

HERMES

— ¿Cuál?

ZEUS

*Escuchadme todos, dioses y diosas.*

Supõe-se justificável que Zeus não se acabrunhe frente à assembléia de divindades convocada por ele mesmo. Ele arrastaria o Panteão todo, se assim o desejasse. Porém, ironicamente, a recriação literária sobre o material homérico nos conduz a uma inversão da situação. A numerosa população de deusas e deuses faz com que a Palavra poderosa torne-se impotente, pois Zeus encontra-se pressionado pelo volume numérico da recepção e pela dificuldade do assunto.

A deusa Memória, companheira de Zeus em vários episódios da tradição mitológica, parece ter-lhe abandonado no momento. Nem os exórdios, espécie de preâmbulos retóricos que demandam certa impostação do locutor, são recordados. Zeus

---

I prepared in order that my beginning might present them "a countenance most fair."

HERMES

You have spoiled everything, Zeus. They are suspicious of your silence and expect to hear about some extraordinary disaster because you are delaying.

ZEUS

Then do you want me to recite them my famous Homeric introduction?

HERMES

Which one?

ZEUS

"Hark to me, all of the gods, and all the goddesses likewise."

se vê submetido à falha de sua fala, parecido com os falsos oradores criticados por Luciano de Samósata, que, quando à frente de um público judicioso e crítico, emudecem. Zeus silencia, pois algo se perdera no caminho que conduziria seu discurso em direção aos ouvintes. O *tragodos* encontra-se em crise com um dos meios principais de sua ação: a palavra dita; ausente na introdução do discurso que conduzirá a reunião. É o ator trágico sem o seu dizer, sem o veículo expressivo que permite encarnar a voz da personagem.

Tenta, inutilmente, recorrer a um verso de Homero, tantas vezes repetido quando da aparição divina de Zeus como juiz da Palavra. É o referente ao Canto VIII 5 da *Iliada*: "Deuses eternos, e deusas, agora atenção prestai todos". Na continuação destes versos, na epopéia, o deus supremo reforça que nada pode ir contra o dito após sua decisão de comunicar. No *Zeus Trágico*, a introdução problemática implica num impedimento na consecução desta marca principal, na qual o dito por Zeus é certo e correto. Se ele acontece, não há espaço para interrupções. A ironia da representação destes versos é demonstrar as lacunas no discurso inicial. Se algo vacilar no momento de informar, a má *performance* será notada pela audição e, por consequente, o valor do orador será diminuído.

Esta longa sequência de falas pode ser considerada uma das partes principais do diálogo. Nela encontramos os pormenores que levaram Zeus à decisão da convocação do conselho de divindades. Possui um caráter de narrativa episódica, contendo detalhes descritivos e uma lógica sequencial dos fatos que se desenrolaram *no passado* da ação, propriamente dita, do *Zeus Trágico*. Observa-se a seguir, as intercalações entre Hermes e Zeus até a apresentação da justificativa central do texto.

#### HERMES<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> HERMES

Tut, tut ' you gave *us* enough of your parodies in the beginning. If you wish, however, you can stop your tiresome versification and deliver one of Demosthenes' speeches against Philip, any one you choose, with but little modification. Indeed, that is the way most people make speeches nowadays.

ZEUS

Good! That is a short cut to speechmaking and a timely help to anyone who doesn't know what to say.

HERMES

— ¡Basta! Ya nos has ofrecido al principio suficiente parodia. ¡Vamos! Si te parece, despréndete del fardo de los versos y repite algun discurso de Demóstenes contra Filipo, el que quieras, cambiando algunas cosas: eso hace ahora la mayoría de los oradores.

ZEUS

— Tienes razón: es una elocuencia expeditiva y cómoda, oportuna para los apurados.

HERMES

— Comienza ya, pues.

"Basta! Já nos ofereceu, a princípio, paródia suficiente" (*tradução nossa*) contesta Hermes, ao impedir a retomada de um verso de Homero para iniciar os discursos. Duas camadas estão sobrepostas neste trecho: uma define-se pela evocação do princípio do *Zeus Trágico* pelo deus mensageiro, evitando que a ação retome os mesmos recursos imitativos que, até então, avolumaram a desordem na assembléia. Não deve Zeus tentar imitar Homero novamente, nem muito menos, parodiar seus versos. O recurso do riso pela paródia ecoa no efeito desta no discurso. A apropriação de Homero só trouxe efeitos cômicos à situação da reunião. Houve a inversão do tom sério pretendido para o tom leve e descontraído da apropriação paródica, o que não é coerente com a tônica da querela.

A outra camada está na sugestão de Hermes de obter um resultado positivo através da demonstração de eloquência oratória. E Zeus não deveria imitar qualquer orador, mas, sim, Demóstenes. Acaba por ser uma paródia do gênero oratório, na citação de um nome importante para a arte. Isto coloca a fala de Hermes no terreno da ironia, ora ele censura a paródia dos versos homéricos, ora apela para o expediente retórico e filosófico, utilizando os textos de Demóstenes.

Apreende-se que os tempos *atuais* a Luciano de Samósata permitem essas apropriações pouco refinadas ou improvisadas dos discursos do famoso orador. O século II d. C é representado, na poética luciânica, quanto ao papel da Retórica e Oratória, como um momento de intensa produção de discursos parodiados ou adaptados pelos sofistas. O uso do conhecimento da *paideia*, da educação sofística, estava presente tanto nas apresentações formais, numa assembléia de cidadãos ilustres, quanto nos

---

Do begin, then.

discursos dos filósofos charlatães das praças. Imitar Demóstenes poderia ser um bom subsídio, porém não garantiria sucesso, se mal sucedido por parte do orador ou filósofo.

ZEUS<sup>140</sup>

— "A cambio de muchas riquezas, oh ciudadanos dioses, creo que vosotros preferiríais ver claro el motivo por el que habéis sido ahora convocados. Dado que esto es así, debéis aprestaros a escuchar mis palabras. La coyuntura presente, oh dioses, casi proclama a gritos que hemos de enfrentarnos valientemente a las circunstancias, pero nosotros manifestamos gran despreocupación frente a ellas".  
Quiero ya — pues se me acaba Demóstenes— exponeros claramente los motivos de preocupación que me llevaron a convocar la asamblea.

Ayer, como sabéis, mientras el armador Mnesíteo celebraba los sacrificios por la salvación de su nave, que estuvo a punto de naufragar en la zona del cabo Cafereo, estábamos de fiesta en el Pireo todos los invitados al sacrificio por Mnesíteo; después de las libaciones, vosotros os dispersasteis hacia diferentes lugares, según vuestras preferencias, y yo, como aún no era muy tarde, subí a la ciudad para pasear al atardecer por el Cerámico, mientras pensaba en la cicatería de Mnesíteo, que, pese a invitar a dieciséis dioses, sacrificó sólo un gallo —para colmo, viejo y resfriado—, y cuatro granos de incienso tan enmohecidos, que se apagaron al instante sobre las brasas, sin dar ocasión siquiera a percibir el humo con la punta de la nariz —y eso que había prometido hecatombes enteras cuando la nave era arrastrada contra el acantilado y se hallaba ya en zona de escollos.

---

<sup>140</sup> ZEUS

Gentlemen of Heaven, in preference to great riches you would choose, I am sure, to learn why it is that you are now assembled. This being so, it behoves you to give my words an attentive hearing. The present crisis, gods, all but breaks out in speech and says that we must grapple stoutly with the issues of the day, but we, it seems to me, are treating them with great indifference. I now desire — my Demosthenes is running short, you see — to tell you plainly what it was that disturbed me and made me call the meeting.

Yesterday, as you know, when Mnesitheus the ship-captain made the offering for the deliverance of his ship, which came near being lost off Caphereus, we banqueted at Piraeus, those of us whom Mnesitheus asked to the sacrifice. Then, after the libations, you all went in different directions, wherever each of you thought fit, but I myself, as it was not very late, went up to town to take my evening

*(A versão em inglês possui falhas de impressão, as quais impossibilitaram a transcrição deste trecho na íntegra)*

(...) they went right out on the coals and didn't even give off enough smoke to smell with the tip of your nose; and yet he had promised whole herds of cattle while the ship was drifting on the rocks and was inside the ledges.

Ao começar, Zeus cita, com adaptações sutis, o exórdio das *Olínticas I VII* de Demóstenes. Uma vez mais, Luciano se apropria das fontes originais de gêneros oratórios, para realizar o trabalho de manufatura da paródia, de transformação literária da mesma<sup>141</sup>. Demóstenes mesmo afirma que "(...) a decadência da democracia introduziu em Atenas um derrisão generalizada. Tudo é motivo de riso, não se faz mais diferença entre embaixadores, homens políticos e bufões" (MINOIS, 2003, p. 54).

Os cidadãos atenienses são transformados em deuses cidadãos, há a aproximação entre a reunião política terrestre com a reunião no Olimpo. Algumas expressões são mantidas na paródia luciânica, de maneira a lembrar a referencialidade com o texto de Demóstenes. Há o exemplo do "claro" motivo que ocasionou o chamado tanto para Zeus quanto para Demóstenes com os Atenienses, referência paralela ao texto citado. Há, ainda, "conjuntura presente" e "matérias sob discussão" que supõem a presença de uma problemática; o "escutar o conselho" na boa resolução e na fortuna acertada e o "enfrentar as circunstâncias" para que o desconhecimento não os aproxime da ignorância aos graves fatos. Não se pode permitir a instauração do caos, por causa da indiferença quanto aos problemas, sejam eles dos cidadãos atenienses ou divinos.

Com o exórdio realizado e, entremeado pelo comentário jocoso que Demóstenes já não vem à memória do Zeus orador, expõe-se paulatinamente cada um dos episódios os quais culminaram na discussão religiosa e filosófica de Dâmis, o epicurista e Tímocles, o estóico. A ação envereda pelo caminho da narrativa, o orador torna-se rapsodo, ao recontar fatos passados aos ouvintes. O diálogo se alonga para representar a situação diegética, mais estendida e minuciosa em descrições.

---

<sup>141</sup> Versão em inglês: "You would, I expect, men of Athens, accept it as the equivalent of a large amount of money, if it could be made clear to you what will prove our best policy in the matters now under discussion. This then being so, you are bound to give an eager hearing to all who offer advice. For not only if someone comes forward with a well-considered plan, could you hear and accept it, but also I count it part of your good fortune that more than one speaker may be inspired with suitable suggestions on the spur of the moment, so that out of the multitude of proposals the choice of the best should not be difficult".

Versão em português: "Vocês, eu espero, homens de Atenas, aceitariam como equivalente a um montante de riquezas se se fizesse claro que isto provará ser nossa melhor política nas questões agora sob discussão. Assim sendo, deve-se dar extrema atenção à audição de todos aqueles que oferecem conselhos. Não somente se alguém vem à frente com um plano bem elaborado poderia ouvi-lo e aceitá-lo, mas, também, faz parte de sua boa fortuna que mais de um falante possa ser inspirado com sugestões desejáveis na tensão do momento; então, afora a abundância de propostas, a escolha da melhor não deve ser difícil" (*Tradução nossa*).

A ocasião envolve a posição adversária entre piedade/impiedade, promessa/execução dos sacrifícios, doação/recepção de oferendas. Certo corsário, denominado Mnesíteo encontrava-se numa tormenta e em meio aos escolhos e locais mortais do mar, prometera ofertar aos deuses várias hecatombes em troca da salvação. Zeus salvara-o e, juntamente com os demais olímpianos, pretendia se refestelar no banquete do *piedoso* marinheiro.

Os deuses de Homero são, por assim dizer, uma sociedade imortal de nobres; e a essência da piedade e o culto grego exprimem-se no fato de honrar a divindade. Ser piedoso quer dizer "honrar a divindade. Honrar os Deuses e os homens pela sua *arete* é próprio do homem primitivo (JAEGER, 1986, p. 32).

O homem oferecera hecatombes, contudo, suas libações e oferendas foram parcas e seus juramentos, mentirosos. Convidara ao sacrifício dezesseis deuses e oferecera um galo "velho e resfriado" junto a incensos umedecidos, suficientes para que uma só narina sentisse o seu perfume. Observa-se o tom de intensa comicidade neste trecho: há piedade no rito do sacrifício, pois este fora executado em seus pormenores; porém, há impiedade entre o dito e o realizado, nisto há um abismo de diferenças.

Os termos contrapõem entre si e por isso, geram o efeito risível. Dezesseis divindades para um galo ressequido; um fio de fumaça, para tantas narinas; o perigo imenso de chocar-se contra um escolho e a resolução tacanha de, na calma, oferecer o mínimo às divindades protetoras. O cumprimento das obrigações religiosas não está no mesmo nível da crença do corsário Mnesíteo, porém, subtendem-se, da personagem do corsário, características ligadas à pirataria, como as de um indivíduo cheio de artimanhas e de poucos escrúpulos. Na sequência, Zeus depara-se com uma multidão alvoroçada e decide inteirar-se dos eventos:

ZEUS<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> ZEUS

But when, thus reflecting, I had reached the Painted Porch, I saw a great number of men gathered together, some inside, in the porch itself, a number in the court, and one or two sitting on the seats bawling and straining their lungs. Guessing (as was indeed the case) that they were philosophers of the disputatious order, I decided to stop and hear what they were saying, and as I happened to be wrapped



Pensando en estas cosas llego al Pórtico Policromo y veo congregado un gentío inmenso, parte dentro del pórtico mismo, y la mayoría a la intemperie, gritando algunos, en tensión desde sus asientos. Me figuré lo que era, que había filósofos de esos llamados "erísticos", y quise detenerme a escuchar lo que decían. Como estaba envuelto en una espesa nube, me caractericé según su estilo, haciendo crecer mi barba hasta parecerme enteramente a un filósofo. A codazos con la gente me introduzco sin ser reconocido, y descubro al epicúreo Damis, el ladino, y a Timocles el estoico, el mejor de los hombres, discutiendo apasionadamente. Timocles sudaba y hablaba con la voz enronquecida de tanto gritar; Damis, con su sonrisa sardónica, aún excitaba más a Timocles.

Ao chegar ao Pórtico de Atenas, Zeus refletia sobre as incongruências advindas das ações do pirata. Este local é conhecido por ser a sede da escola estóica na Grécia, lá onde se reuniam os filósofos desta corrente filosófica. Lembremos que na poética luciânica, os estóicos são uma espécie de caricatura do Filósofo: barba longa, manto sem adornos, cenho franzido, postura altiva. Para se imiscuir aos demais presentes, Zeus assume esse máscara caricata, ele é o *ator trágico*, tomando para si as feições e os gestos do filósofo erístico ou sofista. Enquanto no plano celeste ele é a divindade que conduz e julga os debates, no plano terrestre, assume o papel de espectador da disputa argumentativa. Assim que testemunharia o embate entre os filósofos:

ZEUS<sup>143</sup>

---

in one of my thick clouds, I dressed myself after  
their style and lengthened my beard with a pull,  
making myself very like a philosopher; then,  
elbowing the rabble aside, I went in without being  
recognized. I found the Epicurean Damis, that sly  
rogue, and Timocles the Stoic, the best man in the  
world, disputing madly : at least Timocles was sweating  
and had worn his voice out with shouting, while  
Damis with his sardonic laughter was making him  
more and more excited.

<sup>143</sup> Their whole discussion was about us. That confounded  
Damis asserted that we do not exercise any  
providence in behalf of men and do not oversee  
what goes on among them, saying nothing less than  
that we do not exist at all (for that is of course what  
his argument implied), and there were some who  
applauded him. The other, however, I mean  
Timocles, was on our side and fought for us and got  
angry and took our part in every way, praising our  
management and telling how we govern and direct  
everything in the appropriate order and system; and  
he too had some who applauded him. But finally he  
grew tired and began to speak badly and the crowd  
began to turn admiring eyes on Damis; so, seeing

Toda su discusión era referente a nosotros: el maldito Damis afirmaba que nosotros no nos preocupamos de los hombres, ni observamos lo que ocurre entre ellos, viniendo a decir prácticamente que no existimos, pues esto es lo que significaba su argumento; y había algunos que le aplaudían.

El otro, Timocles, defendía nuestra causa, peleaba en nuestro favor, se irritaba, y por todos los medios luchaba, ensalzando nuestra solicitud y explicando cómo dirigimos y disponemos cada cosa en el orden y rango convenientes. También él tenía algunos que le aplaudían, pero estaba ya agotado y gritaba con dificultad; y la gente volvió sus ojos a Damis.

Yo me percaté del peligro y ordene a la noche que se extendiera y disolviese la reunión.

Se marcharon, pues, tras acordar que al día siguiente reanudarían la encuesta hasta terminarla; y yo, acompañando a muchos mientras regresaban a casa, escuchaba cómo aplaudían entre sí los argumentos de Damis, y eran ya mayoría quienes militaban en su bando. Había también quienes no creían conveniente prejuzgar sobre la causa contraria, sino aguardar a lo que dijera Timocles al día siguiente.

Tal embate acontece entre Tímocles, o estóico e Dâmis, o epicurista. Notamos um traço que aparecerá em vários momentos do diálogo, em que as divindades mostram sua preferência por Tímocles, dando-lhe epítetos ou citando seu nome acompanhado de palavras elogiosas. Quando comentam sobre Dâmis, temos o exato oposto dos comentários positivos dispensados a Tímocles; o filósofo epicurista é tratado de maneira áspera.

É esperada dos deuses e deusas a predileção por Tímocles, pois a causa da Providência está em suas mãos e em seus argumentos. Ele é "o melhor dos homens", epíteto parecido aos dados às figuras heróicas ou exemplares das narrativas míticas. Em contraposição, o inimigo dos deuses, partidário da dúvida e defensor da racionalidade epicurista é um apaixonado que grita em altos brados, de forma a excitar os ânimos *controlados* de Tímocles. Além disso, Dâmis é alguém que *ri* e, ao parecer com a feição da máscara cômica, assume uma postura antagônica e questionadora. O riso sardônico é considerado doentio e, por vezes, mortal, "(...) mitos e lendas da Grécia fazem do riso sardônico uma força que ultrapassa o ser humano (...). O corpo é sacudido por

---

the danger, I ordered night to close in and break up the conference. They went away, therefore, after agreeing to carry the dispute to a conclusion the next day, and I myself, going along with the crowd, overheard them praising Damis' views on their way home and even then far preferring his side: there were some, however, who recommended them not to condemn the other side in advance but to wait and see what Timocles would say the next day.

convulsões e a face crispada por um ricto de morte" (MINOIS, 2003, p. 29). É o riso de Dâmis, segundo Zeus; tal qual o de Dioniso, uma mistura de Eros e Tânatos, um riso que desvenda e camufla-se ao mesmo tempo, destrói e renasce da inquietação sardônica do mal-estar causado pela ameaça.

Se for esperada de Zeus certa parcialidade como juiz, nota-se o oposto em sua narração dos fatos para a assembléia no Olimpo. Ao fazer uma síntese dos argumentos da discussão e, por extensão, sintetizar a ação do *Zeus Trágico*, o Pai Cronida retoma as circunstâncias de forma a oferecer à Tímocles mais vantagem do que ele tem.

O "maldito" Dâmis afirma categoricamente que o Panteão é uma farsa, pois a humanidade é tratada com desdém e as necessidades prementes são ignoradas. A Providência não tem sentido de existência, se não pode *prover* aqueles que lhe são devotos e caros. Tímocles opõe-se a esta posição religiosa e filosófica, mantém firme seu propósito de seguir e defender os designios divinos sobre a condição humana. São duas visões contrárias de filosofia. Uma nega a Providência, a outra exalta suas dádivas. Tímocles rememora o Cosmos e o lugar de cada um dispostos pelos deuses. Dâmis, contudo, instaura o Caos nessa atmosfera de pretensão equilíbrio.

Vendo que Dâmis estava ganhando adeptos à sua causa, de modo a evitar o constrangimento da perda do debate e, conseqüentemente, da perda de piedade dos homens, Zeus faz com que a Noite derrube sua escuridão sobre a Terra. Permite-se, com isso, protelar um tanto o desfecho da querela.

Finda a narração de Zeus, ele pede conselhos aos seus de maneira a conduzir o final da discussão em prol de Tímocles, o estóico. Uma lista necessidades divinas é usada para estimular a assembléia à causa de Tímocles, ou precisamente, da manutenção da ordem e da vida das divindades. São estes os benefícios da crença para os imortais: sacrifício, presentes, honras, banquetes, celebrações, jogos, vigílias, procissões, todas pertencentes ao âmbito do par mito/rito. Elas aparecem listadas sem intervalos, fazendo apreender certa sequência angustiada na fala de Zeus. Serão estas as perdas advindas da descrença ou do abandono, uma quebra na cíclica tradição de doação humana ao Panteão.

ZEUS<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup>ZEUS

Estos son los motivos de haberos convocado, no insignificantes, oh dioses, si consideráis que toda nuestra honra, gloria y ganancia son los hombres: si éstos se persuaden de que los dioses sencillamente no existimos, o, existiendo, no somos providentes respecto a ellos, quedaremos sin sacrificios, prebendas y honores en la tierra, y en vano nos sentaremos en el cielo, muertos de hambre, privados de aquellas fiestas, asambleas, juegos, sacrificios, festivales nocturnos y procesiones. Por tanto, en defensa de tales intereses, propongo que todos estudiéis algún plan salvífico ante esta situación, en virtud del cual venza Timocles y dé mayor impresión de verosimilitud, mientras Damis queda en ridículo ante sus oyentes; por mi parte, no confío demasiado en que Timocles venza por sí mismo si no le prestamos nuestra ayuda.

Lanza, pues, Hermes, la proclama prevista por la ley, para que se levanten a dar consejo.

Zeus convoca os demais ao conselho e lhe pede opiniões por não confiar na capacidade argumentativa de Tímocles. Seu sofista não discursa bem, não domina com sabedoria as lições da Oratória e da Retórica: "(...) não confio demasiado que Tímocles vença por si mesmo, caso não lhe prestemos ajuda" (*tradução nossa*). Zeus deseja que a conclusão seja *verossimilhante* e, por isso, esta não precisa estar presa à real condição dos contendores, à verdadeira qualidade sofisticada de cada um. Logo, melhor que ela seja mentirosa e convença o público de sua veracidade para o *contexto*. A regra aristotélica do enredo exemplar se vê parodiada nas palavras de Zeus, na *tragédia* dos deuses.

A tentativa de convocar a assembléia com o exórdio da *Primeira Olíntica*, de Demóstenes, previa que qualquer um dos presentes, se pudesse, por fortuna ou não, compartilhar seus conselhos, seria de bom grado aceito e ouvido pelo público presente. Na *Primeira Olíntica*, os cidadãos atenienses, uma classe específica de homens

---

That is why I called you together, gods, and it is no trivial reason if you consider that all our honour and glory and revenue comes from men, and if they are convinced either that there are no gods at all or that if there are they have no thought of men, we shall be without sacrifices, without presents and without honours on earth and shall sit idle in Heaven in the grip of famine, choused out of our old-time, feasts and celebrations and games and sacrifices and vigils and processions. Such being the issue, I say that all must try to think out something to save the situation for us, so that Timocles will win and be thought to have the truth on his side of the argument and Damis will be laughed to scorn by the audience: for I have very little confidence that Timocles will win by himself if he has not our backing. Therefore make your lawful proclamation, Hermes, so that they may arise and give counsel.

escolhidos, tinham o poder de opinar e defender suas ideias frente à problemática exposta por Demóstenes. Objetivava-se encontrar uma resolução adequada à crise expressa pelo orador.

Hermes retoma a ideia central do exórdio de Demóstenes ao incitar as divindades à participação. Pretende-se ouvir o que se pode fazer para a tomada de atitude frente à outra crise, a da Providência divina. Em termos gerais, a resposta é o silêncio, os deuses e deusas não opinam ou se expressam. Antes, esbravejando sobre sua posição de privilégio nos assentos, agora, ausentes por estagnação ou estupor. Pela segunda vez no diálogo, a ausência, a abstenção da palavra faz-se presente, só que, neste momento, não é Zeus que se vê impossibilitado da continuidade e, sim, os receptores de sua narrativa.

No espaço entre a fala e a pausa, Momos entra em cena. Sua intenção, como veremos, será o de total desmascaramento das incongruências do plano divino. Ele mesmo, filho da Noite e da escuridão, figura zombeteira expulsa do Olimpo por ofensa a Zeus, é quem toma para si a palavra de opinião, a palavra que quebra a inépcia dos demais.

HERMES<sup>145</sup>

— Escucha, calla, no alborotes.

¿Quién quiere tomar la palabra entre los dioses mayores de edad con voz? (*Pausa*)

¿Qué?

¿Nadie se levanta? ¿Quedáis inmóviles de estupor ante la gravedad de las noticias?

MOMO

*Ojalá vosotros todos convertidos quedéis en agua y tierra.*

---

<sup>145</sup> HERMES

Hark ! Hush ! No noise ! Who of the gods in full standing that have the right to speak wants to do so? What's this? Nobody arises? Are you dumfounded by the greatness of the issues presented, that you hold your tongues?

MOMUS

"Marry, you others may all into water and earth be converted";

but as for me, if I were privileged to speak frankly, I would have a great deal to say.

ZEUS

Speak, Momus, with full confidence, for it is clear that your frankness will be intended for our common good.

En cuanto a mí, si se me concediera hablar con franqueza, podría deciros, Zeus, muchas cosas

ZEUS

— Habla, Momo, con toda confianza, pues es evidente que usarás de la franqueza en pro de nuestros intereses.

Momos inicia seu discurso cantando parte dos versos 99-100 do Canto VII da *Iliada*: "Em água e terra virar se pudésseis, em vez de ficarem todos sentados, assim, onde se acham, com medo e sem honra!", nestes versos Menelau enfurece-se com os seus guerreiros ao vê-los inúteis à convocação de lutar contra Heitor, admirável herói troiano.

Momos, o deus do riso, compara as divindades àqueles homens bravos, em meio à guerra, que se negam a acreditar na possibilidade de derrota do seu adversário maior. Não à toa, em Homero, Heitor tem a fama de herói invencível; no *Zeus Trágico* a dúvida dos humanos na Providência é comparada ao poder destruidor do príncipe troiano. Sendo livre e franco, ocasionalmente incisivo, Momos pode falar abertamente sobre os pontos fracos dos olímpianos e demais deuses da assembléia, relacionando-os aos guerreiros sobressaltados da *Iliada*.

Por certo, os filósofos sofistas e os epicuristas do século II d. C., herdeiros da escola racional de Epicuro, colocam os deuses em situação complicada ao retirá-los de um lugar *altíssimo* e ordenado, expondo-os ao julgamento em praça pública. A Providência e suas razões para existir tornam-se objetos para denúncia da ausência e do alheamento das divindades em relação à vida dos mortais.

MOMO<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> MOMUS

Well then, listen, gods, to what comes straight  
from the heart, as the saying goes. I quite expected  
that we should wind up in this helpless plight and  
that we should have a great crop of sophists like  
this, who get from us ourselves the justification for  
their temerity; and I vow by Themis that it is not  
right to be angry either at Epicurus or at his  
associates and successors in doctrine if they have  
formed such an idea of us. Why, what could one  
expect them to think when they see so much confusion  
in life, and see that the good men among  
them are neglected and waste away in poverty and  
illness and bondage while scoundrelly, pestilential

— Por tanto escuchad, dioses, lo que sale del corazón, como suele decirse. Yo ya me temía que nuestros intereses llegaran a esta situación embarazosa, y que muchos sofistas de su ralea nos surgieran, prestos a tomar de nosotros el motivo de su osadía.

Por Temis, no debemos irritarnos contra Epicuro y sus secuaces y continuadores de sus teorías porque hayan inferido tales suposiciones acerca de nosotros.

¿O qué era justo esperar que ellos pensasen, al ver tanta confusión en la vida, y a los justos olvidados, oprimidos por la pobreza, enfermedades y esclavitud, mientras los perversos e infames gozan de honra y riqueza y mandan sobre los mejores; y hasta los ladrones sacrílegos se libran del castigo y pasan inadvertidos, mientras la cruz y los azotes aguardan algunas veces a quienes no han hecho mal alguno?

Es lógico, pues, que viendo todo esto piensen de nosotros que no existimos en absoluto, en especial cuando oyen decir a los oráculos que cuando uno cruce el Halys destruirá un gran imperio, sin aclarar si se trata del propio o del enemigo; y asimismo:

*!Oh sagrada Salamina! Tu daras muerte a hijos de mujeres.*

También los persas, creo, como los griegos, eran hijos de mujeres. Cuando escuchan asimismo de los rapsodas que tenemos amoríos, somos heridos, sufrimos encadenamientos, servimos como esclavos, originamos disensiones y mil cosas por el estilo —y eso considerándonos nosotros felices e inmortales —, ¿qué van a hacer sino reírse justamente y considerar en nada nuestras cosas?

Nosotros, en cambio, nos enojamos si unos hombres no del todo necios refutan estos planteamientos y rechazan nuestra providencia,

---

fellows are highly honoured and have enormous wealth and lord it over their betters, and that temple-robbers are not punished but escape, while men who are guiltless of all wrong-doing sometimes die by the cross or the scourge ?

It is natural, then, that on seeing this they think of us as if we were nothing at all, especially when they hear the oracles saying that on crossing the Halys somebody will destroy a great kingdom, without indicating whether he will destroy his own or that of the enemy; and again

*"Glorious Salamis, death shalt thou bring to the children of women,"*

for surely both Persians and Greeks were the children of women! And when the reciters tell them that we fall in love and get wounded and are thrown into chains and become slaves and quarrel among ourselves and have a thousand cares, and all this in spite of our claim to be blissful and deathless, are they not justified in laughing at us and holding us in no esteem ? We, however, are vexed if any humans not wholly without wits criticize all this and reject our providence, when we ought to be glad if any of them continue to sacrifice to us, offending as we do.

cuando tenemos que estar contentos de que algunos todavía nos ofrezcan sacrificios, a pesar de nuestros fallos.

Momos invoca Têmis, deusa recorrente nas tragédias, a Justiça Divina. Tal justiça diz respeito à desordem e à desobediência sucedidas à *hybris*, ao excesso que ultrapassa o desenho do Destino trágico previamente traçado. As linhas trágicas do Fado dos deuses estariam delineadas na contundente defesa de Dâmis? Poderiam as divindades se ausentar em ação e ainda assim existir para os homens? Sob este duplo argumento, Momos exercita, à sua maneira franca de dizer, a crítica à situação na qual se encontram as divindades. O exercício crítico, apontando as falhas de percepção dos deuses em relação aos humanos, é uma estratégia retórica, da ironia socrática, presente no discurso de Momos.

A duplicidade é, segundo os teóricos do riso, um sinal - evidente ou não - da sátira construída sob os paradoxos que causam o risível. Por exemplo: os perversos que usufruem das riquezas materiais e os miseráveis, que sendo bons, não conseguem alcançar um lugar em meio às injustiças, por causa do poder dos ricos. Outros temas motivam a criação de personagens sobre o modelo de duplicidade. Eles são recorrentes na poética luciânica e estão citados da fala de Momos, a exemplo dos "justos esquecidos", dos "oprimidos pela pobreza, enfermidades e escravidão", dos "infames que mandam sobre os menores", dos "ladrões sacrílegos".

O deus do escárnio pondera ao apontar mais incongruências: a necessidade de prestar honras aos deuses ou a condição dos crentes ao receberem uma mensagem dúbia através das revelações oraculares. Momos atribui aos oráculos a natureza de dizer obviedades com tonalidades de mistério.

Luciano de Samósata não se atém somente aos textos tradicionais da religiosidade grega, a exemplo de Homero ou de Hesíodo. Apropria-se da História, aparentemente mais próxima aos fatos *reais* e cita Heródoto VII (versos 141 e subsequentes). Este recomenda certo oráculo a Temístocles, dizendo: "Oh! Sagrada Salamina! Tu darás morte aos filhos das mulheres!" (*tradução nossa*).

Temístocles recebe o oráculo e dele deve supor uma decisão guerreira estratégica, uma prática para a batalha. Para Momos este é um exemplo de inexatidão, pois a revelação atrapalha e confunde os humanos, neste caso, o comandante. Todos são



filhos de mulheres, como conduzir seu exército, sabendo que a batalha travada em Salamina pode trazer morte ao seu lado e não ao dos persas?

Fazem parte do estilo da grande Historiografia os grandes discursos que, na maior parte dos casos, são fictícios; servem para a evidenciação dramática (*illustratio*) do acontecimento, às vezes também para a explicação de grandes pensamentos políticos ou morais: em qualquer caso, devem ser os ápices retóricos da exposição. Permite-lhes uma penetração de pensamentos daquele que é representado discursando, também certo realismo, mas, em essência, são produtos de certa tradição estilística que era cultivada na escola dos retóricos; redigir discursos que este ou aquele teria dito nesta ou naquela ocasião histórica era um exercício que estava na moda (AUERBACH, 2002, p. 33-34).

O discurso histórico é posto junto aos discursos obscuros dos oráculos, pois é um recorte da veracidade dos acontecimentos. A diferença entre eles é que um trata do porvir e o outro do passado. Se pensarmos no uso retórico das mensagens cifradas, num sentido *cosmético* de rebuscamento, a linguagem expressa nos oráculos conduz as ações para um fim controverso, assim como o discurso historiográfico pretende ser fidedigno em sua finalidade narrativa e não abarca a complexidade do fato na História. Enfim, obtém-se destes discursos mais floreios de linguagem que informações relevantes. A matéria destoante conduz ao risível, já que a "evidenciação dramática dos acontecimentos" serve mais para caracterizar certa opulência do discurso e da matéria tratada do que esclarecer propriamente o sentido e o objetivo do discurso.

O mesmo se dá com os deuses, quando julgados pelos homens em suas contradições. Há inúmeros episódios narrados pelos rapsodos e aedos em que o amor divino é tratado com zombaria. A traição de Afrodite com Ares, ambos aprisionados pelo deus coxo, Hefesto, esposo de Afrodite, é um exemplo disso. A intriga doméstica dos deuses, os conflitos em sua dimensão amorosa, a posição jocosa que assumem ao serem castigados de forma ridícula, refletem-se nos humanos pelo riso. O riso destrona os deuses. Há, ainda, o momento em que os deuses riem deles mesmos e isso se vê ampliado pelo deboche humano às intrigas celestes.

Momos conduz sua fala num sentido *descendente* de argumentação. Isto é, ao demonstrar, ponto a ponto, as lacunas nas ações divinas, desce as divindades do Olimpo e as aproxima do campo das ações terrestres. No terreno do humano as divindades se

veem colocadas em questão. O malogro em exercer e retribuir as oferendas e sacrifícios constitui o cerne da exposição de Momos.

Ocorre uma mudança repentina na temática do diálogo, na qual Momos afirma estar sozinho na presença de Zeus, à exceção de três filhos de mortais que presenciam a reunião indevidamente, por não serem totalmente imortais: Hércules, o grande herói dos doze trabalhos, filho de Zeus com Alcmena; Ganimedes, troiano que tornara-se copeiro dos deuses após Zeus tê-lo raptado e Asclépio, semideus associado à medicina e filho de Apolo e Corônís, na tradição hesiódica do mito.

#### MOMUS<sup>147</sup>

---

##### <sup>147</sup> MOMUS

I beg you here and now, Zeus, as we are alone and there is no man in our gatheiring except Heracles and Dionisus and Ganymede and Asclepius, these naturalized aliens — answer me truly, have you ever had enough regard for those on earth to find out who are the good among them and who are the bad? No, you can't say that you have! In fact, if Theseus on his way from Troezen to Athens had not incidentally done away with the marauders, as far as you and your providence are concerned nothing would hinder Sciron and Pityocampes and Cercyon and the rest of them from continuing to live in luxury by slaughtering wayfarers. And if Eurystheus, an upright man, full of providence, had not out of the love he bore his fellow men looked into the conditions everywhere and sent out this servant of his, a hard-working fellow eager for tasks, you, Zeus, would have paid little heed to the Hydra and the Stymphalian birds and the Thracian mares and the insolence and wantonness of the Centaurs.

If you would have me speak the truth, we sit here considering just one question, whether anybody is slaying victims and burning incense at our altars; everything else drifts with the current, swept aimlessly along. Therefore we are getting and shall continue to get no more than we deserve when men gradually begin to crane their necks upward and find out that it does them no good to sacrifice to us and hold processions. Then in a little while you shall see the Epicuruses and Metrodoruses and Damises laughing at us, and our pleaders overpowered and silenced by them. So it is for the rest of you to check and remedy all this, you who have brought things to this pass. To me, being only Momus, it does not make much difference if I am to be unhonoured, for even in bygone days I was not one of those in honour, while you are still fortunate and

A mí y ahora, Zeus — ya que estamos solos y ningún hombre asiste a la conferencia, excepto Heracles, Dioniso, Ganimedes y Asclepio, fraudulentamente inscritos —, respóndeme en verdad si alguna vez te has preocupado de los asuntos de la tierra como para determinar quiénes son malos y quiénes son buenos. No podrías decírmelo. En realidad, si Teseo al ir de Trecén a Atenas no hubiese exterminado sobre la marcha a los bandidos, por lo que a ti respecta y a tu providencia nada habría impedido a Escirón, Pitiocampes, Cerción y los demás seguir viviendo espléndidamente de las matanzas de los viandantes. Y si Euristeo, varón justo y providente, llevado de su filantropía, no hubiese enviado en cada caso a este esclavo suyo, hombre endurecido y dispuesto a arrostrar trabajos, tú, Zeus, poco te habrías preocupado de la Hidra, de las aves de Estinfalo, de los caballos tracios y de las insolentes borracheras de los Centauros.

Mas, para decir verdad, estamos sentados pendientes tan sólo de que alguien sacrifique y queme en los altares. Lo demás lo arrastra la corriente llevándolo al azar. Por tanto, sufrimos nuestro merecido, y aún más hemos de sufrir, a medida que los hombres alcen la mirada y descubran que ningún provecho les reporta hacernos sacrificios y procesiones.

Pronto verás reírse a los Epicuros, Metrodoros y Damis, mientras nuestros defensores son vencidos y acorralados por éstos; por consiguiente, en vuestra mano está poner término y remediar la situación, que ha llegado a este extremo.

En cuanto a Momo, no es grande el peligro si queda sin honras, que jamás antes las gozó, mientras vosotros erais felices y disfrutabais de los sacrificios.

A presença de filhos de mortais poderia impedir um relato coerente e menos parcial de Zeus, por isso, independente dos semimortais que escutam sua opinião, Momos o incita a utilizar um recurso característico dele próprio, Momos, do deus de escárnio: a franqueza. Além dos recursos cômicos de linguagem, causadores do riso por causa das construções semânticas e lexicais de duplo sentido, a *franco-dizer* também pertence à poética do risível, na medida em que a sátira faz-se pela exposição aberta do material destinado à crítica.

Para Zeus, não é possível responder se os males ou bens distribuídos entre os homens são justos, de acordo com as pretensões argumentativas de Momos. Da impressão deixada pela fala, entende-se que o Desconhecido, traçado pelas mãos das Moiras, não interessa diretamente aos deuses, em se tratando dos destinos dos meros humanos.

Momos reduz os desejos divinos à atenção às oferendas nos altares e ao cumprimento cíclico do castigo sacrificial, advindo do mito de Prometeu e da tradição

---

enjoy your sacrifices.

do rito religioso. Em conjugação ao *descaso* do Olimpo, instaura-se uma espécie de matéria caótica, denominada "azar". Antes do Fado imposto, a humanidade piedosa se vê dividida às cegas pelos caprichos dos deuses e, eventualmente, abandonada ao infortúnio. Tal qual um mestre de retórica, Momos associa e contrapõe as visões situadas no interlúdio do Destino e do Azar; para tanto, argumenta sempre à sombra do dito por Zeus, a fim de demonstrar a controvérsia de sua tese.

(...) as técnicas dos retóricos e sofistas são inseparáveis das práticas do tribunal e dos duelos políticos na Assembléia. O processo dos *Dissoi Lógoi*, os discursos duplos, contrapondo a cada questão considerada suas teses contrárias, marca uma primeira tentativa de dar forma a argumentações que se excluem mutuamente (VERNANT, 2006, p. 87).

A estrutura retórica da fala de Momos utiliza o princípio clássico da réplica judicial, fundamentada sobre a tese inicial do locutor. Ele mantém-se próximo ao posicionamento de mediador das tensões, equilibra os dados e reconstrói sob sua proposta. A narrativa dos fatos não obscurece a visão crítica e a face risonha de Momos. Ele situa sua antítese nos espaços lacunares da narrativa de Zeus, anulando, inclusive, as tendenciosas adjetivações sobre o valor de Tímoctes e Dâmis e invertendo-as a favor de sua defesa.

Zeus retoma o controle do debate, desmerecendo o posicionamento de Momos. Para reforçar sua afirmação, parafraseia o verso 16 da *Olímpica I* de Demóstenes. Sua estratégia é recorrer ao orador respeitado para reafirmar a potência de seu discurso. Há o rebaixamento da réplica incômoda de Momos, o qual conduzira suas conclusões apoiando a matéria discutida entre os filósofos, dando-lhe justificativa plausível para refutar a Providência.

ZEUS<sup>148</sup>

— Dejemos desvariar a éste, dioses; siempre es áspero y dado a la censura. Pues, como dijo el ínclito Demóstenes, acusar, reprender y

---

<sup>148</sup> ZEUS

Let us ignore this fellow's nonsense, gods; he is always harsh and fault-finding. As that wonderful man Demosthenes says, to reproach and criticize and find fault is easy and anyone can do it, but to advise how a situation may be improved requires a really wise counsellor; and this is what the rest of you will do, I am very sure, even if Momus says nothing.

censurar es fácil y al alcance de cualquiera, mas aconsejar para que la situación evolucione a mejor es propio de un consejero auténticamente sensato.

Es lo que, estoy convencido, haréis vosotros ante el silencio de éste.

O silêncio novamente se faz presente no enredo. Parece-nos que os interlúdios entre as falas das personagens evocam textualmente uma mudança na *ação* representada. As personagens se modificam e esta passagem é marcada no diálogo pela descrição da pausa "cênica". Momos é deixado ao lado, por um tempo ignorado, e Posídon aparece no papel de novo debatedor com o Cronida.

Posídon descreve o campo de sua ação como divindade. Apresentamos o irmão de Zeus anteriormente. Seu mundo está circunscrito na área aquática e eólica. Logo, seu poder materializa-se nestes meios, daí o campo semântico de sua fala retomar termos como "água", "profundidade", "navegantes" e "naus". Porém, a questão é de interesse para qualquer divindade, independentemente das áreas de domínio subjugadas aos deuses. Compreendemos a exposição dos domínios de cada um dos deuses como um artifício literário de Luciano de Samósata. Nele, a tradição fundamental dos mitos é reiterada, pouco a pouco, em forma de lembranças descritivas.

POSIDON<sup>149</sup>

— Yo, por lo demás, vivo bajo el agua, como sabéis, y en las profundidades gobierno a mi modo, salvando en la medida de lo posible a los navegantes, impulsando las naves y controlando los vientos.

Sin embargo —pues también me interesan los asuntos de aquí —, opino que hay que desembarazarse de ese Damis antes de que acuda a la discusión, con el rayo o con cualquier otro procedimiento, para que no gane el debate, pues según afirmas, Zeus, tiene dotes persuasivas. Al mismo tiempo les demostraremos cómo tratamos a quienes osan exponer tales ideas contra nosotros.

---

<sup>149</sup> POSEIDON

For my part I am pretty much subaqueous, as you know, and live by myself in the depths, doing my best to rescue sailors, speed vessels on their course and calm the winds. Nevertheless I am interested in matters here too, and I say that this Damis should be put out of the way before he enters the dispute, either with a thunderbolt or by some other means, for fear that he may get the better of it in the argument ; for you say, Zeus, that he is a plausible fellow. At the same time we'll show them how we punish people who say such things against us.

A proposta de Posídon, ao contrário da crítica de Momos, é súbita e definitiva. Sua personagem caracteriza-se pela impulsividade no *Zeus Trágico*. Ele não faz delongas ou ponderações equilibradas. Deduz da querela uma resolução estratégica e imediata, sem o sopesar das argumentações. Não é como Hermes, Atena ou Momos, deuses de *lógos* filosófico e afeitos a lucubrações retóricas; destoa deles por ser totalmente partidário da *práxis*. Não se apresenta na figura um deus sofista, com alcance pela Potência das palavras.

O melhor castigo seria, para Posídon, que a discussão encerrassem com a fulminação de Dâmis, o epicurista, através dos raios de Zeus. A *hybris* do filósofo serviria de exemplaridade para os demais mortais que ousassem ofender a imortalidade. Dâmis prestar-se-ia a bode expiatório do julgamento. Posídon conclui do castigo individual o poder de coerção coletiva, principalmente porque o filósofo epicurista é mais hábil no papel de orador. Ao atacar com violência o adversário mais capaz, repreende-se o grupo atuante na causa contra a Providência.

Diante da proposta de Posídon, de que Dâmis seja fulminado, Zeus reage instantaneamente:

ZEUS<sup>150</sup>

— ¿Bromeas, Posidon, o te has olvidado por completo de que no está en nuestra mano nada semejante, sino que las Moiras hilan para cada uno el que muera a rayo, espada, fiebre o consunción?

---

<sup>150</sup> ZEUS

Are you joking, Poseidon, or have you completely forgotten that nothing of the sort is in our power, but the Fates decide by their spinning that one man is to die by a thunderbolt, another by the sword and another by fever or consumption? If it lay in my power, do you suppose I would have let the temple-robbers get away from Olympia the other day unscathed by my thunderbolt, when they had shorn off two of my curls weighing six pounds apiece? Or would you yourself at Geraestus have allowed the fisherman from Oreus to filch your trident? Besides, it will look as if we were getting angry because we have been injured, and as if we feared the arguments of Damis and were making away with him for that reason, without waiting for him to be put to the proof by Timocles. Shall we not seem, then, to be winning by default if we win in that way?

POSEIDON

Why, I supposed I had thought of a short cut to victory?

Pues, si el asunto dependiera de mí, ¿crees que habría permitido hace poco a los ladrones sacrílegos salir de Pisa indemnes de mi rayo, después de cortarme dos rizos que pesaban seis minas cada uno? ¿Habías tú mismo tolerado que en Geresto el pescador de Óreo te hubiese arrebatado el tridente?

Además, daríamos pruebas de nuestro enojo, de hallarnos inquietos por la cuestión y temer las palabras de Damis, por lo que le habríamos eliminado sin aguardar a que se enfrentara con Timocles.

De este modo, ¿no parecería sino que queremos vencer por ausencia del contrincante?

POSIDON

— Y yo que creía haber dado con el camino más corto hacia la victoria...

A Providência, o azar, o Destino, o Fado são elementos desconhecidos para as divindades, até certo ponto. Ao sugerir tal ação para Zeus, Posídon esquece-se na particular condição para a manutenção do Cosmos: não ser possível aos deuses interferir nos fios das Moiras. Zeus domina e subjuga por ser o Poder, e por compreender as regras as quais conduzem o universo celeste e terreno. Se o arbítrio estivesse equiparado aos desejos das divindades, qualquer mortal que as ofendesse poderia receber castigo ao bel-prazer dos habitantes divinos: tanto o pescador que furtou o tridente de Posídon quanto os ladrões que cortaram as madeixas de ouro da estátua de Zeus teriam sido fulminados, se estivesse no poder de Zeus decidir sobre o Fado dos humanos.

Zeus, deus-juiz, não apelaria a tal expediente para encerrar a altercação entre Dâmis e Tímocles. Dirige-se a Posídon, após tê-lo ouvido, através de um gracejo sarcástico. Não está falando com um inimigo, está se dirigindo a um irmão. Não deseja escarnecê-lo, mas mesmo assim, dá ao deus um apelido risível. Entrevemos quão rude e ordinária fora a ideia de fulminar Dâmis. Posídon, irmão de Zeus, termina sua participação com o apelido dúbio de "cabeça de atum", o que faz supor, por extensão semântica, tanto o deus marítimo que habita junto aos peixes quanto um parvo, de ideias fracas.

ZEUS<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> ZEUS

Avast ! a stockfish idea, Poseidon, downright stupid, to make away with your adversary in advance so that he may die undefeated, leaving the question still in dispute and unsettled!

— ¡Quita! Es una ocurrencia de atún, Posidón, y bastante burda, suprimir al rival para que muera antes de su derrota, dejando la cuestión dudosa y sin zanjar.

POSIDON

— A ver qué otra cosa mejor se os ocurre, si mis planes os resultan de atún.

Depois de descartada a ideia de fulminar Dâmis e encerrar a discussão de modo a causar mais problemas entre mortais e imortais, o diálogo envereda por uma temática exposta rapidamente no início do *Zeus Trágico*: a veracidade e a credulidade dos oráculos. Em contraponto às observações do deus oracular, Apolo, teremos a constante intervenção jocosa e desconfiada de Momos:

APOLO<sup>152</sup>

— Si a los jóvenes e imberbes nos permitiera la ley intervenir, tal vez os dijese algo provechoso para la encuesta.

---

POSEIDON

Well, then, the rest of you think of something else that is better, since you relegate my ideas to the stockfish in that fashion.

<sup>152</sup> APOLLO

If we young fellows without beards were permitted by law to take the floor, perhaps I might have made some useful contribution to the debate.

MOMUS

In the first place, Apollo, the debate is on such great issues that the right to speak does not go by age but is open to all alike ; for it would be delicious if when we were in direst danger we quibbled about our rights under the law. Secondly, according to law you are already fully entitled to the floor, for you came of age long ago and are registered in the list of the Twelve Gods and almost were a member of the council in the days of Cronus. So don't play the boy with us: say what you think boldly, and don't be sensitive about speaking without a beard when you have such a long-bearded, hairy-faced son in Asclepius. Besides, it would be in order for you to show your wisdom now or never, unless you sit on Helicon and talk philosophy with the Muses for nothing.

APOLO

But it is not for you to give such permission, Momus; it is for Zeus, and if he lets me perhaps I may say something not without sweetness and light and worthy of my study on Helicon.

ZEUS

Speak, my boy. I give you permission.



MOMO

— La cuestión, Apolo, es tan trascendental, que no depende de la edad, sino que todos comparten el derecho de voz.

Sería gracioso que, en situación de extremo peligro, reparásemos en pequeñeces sobre las facultades de las leyes. Tú, por lo demás, cumples los requisitos legales para hablar, pues hace tiempo que dejaste de ser efebo, estás inscrito en el registro de los Doce, y poco te falta para ser del consejo de Crono.

De manera que no te hagas el jovencito ante nosotros, y di de una vez tu parecer, sin avergonzarte por hablar siendo imberbe, ya que tienes un hijo como Asclepio, tan barbiespeso y barbiluengo.

Por lo demás, te convendría probar precisamente ahora tu sabiduría, si no en vano tienes tu sede en el Helicón, donde buscas la verdad con las Musas.

APOLO

— No eres tú, Momo, quien debe conceder tales autorizaciones, sino Zeus. Si el lo dispone, pronto diré algo no carente de inspiración, digno del quehacer del Helicón.

ZEUS

— Habla, hijo. Yo te autorizo.

Anteriormente, Momos havia acusado Apolo de falta de clareza ao pronunciar suas mensagens. Cobrara do deus a pouca importância dada à elaboração das revelações do oráculo do deus de Delfos. A seguir, a dúvida sobre a autoridade da palavra, inspirada e revelada pelos mistérios de Apolo, se aprofunda a ponto de transformar-se em motivação para o escárnio.

A noção de pouca autoridade em relação a Apolo, do ponto de vista de Momos, é reiterada a todo instante. Quando as duas personagens se confrontam no diálogo, torna-se um ponto certo encontrar o rebaixamento do dito oracular.

Notemos a posição de Apolo entre os demais deuses. Um de seus epítetos é Efebo, nome que deriva do significado "daquele que possui pouca idade". Aparentemente, Apolo utiliza essa alcunha tradicional a qual acompanha seu nome, para justificar sua indagação a Zeus. Aos deuses e deusas é permitido participar da inquirição e Apolo inicia sua participação destacando a característica de jovialidade de seu epíteto. A juventude subtendida nele poderia supor inexperiência na opinião comunicada à assembléia.

Momos contradiz a indagação de Apolo, como se a introdução ao seu discurso tivesse tonalidade de floreio de linguagem ao não atingir o assunto de maior importância, logo ao início. Momos desqualifica o epíteto de Apolo, retira do nome do

deus um argumento para o riso. Apolo não é jovem e está entre os Doze maiores deuses do Panteão. Considera desnecessário repetir o epíteto para apresentar-se ante aos deuses da Idade de Ouro, ou seja, os do tempo de Crono.

Um modo de rir do outro é apontar, pela imaginação de sua caricatura, um traço físico ou moral que, deturpado, possa ridicularizar a figura caricaturizada. Neste caso, Apolo é imberbe, apesar da idade adulta, o Efebo de seu nome parece um paradoxo e um complemento a esta característica de juventude *versus* maturidade. Adiciona-se o fato de Asclépio, deus da medicina e da cura, filho de Apolo, ter a barba extremamente crescida, denotando já uma idade madura. Tal característica do filho, em comparação com o pai, reforça o risível sobre a situação de Apolo, velho, porém evocado como jovem.

Por isso, para se mostrar sábio, Apolo precisa contrapor-se a esta inexperiência atrelada ao nome, no campo do significado direto do seu epíteto. Deve valer-se da tradição que lhe atribui morada entre as Musas, como o condutor das divindades portadoras da verdade divina, relevada a poucos. Luciano de Samósata, ao retomar esses epítetos e nomes dos deuses, como vimos, reforça o papel das genealogias dos deuses para a constituição dessas figuras mitológicas. Hesíodo anuncia, no próêmio da *Teogonia*, que o pastor inspirado pelas Musas do Monte Hélicon recebera o sopro da revelação religiosa do poema. Mas essas revelações tornam-se suspeitas ao confrontar-se com a insistente posição antagônica de Momos, no tocante a própria noção de verdade. E se Apolo habita junto à Verdade suprema deve possuir o dom de comunicá-la em conformidade com a Potência desta palavra.

Apolo segue o padrão descritivo de Tímocles, à maneira de Zeus. Enaltece o filósofo estóico com títulos que relembram a descrição do herói: "varão justo, piedoso e fiel", mas atribui uma falha à sua figura social. Esta falha, por consequência, faz dele um debatedor enfraquecido frente à Dâmis, o epicurista.

#### APOLO<sup>153</sup>

---

##### <sup>153</sup> APOLO

This Timocles is an upright, God-fearing man and he is thoroughly up in the Stoic doctrines, so that he gives lessons to many of the young men and collects large fees for it, being very plausible when he disputes privately with his pupils ; but he

— Timocles es un varón justo, piadoso y fiel observante de los principios estoicos. Por lo tanto, convive con muchos jóvenes para la práctica de la filosofía, y percibe unos honorarios nada insignificantes por ello, resultando muy convincente cuando habla en privado con sus alumnos. Pero es completamente incapaz de hablar ante un público, pues es de voz débil y medio tartamudo, de manera que provoca la risa por ello en sociedad, pues no habla con fluidez, sino que tartamudea y tiembla, en especial cuando, pese a todo, quiere dar pruebas de grandilocuencia. Es agudo de inteligencia hasta extremos hiperbólicos y sutil en sus juicios, según dicen los más versados en las doctrinas estoicas; pero, cuando expone e interpreta, con su debilidad todo lo estropea y confunde, al no aclarar lo que pretende, sino extender sus argumentos en enigmas y responder muy confusamente a las preguntas. Quienes no le entienden se ríen de él. Creo que es preciso hablar claramente y sobre todo tomar profunda conciencia de esto, para que entiendan los oyentes.

MOMO

— Tienes razón en esto, Apolo, al ensalzar a quienes hablan con claridad, aunque no lo practicas tú mucho en los oráculos, en los que eres torcido y enigmático, y sueles disparar a tierra de nadie a propósito, de forma que los oyentes precisén de otro Apolo Píitio para la interpretación.

Ahora, ¿qué aconsejas en este caso? ¿Cómo remediar la incapacidad de Timocles en la oratoria?

---

utterly lacks the courage to speak before a crowd and his language is vulgar and half-foreign, so that he gets laughed at for that reason when he appears in public, for he does not talk fluently but stammers and gets confused, especially when in spite of these faults he wants to make a show of fine language. His intellect, to be sure, is exceedingly keen and subtle, as people say who know more than I about Stoicism, but in lecturing and expounding he weakens and obscures his points by his incapacity, not making his meaning clear but presenting propositions that are like riddles and returning answers that are still more unintelligible ; hence the others failing to comprehending laugh at him. But it is essential to speak clearly, I think, and beyond all else to take great pains to be understood by the hearers.

MOMUS

You were right, Apollo, in praising people who speak clearly, even though you yourself do not do it at all, for in your oracles you are ambiguous and riddling and you unconcernedly toss most of them into the debatable ground so that your hearers need another Apollo to interpret them. But what do you advise as the next step, what remedy for Timocles' helplessness in debate?

Luciano de Samósata aproveita a representação do filósofo estóico para apontar a crise no ensino da Retórica e Oratória pelos sofistas. O século II d.C., na obra *luciância*, é um campo de batalha entre os charlatães que enriqueciam à custa do ensino da cultura da *paideia* aos jovens, e os filósofos ou pensadores que denunciavam a dilapidação do patrimônio cultural do pensamento grego. Em realidade, o acúmulo de riquezas em detrimento da divulgação descuidada entre os falsos sofistas, falsos oradores ou retores encontra-se no trecho do *Zeus Trágico* exposto anteriormente. Jaeger (1986) descreve, no trecho seguinte, a tradição e a caracterização atribuídas aos sofistas desde o *Protágoras* de Platão até a feição mais genérica dos mesmos:

Não só pelo seu ensino, mas também pela integral atração do seu novo tipo espiritual e psicológico que os sofistas foram considerados como as maiores celebridades do espírito grego de cada cidade, onde por longo tempo deram o tom, sendo hóspedes prediletos dos ricos e dos poderosos. Também nisto são os dignos sucessores dos poetas parasitas que pelos fins do séc. VI descortinamos nas cortes dos tiranos e nas casas dos nobres abastados. (...) Os seus contemporâneos tinham razão, quando os consideravam os autênticos representantes do espírito do tempo. É também sinal dos tempos viverem de educação. Esta era "importada" como uma mercadoria e exposta à venda (JAEGER, 1986, p. 347).

A exemplo dos sofistas tomados como "celebridades", vemos que Tímocles faz parte do grupo de filósofos/oradores empenhados em receber altos valores, em troca do conhecimento ensinado. O fato de conviver entre efebos, segundo Apolo, faz dele incapaz de comunicar suas ideias para um público exigente. Há características descritivas, relacionadas à *voz* e ao *discurso oratório* de Tímocles, as quais reforçam a incapacidade retórica do filósofo, quando pressionado por uma audição não inexperiente diferente dos seus pupilos. Apolo o representa através de adjetivos e ações verbais, que traduzimos a seguir: "voz débil e meio gago", "balbucia e treme" principalmente em momentos de "grandiloquência". A figura do estóico parece insegura e afetada, bem diferente da apresentada sob os elogiosos atributos de Zeus.

Apolo avalia a capacidade oratória de Tímocles e critica as fissuras em sua elaboração retórica, pois é deus da Palavra. Seus atributos, dentre outros, é comunicar bem. O deus Efebo vê em Tímocles fraquezas as quais "danificam e confundem", pois o filósofo interpreta e expõe seus pensamentos enigmaticamente. A confusão entre a

*performance* e a expectativa criada sobre o estóico gera, por antagonismo, o riso entre aqueles presentes em suas apresentações.

Outro riso sobrevém a este evocado por Apolo, é o de Momos. O deus dos oráculos elogia a capacidade de um bom orador ser claro. Momos, numa estratégia discursiva próxima à ironia socrática, intervém e indaga ao deus se tal conselho aplica-se ao mesmo. A contraposição entre Apolo e Momos nasce, na poética luciânica, da própria definição do oráculo e da divinação para Luciano de Samósata: "(...) c'est la faculté de connaître l'avenir ou les choses cachées autrement que par les moyens normaux d'investigation: l'expérience ou de la logique" (BOMPAIRE, 1937, p. 231) <sup>154</sup>. A lógica verbal exigida por Momos liga-se à lógica racional oposta à certeza profética baseada, não no processo indutivo, mas na suposição inspirada da divindade.

Os que recebem as mensagens reveladas têm de apelar ao Apolo Pítio, para esclarecer ou interpretar as respostas recebidas pelas pitonisas. Segundo a lenda homérica, as emanações vêm da serpente Píton, morta por Apolo, que teria apodrecido sob o local no santuário. Momos vê, portanto, o oráculo sob o viés daquilo que embaraça os crentes; transforma a crítica de Apolo a Tímocles em espelho de julgamento para o próprio deus oracular. A disposição das palavras e dos sentidos torna o oráculo "oblíquo e enigmático", necessitando mais de um Apolo para compreendê-lo.

Ao responder a última pergunta, Apolo se embaraça mais em sua exposição. Sugere que Tímocles seja auxiliado por outro tipo de orador, o advogado. Como um intérprete simultâneo, este advogado assumiria uma qualidade de *ventríloquo* do filósofo estóico.

#### APOLO<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> Tradução nossa. "(...) é a faculdade de conhecer o porvir ou as questões ocultas de formas outras que pelos meios comuns de investigação: da experiência ou da lógica."

<sup>155</sup> APOLLO

To give him a spokesman if possible, Momus, one of those eloquent chaps who will say fittingly whatever Timocles thinks of and suggests.

MOMO

Truly a puerile suggestion which shows that you still need a tutor, that we should bring a spokesman into a meeting of philosophers to interpret the opinions of Timocles to the company, and that Damis should speak in his own person and unaided while the other, making use of a proxy, privately whispers his ideas into his ear and the proxy does the speaking, perhaps without even understanding what he hears.

— Podríamos, Momo, procurarle un abogado de los expertos, que exprese adecuadamente lo que Timocles piense y exponga.

MOMO

— Verdaderamente has hablado como un joven imberbe que aún necesita pedagogo: un abogado, en una reunión de filósofos, va a permanecer a su lado para explicar al público las ideas de Timocles; mientras Damis da la cara y habla por sí mismo, el otro se sirve de un actor particular para deslizar sus teorías en los oídos de éste, y el actor va perorando sin entender él mismo quizás lo que oye.

Esto ¿cómo no iba a hacer reír al público?

Reconsideremos, pues, la cuestión.

Tú, admirable compañero —ya que dices ser adivino, y has ganado gracias a ello grandes sumas, llegando incluso a recibir ladrillos de oro—, ¿por qué no haces oportunamente una demostración de tu arte y predices cuál de los dos sabios vencerá en su discurso?

Pues sin duda conoces el porvenir, siendo adivino.

A personagem de Tímocles, rebaixada em suas falhas de orador, por possuir uma dicção embaraçada e raciocínios tortuosos, submete-se a mais esse adicional na representação de sua incapacidade de comunicar. Ao buscar um auxiliar na organização de pensamentos e exposição das ideias através de Outro, Luciano de Samósata cria uma rede de substituições análogas, as quais vão do charlatão-filósofo, passam pelo filósofo-orador e culminam na substituição deste por um terceiro, que não é nem a própria personagem, mas que atuará no lugar desta, para compensar-lhe os defeitos. O advogado é a prova da mediocridade de filósofo ante a platéia.

Momos investe contra a sugestão de Apolo. Não basta os deuses terem um defensor manco de palavras, do qual depende a conservação da Providência em termos filosóficos, Apolo ainda deseja manipulá-lo com as artes da ventriloquia. Retoma o epíteto do deus dos oráculos e, novamente, apropria-se do mesmo para distorcer a figura de Apolo. Um deus antigo com ideias imaturas, isto é o que significa o Efebo.

Dâmis, o epicurista, atua por si, não tem auxiliar ou recursos além dos da Retórica da Oratória, suas mestras e condutoras na discussão. Colocar um advogado

---

Wouldn't that be fun for the crowd! No, let's think of some other way to manage this thing. But as for you, my admirable friend, since you claim to be a prophet and have collected large fees for such work, even to the extent of getting ingots of gold once upon a time, why do you not give us a timely display of your skill by foretelling which of the sophists will win in the argument? Of course you know what the outcome will be, if you are a prophet.

pajeando Tímocles seria ridicularizá-lo frente ao adversário; se o filósofo estóico necessita de um intercessor para suas ideias, qual o efeito senão o riso?

Nota-se nas afirmações de Momos uma constante: o riso como finalidade argumentativa. Ou seja, para demonstrar como as ideias dos deuses estão incorretas ou distorcidas, o deus do Riso submete as sugestões à prova do risível. Se os pareceres tornarem-se ridículos a ponto de causar o riso na recepção dos discursos, estes mesmos pareceres são descartáveis.

Com este aspecto de contradição, Momos evita, num primeiro momento, que as divindades coloquem-se em posição suscetível à irrisão, à burla. Rindo das hipóteses de resolução para a querela, Momos comprova a ausência de coerência entre as opções apresentadas e o conjunto dos problemas. Ao descartar jocosamente a matéria inútil, reserva um espaço cada vez maior às razões ponderadas e úteis à dificuldade que os deuses experimentam.

Ironicamente, Momos exige de Apolo um oráculo revelador do vencedor. Nada seria tão apropriado, pois evitaria o acúmulo de discussões no plano terreno, as quais impedem a finalização da contenda filosófica. É notável a divisão dos planos na ação do diálogo: há o celeste/terreno e há o da *práxis/lógos*. Parece-nos que a presença desses planos é uma das marcas de continuidade para o enredo do *Zeus Trágico*, pois no curso de um para outro, conseguimos vislumbrar as contradições nas ações das personagens e as reviravoltas em seus discursos, os quais se direcionam à *ação* principal do diálogo *Zeus Trágico*: definir se a Providência e as divindades existem ou não.

O oráculo, por exemplo, segue este critério de planos. Apolo tem o *lógos* como instrumento de conhecimento, mas Momos submete esse *lógos* ao julgamento da *práxis*. Os mortais procuram o oráculo em busca do conhecimento sobre e pela *práxis*, porém esta vem através do *lógos* divino. Apolo tem a obrigação, se seguirmos este encadeamento, de conhecer o que será: "Pois, sem dúvida, conheces o porvir, sendo tu adivinho" (*tradução nossa*).

A arte da adivinhação junto à revelação do oráculo conduz à crítica de Momos a Apolo nesta próxima sequência.

APOLO<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> APOLLO

— Momo, ¿cómo va a ser posible hacerlo, si no tenemos trípode, ni perfume, ni una fuente profética como la de Castalia?

MOMO

— ¿Ves? Huyes de mi argumentación en cuanto te ves en un aprieto.

O *lógos* pertencente ao plano do pensamento, da elaboração das mensagens a serem reveladas, está subjugado, ao que parece, aos elementos materiais necessários ao ato propriamente dito da adivinhação. Comparado a uma cena teatral, os elementos cênicos compõem e complementam a *performance* do adivinho. Sem estes objetos, o "trípode, o perfume e a fonte profética em Delfos" (*tradução nossa*) o poder do adivinho fica embargado.

A presença da materialidade dos objetos aproxima o terreno do divino. Ou seja, a divindade conduz suas funções e atua, porque aquilo que a representa está *in loco* para os crentes. Os artefatos servem de intermediários entre a ação física da adivinhação - plano concreto, e a ação transcendental da revelação - plano abstrato. Pela carência dos elementos condutores da mensagem, Apolo alega sua incapacidade de prever.

Neste sentido, Momos observa quão dependente a divindade parece ser da representação de sua matéria, pois "cada forma de representação implica, para a divindade figurada, um modo particular de manifestar-se aos humanos e de exercer, através de suas imagens, o tipo de poder sobrenatural cujo controle ela possui" (VERNANT, 2006, p. 28). Parece um ludíbrio da parte de Apolo negar-se a desvendar o vencedor, já que não tem condições materiais de fazê-lo, ao tempo em que Zeus defende seu filho, opondo-o ao escárnio. Se os domínios de Apolo são divinos e investidos de poder, não serão o tripé, o incenso ou outro líquido que comprometerão os dotes premonitórios.

A prova e a contraprova alimentam a continuidade da temática, envolvendo o oráculo neste tecido de oposições; de um lado, a verdade inspirada das Musas, de outro lado, a verdade consistente dos fatos, da ação. O deus conduz duas verdades, portanto. O entrechoque da avaliação destas é que cria o desacordo quanto à credibilidade da

---

How can I do that, Momus, when we have no  
tripod here, and no incense or prophetic spring like  
Castaly?  
MOMUS  
There now! you dodge the test when it comes to  
the pinch.



mensagem transmitida. Se Apolo herda o poder de prever o futuro, é de Zeus que adquire o dom. O dom de conhecer os destinos e informar estes caminhos. Sobre isto manifesta-se Zeus, conclamando Apolo a afimar-se em seu dom:

ZEUS<sup>157</sup>

— Pese a todo, hijo, habla y no ofrezcas a este sicofanta motivos de acusación y mofa de tus dotes, como si éstas consistieran en un trípode, agua e incienso, de manera que, careciendo de esto, te vieses privado de tu arte.

APOLO

—Mejor sería, padre, resolver este asunto en Delfos o Colofón, donde tengo todos los medios, según está establecido. No obstante, aunque falto de aquellos elementos y preparación, intentaré predecir quién de los dos será el vencedor. Excusadme, no obstante, si hablo en verso.

MOMO

— Habla, pero claro, Apolo, y que no sea necesario abogado o intérprete. Pues no se cuecen ahora carne de cordero y una tortuga en Lidia, sino que ya sabes en qué consiste la pregunta.

Zeus não permite que Momos logre atingir o dom de Apolo, através de argumentos capciosos como estes: "Fala, mas claramente, Apolo, não seja necessário advogado ou intérprete" (*tradução nossa*). Apolo não deve utilizar em referência à sua sugestão anterior, o mesmo recurso de interpretação sugerido para Tímocles. Deve provar ao "caluniador" Momos seu poder, sem meios materiais. Deve atuar simplesmente como *lógos* oracular, todo Palavra e todo Potência. Afirma sua atitude,

---

<sup>157</sup> ZEUS

Speak up, my boy, all the same, and don't give  
this slanderer a chance to malign and insult your profession  
by saying that it all depends on a tripod and  
water and incense, so that if you didn't have those  
things you would be deprived of your skill.

Apollo

It would be better, father, to do such business at  
Delphi or Colophon where I have all the necessaries  
at hand, in the usual way. However, even thus  
devoid of them and unequipped, I will try to foretell  
whose the victory shall be: you will bear with me if  
my verses are lame.

Momos

Do speak; but let it be clear, and not itself in  
need of a spokesman or an interpreter. It is not  
now a question of lamb and turtle cooking together  
in Lydia, but you know what the debate is about.

dizendo: "Não obstante, ainda que faltem aqueles elementos e preparação, intentarei predizer qual dos dois será vencedor" (*tradução nossa*).

Para tentar obter a resposta do oráculo, Apolo terá de realizar a revelação sem seus objetos rituais. Temos nesta passagem uma descrição pictórica da possessão divina. Os traços físicos representados, a exemplo dos de uma coribante exaltada, estão entre as características de evocação imagética da ação recorrente no *Zeus Trágico*. Observe-se como retrata Zeus a experiência extática de Apolo:

ZEUS<sup>158</sup>

— ¿Qué vas a decir, hijo? Pues los momentos previos al oráculo son terribles: el color trocado, los ojos revueltos, el cabello erizado, agitación de coribante.  
Síntomas todo ello de posesión divina, terror y misterio sagrado.

Descreve-se não só para informar, mas principalmente, para ilustrar a dramática da cena. O gestual transmite-se pela observação da imagem, descrita pela voz de outra personagem. Neste caso, Zeus apresenta o que vê de Apolo, "a cor trocada, os olhos revoltos, o cabelo eriçado, agitação de coribante. Sintomas todo ele de possessão divina, terror e mistério sagrado" (*tradução nossa*). Apolo aproxima-se da figura do sacerdote da deusa Cibele, ao dançar de forma perturbada e alucinar em meio à revelação oracular, é a personagem do deus com máscara de coribante. A personagem divina de Apolo traveste-se como um mortal em transe, acompanhado da coreografia ritualística do culto. E, de certa maneira, a ilusão dionísia, do êxtase divino na dança frenética, complementa a imagem de Apolo tomado e descontrolado no momento da revelação.

O resultado do oráculo transcreve-se em versos. A estrutura inicia-se com uma metáfora, ao comparar a figura dos dois filósofos a heróis enraivecidos numa batalha. As armas são as palavras e os golpes destes voam com estalidos e silvos. A transcrição, até este ponto, aproxima o combate singular de guerreiros, típico da epopéia, à contenda de Dâmis e Tímocles, personagens do dramático.

---

<sup>158</sup> ZEUS

What in the world are you going to say, my boy?  
These preliminaries to your oracle are terrifying in themselves; your colour is changed, your eyes are rolling, your hair stands on end, your movements are frenzied, and in a word everything about you suggests demoniacal possession and gooseflesh and mysteries.

A seguir, a linguagem torna-se obscura e confusa. Surgem ganfanhos, garras, saqueadores, ganchos, palavras tais que pertencem a campos semânticos diversos que invadem violentamente o discurso, ou, que se apropriam de algo que não lhes pertence. Ao final, nas duas versões do texto, observamos a presença do "grasnido do corvo", sinal de mau augúrio, e também, a apresentação de dois animais importantes na obra luciânica: o asno e a mula.

APOLO<sup>159</sup>

*Escuchad de Apolo adivino el vaticinio sobre el combate cruento por  
hombres promovido,  
que claman, cubiertos con el yelmo de sólidas palabras.  
Mucho aqui y alli en la lucha,  
con alterno chasquido de la lengua,  
hieren los extremos de la compacta mancera.  
Mas, cuando el buitre de corvas uñas arrebate la langosta, entonces  
las cornejas portadoras de lluvia  
lanzarán su postrer graznido.  
La victoria de los mulos será, y el asno embestirá a su ágil prole.*

O oráculo não revela nominalmente o vencedor. A linguagem se vale do volume e da confusão de significados para fazer-se misteriosa. O asno e a mula, bestas que, por extensão, são desprovidas de astúcia e inteligência, vencem a disputa. Para Momos, o oráculo soa estapafúrdio e sua reação é gargalhar abertamente, a ponto de irritar Zeus, que não compreende o porquê de tal efeito.

ZEUS<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> APOLLO

*Hark to the words of the prophet, oracular words of  
Apollo,  
Touching the shivery strife in which heroes are  
facing each other.  
Loudly they shout in the battle, and fast-flying words  
are their weapons;  
Many a blow while the hisses of conflict are ebbing  
and flowing  
This way and that shall be dealt on the crest of the  
plowtail stubborn ;  
Yet when the hook-taloned vulture the grasshopper  
grips in his clutches,  
Then shall the rainbearing crows make an end of  
their cawing forever:  
Victory shall go to the mules, and the ass will rejoice  
in his offspring.*

<sup>160</sup> ZEUS

What are you guffawing about, Momus? Surely

— ¿A qué vienen esas carcajadas, Momo? No hay ningún motivo de risa.  
Repórtate, desgraciado, que te vas a ahogar de risa.

MOMO

— ¿Y cómo es posible, Zeus, ante un oráculo tan claro y evidente?

ZEUS

— Pues entonces explícanos lo que significa.

MOMO

— Es muy evidente, y no hace ninguna falta Temístocles. Dice el oráculo sin lugar a dudas que él es un embaucador y vosotros, los que creéis en él, unos asnos de carga, por Zeus, y unos mulos, con menos inteligencia que un saltamontes.

Ao ser indagado sobre o porquê do seu riso, Momos reforça sua incredibilidade nos oráculos. Ironicamente, declara ser "claro e evidente" o motivo do riso. Ridiculariza a "nitidez" do oráculo invertendo o elogio em zombaria. Utiliza o sarcasmo para amplificar o sentido cômico da resposta; nem Temístocles, intérprete de oráculos, precisa ser convocado para explicá-lo:

Enfin, Lucian s'amuse à faire des parodies d'oracles: la plus pompeuse et la plus obscure est le grand oracle de Apollon dans le *Zeus Tragédien* (31). Selon un procédé connu e toujours drôle, Mòmos se vante de l'expliquer en pêchant quelques mots qu'il tourne en insolences" (BOMPAIRE, 1937, p. 235)<sup>161</sup>.

O deus do escárnio termina sua participação rebaixando os deuses, compara-os a criaturas bestiais: asnos e gafanhotos. Momos nega-se a acreditar que o ajuizamento

---

there is nothing to laugh at in the situation we are facing. Stop, hang you! You'll choke yourself to death with your laughing.

MOMUS

How can I, Zeus, when the oracle is so clear and manifest?

ZEUS

Well then, suppose you tell us what in the world it means.

MOMUS

It is quite manifest, so that we shan't need a Themistocles. The prophecy says as plainly as you please that this fellow is a humbug and that you who believe in him are pack-asses and mules, without as much sense as grasshoppers.

<sup>161</sup> *Tradução nossa.* "Enfim, Luciano se diverte ao fazer paródias acerca dos oráculos: o mais pomposo e o mais obscuro é o grande oráculo de Apolo no *Zeus Trágico* (31). Segundo um procedimento recorrente e sempre risível, Momos vangloria-se ao explicar apanhando do interior dos oráculos algumas palavras que ele transforma em insolências."

tenha faltado a Zeus, que ele esteja desprovido de razoabilidade. O oráculo, para Momos, significa o fim da racionalidade e da noção crítica. Se nem Zeus o compreende, Apolo falhara na intenção de dizer. Seus versos compõem-se de equívocos; seus ouvintes, por crerem, transmutam-se em animais, uma classe inferior em inteligência a dos humanos. Apolo identifica-se a Tímocles e aos sofistas charlatães, faz de seu discurso um motivo de riso. Ao tentar obter resultados, através do rebuscamento retórico, torna seu dizer desconexo.

O prosseguimento do diálogo dá-se com uma nova sugestão, por parte de Hércules. A personagem do herói está pontuada com traços já ressaltados em Posídon, no que diz respeito ao tom da proposta.

HERACLES<sup>162</sup>

— Yo, padre, aunque soy metecos, no vacilaré en manifestar mi opinión.

Cuando se reúnan para discutir, entonces, si Timocles vence, dejemos que la reunión sobre nosotros se prolongue; pero si sucede algo distinto, entonces yo, si os parece bien, removeré el Pórtico y lo echaré sobre Damis, para que el maldito no siga ultrajándonos.

ZEUS

— Heracles, Heracles, tu propuesta es de campesino y tremendamente beocia: que perezcan tantos "hombres de bien" por un solo malvado, y además el Pórtico con la propia batalla de Maratón, Milcíades y Cinegiro.

---

<sup>162</sup> HERACLES

As for me, father, though I am but an alien I shall not hesitate to say what I think. When they have met and are disputing, if Timocles gets the better of it, let's allow the discussion about us to proceed; but if it turns out at all adversely, in that case, if you approve, I myself will at once shake the porch and throw it down on Damis, so that he may not affront us, confound him!

ZEUS

In the name of Heracles! that was a loutish, horribly Boeotian thing you said, Heracles, to involve so many honest men in the destruction of a single rascal, and the porch too, with its Marathon and Miltiades and Cynegirus!

'If they should collapse

how could the orators orate any more? They would be robbed of their principal topic for speeches. Moreover, although while you were alive you could no doubt have done something of the sort, since you have become a god you have found out, I suppose, that only the Fates can do such things, and that we have no part in them.

¿Y cómo, destruido todo esto, iban a perorar aún los oradores, privados del principal pretexto para sus discursos?

Además, en vida tal vez hubieras podido hacerlo, mas desde que te has convertido en dios, como creo sabes, sólo las Moiras pueden realizar estas cosas, que nosotros carecemos de dicha posibilidad.

O herói divinizado denomina-se meteco. Esta classe social, na Grécia Antiga, compunha-se de estrangeiros não-cidadãos, a quem era permitida a estadia em solo grego. Os *métoikos* não possuíam, apesar de habitar o território, direitos políticos ou de decisão nas assembleias, pois eram imigrantes.

Héracles é um estrangeiro em meio aos imortais do Panteão, já experimentara a mortalidade na figura de herói. Nesta condição, a poética do *xénos* de Luciano de Samósata se faz presente na personagem. Sem território específico, habitando um terreno desconhecido, o discurso do estrangeiro possui duplicidade de sentido. Ele, o bárbaro, é capaz de enxergar o rotineiro sob outro viés, distinguir as diferenças da comunidade, sem pertencer a ela e, principalmente, criticá-la. Momos é o deus estrangeiro no seio do Panteão, escamoteado e, por isso, livre para desconstruir as certezas dos deuses. Já Héracles, o herói grego exemplar, nomea-se meteco junto ao seu próprio povo.

A personagem do herói, na narrativa épica homérica, é aquela que busca a honra, a *areté*, a virtude de vencedor, a exemplo de Aquiles. Seus feitos são os sinais de que não perecerá na memória dos mortais, descritos desta forma por Jaeger (1986):

A *arete* é o atributo próprio da nobreza. Os Gregos sempre consideraram a destreza e a força incomuns como base indiscutível de qualquer posição dominante. (...) Para a mentalidade grega, que avaliava o Homem pelas suas aptidões, era natural encarar o mundo em geral sob o mesmo ponto de vista. (...) Em geral, de acordo com a modalidade do pensamento dos tempos primitivos, designa por *arete* a força e a destreza dos guerreiros ou lutadores e, acima de tudo, heroísmo, considerado não no nosso sentido de ação moral e separada da força, mas sim intimamente ligado a ela (JAEGER, 1986, p. 27).

O heroísmo, neste sentido, abarca a plenitude e a imortalidade no nome do herói, da pujança de suas conquistas lembrados nos cantos e lendas; nos ritos em homenagem ao túmulo dos heróis.

O feito sugerido por Héracles faz jus à condição guerreira da personagem. Luciano de Samósata aproveita-se do arquétipo de heroísmo, formata a ação de

Hércules com excesso de bravura, representando-o exacerbado em sua constituição combatente. A situação amplia-se mais, pois o herói, à maneira prática de Posídon na resolução de fulminar Dâmis, acredita haver duas opções possíveis. A depender do andar da discussão, se Tímocles estiver bem, o debate continua, pois os deuses estão em vantagem. Se Dâmis assumir a liderança, Hércules apareceria, arrancaria o Pórtico de suas bases e jogaria, literalmente, o peso da impiedade sobre o filósofo epicurista.

A segunda opção é cômica, porque exagerada. A consecução da ação adquire a tonalidade do absurdo, de pouca verossilhança até para a narrativa do *Zeus Trágico*. Zeus compara essa atitude a de um rude lavrador da Beócia. Segundo notas de Alarcón (1996), os atenienses consideravam os beócios como um povo grosseiro e pouco afeito à elevação cultural. A rusticidade, representada na proposta de Hércules, advém da alcunha, da caricatura humorística dos beócios pelo ponto de vista dos atenienses.

Destruir Dâmis, ao lançar o Pórtico sobre o mesmo, levaria à destruição da arte esculpida no portal: o painel ilustrado com os grandes heróis da batalha de Maratona, Milcíades, *strategos* do exército de Atenas e Cinegiro, irmão de Ésquilo, morto em combate. Hércules apresenta-se desmedido e violento, pois não calculara a perda *cultural* que inspirava os oradores a visitar o Pórtico de Atenas.

Repete-se o aviso dado a Posídon: se fosse da alçada de Zeus realizar somente feitos ao gosto das divindades, haveria um desequilíbrio da forças mantenedoras do Cosmos. As Moiras, novamente lembradas, são as tecelãs dos eventos e estes, independentemente do poder investido contra os acontecimentos, não superam a obrigação com o Fado por parte de todos.

Ora, sabemos que as mudanças da fortuna têm um lugar muito importante na literatura antiga em geral e que também nelas se fundamentou frequentemente a ética filosófica. Mas, por estranho que pareça, estas mudanças só poucas vezes transmitem, em outros casos, a impressão da vida histórica. Aparecem, seja na tragédia, em forma de destino singular e prodigioso, seja na comédia, como resultado de uma conjunção totalmente extraordinária de circunstâncias especiais (...) (AUERBACH, 2002, p. 25).

Determinado este tema, notamos que o *Zeus Trágico* contém um dos principais elementos da consecução trágica: a inevitabilidade do traçado do Destino. Sendo herói ou divindade, mortal ou imortal, a aparição das Moiras perpassa os julgamentos e o bom

senso de Zeus. Hércules realizou os doze trabalhos, tornou-se divino, intercedido pela linha do Destino. Sua constestação destoa da obediência à ordem do Cosmos; no papel divindade, não pode atacar às cegas aqueles que o ofendem.

HERACLES<sup>163</sup>

— Entonces, cuando mataba al león o la hidra, ¿las Moiras lo hacían por mi mediación?

ZEUS

— Así es.

HERACLES

— Y ahora si alguien me ofende, saquea mi templo, o derriba mi imagen, si las Moiras no lo decidieron desde antaño, ¿no puedo atacarle?

ZEUS

— En modo alguno.

HERACLES

— En tal caso, Zeus, déjame hablarte con franqueza. Yo, como decía el cómico,

*soy un Labrador, que a la artesa llama artesa.*

Si así son vuestros negocios, mando a paseo en buena hora vuestras honras, el humo y la sangre de los sacrificios, y desciendo al Hades, donde — en cuanto descubra mi arco— sentirán temor, aunque sean sólo los espectros de las fieras que maté.

---

<sup>163</sup> HERACLES

So when I killed the lion or the Hydra, the

Fates did it through my agency?

ZEUS

Why, certainly!

HERACLES

And now, in case anyone affronts me by robbing  
my temple or upsetting my image, can't I exterminate  
him unless it was long ago settled that way  
by the Fates?

ZEUS

No, not by any means.

HERACLES

Then hear me frankly, Zeus, for as the comic  
poet puts it,

"I'm but a boor and call a spade a spade."

If that is the way things stand here with you, I  
shall say good-bye forever to the honours here  
and the odour of sacrifice and the blood of victims  
and go down to Hell, where with my bow uncased  
I can at least frighten the ghosts of the animals I  
have slain.



Tendo vivido entre mortais e experimentado as honras heróicas, admite de vez a marca de sua personagem, agindo ao modo rústico dos beócios e, deslocado dos estrangeiros. Fala *francamente*, o que nos recorda o artifício de Momos e cita o verso *cômico* para pontuar sua decisão: antes prefere a mortalidade, poder descer ao Hades e abater sombras de glórias passadas, ou seja, "de certo modo pode-se dizer que a *arete* heróica só se aperfeiçoa com a morte física do herói. Ela reside no homem mortal (...), mas perpetua-se, mesmo depois da morte, na sua fama (...)" (JAEGER, 1986, p. 32). Refestelar-se no Olimpo, onde deuses e deusas desfrutam da liberdade, sob a condição de seguir o traçado imposto, não harmoniza com seu ímpeto heróico. Esperar a finalização do embate filosófico para a decisão de seu destino entra em desacordo com a representação da *práxis* guerreira.

Zeus não contesta frontalmente as observações de Hércules. A resposta dada é dúbia, deixa espaço para outra interpretação, ao citar o dito popular "da casa és a testemunha" (*tradução nossa*). Hércules experimentara as benesses do Olimpo e, contudo, opõe-se a alguns atributos da imortalidade. Não é censurável sua exaltação contra a condição conferida aos deuses. Hércules fala como um epicurista, do ponto de vista de Zeus, ou ao menos, daria a Dâmis um bom argumento se demonstrasse sua preferência pelo final funesto dos mortais, no Hades.

#### ZEUS<sup>164</sup>

— Bueno, "de casa es el testigo", como dice el refrán. Habrias socorrido a Damis inspirándole esas palabras.

Pero ¿quién es ése que se acerca corriendo, de bronce, bien moldeado y de bellas líneas, con el pelo prendido en alto a la antigua usanza? Más bien es tu hermano, Hermes, el del ágora, junto al Pórtico Policromo: está lleno de pez, pues cada día le hacen un molde los escultores.

---

<sup>164</sup> ZEUS

Bravo ! testimony from the inside, as the saying goes. Really you would have done us a great service if you had given Damis a hint to say that. But who is this coming up in hot haste, the one of bronze, with the fine tooling and the fine contours, with his hair tied up in the old-fashioned way ." Oh yes, it is your brother, Hermes, the one of the public square, beside the Painted Porch. At any rate he is all covered with pitch from the casts taken every day by the workers in bronze for the sculptors. My lad, what brings you here at a run? Do you bring us news from earth, by any chance?

¿Por que has venido a la carrera, hijo, hasta nosotros? ¿Acaso traes alguna novedad de la tierra?

A resposta é interrompida pela aparição *cênica* de Hermes Agoraios. O epíteto de Hermes, sua atribuição e seus poderes, está nas próprias palavras de Zeus. Quem irrompe é o Hermes feito de bronze, estátua do deus presente na praça, o lugar do debate junto ao Pórtico, o *agoraios*. Ele aparece entoando versos, rapsodo e aedo da trama que se passa no plano terreno.

HERMÁGORAS<sup>165</sup>

— Sí, importantísima, Zeus, y requiere la máxima urgencia.

ZEUS

— Dinos ya si ha ocurrido algo que nos haya pasado inadvertido.

HERMÁGORAS

*Estaba hace un instante de escultores embadurnado en pez pecho y espalda:*

*ridícula coraza en torno a mi cuerpo suspendida, dábame forma con arte de plagiaro, convertido en un gran sello de bronce.*

*Veo una turba que avanza, y en ella dos destacan, pálidos, vocingleros, púgiles de sofismas:*

*Damis y...*

ZEUS

— (*Interrumpiendo.*) Basta, querido Hermágoras, de hacer tragedia. Ya sé de quiénes hablas.

Pero dime, ¿ya han vuelto a trabar combate?

---

<sup>165</sup> HERMAGORAS

Important news, Zeus, that requires unlimited attention.

ZEUS

Tell me whether we have overlooked anything else in the way of conspiracy.

HERMAGORAS

*It fell just now that they who work in bronze  
Had smeared me o'er with pitch on breast and  
back;*

*A funny corslet round my body hung,*

*Conformed by imitative cleverness*

*To take the full impression of the bronze.*

*I saw a crowd advancing with a pair*

*Of sallow bawlers, warriors with words,*

*Hight Damis, one —*

ZEUS

Leave off your bombast, my good Hermagoras; I know the men you mean. But tell me whether they have been in action long.

HERMAGORAS

Not very; they were still skirmishing, slinging abuse at each other at long range.

#### HERMÁGORAS

— Aún no, pero ya estaban en las escaramuzas, atacándose desde lejos mutuamente con las hondas del insulto.

Sendo obra de finas linhas e exemplo para cópia, a estátua do Hermes Agorais/Hermágoras está normalmente recoberta de algum material de molde, para execução de futura cópia do original. Aqui, Hermes aparece coberto de piche ou alcatrão, como se o deus estivesse materializado em estátua quando fala com Zeus. Tal escultura está colocada no pátio em frente ao Pórtico. Assim "mascarado", o Hermes/Hermágoras tem no nome um trocadilho aproveitado por Luciano de Samósata da seguinte maneira: o Hermágoras (representação material do deus mensageiro) é, ao mesmo tempo, o Hermes da Ágora (a representação simbólica do deus em seu ambiente de atuação). Subentendido está, junto à denominação do deus, a figura do verdadeiro Hermágoras de Temnos, importante mestre de retórica da época Helenística, em finais do século II a. C., dado que reforça a ligação entre o nome de Hermes, seu papel de arauto, de introdutor dos discursos e de protetor da praça ou da Ágora.

Zeus o confunde por não reconhecê-lo sob a camada de sujeira, pois mesmo depois de feitas as apresentações, continua por chamá-lo pelo nome de Hermágoras. Hermes afirma-se como um mestre em retórica, por saber bem comunicar e intermediar os discursos provenientes do plano celeste e terreno.

Sua interrupção diz respeito à discussão dos filósofos. Parece haver um lapso entre a continuidade da discussão e a chegada do Hermes Agoraios. Ele está na praça, presencia o segundo dia de disputas, contudo, desconhece o que se passa no Olimpo. Lá, Zeus e as demais divindades conhecem já o problema, pois discutiam há muito estratégias de intervenção.

Cantando aos modos de um ator, Hermes relembra o momento exato da entrada dos filósofos pelo Pórtico e o motivo de ter aparecido sujo frente a Zeus. Sua situação, segundo descrição própria, era ridícula. Os termos utilizados nas traduções foram empregados para reforçar a cobertura imunda sobre o Hermes de bronze: "besuntado", "com o peito e a espádua cobertos de piche", "ridícula couraça". Hermes estava de tal forma blindado, que se comparava a um sinete de bronze, para lacrar cartas. A imagem é bem cômica, pois além de servir de molde para escultores plagiários, o deus tem sua

identidade física e visual embaçada pela repetida cobertura a qual é submetido e que resulta em plágios e cópias do original.

Hermágoras pronuncia-se por paródia, a partir dos versos 866 - "I had just come from the country and was entering the gates (...)", 871 - "I saw a crowd going and taking their seats on the height (...)" e 880 "Pylades and your brother approaching together (...)"<sup>166</sup> da tragédia *Orestes*, de Eurípedes. Transcrevemos o original euripídiano para a comparação e análise da criação literária deste fragmento.

O verso 866 de Eurípedes esboça o momento da chegada do Mensageiro ao local do julgamento de Orestes. No *Zeus Trágico*, a personagem mensageira se mantém no deus Hermes. A diferença reside no movimento destas personagens nas duas cenas. Em *Orestes*, o Mensageiro chega de outro lugar para entrar pelos portões; no diálogo luciânico, Hermes está preso ao lugar, fixo junto ao Portão de Atenas. O posicionamento dos dois difere e reflete-se no arranjo do ponto de visão de cada um deles. Um vem de fora e observa para dentro. O outro observa de dentro o que vem do exterior.

Os versos 871 e 880 são complementares em significado, nesta paródia de Luciano de Samósata. A multidão, em ambos, é a assistência presente para as defesas e os julgamentos; uma para Orestes, outra para os deuses por parte dos filósofos. Há, ainda, uma terceira, a do Olimpo, acima deste plano terreno de ação, como assistência da contenda da tragédia de Eurípedes e da "tragédia" luciânica. Pílates aproxima-se junto ao amigo e primo Orestes amparando-o; estes são substituídos parodicamente, pelos inimigos Tímocles e Dâmis, apartados.

Há uma superposição de planos neste trecho. A paródia permite a junção de referencialidades contidas na memória tradicional, de um jogo de olhares sobre a matéria parodiada. A sequência encaminha-se desta maneira nos versos de Eurípedes: o Mensageiro aproxima-se, vê a multidão, acomoda-se e observa, com os demais, a chegada de Orestes e Pílates ao local do julgamento.

No *Zeus Trágico* os olhares se difundem pela visão de outros personagens sobre a mesma ação: Zeus observa o debate; Hermes Agoraios presencia a chegada dos

---

<sup>166</sup> Tradução nossa. Verso 866 - "Tinha acabado de sair do país e estava adentrando os portões (...)". Verso 871 - "Vi uma multidão indo e tomando seus assentos do topo (...)" e Verso 880 - "Pílates e seu irmão aproximando-se juntos (...)".

filósofos; a população recepciona e assiste a discussão; os filósofos, num combate singular retórico, entreolham-se e repreendem-se mutuamente. A esses reflexos, junta-se a narrativa feita por Hermes sobre a situação presente. Há uma construção em espelhos, de múltiplos observadores da ação. A *mimesis* da ação principal do enredo se multiplica em vários focos de recepção, possibilita o surgimento de interpretações múltiplas, deslocadas.

Dâmis e Tímoles estão longe ainda do local do embate, segundo Hermágoras. Seus insultos são audíveis e os ânimos exaltados transmitem, à distância, a tônica da discussão que se seguirá. Nestes termos Hermes narra os fatos. Zeus invoca suas filhas com Têmis, as Horas, a fim de apressar as temporadas e impor a Ordem, o Cosmos, pois "ao casar-se em segundas núpcias com Têmis, Zeus fixa para sempre a ordem das estações na natureza, o equilíbrio dos grupos humanos na cidade (*Hórai*) e o curso inelutável dos Destinos individuais (*Moírai*)" (VERNANT, 2006, p. 33).

Não há tempo suficiente para o chamado de Zeus. A recepção do embate filosófico avoluma o espaço da praça, de forma a impedir um retrocesso do tempo. A inevitabilidade da passagem temporal é outro traço do enredo do *Zeus Trágico*. As Moiras comandam o Destino e o Tempo identifica-se com as suas figuras.

ZEUS<sup>167</sup>

— Por tanto, ¿qué podemos hacer ya, dioses, sino asomarnos a escucharles? Que recorran las Horas el cerrojo, aparten las nubes y abran de par en par las puertas del cielo.

!Por Heracles!!Cuanta gente ha concurrido a la conferencia! Ese Timocles tembloroso y agitado no me gusta nada: ése lo echará hoy todo a perder, pues es evidente que no podrá contener a Damis. No obstante, en lo que de nosotros dependa, roguemos por él:

*en silencio de nuestra parte, que Damis no se entere.*

---

<sup>167</sup>ZEUS

Then what else remains to be done, gods, except to stoop over and listen to them? So let the Hours remove the bar now, drive the clouds away and throw open the gates of Heaven. Heracles! What a crowd has come together to listen! Timocles himself does not please me at all, for he is trembling and confused. The fellow will spoil it all to-day; in fact, it is clear that he won't even be able to square off at Damis. But let's do the very utmost that we can and pray for him,  
*Silently, each to himself, so that Damis may not be the wiser.*

Tímocles e Dâmis discutem sobre a Providência e o Tempo está contra os deuses. O que resta às divindades? Apelar às divindades mesmas, rezando - "Não obstante, no que de nós dependa, roguemos por ele [Tímocles]" (*tradução nossa*). Uma vez mais, encontramos um fragmento da *Iliada* (Canto VII, versos 194 e 195) parodiado na criação literária luciânica: "(...) endereçai fervorosa oração a Zeus, filho de Crono, mas em silêncio que nada percebam os homens (...)" que transformado, expõe o rogo divino para que Dâmis não escute as preces em prol de Tímocles, a fim de não demonstrar, aos mortais, a desconfiança das divindades em seu defensor.

Deste ponto em diante, o *Zeus Trágico* reorganiza-se em matéria de personagens. O plano da *mimesis* desloca-se para o campo terreno, eventualmente, as divindades pontuam o andamento do embate, no papel de espectadoras. Por isso, a alta recorrência das aparições de Tímocles, o estóico e Dâmis, o epicurista, deste ponto até o final definitivo do texto.

TIMOCLES<sup>168</sup>

— ¿Qué dices, Damis, ladrón sacrílego? ¿Que no hay dioses o que no se preocupán de los hombres?

DAMIS

— No. Exponme tú primero el argumento que te convenció de que ellos existen.

---

<sup>168</sup> TIMOCLES

Damis, you sacrilegious wretch, why do you say that the gods do not exist and do not show providence in behalf of men?

DAMIS

No, you tell me first what reason you have for believing that they do exist.

TIMOCLES

No, you tell me, you miscreant!

DAMIS

No, you!

ZEUS

So far our man is much better and more noisy in his bullying. Good, Timocles! Pile on your abuse; that is your strong point, for in everything else he will make you as mute as a fish.

TIMOCLES

But I swear by Athena that I will not answer you first.

DAMIS

Well then, put your question, Timocles, for you have won with that oath of yours. But no abuse, please.

TIMOCLES

— De ningún modo: respóndeme tu antes, maldito.

DAMIS

— De ningún modo: hazlo tú.

ZEUS

— Por ahora el nuestro lo hace mucho mejor, y se exalta con voz más potente. ¡Bien, Timocles! Cúbrela de ultrajes: sólo en eso consiste tu fuerza, pues por lo demás te va a dejar callado como un pez.

TIMOCLES

— Por Atenea, no he de contestarte primero.

DAMIS

— Bien, Timocles, pregunta: me has vencido por ese juramento. Pero sin insultos, por favor.

A ação retoma *in medias res* o tema do início do *Zeus Trágico*, modificando-o um pouco, por se tratar da continuação da contestação dos filósofos, no segundo dia de disputa. A demonstração disto se dá pela análise da fala de Tímocles, em tom de réplica, de antítese. É-nos dado a conhecer pelo estóico que Dâmis insultara-o de alguma maneira. É uma pergunta essencial a de Tímocles, ao expor o posicionamento cético de Dâmis, "O que dizes Dâmis, ladrão sacrílego? Que não há deuses ou que não se importam com os homens?" (*tradução nossa*).

A altercação entre as personagens constrói-se sobre essa indagação, ela age tal como pano de fundo para cada uma das respostas antagônicas sobre a Providência. Nas três falas seguintes, há o atraso proposital de quem primeiro argumentará, cria-se uma tensão no diálogo, reforça-se o caráter ansioso da passagem.

Quand Lucien écrit contre la Providence, ce n'est pas tant pour *prouver* une thèse que pour *discréditer* la thèse adverse. Il cherche à réfuter l'adversaire, non pas pour les persuader (...) mais pour rendre ridicule. A ce moment, il estime avoir gagné. Aussi n'est-il pas très scrupuleux sur les moyens. Nous avons vu qu'il se donne sans vergogne des adversaires fort peut dangereux. S'il avait voulu déployer des talents de sophiste, c'est précisément le contraire qu'il eût fait, pour avoir plus de gloire à les vaincre. Donc il ne cherche pas exclusivement ici le triomphe tout égoïste du réthor virtuose: il s'intéresse à une cause, il livre un combat (BOMPAIRE, 1937, p. 174)  
<sup>169</sup>.

---

<sup>169</sup> *Tradução nossa*. "Quando Luciano escreve sobre a Providência, não é tanto para *provar* uma tese, mas sim para *desacreditar* a tese adversária. Procura-se refutar o adversário, não mais para persuadi-lo (...) mas com intuito de levá-lo ao ridículo. Neste momento, considera-se ter ganhado. Também não é muito escrupuloso quanto aos métodos. Vimos que oferece, sem acanhamento, adversários muito pouco

No campo da retórica judiciária, amplamente utilizada por Luciano de Samósata no *Zeus Trágico*, há de se considerar a importância da tese inicial para o desenvolvimento retórico das antíteses e das réplicas. Por consequência, o filósofo epicurista fomenta a discussão, ao duvidar da existência dos deuses, mas não desenvolve primeiro a justificativa. Observamos na sequência que, aos poucos, a causa da Providência ganha volume e adquire, através das proposições de cada filósofo, as cores que nos permitiram delinear tanto as personagens em suas ações quando a temática religiosa no discurso filosófico.

Tímocles insulta Dâmis com certa constância ao longo do diálogo. Os termos ofensivos parecem com os de Zeus, quando definia as características dos filósofos; Dâmis continua sendo o "maldito", o "ímpio". Segundo o Cronida, só do ultraje pelas palavras constitui-se a força de Tímocles. Ademais, prefere que seu estóico cale-se como um peixe. Vimos Posídon associado a um animal, o atum; o peixe como metáfora da parvoíce. O Tímocles orador caracteriza-se como uma personagem tola, de argumentos rasos, daí o comentário dúbio de Zeus.

A Providência impõe-se como o eixo temático do trecho. Ela é tema norteador da próxima sequência de falas entre os dois filósofos.

#### TIMOCLES<sup>170</sup>

---

perigosos. Se tinha desejado dispor dos talentos do sofista, é precisamente o contrário que fizera, para ter a glória a derrotá-los. Então, não se procura exclusivamente aqui o triunfo egoísta do retor *virtuose*: o que interessa é a causa, apresenta-se um combate."

<sup>170</sup> TIMOCLES

Very well. Tell me then, you scoundrel, don't you think the gods exercise any providence?

DAMIS

Not in the least.

TIMOCLES

What's that you say? Then is all that we see about us uncared for by any providence?

DAMIS

Yes.

TIMOCLES

And the administration of the universe is not directed by any god?

DAMIS

No.

TIMOCLES

And everything drifts at random?

DAMIS

Yes.



— Tienes razón. Dime pues: ¿no te parece, maldito, que los dioses son providentes?

DAMIS

— En modo alguno.

TIMOCLES

— ¿Qué dices? ¿Que todas estas cosas escapan a la providencia?

DAMIS

— Sí.

TIMOCLES

— ¿Y no hay un dios que asume el cuidado de todo cuanto existe?

DAMIS

— No.

TIMOCLES

— ¿Y todo se mueve al azar?

DAMIS

— Sí.

TIMOCLES

— Y vosotros, hombres que oís estas palabras, ¿lo soportáis y no lapidáis al impío?

DAMIS

— ¿Por qué exacerbáis a los hombres contra mí, Timocles? ¿Y a título de qué te indignas en defensa de los dioses, cuando ellos mismos no lo hacen? En efecto, no me han causado mal alguno y hace rato que me oyen, si es que oyen.

TIMOCLES

— Oyen, Damis, oyen, y ya se ocuparán de ti algún día.

A organização do Cosmos, para a filosofia estóica, estava submetida às mãos das divindades, mantenedoras da rotina do Universo. Porém, ao *desqualificar* a posição do estóico, o diálogo se contrói paulatinamente até a derrocada de Timocles no debate. Um

---

TIMOCLES

Men, do you hear that and put up with it? Aren't you going to stone the villain?

DAMIS

Why do you embitter men against me, Timocles? And who are you to get angry on behalf of the gods, especially when they themselves are not angry? They have done me no harm, you see, though they have listened to me long — if indeed they have ears.

TIMOCLES

Yes, they have, Damis, and they will punish you some day in the hereafter.

dos traços essenciais do diálogo é, portanto, a associação da ignorância racional ao fato religioso, visto sob o prisma da devoção excessiva.

En théologie, le Stoïcien est un partisan passionné de la Providence. Timoclès (*Z. Trag.*) représente en aspect essentiel de la pensée stoïcienne selon Lucien: il y a des dieux et ils s'occupent des affaires humaines. Les deux propositions n'en font qu'une. Si on nie qu'ils s'occupent de nous, c'est comme si on disait qu'ils n'existent pas (BOMPAIRE, 1937, p. 19) <sup>171</sup>.

O epicurismo, ao contrário, cético quanto ao comando direto de alguma força divina sobre a Natureza, não considera relevante a associação entre a ordenação cósmica e a criação de um Panteão para justificá-la. As falas intercalam-se sobre essa oposição. Se para o estóico Tímocles, a Providência guia todos os fatos mundanos e extramundanos, para o epicurista Dâmis, o azar ou acaso é o motor do movimento dos fatos.

De maneira cômica, podemos imaginar que a filosofia, ela mesma, é colocada sob o olhar crítico de Luciano de Samósata quando discute-se a Providência. Ambos os filósofos, *a priori*, teriam a capacidade intelectual, cultural e linguística para se expressar a favor de suas doutrinas, são elas o cerne de sua formação social. O fato do epicurismo negar a Providência não permitiria associar a ignorância à toda figura antagonista de seu ceticismo. Mas, na representação literária luciânica, o antagonismo filosófico é criado de modo a parecer, também, excessivo e ridículo. A categoria dos *bárbaros* se aplica tanto a Dâmis quanto a Tímocles: mesmo falando grego, eles não se pronunciam na mesma língua e supõem, um do outro, o desconhecimento de uma Verdade suprema, a qual ironicamente deveria pertencer a só uma corrente filosófica.

Dans le *Zeus Tragédien*, le fer se laisse voir en pleine lumière et nous pouvons saisir un côté de la pensée de Lucien: l'idée de Dieu, c'est une idée fausse elle-même, elle ne s'alimente que de brouillards et de ténèbres, elle ne vit que dans les coins d'obscurité du cerveau humain, elle se décompose à la lumière. Chaque esprit clair tue les dieux, par définition. L'idée de Dieu ne continuera à planer au-dessus des hommes que dans la mesure précise où ils ne seront pas cultivés. C'est

---

<sup>171</sup> Tradução nossa. "Em teologia, o Estóico é um partidário apaixonado da Providência. Tímocles (*Z. Trag.*) representa um aspecto essencial do pensamento estóico segundo Luciano: os deuses existem e se ocupam das questões humanas. As duas proposições não são mais que uma só. Se se nega que os deuses se ocupam de nós, é como se disséssemos que não existem."

pourquoi il y aura toujours des dieux, puisqu'il y aura toujours une plèbe inculte et des Barbares (...) (BOMPAIRE, 1937, p.205) <sup>172</sup>.

Luciano de Samósata realiza uma síntese caricata da pedra de toque de cada uma dessas correntes filosóficas. A filosofia estoíca e a epicurista não se resumiam a esses dois pontos somente, são complexas e essenciais para a constituição do conjunto de conhecimentos da filosofia grega. Interessa-nos compreender sua relevância para a construção das personagens, o tratamento de apropriação literária dos fundamentos filosóficos sob a ótica risível da poética luciânica, a fim de criticá-los ou antepô-los no jogo dialógico.

Vê-se, no artifício de recriação literária, uma caricatura dos preceitos principais tanto do Estoicismo quanto do Epicurismo. A concentração em uma característica fundamental das escolas filosóficas permite mimetizar, em termos literários, a generalização dos ensinamentos dessas filosofias no século II d. C. de Luciano. A crítica recai, portanto, não *na* filosofia dessas escolas, mas no tratamento superficial dado a elas, a exemplo dos inúmeros falsos filósofos e retores que povoam as praças e mercados, que lucram com essa pretensa sabedoria imediata.

Ao mencionar quão irrelevante os afazeres humanos são para os deuses, Dâmis questiona a presentificação do divino no cotidiano terreno. Parte do princípio que se o universo detém todas as atenções dos deuses, a questão da humanidade constitui-se razão menor de preocupação.

---

<sup>172</sup> Tradução nossa. "No *Zeus Trágico*, o ferro deixa-se vislumbrar em plena luz e podemos capturar uma das faces do pensamento de Luciano: a ideia de Deus é uma ideia falsa por si só, ela não se nutre senão das brumas e das trevas, ela não vive senão nos recônditos do cérebro humano, ela se desfaz à luz. Cada espírito esclarecido mata os deuses, por definição. A ideia de Deus não continuará a planar acima dos homens senão na medida em que estes não sejam esclarecidos. Por isso, lá sempre haverá os deuses, pois sempre, também, haverá uma população inculta e formada por Bárbaros (...)." \*

\*N.T. Esta concepção, recorrente na poética luciânica, liga-se à noção da crise de identidade da *paideia* grega sob o domínio imperial romano. O contexto histórico de invasões e batalhas constantes cessadas temporariamente no II d.C. deu à elite grega a possibilidade cultivar sua produção intelectual, produzi-la e divulgá-la amplamente. A crise criticada por Luciano de Samósata encontra-se neste campo dúbio de relações sociais entre povos estrangeiros e gregos - apesar dele mesmo ser sírio - e especificamente, na ideia de que a elite, por possuir acesso a meios intelectuais complexos, não deveria submeter-se às crenças obscuras, ao misticismo, a magia. Se a religião cívica do Estado "controlava" hipoteticamente certos arroubos religiosos da população no geral, com a confluência de outras religiosidades, o apelo racional voltado para a fé tornara-se impossibilitado, pois a Providência era concebida coletiva e individualmente e assumira matizes rituais e culturais variadas. Se é que no contexto histórico e social em questão, podemos falar de "controle" da fé, esta não acontecera até a imposição imperial, em séculos posteriores, da religiosidade do imperador romano, investido de poder onipotente de coerção religiosa e de unificação dos cultos e ritos. Por falta de registros, também, dificilmente poderíamos dizer se a grande população iletrada seguira exatamente pelos mesmos caminhos delineados por Luciano de Samósata, já que seu foco era a parcela mínima dos aristocratas "ignorantes" da razão ponderada.

DAMIS<sup>173</sup>

— ¿Y cuándo van ellos a tener ocasión de ocuparse de mí si, como dices, ejercen tantas actividades y dirigen la infinita complejidad de las cosas del mundo?

Por eso tampoco a ti te han castigado por tus continuos perjuros y todo lo demás — para no verme yo también obligado a ofenderte, según lo convenido — ¿Aunque no veo qué otra demostración mayor podrían aportar de su providencia que aniquilarte a ti, miserable, como corresponde.

Pero es evidente que están de viaje al otro lado del Océano, tal vez con los irreprochables etíopes, pues acostumbran a ir de banquete con ellos, a veces sin ser invitados.

Na fala, Dâmis imprime a característica típica do discurso sarcástico dos epicuristas, ao esvaziar de sentido tanto as ações quanto as respostas do oponente. Se porventura os deuses tivessem preocupação com habitantes abaixo do Éter, não permitiriam que a crença fanática de Tímocles existisse, pois Dâmis não acredita na confiança desmedida do filósofo estóico na Providência que a tudo move. Dâmis roga uma espécie de imprecação contra Tímocles, na qual a aniquilação física de sua figura seria a resolução mais eficiente para o fim de sua filosofia idólatra, aniquilação esta que deveria ser proporcionada pela divindade, se a esta coubesse o papel de destruir os destinos dos humanos, que para Dâmis, não merecem existir.

A marca da ausência dos deuses relaciona-se diretamente com o afastamento espacial entre o divino e o humano. Não só a divisão tradicional entre Olimpo e mundo grego, mas também, a condição de Desconhecido associada à viagem exterior. O deslocamento ilustra-se pela citação indireta dos versos 423 e 424 do Canto I da *Iliada*, "(...), pois Zeus, de fato, foi ontem, seguido de todos os deuses, para o banquete dos puros Etíopes, que moram no oceano".

---

<sup>173</sup> DAMIS

And when can they find time for me, when they  
have so many cares, you say, and manage all creation,  
which is unlimited in its extent? That is why they  
have not yet paid *you* back for all your false oaths  
and everything else—I don't want to be forced to  
deal in abuse like you, contrary to our stipulations:  
and yet I don't see what better manifestation of  
their providence they could have made than to crush  
your life out miserably, miserable sinner that you are!  
But it is clear that they are away from home, across  
the Ocean, no doubt, visiting the guileless Ethiopians.  
At any rate it is their custom to go and dine  
with them continually, even self-invited at times.

O Rio Oceano aparece como referencial literário, geográfico, mitológico na visão de totalidade do mundo grego. Ele divide os limites da realidade conhecida e da mistificação do incógnito. Ulisses, personagem das narrativas na *Odisséia*, é um humano que chegara a ultrapassar essa tênue linha e retorna *para narrar* essa experiência. Dâmis associa os Etíopes à distância longínqua e ao lugar aonde só os escolhidos são recebidos. Nas terras da Etiópia os deuses ganham desmedidos sacrifícios, em especial, Posídon. Por associação, os etíopes são um povo piedoso e alimentam a crença no divino; por habitarem uma região obscura, tornam sua existência pouco provável, na argumentação de Dâmis. Os deuses movem-se em direção ao duvidoso e ao remoto, terrenos opostos à clareza racional do epicurista.

Tímocles, sem contra-argumentar, não sustenta réplica e mantém-se no campo das ofensas, ao acusar Dâmis de insolente e despudorado. Ressaltemos que o artifício luciânico para demarcação da fala das personagens está na repetição de adjetivações ou alcunhas. É recurso linguístico para a identificação da personagem no diálogo; a ação metamorfoseia-se em duas personalidades antagônicas, pela *mimesis* da linguagem apropriada a cada filósofo. Mesmo sem os nomes escritos ao lado das falas, reconhecemos as personagens de Dâmis e Tímocles pelos seus respectivos chamamentos.

TIMOCLES<sup>174</sup>

---

174

TIMOCLES

What can I say in reply to all this impudence,  
Damis?

DAMIS

Tell me what I wanted you to tell me long ago,  
how you were induced to believe that the gods  
exercise providence.

TIMOCLES

In the first place the order of nature convinced  
me, the sun always going the same road and the  
moon likewise and the seasons changing and plants  
growing and living creatures being born, and these  
latter so cleverly devised that they can support life  
and move and think and walk and build houses and  
cobble shoes — and all the rest of it; these seem to  
me to be works of providence.

DAMIS

That is just the question, Timocles, and you are  
trying to beg it, for it is not yet proved that each of  
these things is accomplished by providence. While

— ¿Qué podría replicar ante tamaña desvergüenza?

DAMIS

— Eso que hace tiempo deseo oírte decir, Timocles: qué te ha persuadido a creer que los dioses son providentes.

TIMOCLES

— En primer lugar me ha persuadido el orden de los fenómenos naturales: el sol realiza siempre su mismo camino al igual que la luna, las estaciones en su ciclo, las plantas creciendo, los animales reproduciéndose; todo ello ajustado con tanta precisión, que se crían, se mueven, piensan, caminan, construyen viviendas, calzado y todo lo demás.

Todo esto, a mi parecer, es obra de la providencia.

DAMIS

— Precisamente tomas en bloque lo que estamos investigando, Timocles, pues aún no está claro que cada uno de estos hechos se deba a la providencia.

Que, efectivamente, así acontecen los fenómenos naturales, yo también lo diría, pero no es obligado creer acto seguido que ocurren en virtud de cierta providencia, pues también es posible que hayan comenzado al azar y se hayan conformado de este modo; y tú llamas orden en ellos a lo que es necesidad. Luego evidentemente te enfadarás con quien no te dé la razón cuando enumeras y ensalzas los fenómenos que ocurren, en la creencia de que ellos son la demostración de que cada uno en particular es regido por la providencia.

Pero, como dice el cómico,

*eso es bastante pobre: dime otra cosa.*

Constata-se a segunda proposição no embate, de Dâmis para Tímocles, que indaga qual a motivação filosófica para a Providência existir nas Divindades e acontecer por mediação destas. É uma questão pertinente ao século II.d.C., no qual a crescente abertura para os estrangeiros e a massificação de crenças estranhas a Grécia vêm para interferir na concepção religiosa e filosófica do papel da Providência: "(...) l'Epicurien c'est l'homme que ne croit pas que les dieux s'occupent de nous. Cette négation de la

---

I myself would say that recurrent phenomena are as you describe them, I need not, however, at once admit a conviction that they recur by some sort of providence, for it is possible that they began at random and now take place with uniformity and regularity. But you call necessity "order" and then, forsooth, get angry if anyone does not follow you when you catalogue and extol the characteristics of these phenomena and think it a proof that each of them is ordered by providence. So, in the words of the comic poet,  
*"That's but a sorry answer; try again."*

Providence (...) c'est la grande thèse de Damis dans le *Zeus Tragédien*" (BOMPAIRE, 1937, p. 94) <sup>175</sup>.

Tímocles constrói sua resposta sobre a interligação da *phúsis* ou a Natureza com os eventos sobrenaturais, manejados pelas divindades. Alguns exemplos são citados no *Zeus Trágico* para justificar a origem mítica dos acontecimentos naturais em ciclos ordenados, como a presença alternada do Sol e da Lua, as estações do ano, a reprodução da fauna e da flora. Todas são ações contínuas e atemporais, sustentadas sob a concepção da Providência desde a religião arcaica. Na lógica retórica de Tímocles, este é o modo direto de incluir as Divindades no comando do Cosmos, sem precisar justificar como o processo acontece, dando-lhe caráter de argumento peremptório, de verdade absoluta.

Dâmis interfere nesta generalização indutiva, a qual obriga a causa e a consequência a uma relação direta de contiguidade, da qual o escritor cômico <sup>176</sup> parodiado por Luciano de Samósata pronunciaria o seguinte: "uma péssima resposta: dê-me outra" (*tradução nossa*). O filósofo epicurista não nega a obviedade dos ciclos repetidos na Natureza, porém, ele desconfia da ligação de seres providentes, deuses artificiosos aos quais é atribuída a feitura desses ciclos. Sua visão se contrapõe à arcaica concepção do *homos religiosus*, do qual nos fala, na qual "(...) o *sagrado* equivale ao *poder* e, em última análise, à *realidade* por excelência. O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia" (ELIADE, 2011, p. 18). Dâmis não atribui à Natureza o papel de espelho das manifestações divinas, desta tríade potente descrita por Mircea Eliade; ela confia, pelo contrário, na obrigatoriedade natural do Azar sobre o cotidiano, nas consequências racionais dos fenômenos naturais e na necessidade de repetição dos eventos.

A Natureza, apesar de ser um elemento físico, visível o suficiente a ponto de ser uma comprovação da ação da divindade, segundo Tímocles, não convence a Dâmis como constatação em nível de argumentos. O fato de existir uma mecânica cósmica não pressupõe um manipulador transcendental para a mesma, de acordo com a filosofia epicurista. Dâmis, em sua racionalidade crítica, não admite teses baseadas em fatores

---

<sup>175</sup> *Tradução nossa*. "(...) o Epicurista é o homem que não crê que os deuses se ocupam de nós. Esta negação da Providência (...) é a grande tese de Dâmis no *Zeus Trágico*."

<sup>176</sup> Autor desconhecido.

aleatórios ou aceitas devido à origem *ab ovo*, reiterada pelo contexto religioso das fundamentações filosóficas estoicas.

Vê-se a diferença entre as colocações de Tímocles e Dâmis no âmbito formal do *Zeus Trágico*, a partir deste trecho, por exemplo. O primeiro afirma com convicção e transmite tal assertividade em falas curtas e sintéticas, nelas guardadas uma espécie de verdade total, da qual se descarta uma elaboração minuciosa. O segundo, com certa constância ao longo do diálogo, procura elaborar, com pragmatismo, as oposições argumentativas. São artifícios retóricos diferenciados, devido à distância no grau de abstração contido em cada um deles; as construções vão do campo altamente simbólico do estoico para o espaço da razão empírica do epicurista.

Tímocles vale-se de outra fonte cara à mitologia grega, a obra de Homero. Baseado na indiscutível riqueza do texto homérico e em sua elevada arte poética, o estoico acredita que o texto das epopéias contém a suma expressão da Providência.

Porém, Dâmis submete a *poiêsis*, ou seja, a obra poética, ao fator criativo advindo da *mimesis*. A verdade da poesia homérica reside na manufatura do poeta a fim de agradar, de deleitar seu público. Logo, os episódios, as peripécias dos heróis e das divindades estão antes a serviço da recepção, dos ouvintes, do que à submissão a Verdade revelada dos deuses, de um sentido religioso subjacente ao texto.

TIMOCLES<sup>177</sup>

— Yo no creo que sea precisa otra demostración aparte de ésta. Sin embargo, la expondré.

Contéstame: ¿crees que Homero es un poeta excelente?

DAMIS

— Por supuesto.

TIMOCLES

— Pues él me ha persuadido, al mostrarme la providencia de los dioses.

---

<sup>177</sup> TIMOCLES

For my part I don't think that any further proof is necessary on top of all this. Nevertheless I'll tell you. Answer me this: do you think that Homer is the best poet?

DAMIS

Yes, certainly.

TIMOCLES

Well, it was he that convinced me with his portrayal of the providence of the gods.



São duas visões contrapostas da tradição de Homero, no contexto de Luciano de Samósata. Ao lado de Hesíodo, a leitura de Homero pode ser tanto para a afirmação da estrutura religiosa grega quanto para seu questionamento. Principalmente, se levarmos em conta o conhecimento de Luciano sobre a *Poética* de Aristóteles e demais tratados de poética, retórica e oratória, acumulado ao longo dos anos de aprendizagem sofística. A concepção luciânica de *mimesis* transparece na declaração de Dâmis, na qual a verossimilhança interessa somente ao contexto do *pseûdos*/ficção de cada poeta e, não, aos sentidos exteriores atribuídos a ela.

Por isso, o epicurista exige *textualmente* citação dos versos a Tímocles. Pretende desestabilizá-lo, ao forçar o desenvolvimento de sua categórica asseveração. Para criar um efeito antitético, usa elementos retóricos de ironia. Apresenta versos homéricos nos quais os deuses se encontram em apuros, frágeis e desprovidos de poder de controle; imagem oposta a de Tímocles, na qual a Providência conserva os deuses inatingíveis e inabaláveis, em júbilo eterno.

DAMIS<sup>178</sup>

— Pero, excelente amigo: que Homero fue un gran poeta todos te lo concederán; mas testimonio de verdad acerca de estas cuestiones no es ni él ni ningun otro poeta.

En efecto, a ellos no les importa la verdad, en mi opinión, sino cautivar a los oyentes; por eso realizan encantamientos en verso, cuentan fábulas altisonantes y, en una palabra, todo lo supeditan al placer.

---

<sup>178</sup> DAMIS

But, my admirable friend, everybody will agree with you that Homer is a good poet, to be sure, but not that he or any other poet whatsoever is a truthful witness in regard to such things. They do not pay any heed to truth, I take it, but only to charming their hearers, and to this end they enchant them with metres and entrance them with fables and in a word do anything to give pleasure. However, I should like to know what it was of Homer's that convinced you most. What he says about Zeus, how his daughter and his brother and his wife made a plot to fetter him?

If Thetis had not summoned Briareus, our excellent Zeus would have been caught and put in chains. For this he returned thanks to Thetis by deceiving Agamemnon, sending a false vision to him, in order that many of the Achaeans might lose their lives. Don't you see, it was impossible for him to hurl a thunderbolt and burn up Agamemnon himself without making himself out a liar?

No obstante, oíría con agrado esos versos de Homero que te han convencido definitivamente.

¿Son acaso en los que dice de Zeus que trataban de encadenarlo su hija, su hermano y su mujer?

Si no hubiese llamado Tetis a Briáreo, compadecida del hecho, al magnífico Zeus nos lo habrían secuestrado.

En pago de ello, recordando el favor de Tetis, engaña a Agamenón, enviándole un sueño falso, para que mueran muchos aqueos.

¿Ves?

Era imposible para Zeus lanzar el rayo y fulminar a Agamenón sin adquirir fama de mentiroso.

Todos os versos de Homero são da *Iliada*, nesta parte do *Zeus Trágico*. A epopéia de Aquiles passa tanto pela apropriação retórica - citação direta, quanto pela apropriação literária - paródia e recriação do original com substituição dos termos, troca de nomes das personagens e inversão das orações, através de montagens com textos da tragédia e da comédia.

Transcrevemos os seis trechos da *Iliada*, transformados em narrativas em miniatura na fala de Dâmis. Estas narrativas em miniatura são versões muito sintéticas dos episódios, de forma a parecerem citações resumidas do objeto do enredo. São elas sumário dos versos 394-406 do Canto I: "Sobe até o Olimpo e suplica, fazendo-o lembrado de quanto grata lhe foste, por meio de ações e palavras, pois muitas vezes te ouvi, no palácio paterno, gloriar-te de que entre os deuses eternos tu, só, preservaras o grande filho de Crono, que as nuvens cumula, de fim desditoso, quando os outros deuses do Olimpo em liame quiseram prendê-lo, Hera e Posido, de escuros cabelos, e Palas Atena. Tu, porém, deusa, acorreste e o livraste das fortes cadeias, e para o Olimpo muito amplo fizeste que viesse o Centímano, que pelos deuses é dito Briareu, mas Egeu pelos homens, e que mais força apresenta que o próprio Posídon, pai dele. Ele, orgulhoso do cargo, assentou-se ali a par de Zeus Crônida, medo inspirando aos eternos, que logo dos elos desistem".

Tétis<sup>179</sup> é invocada por Aquiles, seu filho, pois o herói fora desonrado na captura de Briseida, parte de seu espólio de batalha. Agamnênon fica irritado por Criseida ter sido devolvida ao seu pai, o sacerdote Crises. Furioso, tomara de Aquiles a jovem Briseida. Aquiles invoca sua mãe, Tétis, e relembra o episódio em que esta buscara o titã Briareu, de cem mãos, para enfrentar os outros deuses e libertar Zeus, Posídon e Atena das correntes. Assim, Aquiles exige da mãe a retribuição de Zeus, por ela ter-lhe

---

<sup>179</sup> Tétis, neste caso, é a nereida e não a deusa do mar, Tétis.

libertado num momento crítico; a deusa deve utilizar-se deste favor para conseguir a intercessão de Zeus junto ao herói Aqueu.

Luciano de Samósata faz um liame entre as duas primeiras citações dos Cantos da *Iliada*. Na segunda citação relembra os versos do Canto II 5-15, "Dos vários planos pensados, alfim o melhor pareceu-lhe ao poderoso Agamémnome um Sonho mandar mentiroso. Vira-se, então, para o Sonho, e lhe diz as palavras aladas: "Vai, Sonho falso, até às naves velozes dos homens Acaios, e, quando a tenda alcançares do filho de Atreu, Agamémnone, exatamente o recado lhe dá, que ora passo a dizer-te: Manda que apreste os guerreiros Aquivos, de soltos cabelos, sem perder tempo; é o momento, talvez, de expugnar a cidade ampla dos homens Troianos, que os deuses do Olimpo cindidos não mais se encontram, pois Hera, afinal, conseguiu convencê-los com suas súplicas. "Sobre os Troianos as dores impendem".

Ao pedido de Tétis, presente no Canto I, responde Zeus, no Canto II, enviando um sonho enganoso a Agamnênon, na figura de seu conselheiro, Nestor. O ancião informa que Agamnênon ganharia a Guerra de Tróia. O comandante dos exércitos seria levado a crer na vitória e Aquiles teria aí a retribuição pela ofensa do comandante, em relação à perda de Briseida. Dâmis argumenta quão artificioso foi Homero ao criar uma justificativa plausível, que não envolvesse Zeus numa rede de falsidades as quais seriam pouco aceitas no poema. O Deus dos deuses não poderia atingir o Atrida com um raio, pelo querer de Tétis, pois iria contra o Destino. Dâmis tenta demonstrar que a Providência não agiu neste caso, pois, se o tivesse feito, tantos aqueus não precisariam morrer para conter a cólera de Aquiles.

Dâmis reforça nas divindades o papel de personagens para o poema e não como corpos presentes no mundo palpável, da maneira desejada por Tímocles, o estóico. O filósofo epicurista aponta mais uma situação *criativa* e não *providente* dos deuses de Homero para a consecução do enredo da *Iliada*.

Na sequência, faz a interligação dos temas do Canto V e Canto XX. Há uma mescla de fragmentos no Canto V, do verso 336 e do verso 858, respectivamente apresentados deste modo, "(...) e a extremidade da mão delicada, com lança pontuda, fere de leve" e "Nesse lugar o feriu, tendo a pele macia rasgada". No verso 336, Diomedes fere Afrodite e no verso 858 fere Ares, por vontade de Atenas, em meio ao campo de batalha.

DAMIS<sup>180</sup>

¿O acaso te ha reafirmado más en tu fe aquel relato en que Diomedes hirió a Afrodita y hasta al propio Ares, por instigación de Atenea? Poco después, los mismos dioses se lanzaban a luchar unos con otros, varones y hembras indiscriminadamente, y Atenea vence a Ares, ya agotado, según creo, por la herida que recibiera de Diomedes,

*y a Leto se enfrentara el poderoso y benéfico Hermes.*

¿O acaso te parece convincente lo que se cuenta de Ártemis? Aquélla, resentida, se irritó al no ser invitada a la fiesta por Eneo, por lo que arrojó un jabalí descomunal y de brío irresistible contra su tierra.

¿Acaso te ha persuadido Homero cuando cuenta historias semejantes?

No Canto XX, os verso 32 e 72 complementam o sentido proposto por Dâmis. A elaboração poética está acima da justificativa religiosa para a aparição das divindades na *Iliada*, os encadeamentos nos episódios são artifícios de criação e não argumento para a presença física dos deuses na guerra. A ferida de Ares, por parte de Diomedes, reflete-se na ação no vigésimo Canto, Atena vence o deus da guerra enfraquecido pelo ataque de guerreiro grego. Estes são os trechos mesclados ao argumento do epicurista: "Entram os deuses no campo de luta, em dois bandos cindidos (...)" e "Leto contra Hermes, o deus dadivoso e potente, se atira; (...)". Ambos tratam da luta entre as divindades no enredo da epopéia e não da luta real entre deuses e deusas, como o quer Tímocles, o estóico.

Por último, a narrativa do furor de Ártemis, no Canto IX 533-540, na qual se relata que Eneu não prestara honras à deusa no momento das oferendas, excluindo-a da lista dos deuses do Olimpo beneficiados com a doação do mortal. O castigo da deusa agrária, pela impiedade do camponês, foi mandar à terra um javali para destruir os

---

<sup>180</sup> Or perhaps you were most inclined to believe when you heard how Diomed wounded Aphrodite and then even Ares himself at the suggestion of Athena, and how shortly afterwards the gods themselves fell to and began duelling promiscuously, males and females; defeated Ares, already overtaxed, no doubt by the wound he had received from Diomed, and "*Leto fought against Hermes, the stalwart god of good fortune.*"

Or perhaps you thought the tale about Artemis credible, that, being a fault-finding person, she got angry when she was not invited to a feast by Oeneus and so turned loose on his land a monstrous boar of irresistible strength. Did Homer convince you by saying that sort of thing ?

campos cultivados. Eis o trecho inspirador da fala de Dâmis no diálogo: "Foi provocada a contenda por Ártemis do trono de ouro, que se indignara por não ter de Eneu recebido as primícias dos agros pingues, quando este ofertou hecatombes aos deuses todos do Olimpo, excetuando-se a filha de Zeus, tão-somente, ou por descuido, ou de caso pensado, o que a fez irritar-se. Por isso, pois, agastada, a donzela que flechas dispara, um javali de alvos dentes, selvagem, envia contra ele, que, destruidor habitual, as culturas de Eneu danifica".

O filósofo epicurista tenta expor, citando diretamente o texto de Homero, que tais excessos, aparições, peripécias atuam na configuração mimética da obra, do todo criativo. Supor destes eventos uma situação religiosa, atribuindo-lhe valor transcendental, é cair no engodo ficcional, proposital e verossimilhante no âmbito da obra. A caracterização das divindades, em ação na epopéia, faz parte do imaginário mitológico grego. Se Homero utilizou este imaginário religioso na *Iliada* foi para deleitar e aproximar a recepção do simbólico presente do texto; nisto se baseia a exposição racional de Dâmis.

As intervenções das divindades como público do *théatron* celeste aparecem pontuadas entre as falas de Tímoctes e Dâmis. Essas rápidas interferências fazem o papel de comentários acerca de outra recepção, o público presente em frente ao Pórtico de Atenas. Construído numa espécie de "cena dentro da cena", as intercalações normalmente têm vocabulário descritivo com caráter adjetivo, na medida em que pintam o cenário no entorno dos filósofos.

ZEUS<sup>181</sup>

— !Ay, dioses! !Cómo ha gritado el público, animando a Damis! El nuestro parece apurado, pues suda, tiembla, es evidente que va a arrojar el escudo, y ya mira de soslayo adónde escapar furtivamente.

A carga puramente dramática, de agir pelo dito, está presente nestas falas narrativas, pois elas pincelam as ações exteriores de outras personagens, sem se ater

---

<sup>181</sup> ZEUS

I say, gods! what a shout the crowd raised,  
applauding Damis! Our man seems to be in a fix.  
In fact he is sweating and quaking; it's clear he is  
going to throw up the sponge, and is already looking  
about for a place to slip out and run away.

tanto à reação da personagem que fala, mas chamando a atenção para o efeito da ação. É o que acontece na intervenção de Zeus, ao evidenciar a reação da plateia entusiasmada em apoiar Dâmis e a aparência sorrateira de Tímoctes, dando a entender que o estóico procurava um meio de se ausentar sem ser percebido.

A discussão sobre a arte poética e as divindades continua, passa da epopéia para a tragédia. Tímoctes relembra Eurípedes e a técnica do deus *ex-machina*.

TIMOCLES<sup>182</sup>

¿Y no te parece que Eurípides lleva razón cuando hace descender a los propios dioses a escena, y los presenta salvando a los héroes buenos, y en los malvados como tú castigando su impiedad?

DAMIS

— !Oh Timocles, el más bienintencionado de los filósofos! Si los trágicos te han persuadido con esas ficciones, es preciso aceptar una de las dos hipótesis: que tu consideres que Polo, Aristodemo y Sátiro son dioses, o que lo son las propias máscaras divinas, los coturnos, los mantos talares, clámides, guantes, fajas y demás atavíos con que aquéllos dan solemnidad a la tragedia, lo cual sería ridículo. En efecto, cuando Eurípides habla por sí mismo, sin que le presione el convencionalismo dramático, expresando su parecer, escucha con qué franqueza nos declara:

---

<sup>182</sup> TIMOCLES

I suppose you don't think that Euripides is telling the truth either, when he puts the gods themselves on the stage and shows them saving the heroes and destroying villains and impious fellows like yourself?

DAMIS

Why, Timocles, you doughtiest of philosophers, if the playwrights have convinced you by doing this, you must needs believe either that Polus and Aristodems and Satyrus are goils for the nonce, or that the very masks representing the gods, the buskins, the trailing tunics, the cloaks, gauntlets, padded paunches and all the other things with which they make tragedy grand are divine; and that is thoroughly ridiculous. I assure you when Euripides, following his own devices, says what he thinks without being under any constraint imposed by the requirements of his plays, you will hear him speaking frankly then:

*Dost see on high this boundless sweep of air  
That lappeth earth about in yielding arms?  
Hold this to be Zeus, and believe it God.*

And again:

*'Twas Zeus, whoever Zeus is, for I know  
Him not, except by hearsay.  
and so on.*

*¿Ves elevarse este éter infinito  
que la tierra abarca en húmedo abrazo?  
Cree que él es Zeus, créelo dios.*

Y en otro pasaje:

*Zeus, quienquiera que Zeus sea; que no  
conozco más que las palabras  
que he escuchado.*

Y así otras veces.

Tímocles, o estóico, acredita no comparecimento dos deuses em cena, pelo mecanismo teatral de manipulação dos artifícios cênicos, como realidade absoluta. A solução inesperada do deus *ex-machina*, como recurso final para uma tragédia quando os eventos parecem embaraçados ao ponto da *aporia*, é um sinal, segundo Tímocles, da Providência divina. O fato de a divindade descer literalmente no palco da encenação e salvar os heróis do infortúnio trágico parece prova suficiente da benevolência e presença dos imortais.

Em oposição, Dâmis aponta quão ingênua é a noção de mentira/verdade ou ficção/realidade de Tímocles. A crença do filósofo estóico é de tal forma genuína que o mesmo parece anular qualquer possibilidade de verossimilhança na arte poética. Não somente isto, ele parece perceber, em toda citação do nome de divindades, a prova principal de sua existência. O grau de abstração do estóico impressiona até o cético epicurista.

O que ressalta imediatamente nestas representações, é a confiança inabalável que todas estas personagens têm em si mesmas; confiança tanto mais inabalável quanto menos capazes são de realizar o que pretendem. Os tolos aparecem assim como tolos, mas ingênuos e até mesmo entre os mais espertos encontramos a contradição entre o que se propõem fazer e o que fazem realmente, de modo que jamais perdem essa ingenuidade subjectiva que lhes faz aceitar as aparências das coisas. É a ridente beatitude dos deuses olímpicos e a sua imperturbável impassibilidade que, transformadas em qualidades humanas, permitem ao homem tudo levar a cabo, e encontrar uma consolação para tudo o que lhe acontece (HEGEL, 1980, p. 353).

Dâmis cria duas hipóteses para justificar a piedade excessiva de Tímocles. Ou os atores, Polo, Aristodemo e Sátiro são deuses verdadeiros e não mortais, pois em cena encarnam as figuras divinas, ou Tímocles acredita que os acessórios cênicos, inclusos os

coturnos trágicos, as máscaras, os mantos, são na verdade a divindade transformada em objeto. A divindade *in abstracto* existe através da matéria palpável e daí a relação lógica do estóico, que concebe o religioso e a Providência através de meios materiais, como estátuas, templos, ícones.

Nas duas hipóteses levantadas por Dâmis há o recurso cômico da transposição. A comicidade reside em transformar esta relação objeto-abstração em absurdo no campo ficcional. Neste caso, os elementos cênicos da tragédia, a exemplo dos atores e da vestimenta trágica, tornam-se evidências visíveis da Providência. Tímocles não imagina os deuses apartados de sua origem ritual e cultural, suas representações em Homero ou Eurípedes não passam de descrições verdadeiras ou reveladas do divino. Daí advém o choque e, conseqüentemente, o efeito cômico.

Dâmis reforça o argumento ao citar Eurípedes "falando por si mesmo, sem as convenções dramáticas (...)" (*tradução nossa*). O tragediógrafo emite duas opiniões sobre a sua noção de divindade. Na primeira, o éter que a tudo cobre, se assim o homem crê, pode ser Zeus. Na segunda, o Zeus conhecido por Eurípedes é o Zeus construído por palavras ditas por outrem. Em ambas as passagens, Zeus é *pura representação*, simbólica ou linguística. Seu significado está fora do Ser divino que Zeus é. Logo, Zeus é mais que uma Deidade em Potência, ele é a Palavra como Potência mimética.

A terceira proposição de Tímocles assenta sobre a fé nas divindades, presente em todos os povos. Além da ordem natural do Cosmos e do papel dos poetas, a Providência age através da crença universal nos deuses, transformada em culto e, portanto, reiterada sua função de existência para os mortais.

#### TIMOCLES<sup>183</sup>

---

##### <sup>183</sup> TIMOCLES

Well then, all men and all nations have been mistaken in believing in gods and celebrating festivals?

DAMIS

Thank you kindly, Timocles, for reminding me of what the nations believe. From that you can discern particularly well that there is no certainty in the theory of gods, for the confusion is great, and some believe one thing, some another. The Scythians offer sacrifice to a scimitar, the Thracians to Zamolxis, a runaway slave who came to them from Samos, the Phrygians to Men, the Ethiopians to Day, the Cyllenians to Phales, the Assyrians to a dove, the Persians to fire, and the Egyptians to water. And



— Entonces todos los hombres y pueblos se han equivocado al creer en los dioses y rendirles culto.

DAMIS

— Gracias, Timocles, por haberme recordado las creencias de los pueblos, pues de ellas puede inferirse que ninguna garantía ofrece la doctrina acerca de los dioses, pues reina un gran confusionismo y cada cual cree algo diferente: los escitas dedican sacrificios a un sable; los tracios, a Zamolxis, esclavo fugitivo que vino a su tierra desde Samos; los frigios, a Men; los etíopes, a Hémera; los cilenios, a Fales; los asirios, a la paloma; los persas, al fuego; y los egipcios, al agua. Esto del agua es común a todos los egipcios, pero en particular los de Menfis consideran dios al buey, los de Pelusio a una cebolla, otros al ibis y al cocodrilo, e incluso al cinocéfalo, al gato o al mono. Además, en las aldeas llaman dios unos al hombro derecho, otros al izquierdo; para unos es media cabeza, para otros un vaso de cerámica o un plato. ¿No te parece esto ridículo, Timocles?

Sobre a abrangência da religiosidade, muito diferenciada da grega, Dâmis descobriu a proposição do filósofo estoíco. A necessidade de dar sentido aos eventos da Natureza ou mesmo representá-los em arte são fatores que estimulam a criação de narrativas de origem e, também, a significação atribuída a seres transcendentais, que tudo controlam e direcionam.

Há um inventário categórico de povos e deuses considerados exdrúxulos ou risíveis. Alguns exemplos são: os escitas, habitantes da região próxima ao Mar Negro, a Escítia, que veneravam o sabre; os assírios, habitantes da Mesopotâmia, que cultuavam a pomba; os persas que tinham o fogo como deus; os egípcios que prestavam ritos à água. Outros animais e plantas estão na lista, por exemplo, o boi, a cebola, a ibis, o crocodilo, o gato, o macaco. Ou objetos, como pratos e vasos de cerâmica.

Il [Lucien] a été aidé par une tradition à opposer se nettement le Stoïcien à l'Epicurien. Cependant, on ne peut nier qu'il n'ait envisagé l'Epicurien sous l'angle même où ses contemporains le jugeaient: l'angle de la religion. Il nettement posé, à son sujet, comme au sujet du Stoïcien, la question religieuse, qui pour lui était la question de

---

while all the Egyptians in common have water for a god, the people of Memphis have the bull, the people of Pelusium a wild onion, others an ibis or a crocodile, others a dog-faced god or a cat or a monkey. Moreover, taking them by villages, some hold the right shoulder a god and others, who dwell opposite them, the left; others, half a skull, and others an earthen cup or dish. Isn't that matter for laughter, good Timocles?

Dâmis vê nesta criação de deuses a problemática da crença. A razão epicurista não entende as múltiplas representações do divino como manifestações míticas ou rituais válidas, ele não admite que "(...) nem onscientes nem todo-poderosos, e sim formas particulares do saber e do poder entre as quais podem existir antinomias. As potências divinas são de natureza diversa o bastante para conhecer rivalidades e conflitos" (VERNANT, 2006, p. 98). Para o epicurista, a diferenciação dos poderes atribuídos às divindades, em várias religiões ou seitas, vem provar a incongruência da unicidade dos deuses e deusas. E se as representações tomarem a forma de figuras consideradas pouco nobres, a exemplo de uma cebola, o filósofo vê nisso o ridículo do rebaixamento.

Momos e Zeus aparecem no intervalo reservado à aparição do plano celeste. Momos pretende incitar a discussão, ao relembrar o enredo no início do diálogo, onde o aviso dado por ele parece se concretizar no presente. Sua participação nesta passagem é zombeteira. Zeus mantém-se atento ao seu papel de juiz, não dedica atenção às colocações incômodas do deus da burla.

MOMO<sup>185</sup>

— ¿No os decía, dioses, que todas estas cosas saldrían a la luz y serían puntualmente examinadas?

ZEUS

— Lo decía Momo, y censurabas con razón; yo, por mi parte, trataré de arreglarlo, si logramos escapar de este peligro que nos sale al paso.

---

<sup>184</sup> Tradução nossa. "Luciano foi auxiliado pela tradição bastante nítida de opor o Estóico ao Epicurista. Contudo, não se pode negar que imaginava o Epicurista sob o ângulo pelo qual seus contemporâneos o julgavam: o ângulo da religião. Ele propôs, nitidamente, ao seu tipo, como também ao tipo do Estóico, a questão religiosa, a qual, para Luciano, era a questão da inteligência contra a credulidade."

<sup>185</sup> MOMUS

Didn't I tell you, gods, that all this would come out and be thoroughly looked into?

ZEUS

You did, Momus, and your criticism was just. I shall try to set it all right if we escape this immediate danger.

Retorna-se ao plano terreno, deixam-se os deuses ao largo. Tímocles investe no assunto dos oráculos, nos quais a palavra revelada pelos sacerdotes é de tal forma misteriosa que não se há de duvidar de sua procedência divina. Dâmis espelha a resposta de Momos sobre os oráculos e adivinhações. Há uma troca entre essas duas personagens, Dâmis, um Momos mortal na Terra e Momos, um filósofo epicurista no Olimpo.

TIMOCLES<sup>186</sup>

— !Oh tú, enemigo de los dioses! Los oráculos y profecías del porvenir, ¿de quién dirías que son obra sino de los dioses y su providencia?

DAMIS

— Calla, amigo, acerca de los oráculos, pues te preguntaré a cual de ellos prefieres referirte.

¿Acaso a aquel que diera al de Lidia Apolo Pitio, que era justamente de doble filo y dos caras, como son algunos Hermes, dobles e iguales por ambos lados que los mires?

¿De modo que Creso, tras cruzar el Halls, debía destruir su propio imperio o el de Ciro? Sin embargo, no pocos talentos costó a aquel desgraciado de Sardes comprar esa respuesta equívoca.

MOMO

— En efecto, dioses, el hombre va diciendo lo que yo más temía. ¿Dónde está ahora nuestro bello citarista? Baja a defendernos frente a esas acusaciones.

---

<sup>186</sup> TIMOCLES

But, you god-hater, how about the oracles and predictions of coming events? Whose work can you call them except that of the gods and their providence?

DAMIS

Don't say a word about the oracles, my worthy friend, or else I'll ask you which of them you want to cite. The one that Apollo gave the Lydian, which was thoroughly double-edged and two-faced, like some of our Hemis, which are double and just alike on both sides, whichever way you look at them ; for what was there to show that Croesus by crossing the Halls would destroy his own kingdom rather than that of Cyrus? And yet the luckless Sardinian had paid a good many thousands for that ambidextrous verse.

MOMUS

Gods, the man keeps saying the very things that I most feared. Where is our handsome musician now? (*To Apollo*) Go down and defend yourself to him against these charges!

ZEUS

You are boring us to extinction, Momus, with your untimely criticism.

ZEUS

— Encima nos deguellas, Momo, con tus censuras a destiempo.

O oráculo compara-se metaforicamente ao Hermes de duas faces, representação do deus mensageiro exposta nas estradas; olham-se ambos os lados e se tem o mesmo resultado. Há a recapitulação de outro oráculo famoso de Apolo. Creso, rei da Lídia, na Ásia Menor, perguntou aos sacerdotes de Apolo se deveria atacar a Pérsia, comandada por Ciro. O oráculo disse-lhe que um grande império seria destruído nesta invasão. O resultado da investida foi ver a Lídia destruída e não a Pérsia. Logo, o rei acredita na possibilidade de dominar os persas e incide no logro causado pela confiança na interpretação que dera ao oráculo.

Momos finaliza o trecho com um chamamento cômico de Apolo, denominando-o como o "belo citarista" (*tradução nossa*), a fim de zombar da posição desconfortável a qual Dâmis expõe os oráculos do deus, novamente tratados com menosprezo. Zeus, contudo, não lhe dá atenção e se volta às preocupações reais em andamento no Pórtico.

Tímocles mantém-se afeito aos objetos que são utilizados nos ritos e cultos. A comprovação da Providência reside na significação dada pelos mortais ao elemento divino, através de sacrifícios e de oferendas. Por isso, o diálogo prossegue no tratamento do tema do material ritualístico, ao lembrar os altares e templos, morada sagrada dos deuses no plano terreno. A ofensa a um templo ou conspurcação do altar constitui-se grave ato de impiedade, no âmbito religioso.

TIMOCLES<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> TIMOCLES

Take care what you are doing, Damis, you miscreant!  
You are all but upsetting the very temples  
of the gods with your arguments, and their altars  
too.

DAMIS

Not all the altars, as far as I am concerned,  
Timocles; for what harm do they do if they are full  
of incense and sweet savour? But I should be glad  
to see the altars of Artemis among the Taurians  
turned completely upside down, those on which the  
maiden goddess used to enjoy such horrid feasts.

ZEUS

Where did he get this insufferable stuff that he is  
pouring out on us? He doesn't spare any of the  
gods, but speaks out like a fishwife and

— Mira lo que haces, maldito Damis: casi derribas con tu palabra los propios tronos de los dioses y sus altares.

DAMIS

— Yo no derribaría todos los altares, Timocles. Pues ¿que de malo viene de ellos cuando están llenos de incienso y perfume? Empero los de Ártemis, entre los taurienses, con placer los vería derribados desde sus cimientos, altares en los que gozaba de aquel modo la bien obsequiada doncella.

ZEUS

— ¿De dónde ha surgido este mal invencible? En efecto, el hombre no perdona a dios alguno, sino que desde su carro habla libremente y

*ataca, uno tras otro, a culpables e inocentes.*

MOMO

— Pocos inocentes encontrarías entre nosotros, Zeus. Y pronto el hombre, si sigue adelante, atacará a uno de los encumbrados.

Dâmis aniquila com suas argumentações os locais de render culto à divindade, de acordo com a visão de Tímocles. O epicurista, manipulador de ideias e, portanto, antes um orador incisivo que uma personagem de ação pela violência, não vê nos perfumes ou incensos doados aos deuses uma questão de controvérsia. Opõe-se, com veemência, aos sacrifícios humanos e cruentos; rememorando a passagem da imolação de Ifigênia, na tragédia euripidiana. Sua crítica recai sobre os atos em prol das divindades, neste caso Ártemis, que justificam a morte para saciar a necessidade da deusa, como o exemplo da jovem grega, filha de Agamnênon e Clitemnestra.

Observa-se em Dâmis, o epicurista, um caráter de oposição aos excessos da piedade religiosa. Condena a irracionalidade dos mortais, a extrapolação dos limites sociais pelas vantagens advindas do sacrifício. Recordemos que o uso dos incensos e da fumaça da carne assada vem da tradição antiga associada ao mito prometéico, no qual "o sacrifício aparece como o resultado da rebelião do Titã contra Zeus no momento em que os deuses e homens devem separar-se e fixar sua respectiva sorte. A moral dessa narrativa é que não se pode esperar ludibriar o espírito do soberano dos deuses" (VERNANT, 2006, p. 65).

---

*"Takes first one, then the other, the guiltless along with the guilty."*

MOMUS

I tell you, Zeus, you'll find few that are guiltless among us, and possibly as he continues the man will soon fasten on a certain person of prominence.

Os desdobramentos recriados ao longo da História da crença grega e a racionalização do pensamento filosófico iniciaram um processo de relativização da real validade dos sacrifícios para a manutenção do equilíbrio entre o divino e o humano. Zeus e Momos intercalam esta fase do debate, delineiam a tênue linha que separa a culpabilidade e a inocência dos habitantes do Éter. Para tanto, o verso 137 do Canto XV da *Iliada* é transposto literariamente para a fala de Zeus, de forma a reforçar a dubiedade das ações divinas, "(...) não se lhe dando de pena infligir a culpado ou inocente".

Tímocles retoma a cena, desloca o olhar novamente para o plano terreno. Sua evidência recapitula a primeira hipótese da existência da Providência, com a associação dos fenômenos naturais aos poderes inerentes a cada divindade.

TIMOCLES<sup>188</sup>

— ¿Acaso no oyes tronar a Zeus, Damis, adversario de los dioses?

DAMIS

— ¿Cómo no voy a oír el trueno, Timocles?

Ahora bien; si es Zeus quien truena, tú debes de saberlo mejor, que acabas de llegar de allí, del lado de los dioses.

Pues quienes vienen de Creta nos cuentan que allí se les muestra una tumba y una lápida encima que demuestra que Zeus no puede tronar, estando muerto desde hace tanto tiempo.

Dois dos símbolos do poder de Zeus, o raio e o trovão, presentes desde as narrativas hesiódicas e homéricas, são utilizados para a ligação entre fatos naturais e presença divina. Ouvir o trovejar e enxergar os cortes de luz na abóboda celeste significa presenciar, *in loco*, o comparecimento do Pai dos deuses. O evento natural adquire força simbólica e desloca-se do campo puramente físico para o metafísico.

---

<sup>188</sup> TIMOCLES

Then can't you even hear Zeus when he thunders,  
Damis, you god-fighter?

DAMIS

Why shouldn't I hear thunder, Timocles? But  
whether it is Zeus that thunders or not, you no  
doubt know best, coming as you do from some place  
or other where the gods live! However, the people  
who come here from Crete tell us a different tale,  
that a grave is pointed out there with a tombstone  
standing upon it which proves that Zeus cannot  
thunder any more, as he has been dead this long time.

Entretanto o epicurista cita o exemplo dos cretenses. Entre eles o mito do Cronida é narrado diferentemente. Luciano de Samósata apropria-se da outra versão do mito de Zeus: "Em Creta, porém, a antiga tradição mística de que Zeus nascia e morria a cada ano perdurou até a época cristã, e, em Cnossos, apareceram tumbas no monte Ida e no monte Dicte, sendo cada uma delas um centro de culto diferente" (GRAVES, 2008, p. 197). Logo, o trovão e o raio quando apareciam no céu não tinham o mesmo significado mítico para os de Creta e, assim, podiam nem sempre representar a presença de Zeus, principalmente, em épocas em que o consideravam morto ou ausente.

MOMO<sup>189</sup>

— Eso, hace rato, sabía yo que iba a decirlo el hombre.  
¿Por qué, Zeus, te nos has quedado pálido y tus dientes castañean de temblor?  
Debes tener valor y despreciar a tales hombrecillos.

ZEUS

— ¿Qué dices, Momo? ¿Despreciarlo? ¿No ves cuántos lo escuchan, y como están ya convencidos contra nosotros, y Damis los guóa, prendados, por el oído?

MOMO

— Mas tú, Zeus, cuando quieras, tras soltar una cadena de oro, a todos ellos  
*arrastrarías, con la tierra y el mar de añadidura.*

Assemelhado a Tímocles, pálido e sofrendo tremores, Zeus veste sua máscara trágica, na descrição de Momos. Ao citar a versão mítica do destronamento de Zeus através de seu enterro, entre os cretenses, Dâmis despertou no deus reações de pavor, de aniquilamento. Curiosamente, Momos volta-se para o lado dos deuses, nomeando os

---

<sup>189</sup> MOMUS

I knew far in advance that the fellow would say that. But why have you become so pale, Zeus, and why do you tremble till your teeth chatter? You should be bold and despise such mannikins.

ZEUS

What's that you say, Momus? Despise them? don't you see how many are listening, and how they have already been persuaded against us and he is leading them after him tethered by the ears ?

MOMUS

But whenever you like, Zeus, you can let down a cord of gold and  
*"Sway them aloft, with the earth and the sea, too, into the bargain."*

humanos de anões, ou como diz Luciano de Samósata em outro texto, de habitantes da *república das formigas*. Ele rebaixa os humanos diminuindo seu tamanho para demonstrar a pujança dos deuses sobre os mortais. Momos ri do Outro ao torná-lo pequeno e insignificante frente à magnitude dos imortais.

As divindades gregas formam como que uma sociedade de Potências, às rivais e solidárias. Os deuses são os agentes que contêm em si uma força superior à qual os homens devem se submeter. Entre os deuses, só Zeus se mostra mais 'forte' que todos os outros reunidos. *Krátos* e *Bía*, o domínio brutal e a violência que constrange, emoldurando o trono de Zeus, jamais abandonam os passos soberanos dos deuses (VERNANT, 2006, p. 83).

Para o deus do escárnio, a reação trêmula de Zeus vai contra sua posição imponente. Se assim for do desejo divino, Zeus os arrastaria a todos, presos às mesmas correntes douradas utilizadas para aprisionar os deuses rebeldes na Guerra de Tróia. Daí a citação do Canto VIII 25-27 da *Ilíada*, no qual de Zeus impõe seu poder, ao dizer, "Mais: ser-me-á fácil no pico mais alto do Olimpo amarrar-vos nesta corrente, deixando pendente tudo isso no espaço; tanto supero os mortais, tanto os deuses eternos, supero". Apesar da ameaça do filósofo epicurista e do público, pouco a pouco cativado, confirma-se o Poder inerente a Zeus, sobre os dois planos de ação do diálogo, o terreno e o celeste.

A última tentativa do filósofo estóico reside da analogia Cosmos/Nau e a necessidade de um timoneiro competente para guiar a embarcação com segurança. A aproximação metafórica é clara e simples: o Universo submetido às mudanças naturais, intempéries desconhecidas ou o Destino só está salvaguardado dos Caos se nas mãos de um deus/comandante eficiente.

TIMOCLES<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> TIMOCLES

Tell me, you scoundrel, have you ever made a voyage?

DAMIS

Yes, often, Timocles.

TIMOCLES

Well, you were kept in motion then, were you not, either by the wind striking the main canvas and filling the other sails, or else by the rowers, but the steering was done by a single man in command, who kept the



— Dime, maldito, ¿has navegado alguna vez?

DAMIS

— Muchas veces, Timocles.

TIMOCLES

— ¿Y acaso no os llevaba el viento que incidía en el velamen, hinchando las velas rápidas, o el impulso de los remeros, mientras uno llevaba el timón, vigilante, y conducía la nave?

DAMIS

— Naturalmente.

TIMOCLES

— Luego, si la nave no zarpaba sin piloto, ¿crees que todo esto avanza sin timón ni guía?

ZEUS

— Bien, Timocles, inteligente y sólida es la comparación.

As falas de Timocles não se desenvolvem em contextos amplos de argumentação, a personagem vale-se constantemente de sofismas, estruturas retóricas que aparentam conter a verdade expressa de forma concisa, mas que não se sustentam por ser construídas sobre paradoxos. Sua hipótese final, na qual a Providência é o leme e a divindade o capitão, vê-se fragilizada, por antecipação, pela obviedade comparativa dos termos. Zeus concorda com Momos, ao afirmar que "Correta é a sua suposição, Momos. A Timocles nada de sólido ocorre, a não ser retirar do porão esses tópicos e outros de uso corriqueiro, todos prontamente contestáveis." (*Tradução nossa*).

Sa satire du stoïcisme est donc déterminée en partie par la position qu'il prit à côté des Epicuriens - en d'autres termes elle trahit l'influence d'un schéma transmis par la littérature. Les Stoïciens, en effet, ont été victimes de leur célébrité. Ils avaient tellement frappé les esprits qu'ils sont devenus, en littérature, le symbole de toute philosophie non épicurienne. Dans la Comédie, le 'philosophe', quand il n'est pas déterminé, est toujours, plus ou moins, Stoïcien. Ils se

---

vessel safe?

DAMIS

Yes, certainly.

TIMOCLES

Then do you suppose that while the ship would not sail if she were not steered, this universe keeps in motion unsteered and unofficered?

ZEUS

Good! Timocles put that very shrewdly, with a valid illustration.

présentèrent ainsi à Lucien, riches aussi d'une notoriété toujours actuelle. (BOMPAIRE, 1937, p. 109)<sup>191</sup>

A resposta do filósofo epicurista, Dâmis, concentra-se nos pontos fracos de apoio da metáfora. Essa fala precedente ao final do diálogo do *Zeus Trágico* é, dentre as demais, o desenlace definitivo da racionalidade de Dâmis sobre a religiosidade de Tímocles. Ela inicia pelo chamamento irônico de Tímocles, "o estimado dos deuses" (*tradução nossa*) na versão espanhola, ou, na versão inglesa, do "superlativo admirador dos deuses" (*tradução nossa*). Esta última opção tradutória agrega o significado da postura do estóico em todo o enredo do diálogo e, por complementação, a atitude sarcástica do epicurista no julgamento das questões da Providência: ambos são superlativos em seus pontos de vista, realces estes que permitem notar certos traços de caricatura da postura dos filósofos. Dâmis critica a excessiva idolatria, a manutenção da tradição de cultos em demasiado, sem o questionamento da legitimidade destes atos piedosos por parte de Tímocles.

O papel do piloto da nau torna-se objeto de apresentação e refutação, na fala de Dâmis. Numa embarcação real, com mortais, a barca é necessária e útil aos marinheiros e ao capitão, há um planejamento que permite a conservação da rota definida previamente. Na embarcação *transcendental* do Cosmos, a racionalização do comando, as divisões de tarefas e a disciplina dos comandados não parecem existir, segundo a refutação do filósofo epicurista.

O tema da tirania entre os maus e bons perpassa a defesa. Há os maus marinheiros/mortais que folgam e aproveitam as benesses da viagem, sem esforço acumulam riquezas, apesar de ladrões e impiedosos. Em contrapartida, há os escravos da tirania, presos ao porão, sequiosos do mínimo necessário à sobrevivência, que mesmo bons pertencem a um grupo de inferiores.

DAMIS<sup>192</sup>

---

<sup>191</sup> *Tradução nossa*. "Sua sátira do estoicismo é, portanto, determinada em parte pela posição que ele tem ao lado dos Epicuristas - ou seja, denota a influência de um modelo transmitido pela literatura. Os Estóicos, de fato, foram vítimas da própria notabilidade. Eles atingiram, claramente, os espíritos os quais se tornaram, em literatura, o símbolo de toda filosofia não-epicurista. Na Comédia, o 'filósofo', quando não determinado, é, sempre mais ou menos, o Estóico. Eles apresentaram-se desta forma a Luciano, abundantes, por isso, de uma notoriedade constantemente atual."

<sup>192</sup> DAMIS

Why, Timocles, you superlative admirer of the gods,  
in the one case you would have seen the captain

---

always planning what had better be done and making ready beforehand and giving orders to the crew, and the ship would contain nothing at all that was profitless and senseless, that was not wholly useful and necessary to them for their voyage. But in the other case your captain, the one who, you say, is in command of this great ship, manages nothing in a sensible or fitting way, and neither do the members of his crew; the forestay is carried aft, maybe, and both the sheets forward, the anchors are sometimes of gold while the figurehead is of lead, and all the ship's underbody is painted while her upper works are unsightly. Among the sailors themselves you will see that one who is lazy and lubberly and has no heart for his work has a warrant or even a commission, while another who is fearless at diving and handy in manning the yards and best acquainted with everything that needs to be done, is set to pumping ship. So too with the passengers: you'll see some gallows-bird or other sitting on the quarter deck beside the captain and receiving attentions, and another, a profligate, a parricide or a temple-robber, getting inordinate honour and taking up the whole deck of the ship, while a lot of good fellows are crowded into a corner of the hold and trampled on by men who are really their inferiors. Just think, for example, what a voyage Socrates and Aristides and Phocion had, without biscuits enough to eat and without even room to stretch their legs on the bare boards alongside the bilgewater, and on the other hand what favours Callias and Midias and Sardanapalus enjoyed, rolling in luxury and spitting on those beneath them!

That is what goes on in your ship, Timocles, you greatest of sages, and that is why the disasters are countless. But if there were really a captain in command who saw and directed everything, first of all he would not have failed to know who were the good and who were the bad among the men aboard, and secondly he would have given each man his due according to his worth, giving to the better men the better quarters beside him on deck and to the worse the quarters in the hold; some of them he would have made his messmates and advisers, and as for the crew, a zealous man would have been assigned to command forward or in the waist, or at any rate somewhere or other over the heads of the rest, while a timorous, shiftless one would get clouted over the head half a dozen times a day with the rope's end. Consequently, my interesting friend, your comparison of the ship would seem to have capsized for the want of a good captain.

MOMUS

Things are going finely for Damis now, and he is driving under full sail to victory.

ZEUS

— Pero, Timocles carísimo a los dioses, al piloto de que hablas puedes verlo siempre atento a cada menester, preparado con antelación, mandando a los marineros; y la nave no tiene nada de inútil o irracional, nada que no sea enteramente adecuado y necesario para su navegación.

En cambio, ese piloto tuyo, que consideras está al frente de esta gran nave, al igual que sus compañeros de navegación, no establece plan alguno racionalmente ni de acuerdo con los intereses, sino que el estay, en ocasiones, es tensado en la popa, y ambas bolinas en la proa. En ocasiones las anclas son de oro, el adorno de popa de plomo, la obra viva de la nave pintada, y la obra muerta sin acabar.

Entre los propios marineros, podrás ver al holgazán, inútil y cobarde para el trabajo percibiendo doble o triple paga, mientras al experto en bucear y trepar a la verga y ducho en todos los trabajos útiles sólo se le manda achicar agua; lo mismo ocurre con los pasajeros: un patibulario cualquiera se sienta en la presidencia junto al piloto, colmado de atenciones, y otro — sodomita, parricida o ladrón sacrílego— recibe honras especiales y ocupa la parte más destacada de la nave, mientras muchos hombres de calidad se apiñan en la bodega del barco y caen pisoteados por quienes, en verdad, son inferiores a ellos.

Piensa, por ejemplo, cómo navegaron Sócrates, Aristides y Foción — careciendo hasta del pan de cebada suficiente, sin poder extender las piernas sobre las tablas desnudas de la sentina—, y observa en cambio el exceso de bienes en que abundaron Calias, Midias y Sardanápalo, mientras escupían a los de abajo.

Todo esto ocurre en tu nave, sapientísimo Timocles. Por ello son tan frecuentes los naufragios.

Mas si hubiera un piloto de guardia alerta, que supervisara cada asunto, en principio no habría ignorado, de entre los pasajeros, quiénes son los buenos y quiénes los malos; luego habría asignado a cada uno, según sus merecimientos, el lugar adecuado: el mejor sitio para los mejores, arriba a su lado; abajo para los peores; a aquéllos les haría compartir su mesa y pediría consejo; y, de los marineros, el valiente sería nombrado proel, o jefe de bordo, u otro destino destacado, mientras el tímido y perezoso sería azotado con un cable en la cabeza cinco veces al día.

De manera que, admirado amigo, ese ejemplo tuyo de la nave corre el riesgo de haber zozobrado por culpa de un mal piloto.

MOMO

— Esto marcha a favor de la corriente para Damis, y a toda vela es arrastrado a la victoria.

ZEUS

— Correcta es tu suposición, Momo. A Timocles no se le ocurre nada sólido, sino que saca de su sentina esos tópicos y otros mas de uso diario, todos ellos fácilmente refutables.

---

Your figure is apt, Momus. Yet Timocles can't think of anything valid, but launches at him these commonplace, every-day arguments one after another, all of them easy to capsize.

As figuras exemplares do filósofo Sócrates, dos estrategistas e estadistas gregos Aristides, o Justo e Fócion, o Bom são contrapostas as de Cálias<sup>193</sup>, de Mídias<sup>194</sup> e de Sardanápalo<sup>195</sup>, estas últimas três caracterizadas biograficamente como despudoradas e corruptas. Há uma lacuna de caráter entre as figuras históricas, relevantes para a cultura e a política da Grécia e as dos poderosos malfeitores, usurpadores das riquezas e assassinos vingativos. A Providência não atua na "embarcação", com tantas disparidades visíveis a se notar, "por isso, são os naufrágios tão frequentes" (*tradução nossa*) e "(...) a nau corre o perigo de haver soçobrado por culpa de um mau piloto" (*tradução nossa*). Se houvesse a medida certa a seguir, existiria a separação dos merecedores e dos culpados, o capitão/deus saberia ordenar os benfeitores e condenar os negligentes, com devida adequação.

O argumento sobre o Cosmos feito Nau não surtiu o exato efeito retórico e filosófico sobre o público e sobre o contendor de Tímocles. Sua última ideia esvaziara-se rapidamente com a articulação de Dâmis. Tal qual uma tragédia, o percurso do filósofo estóico será de queda, desta passagem até o final do diálogo. A diferença reside no tratamento da *queda* trágica por parte de Luciano de Samósata. Se, nas tragédias modelares, exemplificadas na *Poética* de Aristóteles, a trama enaltece aqueles que sofrem as agruras do Destino, no *Zeus Trágico* notamos uma total inversão deste recurso.

---

<sup>193</sup> Cálias: "A son of the Heracleid king Temenus, who, in conjunction with his brothers, caused his father to be killed by some hired persons, because he preferred Deiphontes, the husband of his daughter Hymetho, to his sons". (SMITH, 2005, p. 568).

*Tradução nossa*: "Filho do rei Herácleo, Temenus, que junto aos seus irmãos, fizeram seu pai ser morto por pessoas contratadas, porque Temenus preferiu Deíphontes, marido de sua filha Hymetho, a seus próprios filhos".

<sup>194</sup> Meídias ou Mídias: "By Plato, the philosopher (...), he is mentioned as a man who, though utterly uneducated both in mind and in character, presumed to take a part in public affairs, and made his way by dint of impudence and flattery of the people". (SMITH, 2005, p. 1084).

*Tradução nossa*: "Segundo Platão, o filósofo (...), ele é mencionado como um homem que, embora totalmente deseducado em mente e em caráter, supunha tomar parte nos assuntos públicos e trilhou sua trajetória à força da impudência e da adulação de pessoas".

<sup>195</sup> Sardanápalo: "The last king of the Assyrian empire of Nimus or Nineveh, according to Ctesias (...). All these kings, from Ninyas downwards, were sunk in luxury and sloth, till their degradation reached its deepest point in the person of their last king Sardanapalus, who passed his time in his palace unseen by any of his subjects, dressed in female apparel, surrounded by concubines, and indulging in every species of licentiousness and effeminacy". (SMITH, 2005, p. 710-711)

*Tradução nossa*: "Último rei do império Assírio de Nimus ou Nínive, de acordo com Ctésias (...). Todos esses reis, de descendência dos Ninyas, foram liquidados pela luxúria e pela indolência; até que a degradação destes atingiu seu ponto mais profundo na figura do último rei, Sardanápalo, o qual passou todo tempo em seu palácio, despercebido de seus afazeres, com vestimentas femininas, rodeado por concubinas e indulgente com todos os tipos de licenciosidades e de afeminação".

TIMOCLES<sup>196</sup>

— Bien: si el ejemplo de la nave no te ha parecido bastante sólido, escucha ahora lo que llaman el «ancla sagrada», que no podrás romper en modo alguno.

ZEUS

— ¿Qué irá a decir ahora?

Tímocles vem tecendo sua própria desdita, por se caracterizar como uma figura manca de ideias, como um ator calçando um pé só do par de coturnos, ao tropeçar nas palavras e desviar seu discurso do objetivo retórico pretendido. Ao tomar para si a causa dos deuses, só conseguira ajuntar aos seus argumentos metáforas e associações facilmente desconstruídas por Dâmis.

A capacidade do epicurista em se mostrar um antagonista eficiente está em estreita ligação com a caracterização falha do estóico. E ao longo do diálogo, essa disparidade da dupla se faz mais clara no enredo. Segundo Bompaire (1958, p. 255), a intercalação das objeções dos filósofos é construída através de um recurso que mistura o diálogo teatral, as técnicas da erística e da *stichomythia* do discurso aliadas ao efeito cômico. A erística é a "arte da controvérsia", da argumentação sutil, utilizada sobretudo pelos sofistas na disputa argumentativa do debate filosófico. Já a *stichomythia*, de acordo com o verbete da *Encyclopaedia Britannica Online* (2012), caracteriza-se como:

(...) um diálogo em linhas alternadas, uma forma, por vezes utilizada, do drama clássico dos gregos no qual dois personagens alternam-se falando sozinhas as linhas epigramáticas do verso. Este recurso (...) é comumente utilizado como meio de exibir personagens em discussão vigorosa ou de destacar a intensidade emocional da cena. As personagens podem se alternar exprimindo posições antitéticas, ou tomar para si as palavras do outro, sugerindo sentidos diversos ou fazendo trocadilhos com eles (*tradução nossa*)<sup>197</sup>.

---

<sup>196</sup> TIMOCLES

Well then, as my comparison of the ship did not seem to you very valid, attend now to my sheet-anchor, as they call it, which you can't by any possibility cut away.

ZEUS

What in the world is he going to say?

<sup>197</sup> Verbetes original: "**Stichomythia**, also spelled Stichomythy, plural Stichomythias, or Stichomythies, dialogue in alternate lines, a form sometimes used in Classical Greek drama in which two characters alternate speaking single epigrammatic lines of verse. This device (...) is often used as a means to show characters in vigorous contention or to heighten the emotional intensity of a scene. Characters may take turns voicing antithetical positions, or they may take up one another's words, suggesting other meanings or punning upon them."

Resulta disto o sofisma que leva o *Zeus Trágico* a um desenlace cômico. Para Platão, a *stichomythia* associa-se, pejorativamente, a argumentações as quais buscam unicamente a vitória em um debate, no qual o opositor abandona qualquer preocupação com a *verdade* e com a coerência de pensamento retórico (BOMPAIRE, 1958, p 254-255).

Tímocles utiliza um silogismo para determinar de uma vez por todas sua hipótese sobre a Providência. Não se constitui como elaboração rebuscada, concisa, ao modo dos aforismos dos grandes filósofos. É uma tentativa - frustrada e frustrante - de finalizar a discussão no papel de vencedor. Diz ele: "Se há altares, há deuses; e assim como há altares, logo há deuses" (*tradução nossa*).

TIMOCLES<sup>198</sup>

— Fíjate si establezco un silogismo correcto, y si puedes refutármelo de alguna manera.

Si hay altares, hay dioses; es así que hay altares: luego hay dioses. ¿Qué respondes a eso?

DAMIS

---

<sup>198</sup> TIMOCLES

See whether I frame this syllogism logically, and whether you can capsize it in any way. If there are altars, there are also gods; but there are altars, *ergo* there are also gods. What have you to say to that?

DAMIS

After I have laughed to my heart's content I'll tell you.

TIMOCLES

Well, it looks as if you would never stop laughing; tell me, though, how you thought what I said was funny.

DAMIS

Because you do not see that your anchor is attached to a slender string — and it's your sheet-anchor at that! Having hitched the existence of gods to the existence of altars, you think you have made yourself a safe mooring. So, as you say you have no better sheet-anchor than this, let's be going.

TIMOCLES

You admit your defeat, then, by going away first?

DAMIS

Yes, Timocles, for like men threatened with violence from some quarter or other, you have taken refuge at the altars. Therefore I vow by the sheetanchor, I want to make an agreement with you now, right at the altars, not to dispute any more on this topic.

— Déjame reír primero hasta hartarme, y luego te contestaré.

TIMOCLES

— Parece que no vas a cesar de reírte. Dime de una vez en qué sentido te parece ridícula mi afirmación.

DAMIS

— En que no adviertes que has atado de un hilo muy tenue tu ancla, aunque sea sagrada.

Al haber ligado la existencia de los dioses a la existencia de los altares, crees haber anclado firmemente a partir de ese punto; por tanto, puesto que declaras no tener nada más sagrado que eso por decir, marchémonos ya.

TIMOCLES

— ¿Reconoces, por tanto, tu derrota al retirarte primero?

DAMIS

— Sí, Timocles, pues tú, como las víctimas de la violencia, te nos has refugiado en los altares. En consecuencia, jurando por el ancla sagrada, quiero pactar ahora contigo, sobre esos mismos altares, que nunca mas discutiremos de tales cuestiones.

Harmon (1960) utiliza uma palavra que nos parece exata para a relação estabelecida ser marcadamente um silogismo, o termo latino *ergo*, conjunção de coordenação, com sentido de conclusão lógica a qual indica uma consequência definitiva entre o que vem depois e o dito anteriormente. Por isso, Tímocles desafia Dâmis dizendo-lhe para decidir "(...) se podes refutá-lo de alguma maneira" (*tradução nossa*), crente na afirmação contida no silogismo.

(...) o que caracteriza o cômico é o bom humor e a segurança infinitas que permitem ao homem elevar-se acima da própria contradição, em vez de sofrer e de se sentir infeliz e desgraçado; é a serenidade na qual a pessoa satisfeita consigo mesma, pode suportar o desvanecimento dos projetos e realizações, algo de que a razão austera é completamente incapaz, sobretudo nas ocasiões em que o seu comportamento mais ridículo parece aos outros (HEGEL, 1980, p. 328).

A reação de Dâmis, o epicurista, eclode num riso incontido, ao modo do de Momos. O absurdo da proposição do estóico cai no vazio e o efeito risível provém deste esvaziamento do sentido filosófico e sério da suposição, a exemplo da comparação do silogismo com uma "âncora sagrada". A comicidade do trecho liga-se à concepção platônica a qual nos diz que rir dos inimigos é uma forma de desestabilizar o lado oposto, sendo uma estratégia oratória a qual angaria empatia por parte da recepção e



reforça o ridículo do Outro: "Platão considera elemento fundamental do cômico a censura maliciosa e galhofeira das fraquezas inofensivas e dos erros dos nossos semelhantes" (JAEGER, 1986, p.422).

Ao se apropriar da comparação da âncora, figura de linguagem associada àquilo que está fixo, imóvel, seguro e bem atado, Dâmis sugere a finalização definitiva da disputa, pois "tu não se advertes que ataste com um cordão muito tênue a tua âncora, mesmo sendo ela sagrada" (*tradução nossa*). Ou seja, se os altares fossem provas materiais suficientes da existência dos deuses, qualquer objeto imbuído de valor simbólico exterior seria prova incontestável da materialidade de fatos extramundanos ou sobrenaturais.

Tímocles deduz na resposta do filósofo epicurista a impressão de desistência e derrota do debate, mas não percebe na situação a condição de inversão dos papéis. Ele, ao associar os altares à existência dos deuses, torna-se uma espécie de vítima sacrificial de seus próprios argumentos. Nos altares sagrados de suas suposições, ele é imolado pela aporia contida em suas palavras, ou de outra forma, ao tentar empreender a término vitorioso para sua causa, acaba por sofrer uma peripécia tragicômica. Vira-se contra si mesmo, por não saber utilizar os recursos retóricos e oratórios da filosofia estoica no debate. Ridiculariza a Providência sem o querer, atribuindo-lhe sentidos, os quais no julgamento crítico da visão epicurista, são risíveis e dignos de deserção.

O resultado da discussão mostra-se infrutífero e o embate decai do nível filosófico para as ofensas morais e diretas, por meio de termo de baixo calão e injuriosos. Tímocles ofende a origem familiar de Dâmis. O pai criminoso, a mãe prostituta, a acusação de feticídio, a postura adúltera e a atuação artificiosa como mestre de retórica, a fim de corromper os pupilos e torná-los impiedosos e despudorados.

Alarcón (1996), em nota à sua versão, comenta acerca destas ofensas, as quais faziam parte dos tópicos de atrito dos estoicos em relação aos epicuristas. Estes últimos eram vistos como hedonistas e impuros, sua conduta desviante e impiedosa com a Providência.

Pelo facto de o cômico em geral se apoiar nos contrastes entre os fins em si, assim como entre os fins que se opõem à influência da subjectividade e das circunstâncias exteriores a ação cômica reclama um desenlace quase mais imperiosamente do que a ação trágica. Com

efeito, a contradição entre o que é verdadeiro em si e a sua realidade individual manifesta-se mais profundamente na ação cômica do que na trágica (HEGEL, 1980, p. 330).

A *imperiosa* comicidade da última afirmação de Tímocles reduz a discussão sobre a Providência numa atuação ao modo da bufonaria, transcrito nas palavras exaltadas do filósofo estóico da seguinte forma: "Não! Não fugirás em receber antes uns socos de minha parte! Com este mesmo pedaço de vasilha irei te degolar, maldito!".

TIMOCLES<sup>199</sup>

— ¿Esa ironía te gastas conmigo, ladrón de sepulcros, infame, despreciable, patibulario, inmundicia?

!Como si no supiéramos quién es tu padre, cómo tu madre ejercía la prostitución, de qué modo estrangulaste a tu hermano, que eres un adúltero y corrompes a los jovencitos, goloso y desvergonzado en extremo!

No, no huyas sin recibir antes unos palos de mi parte. Con este mismo trozo de vasija voy a degollarte, maldito.

ZEUS

— Uno se retira riendo, dioses; el otro le sigue vituperándole, pues no soporta que Damis se burle de él, y al parecer le golpeará con

---

<sup>199</sup> TIMOCLES

Are you mocking me, you ghoul, you miscreant,  
you abomination, you gallows-bird, you scum of the  
earth? Don't we know who your father was, and  
how your mother was a courtesan and that you  
strangled your brother and you run after women and  
corrupt the young, you height of all that's lewd and  
shameless? Don't run away! Take a thrashing  
from me before you go ! I'll brain you right now  
with this brickbat, dirty miscreant that you are!

ZEUS

One is going away laughing, gods, and the other  
is following him up with abuse, because he can't  
stand the mockery of Damis; it looks as if he would  
hit him on the head with the brickbat. But what  
of us ? What are we to do now?

HERMES

It seems to me that the comic poet hit it right  
when he said:

*"No harm's been done you if you none admit."*

What very great harm is it if a few men go away  
convinced of all this? The people who think  
differently are in large majority, not only the rank  
and file of the Greeks, but the barbarians to a man.

ZEUS

Yes, Hermes, but what Darius said about Zopyrus  
is very much in point too. I myself had rather have  
this man Damis alone on my side than possess a  
thousand Babylons.

la vasija en la cabeza.  
Y nosotros, ¿qué haremos después de lo ocurrido?

HERMES

— Razón, creo, tenía el cómico para decir aquello:

*nada malo has sufrido, si no lo estimas.*

¿Por qué va a resultar un mal insuperable el que unos pocos hombres se marchen con esa convicción?

Son, con mucho, mayoría quienes creen lo contrario: la mayor parte del pueblo griego y todos los bárbaros.

ZEUS

— Hermes, aquello que dijera Darío acerca de Zópiro viene muy a propósito.

También yo preferiría tener a Damis de único aliado a contar con diez mil babilonios.

Assim, termina a ação do *Zeus Trágico* no plano terreno, cômica e vazia de resolução e talvez, reflexo da crise na religiosidade cívica associada à retomada, na filosofia, o interesse sobre o tema Providência e das relações desta com o misticismo, a divinação e os ritos do campo do sagrado.

De même que Lucien cède inconsciemment à l'ambiance de son temps en considérant Dieu et la Providence particulière comme synonymes, de même il met en rapport étroit avec la Providence, les oracles, les sacrifices ou les prières, la foi en immortalité et peut-être le merveilleux (...). Et Timocles ainsi que Damis (*Z. Trag.* 43) sont convaincus que le sort des oracles et celui de la Providence sont liés (BOMPAIRE, 1937, p. 147)<sup>200</sup>.

Nesse caso, a aporia não advém do embate impossível sobre a matéria da Providência, mas da situação risível que se estabeleceu entre os antagonistas. Sem teses

---

<sup>200</sup> Tradução nossa. "Ainda que, Luciano ceda inconscientemente\* à conjuntura de seu tempo, ao considerar Deus e a Providência particular como sinônimos; ainda que coloque, nesta dimensão estreita com a Providência, os oráculos, os sacrifícios ou as preces, a fé na imortalidade e, talvez, o maravilhoso (...). Timocles, assim como Dâmis (*Z. Trag.* 43) convencem-se que o destino dos oráculos e o da Providência estão ligados."

\*N.T. Não concordamos com Jacques Bompaire (1937) quando este fala da escolha poética de Luciano de Samósata como "inconsciente". Inclusive, seria superficial deduzir da representação literária explicações psicológicas as quais influenciaram a pessoa do autor. Acreditamos, de acordo com o conjunto da obra, que Luciano de Samósata conseguiu esboçar, à sua maneira criativa, as tensões religiosas e filosóficas do seu tempo. As escolhas formais e temáticas, no *Zeus Trágico*, nos parecem coerentes com a poética do escritor sírio, não podendo apontar nelas, com certeza definitiva, se são somente reflexos históricos que sofreram apropriação estética ou um tipo de pensamento generalizado sobre a Providência, no modo de concebê-la à luz dos oráculos, dos sacrifícios, das preces e do misticismo estrangeiro. Finalmente, as lacunas que fazem parte da *mimesis* mesma nos proporcionam leituras várias sobre o aspecto da religiosidade em Luciano de Samósata e, não, como afirma Bompaire, indicia um estímulo "inconsciente" de apropriação do fato contemporâneo a Grécia do século II d.C.

ou antíteses justificáveis, a ação passou do campo filosófico da retórica para a batalha rídica das personagens, em nível físico como material da disputa.

Retorna-se ciclicamente ao plano celeste, campo no qual a *trágica* trama iniciou. Hermes, o mensageiro portador das palavras de iniciação e término dos discursos, cita o texto do *Epitrepontes* de Menandro (342 a.C. - 292 a.C.), um dos poetas cômicos da Comédia Nova, a qual Luciano de Samósata faz referência, devido ao tratamento das temáticas sociais e domésticas, nas quais o cômico descreve, rindo-se das convenções, "(...) as pulsões e os desejos, propiciando ao mesmo tempo, um substituto de realização, uma liberação de energia pelo riso e um alívio em relação às angústias e medos ligados que pesam sobre a ordem, o patrimônio familiar, a autoridade doméstica" (MINOIS, 2003, p. 51).

Assim está transcrito o trecho do *Epitrepontes*, "(...) nada mal sofreste se não o estimas" na versão de Alarcón (1996) e "(...) nenhum dano foi feito a ti se tu nada admites" na versão de Harmon (1960) (*tradução nossa*). Em outras palavras, dos poucos antagonistas da Providência não resultam agravos sérios e reais aos deuses, pois a maioria dos mortais "gregos ou bárbaros" continua crente e piedosa aos ritos e mantém os mitos vivos em sua crença.

Mas a ponderação de Zeus ao final é irônica e característica da poética luciânica, a qual cria efeitos risíveis e críticos através da sobreposição dos tipos de *pseúdos*, neste caso, o literário aliado ao da História. Por isso, cita indiretamente o fato narrado por Heródoto *III*, 153 e ss., ao comparar Dâmis a Zópiro. Este último é uma personagem na narrativa do historiador grego, descrita como sendo um astuto estrategista. Ele fingiu comandar o exército babilônio contra Dário I, mas, na verdade, estava em conluio com o imperador persa contra os babilônios. Zópiro tramara com Dário I que levaria o exército persa novamente ao controle da Babilônia, após este ter passado por dificuldades em batalha e assédios constantes do inimigo. Fez-se passar por traidor da Pérsia a fim de levar os inimigos ao encontro frontal com Dário I e assim conquistou a vitória e a confiança do imperador.

A contradição estabelece-se, na última linha da fala de Zeus, o qual "preferia ter Dâmis como único aliado a contar com dez mil babilônios" (*tradução nossa*). Apesar de crítico da Providência e da existência dos deuses, Dâmis, o epicurista, é visto pelo Cronida como se fosse outro Odisseu, astuto e ponderado nas palavras e nas ações. Em

contraposição, Tímocles, o estóico, defensor *superlativo* dos imortais, prova-se ingênuo e tendencioso, ao generalizar a causa filosófica e torná-la inútil, como "dez mil babilônios" vãos contra um só Zópiro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Demarcamos as primeiras etapas da pesquisa, intitulada *Fiando o Fado dos Deuses: o humano e o divino em Zeus Trágico, de Luciano de Samósata* buscando compreender de que maneira a poética luciânica elabora sua *mimesis*. Especificamente, o diálogo *Zeus Trágico* demonstrou ser, desde as leituras iniciais, um texto em que a dramaticidade, herdada da tragédia e da comédia, confluía em uma forma ridente e reformadora dos valores essenciais da *paideia*. Pareceu-nos coerente, portanto, situar Luciano de Samósata no contexto histórico do segundo século de nossa Era. Descrevemos a Segunda Sofística, renascimento e movimento de perpetuação dos valores da *paideia*, em meio ao domínio prático e centralizador de Roma. Iniciamos deste ponto, não porque buscássemos inserir Luciano de Samósata numa tradição intelectual ou artística, em específico, enquadrando-o em parâmetros criativos de uma época, tão marcada pela cópia simplesmente repetitiva do cânone. Pelo contrário, examinamos seu contexto de produção para adquirir conhecimentos pontuais e, assim, esclarecer de que forma a escrita do sírio, letrado em grego, conseguiu estabelecer elos entre a visão do Outro, do estrangeiro, do bárbaro, no âmbito da opulenta memória helênica, suas tradições e suas construções artísticas e sociais.

Vários fatores contribuíram, neste momento da História, para identificação das situações conflitantes. A elite grega, alvo das críticas e recepção da obra de Luciano, vivia numa situação desconfortável, pois perdera direitos administrativos e, portanto, de domínio sobre áreas antes consideradas essenciais no sistema democrático da Grécia clássica. Os cidadãos continuaram a ser aquelas poucas pessoas, pertencentes às classes minoritárias de letrados, responsáveis pela manutenção e salvaguarda do que se constituiu como *paideia*. Roma concedeu este direito, dominou exatamente os setores os quais cabiam a sua qualidade de invasor, porém, o império deixou nas mãos dos helênicos, a tarefa de zelar pela cultura e pelos bens intelectuais.

Sob esta perspectiva, percebemos que, apesar desta suposta "aura" de proteção, a *paideia*, tal qual concebiam os conservadores, sofreu uma série de modificações e, ainda, fortes mutações à medida que outros povos debruçavam-se sobre seus constituintes e indagavam a formação do indivíduo sob os valores do sistema. Devido

ao *renascimento* da tradição grega entre os círculos de intelectuais, conseguimos delinear algumas influências da Segunda Sofística na crítica à *pólis* exercitada por Luciano de Samósata.

Tivemos de retomar e descrever a atividade dos sofistas no século II d.C., bem diferenciados dos sofistas clássicos, principalmente, pela função assumida, nesta época, por um misto de orador, de mestre de retórica, de filósofo e de um indivíduo voltado para a *performance* pública dos seus discursos. Retiramos destes dados observações pertinentes para a compreensão de duas personagens do diálogo *Zeus Trágico*: Dâmis, o estóico, e Tímocles, o epicurista, ambos representantes de doutrinas filosóficas conflitantes, mas, em muitas passagens, personagens caracterizadas como sofistas e muito performáticas em suas falas. Estas observações serviram-nos, também, para tentarmos solucionar uma de nossas hipóteses: rastrear e explicitar os traços de dramaticidade e de influências do gênero dramático na poética luciânica. Refletindo acerca das indicações de Aristóteles e, na sua linha de raciocínio, de Jacques Bompaire, agregamos mais argumentos os quais deram subsídios para justificarmos o dramático como um forte traço do diálogo *Zeus Trágico* e definir as características de composição de Luciano de Samósata. Pudemos evocar, pelas falas das divindades e dos humanos, gestos físicos, descrições dêiticas, marcas de expressão facial e entonação vocal, as quais, caso fossem hipoteticamente transpostas para o palco do teatro grego, não estariam deslocadas do formato performático do discurso de uma peça.

Essas constatações preliminares, sempre voltadas para a análise do diálogo, ajuntaram-se a outra hipótese da pesquisa: a comprovação da presença da linguagem cômica, em seu papel de destronamento, de inversão e de rebaixamento do sério e dos temas associados à esfera do elevado e do superior. Novamente, de Aristóteles escolhemos a parte referente à caracterização das personagens trágicas e cômicas e, considerando-as basilares, as defrontamos com a composição das figuras atuantes no *Zeus Trágico*. Sendo o diálogo composto por dois planos, o terreno e o celeste, nestes dois campos, situamos, então, as divindades e os humanos, respectivamente, de acordo com seus lugares na ação.

O contraste e os conflitos trágicos e cômicos, presentes no diálogo e demonstrados em nossa análise, reforçaram o que vínhamos vislumbrando nas leituras sobre a representação artística de Luciano: a necessidade e a verossimilhança do enredo

amalgamam-se, na composição estética, aos recursos de paródias, de citações, de inversões, de retomadas de textos de variadas fontes da literatura, História, retórica, oratória e filosofia gregas. A riqueza do texto reside na inovação da forma, misto de diálogo filosófico e escrita cômica, direcionada à crítica consciente - pois recria e reescreve os gêneros sem deixar de exercitar a tarefa essencial do poeta: a *mimesis* como criação pessoal e artística, não submetida ao plágio ou à submissão estética dos modelos fixos. Remodelando o cânone grego, Luciano de Samósata revitalizou-o, deslocando-o de seu lugar tradicional e utilizando-o para refletir sobre a sua própria contemporaneidade, mescla de renascimento helênico e administração romana.

Debruçamo-nos, também, no movimento de intensa migração de estrangeiros e na inserção de seus cultos e ritos místicos no âmbito da religiosidade grega. Marcel Caster foi-nos fundamental para entendermos o fluxo e trocas estabelecidas entre os povos conquistados pelo império romano e inseridos no território da Grécia. Acrescentou-se a isso o estudo minucioso que o teórico fez das correntes filosóficas e místicas presentes na poética de Luciano. Estabelecidas as relações entre religiosidade e criação literária, descobrimos como as personagens divinas do *Zeus Trágico* foram construídas. A composição dos caracteres dos deuses constituiu-se como um mosaico, pois suas figuras retomaram tanto os textos homéricos e hesiódicos, quanto emprestaram da Comédia - da Antiga à Nova, as ações das divindades para o contexto cômico. Percebemos, na escritura do diálogo, que, ao Panteão, somaram-se deuses e deidades do Egito, da Mesopotâmia, do Oriente distante, ou seja, cultos estrangeiros em voga nos círculos místicos do século II d.C. Reconhecemos, nas falas destas personagens, citações, descrições e paráfrases consagradas pela tradição, a exemplo dos epítetos ou chamamentos dos deuses e das frases de efeito de convocação de assembleias, como as de Zeus e as de Hermes. A atmosfera criada, neste Olimpo misto e heterogêneo, deu-nos suporte necessário para analisarmos os efeitos risíveis e dramáticos da composição imagética e linguística das falas. Através da *ação* imiscuída nas discussões, nas querelas e nos acordos dos deuses, percebemos quão significativa para poética luciânica é a transposição das personagens exemplares do divino para um contexto novo, cômico.

Ao provocar o desencadeamento do enredo, através da querela dos filósofos, acerca da Providência divina e sua existência ou não, o diálogo *Zeus Trágico* estabelece



um jogo de espelhos entre o plano terrestre e o divino. A apresentação da trama, proposta por Luciano, é marcada pela presença dos juízes-filósofos na praça em frente ao Pórtico de Atenas, e, pela assembleia dos deuses e deusas no alto do Olimpo. A complexidade das cenas agrava-se, pois, a racionalidade filosófica oscila entre os argumentos do estóico, Tímocles, e do epicurista, Dâmis, em falas agressivas e cômicas. Perguntamos aos deuses e aos humanos que ao fato assistem: a crença na divindade, vítima simbólica do debate filosófico, será sacrificada em prol de quem, ao final? Dos deuses mesmos? Da razão humana? Da necessidade de concluirmos algo exato sobre a discussão envolvendo a Providência?

Invadimos o espaço da *ação* do *Zeus Trágico* e notamos que a melhor solução para estas perguntas reside em não respondê-las objetivamente. A *aporia* luciânica, moldada num formato de ironia socrática e riso sardônico, comprova que o diálogo oferece mais perguntas que respostas sobre a (in) conclusão da querela. Expliquemos da seguinte maneira: a ficção desdobra-se em dois planos de ação, as divindades assistem do Olimpo o debate, o qual definirá e, talvez, fará definhir os cultos aos deuses. No outro espaço ficcional, os filósofos antagonistas expõem cada qual, de acordo com as doutrinas das suas escolas filosóficas, as justificativas para os deuses existirem ou não. Se a poética luciânica se contentasse com a dicotomia dos opostos, o diálogo terminaria em solução definitiva. Mas, não é isso o que ocorre: a divindade está exposta, mas a lâmina de imolar parece ter ficado suspensa no ar, não se cortou o fio da vida, o sangue não jorrou e as Moiras não revelaram o Destino dos Deuses. Porém, a divindade continuou em evidência, como que estancada naquele momento *in medias res*, entre o passado e o devir da ação.

A impressão ficcional que retiramos do diálogo *Zeus Trágico* foi de uma suspensão - dramática e cômica - do desenlace, no qual a opção final não foi nem tão estóica, nem tão epicurista. Talvez, este seja o desfecho ao gosto misterioso de Dioniso, no qual há o impulso imenso de vida e, ao mesmo tempo, o apelo trágico que apresenta a possibilidade de morte para as divindades. Neste aspecto, o que mais chamou-nos à atenção foi o fato de que, mesmo sob o risco de "desaparecerem" dos cultos e ritos entre os humanos, os deuses e deidades continuaram presentificados, figuras atuantes no enredo do diálogo, existindo para o Olimpo e esmaecendo-se no plano terrestre.

De certa maneira, a existência dos deuses, ficcionalmente condicionada às oferendas e aos sacrifícios humanos, caminha junto à incongruência do julgamento proposto pelos filósofos, pois de uma forma ou de outra, haverá, de um lado, uma multidão disposta a reiterar a Providência e, de outro, uma parcela que ri, filosofando, sobre a impossibilidade racional de existência de divindades providentes. Finalmente, lembramos de Momos, o deus estrangeiro e ridente do Panteão, sempre presente para dar opiniões condizentes à franqueza da comicidade crítica, o qual, peremptório, compara os humanos a formigas alvoroçadas, em nada perigosas para as divindades.

É Momos, também, o defensor da causa em questão, pois não consegue aceitar as reclamações dos deuses sem mostrar-lhes quão paradoxal pode ser a troca entre humanos e divindades, principalmente, se esta permuta se fundamenta no *mythos*, narrativa mítica e criação poética. A dupla face do trágico, morte e vida; a dupla face do cômico, riso e crítica; a dupla face da máscara dionisíaca, libertação e êxtase, complementam-se no diálogo *Zeus Trágico*, e, o duplo Hermes das encruzilhadas se pronuncia, nos dois extremos do diálogo, em seu papel de arauto e mensageiro do Fado: no início, indagando Zeus sobre seu semblante trágico, abre para os leitores, os caminhos dos conflitos futuros. Ao final, finalizada a querela, Hermes concorda com o Pai dos Deuses, afirmando que a dúvida do epicurista vale muito mais que a certeza do estóico. Porém, nem uma das duas resolveu o conflito maior por detrás da Providência: o altar continua a existir para as divindades, seja um espaço de culto e demonstração da piedade sagrada, seja como o lugar onde se assenta a dúvida e no qual o sacrifício da própria crença pode ser executado. Luciano do Samósata cria a sensação de que, independentemente da opção assumida, do Olimpo sempre se ouvirá o *inextinguível riso divino*, mesmo que, no entrecho do banquete, alguém esteja fiando o Fado dos Deuses.

## REFERÊNCIAS

AESCHYLUS. Aeschylus, with an English translation by Herbert Weir Smyth, Ph. D. in two volumes. 1. *Prometheus Bound*. Herbert Weir Smyth, Ph. D. Cambridge, MA. Harvard University Press. 1926.

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. (Coleção antropologia social)

ANDERSON, Graham. *The second sophistic: a cultural phenomenon in the Roman empire*. London, Canada, USA: Routledge, 1993.

AUGUSTO, Maria das Graças de Moraes. “O Filósofo Cômico”. *KLÉOS*. N. 2/3, pp. 84-99, 1998/1999.

AUN, Ana Luiza Gontijo. *Diktyoulkoí* – um drama satírico de Ésquilo. *Nuntius Antiquus*. Belo Horizonte, n. 4, p. 82-91, Dezembro/2009.

ARANTES JÚNIOR, Edson. “Diálogo dos Mortos sobre os Vivos: uma crítica luciânica à apoteose do imperador romano”. *Revista Mosaico*. v.1, n.2, p.261-268, jul./dez., 2008.

ARANTES JÚNIOR, Edson. “Luciano de Samósata e o Império Romano: dilemas de um escritor na segunda sofística”. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho/2011.

ARISTÓTELES. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 2 ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

AUERBACH, Erich. *Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

AUBRETON, Robert. *Introdução a Homero*. 2 ed. São Paulo: Editora da USP, 1968.

BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 1950.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. (Linguagem e Cultura, 12)

BERGSON, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1947.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Tópicos)

BERKOWITZ, Luci, Karl A. Squitier and William A. Johnson. *Thesaurus Linguae Graecae: Canon of Greek Authors and Works*. 3 ed. New York: Oxford University Press, 1990. (CD ROM)

BOMPAIRE, J. *Lucien écrivain: Imitation et création*. Paris: Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 1958.

BOUCHÉ-LEQUERQ, Auguste. *Histoire de la Divination dans l'Antiquité*. Tome troisième. Paris: Ernest Leroux Editeur, 1880.

BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *A poética do Hipocentauro: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

\_\_\_\_\_. “Lógos e Léxis na Retórica de Aristóteles”. Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/jlinsbrandao>>. Acesso em: 30 de Abril de 2012.

\_\_\_\_\_. “A sombra do asno: A filosofia e os filósofos em Luciano de Samósata”. *KLÉOS*. N.1, pp. 231-254, Julho/1997.

\_\_\_\_\_. “Entre a Górgona e a Sereia: Literatura e Artes Visuais em Luciano”. *Itinerários*, Araraquara, 14, pp. 59-79, 1999.

\_\_\_\_\_. “O narrador no romance grego”. *Ágora - Estudos Clássicos em Debate* 1, pp. 31-56, 1999.

BRANHAM, Robert Bracht. *Unruly Eloquence: Lucian and the comedy of traditions*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 1989. (Revealing antiquity 2)

BRICOUT, Bernadette. *O Olhar de Orfeu – os mitos literários do Ocidente*. Tradução de Leila Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRUSUELAS, James Herman. *Comic Liaisons: Lucian and Aristophanes*. University of California, Irvine, 2008. (Tese de Doutorado)

CABRERO, María del Carmen. “El *Icaromenipo* de Luciano de Samósata: la risa, entre el *spoudogeloíon* y la carnavalesca de Bajtin”. *CFC(G): Estudios griegos e indoeuropeos*. 20, pp. 215-230, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. *A personagem de ficção*. Antonio Candido... [et al.]. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates; 001/ dirigida por J. Guinsburg)

CANO, José Ricardo. “O riso sério: um estudo sobre a paródia”. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 83-89, 2004.

CARDOSO, Zelia de Almeida & DUARTE, Adriane da Silva (Orgs). *Estudos sobre o Teatro Antigo*. São Paulo: Alameda, 2010.

CASTER, M. *Lucien et la pensée religieuse de son temps*. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres: 1937.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. Tradução J. Guinsburg, Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CLOTA, José Alsina. “Introducción general”. In: LUCIANO. *Obras I*. Madrid: Biblioteca Clássica Gredos, 42, 1996.

COOK, Arthur Bernard. *Zeus: A Study in Ancient Religion*. Volume 2: Zeus God of the Dark Sky (Thunder and Lightning). Appendixes and Index. New York: Cambridge University Press, 2010.

CROISSET, Maurice. *La Civilisation Hellénique: aperçu historique*. Tome premier. Paris: Payot & C, 1922.

CUMONT, Franz. *Les Religions Orientales dans le Paganisme Romain*. 4 ed. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1929.

DEMOSTHENES. *Demosthenes*. With an English translation by J. H. Vince, M.A. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1930.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

EARSTERLING, P.E & HALL, E. *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2002.

EDWARDS, Gerald Maclean. *An English-Greek Lexicon*. Cambridge: University Press. (second edition, 1914; reprinted 1930).

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. 3 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Biblioteca do pensamento moderno).

\_\_\_\_\_. *Mito e Realidade*. 6 ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2006.

*ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA*. Endereço *online*: <http://www.britannica.com/> Encyclopaedia Britannica Inc, 2012. (Acesso em 19 de novembro de 2012).

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado. Ájax/Sófocles. Alceste/Eurípedes*; tradução do grego, introdução e notas, Maria Gama Kury. 6ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2009.

EURIPEDES. *Euripidis Fabulae*. Ed. Gilbert Murray, vol. 3. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1913.

EURIPEDES. *The Complete Greek Drama*. Edited by Whitney J. Oates and Eugene O'Neill, Jr. in two volumes. 1. *Heracles*. 2. *Orestes*. 2. *The Phoenissae*. Translated by E. P. Coleridge. New York. Random House. 1938.

FREIRE, António S.J. *Gramática Grega*. 8 ed. Rio de Janeiro: Livraria A.I – Braga e Publicações da Faculdade de Filosofia, 1987.

GAFFIOT, Félix. *Le Grand Gaffiot Dictionnaire latin français* (nouvelle éd. revue et augmentée sous la dir. de Pierre FLOBERT), Paris, Hachette, 2000

GIL FERNÁNDEZ, Luis. “La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo”. *CFC: Estudios griegos e indoeuropeos* 7, pp. 29-54, 1997.

GOMÉZ CARDÓ, Pilar. “Sofistas, según Luciano”. *Lógos hellenikós: homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo / Coord. por Jesús-María Nieto Ibáñez*, Vol. 1, págs. 277-284, 2003.

GÓMEZ, Francesca & MESTRE, Pilar. “Retórica, Comedia, Diálogo. La fusión de géneros en la literatura griega del s. II d.C.” *Myrtia*. No. 16, pp. 111-122, 2001.

GÓMEZ, Pilar. Parodia y parodiar en la Grecia Antigua. *Estudios Clásicos*, v. 32 (98), p. 7-25, 1990.

GRAVES, Robert. *O Grande Livro dos Mitos Gregos*. Tradução: Fernando Klabin. São Paulo: Ediouro, 2008.

HALLIDAY, Willian Reginald. *Greek Divination: A Study of its Methods and Principles*. London: Macmillan and Co., 1913

HEGEL. *Estética: poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

HERODOTUS. *The Histories*. With an English translation by A. D. Godley. Cambridge. Harvard University Press. 1920.

HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*. (Primeira parte). Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. 6ª reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2006. (Biblioteca Pólen/ dirigida por Rubens Rodrigues Torres Filho)



HESÍODO, *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 7 ed. São Paulo: Iluminuras, 2007. (Biblioteca Pólen)

HOMERO. *Batracomiomaquia: a batalha dos ratos e rãs*. Estudo e tradução de Fabricio Possebon. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2003. (Coleção Letras Clássicas)

HOMERO. *Iliada*. Em verso. Tradução dos versos de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

HOMERO. *Odisséia*. Em prosa. Tradução direta do grego, introdução e notas por Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

JOLLES, André. *Formas Simples – Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

JÚNIOR, Pedro Ipiranga. “Representação teatral e retórica em Luciano de Samósata”. *Revista Rhêtorikê*. No. 3, p. 33-47, Junho/ 2010.

KARAVAS, Orestis. “El orador-cisne: Luciano, la retórica y los rétores”. *CFC(G): Estudios griegos e indoeuropeos*. 16, pp. 157-164, 2006.

LANAUD, Michaël. *Le monde des morts selon Lucien de Samosate: une récréation originale du thème de l'Hadès au IIe siècle*. Université de Pau et des Pays de l'Adour: France: 2009.

LESKY, Albin. *História da literatura grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

\_\_\_\_\_. *A Tragédia Grega*. 2 ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LIDDELL, H.G & SCOTT, R. *A Greek - English Lexicon*. 9 ed. United States: Oxford University Press, 1996.

LUCIAN. *Lucian II*. English translation by A. M. Harmon. Great Britain: WILLIAM HEINEMANN LTD, 1960.

LUCIANO. *Diálogo dos mortos*: versão bilíngüe grego/português. Tradução, introdução e notas de Henrique G. Murachco. São Paulo: Palas Athena: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LUCIANO. *Diálogo dos mortos*. Tradução e notas de M. C. C Dezotti. Introdução de J. L. Brandão. São Paulo: Hucitec, 1996

LUCIANO. *Luciani opera*. 4 vols. Ed. by M. D. Macleod. Oxford Classical Texts, 1972–1987.

LUCIANO. *Obras I*: edición en griego y español. Introducción general por José Alsina Clota. Traducción y notas por Andrés Espinosa Alarcón. Madrid: Biblioteca Clássica Gredos, 42, 1996.

LUCIANO. *Oeuvres complètes de Lucien de Samosate*. Trad. nouvelle avec une introduction et des notes par Eugène Talbot. Paris: Hachette, 1912.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica*: o legado grego. João Pessoa: Ideia, 2005.

\_\_\_\_\_. *A Tragédia no Teatro do Tempo*: das origens clássicas ao drama moderno. João Pessoa: Ideia, 2008.

MINOIS, Georges. *História social do riso e do escárnio*. Tradução Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MARQUIS, Emeline. “Le philosophe chez Lucien: savant ou charlatan?”. *Schedae*, prépublication n° 5, (fascicule n° 1, p. 69-80), 2007.

MIRALLES, Carlos. “Los cínicos: uma contracultura en el mundo antiguo”. *Estudios Clásicos*. No. 61, p. 347-377, 1970.

MONTANARI, Ugo. “L’officina di Luciano di Samosata: nuove prospettive critiche”. *Cuadernos de Filología Clásica* (Estudios griegos e indoeuropeos). No. 6, 251-260, 1996.

NAVARRO, Isabel Maria Sonia Sardon. “Rasgos de la comicidad en el texto dramático: *Lisístrata* de Aristófanes”. *Castilla: Estudios de literatura*. No. 26, pp: 149-171, 2001.

PERNOT, Laurent. “La Seconde Sophistique et l’Antiquité tardive”. *Classica*, Belo Horizonte, v. 19, n. 1, p. 30-44, 2006.

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

POPESCU, Valentina. *Lucian’s Paradoxa: Fiction, Aesthetics, and Identity*. University of Iasi, June/2009. (Tese de Doutorado)

PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira. “O significado do riso nos poemas homéricos.” *HVMANITAS*. Vol. 11-12, p. 45-65, (1959-1960).

PUTNAM, Emily James. “Lucian, the Sophist”. *Classical Philology*, Vol. 4, No. 2 : The University of Chicago Press, pp. 162-177, April/1909.

ROMANO, Alba. “Él héroe cômico”. *Revista de Estudios Latinos (RELat)* n. 1, p. 99-106, 2001.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. 2 ed. Coimbra: Edições 70, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SÁ DE MIRANDA, Francisco de. *Comédia dos Estrangeiros*: Versão contida no *Manuscrito Asensio*. Apresentação, introdução, edição e notas: Martha Francisca Maldonado Baena da Silva. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2011.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 7 ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

SANTOS, Elisabete Cação. Demóstenes: *Filípicas* I e II. Estudo introdutório, tradução e comentário. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Outubro de 2010 (Dissertação de Mestrado)

SHELDON, Winthrop Dudley. "Lucian and His Translators". The Johns Hopkins University Press *The Sewanee Review*, Vol. 27, No. 1, pp. 17-31, (Jan., 1919).

SMITH, William. *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. Edited by William Smith (1870). Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Library, 2005.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

TORRANO, Jaa. *O sentido de Zeus*: O mito do mundo e o modo mítico de ser no mundo. São Paulo: Editora Iluminuras, 1996.

TOUTAIN, Jules. *Les Cultes Païens dans l'Empire Romain*. Première partie: Les Provinces Latines. Tome II: Les Cultes Orientaux. Paris: Ernest Leroux Éditeur, 1911.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. 1 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Tradução de Myriam Campello. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Tradução de vários tradutores. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WOOD, Lucas. "Lucian's Refutation of the Greek Religious Tradition". In: *Lucian, the Syrian satirist*. Michigan: Longmans, Green and co, p. 44-57, 1900.

ZANDONÁ, Deise. "Luciano de Samósata e o Tonel de Diógenes: História e Retórica na Roma Imperial". *IV Colóquio Interdisciplinar de Pesquisa Sobre as Sociedades Antigas: a Retórica e o Retor*, Ouro Preto, fevereiro/ 2007.

\_\_\_\_\_. "A enunciação e a história antiga: a constituição da audiência em Luciano de Samósata (séc. II d. C.)" *História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos*. *Anais do Simpósio Nacional de História da ANPUH*. 24. São Leopoldo: Oikos, 2007.

**ANEXO:**

**ΖΕΥΣ ΤΡΑΓΩΔΟΣ - *Zeus Trágico***

## ΖΕΥΣ ΤΡΑΓΩΙΔΟΣ.

ΕΡΜΗΣ

1 ὦ Ζεῦ, τί σύννους κατὰ μόνας σαυτῷ λαλεῖς,  
ὠχρὸς περιπατῶν, φιλοσόφου τὸ χρῶμ' ἔχων;  
ἐμοὶ προσανάθου, λαβέ με σύμβουλον πόνων,  
μὴ καταφρονήσης οἰκέτου φλυαρίας.

ΑΘΗΝΗ

Ναὶ πάτερ ἡμέτερε, Κρονίδη, ὕπατε κρειόντων,  
γουνούμαί σε θεὰ γλαυκῶπις, τριτογένεια,  
ἐξαύδα, μὴ κεῦθε νόω, ἵνα εἶδομεν ἤδη,  
τίς μῆτις δάκνει σε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,  
ἢ τί βαρὺ στενάχεις ὠχρὸς τέ σε εἶλε παρειάς;

ΖΕΥΣ

Οὐκ ἔστιν οὐδὲν δεινὸν ὧδ' εἰπεῖν ἔπος,  
οὐδὲ πάθος οὐδὲ συμφορὰ τραγωδική,  
ἦν οὐκ ἰαμβείοις ὑπερπαίω δέκα.<sup>1</sup>

ΑΘΗΝΗ

Ἄπολλον, οἷοις φροιμίους ἄρχη λόγου;

<sup>1</sup> Text P (Vat. 76) D (Bodl. B 56); ἰαμβειοισιν P, ἰαμβείοισι D; ὑπερπαίδεκα D. ἦς οὐκ ἂν ἄραϊτ' (ἄραϊτ') ἔχθοις ἢ θεῶν φύσει γ, NHA, edd. D has this line also, after the other.

## THE WORKS OF LUCIAN

ΖΕΥΣ

Ὡ παγκάκιστα χθόνια γῆς παιδεύματα,  
σύ τ', ὦ Προμηθεῦ, οἶά μ' εἴργασαι κακά

ΑΘΗΝΗ

Τί δ' ἐστί; πρὸς χορὸν γὰρ οἰκείων ἐρεῖς.

ΖΕΥΣ

Ἦ μεγαλοσμαράγου στεροπᾶς ροίζημα, τί<sup>1</sup> ῥέξεις;

ΗΡΑ

Κοίμισον ὄργάν, εἰ μὴ κωμωδίαν, ὦ Ζεῦ, δυνά-  
μεθα ὑποκρίνεσθαι μηδὲ ραψωδεῖν ὥσπερ οὔτοι  
μηδὲ τὸν Εὐριπίδην ὄλον καταπεπώκαμεν, ὥστε  
2 σοι ὑποτραγωδεῖν. ἀγνοεῖν ἡμᾶς νομίζεις τὴν  
αἰτίαν τῆς λύπης ἣτις ἐστί σοι;

ΖΕΥΣ

Οὐκ οἶσθ', ἐπεὶ τοι κἂν ἐκώκυες μεγα.

ΗΡΑ

Οἶδα τὸ κεφάλαιον αὐτὸ ὧν πάσχεις ὅτι ἐρω-  
τικόν ἐστιν· οὐ μὴν κωκύω γε ὑπὸ ἔθους, ἤδη  
πολλάκις ὑβρισθεῖσα ὑπὸ σοῦ τὰ τοιαῦτα. εἰκὸς  
γούν ἦτοι Δανάην τινὰ ἢ Σεμέλην ἢ Εὐρώπην  
αὐθις εὐρόντα σε ἀνιᾶσθαι ὑπὸ τοῦ ἔρωτος, εἶτα  
βουλεύεσθαι ταῦρον ἢ σάτυρον ἢ χρυσὸν γενό-  
μενον ρυῆναι διὰ τοῦ ὀρόφου εἰς τὸν κόλπον τῆς  
ἀγαπωμένης· τὰ σημεῖα γὰρ ταῦτα, οἱ στεναγμοὶ  
καὶ τὰ δάκρυα καὶ τὸ ὠχρὸν εἶναι, οὐκ ἄλλου του  
ἢ ἔρωτός ἐστιν.

ΖΕΥΣ

Ἦ μακαρία, ἣτις ἐν ἔρωτι καὶ ταῖς τοιαύταις  
παιδιαῖς οἶει τὰ πράγματα ἡμῖν εἶναι.

<sup>1</sup> τί Guyet : τί μοι MSS.



## THE WORKS OF LUCIAN

ΗΡΑ

Ἀλλὰ τί ἄλλο, εἰ μὴ τοῦτο, ἀνιῶ σε Δία ὄντα;

ΖΕΥΣ

- 3 Ἐν ἐσχάτοις, ὦ Ἥρα, τὰ θεῶν πράγματα, καὶ τοῦτο δὴ τὸ τοῦ λόγου, ἐπὶ ξυροῦ ἕστηκεν εἴτε χρὴ τιμᾶσθαι ἡμᾶς ἔτι καὶ τὰ γέρα ἔχειν τὰν τῆ γῆ εἴτε καὶ ἡμελῆσθαι παντάπασι καὶ τὸ μηδὲν εἶναι δοκεῖν.

ΗΡΑ

Μῶν ἢ γίγαντάς τινας αὖθις ἡ γῆ ἔφυσεν, ἢ οἱ Τιτᾶνες διαρρήξαντες τὰ δεσμὰ καὶ τῆς φρουρᾶς ἐπικρατήσαντες αὖθις ἡμῖν ἐναντία αἶρονται τὰ ὄπλα;

ΖΕΥΣ

Θάρσει, τὰ νέρθεν ἀσφαλῶς ἔχει θεοῖς.

ΗΡΑ

Τί οὖν ἄλλο δεινὸν ἂν γένοιτο; οὐχ ὁρῶ γάρ, ὅτε μὴ τὰ τοιαῦτα παραλυποῖ, ἐφ' ὅτῳ Πῶλος ἢ Ἀριστόδημος ἀντὶ Διὸς ἡμῖν ἀναπέφηνας.

ΖΕΥΣ

- 4 Τιμοκλῆς, ὦ Ἥρα, ὁ Στωϊκὸς καὶ Δᾶμις ὁ Ἐπικούρειος χθές, οὐκ οἶδα ὅθεν σφίσις ἀρξαμένου τοῦ λόγου, προνοίας πέρι διελεγέσθην παρόντων μάλα συχνῶν καὶ δοκίμων ἀνθρώπων, ὅπερ μάλιστα ἠνίασέ με· καὶ ὁ μὲν Δᾶμις οὐδ' εἶναι θεοὺς ἔφασκεν, οὐχ ὅπως<sup>1</sup> τὰ γινόμενα ἐπισκοπεῖν ἢ διατάττειν, ὁ Τιμοκλῆς δὲ ὁ βέλτιστος ἐπειράτο συναγωνίζεσθαι ἡμῖν· εἶτα ὄχλου πολλοῦ ἐπιρρυ-

<sup>1</sup> οὐδ' . . . οὐχ ὅπως A.M.H. : εἴτ' . . . εἴθ' ὅπως MSS.

## THE WORKS OF LUCIAN

έντος οὐδέν πέρας ἐγένετο τῆς συνουσίας· διε-  
λύθησαν γὰρ εἰσαῦθις ἐπισκέψασθαι τὰ λοιπὰ  
συνθέμενοι, καὶ νῦν μετέωροι πάντες εἰσίν, ὅπό-  
τερος κρατήσῃ καὶ ἀληθέστερα δόξει λέγειν. ὁρᾶτε  
τὸν κίνδυνον, ὡς ἐν στενῷ παντάπασι τὰ ἡμέτερα,  
ἐν ἐνὶ ἀνδρὶ κινδυνεύοντα; καὶ δυοῖν θάτερον ἢ  
παρεῶσθαι ἀνάγκη, ὀνόματα μόνον εἶναι δόξαντας,  
ἢ τιμᾶσθαι ὡσπερ πρὸ τοῦ, ἣν ὁ Τιμοκλῆς ὑπέροχη  
λέγων.

ΗΡΑ

ὅ Δεινὰ ταῦτα ὡς ἀληθῶς, καὶ οὐ μάτην, ὦ Ζεῦ, ὅ  
ἐπετραγώδεις αὐτοῖς.

ΖΕΥΣ

Σὺ δὲ ᾧου Δανάης τινὸς ἢ Ἀντισοπῆς εἶναι μοι  
λόγον ἐν ταραχῷ τοσοῦτῳ. τί δ' οὖν, ὦ Ἑρμῆ  
καὶ Ἥρα καὶ Ἀθηνᾶ, πράττοιμεν ἄν; συνευρίσκετε  
γὰρ καὶ αὐτοὶ τὸ μέρος.

ΕΡΜΗΣ

Ἐγὼ μὲν ἐπὶ τὸ κοινὸν φημι δεῖν τὴν σκέψιν  
ἐπανενεγκεῖν ἐκκλησίαν συναγαγόντα.

ΗΡΑ

Κάμοι ταῦτα<sup>1</sup> συνδοκεῖ ἄπερ καὶ τούτῳ.

ΑΘΗΝΗ

Ἄλλ' ἐμοὶ τᾶναντία δοκεῖ, ὦ πάτερ, μὴ συν-  
ταράττειν τὸν οὐρανὸν μηδὲ δῆλον εἶναι θορυ-  
βούμενον τῷ πράγματι, πράττειν δὲ ἰδία ταῦτα  
ἐξ ὧν κρατήσῃ μὲν ὁ Τιμοκλῆς λέγων, ὁ Δᾶμις  
δὲ καταγελασθεὶς ἄπεισιν ἐκ τῆς συνουσίας.

<sup>1</sup> ταῦτα K. Schwartz: ταῦτα MSS.

## THE WORKS OF LUCIAN

ΕΡΜΗΣ

Ἄλλ' οὔτε ἀγνοήσεται ταῦτα, ὦ Ζεῦ, ἐν φανερῷ ἔσομένης τῆς ἔριδος τοῖς φιλοσόφοις, καὶ δόξεις τυραννικὸς εἶναι μὴ κοινοῦμενος περὶ τῶν οὔτω μεγάλων καὶ κοινῶν ἅπασιν.

ΖΕΥΣ

6 Οὐκοῦν ἤδη κήρυττε καὶ παρέστωσαν ἅπαντες ὀρθῶς γὰρ λέγεις.

ΕΡΜΗΣ

Ἴδου δὴ εἰς ἐκκλησίαν συνέλθετε οἱ θεοί· μὴ μέλλετε, συνέλθετε πάντες, ἦκετε, περὶ μεγάλων ἐκκλησιάσομεν.

ΖΕΥΣ

Οὔτω ψιλὰ, ὦ Ἑρμῆ, καὶ ἀπλοϊκὰ καὶ πεζὰ κηρύττετε, καὶ ταῦτα ἐπὶ τοῖς μεγίστοις συγκαλῶν;

ΕΡΜΗΣ

Ἄλλὰ πῶς γάρ, ὦ Ζεῦ, ἀξιοῖς;

ΖΕΥΣ

Ὅπως ἀξιῶ; ἀποσέμνυτε, φημί, τὸ κήρυγμα μέτροις τισὶ καὶ μεγαλοφονίᾳ ποιητικῇ, ὡς μᾶλλον συνέλθοιεν.

ΕΡΜΗΣ

Ναί. ἀλλ' ἐποποιῶν, ὦ Ζεῦ, καὶ ῥαψῳδῶν τὰ τοιαῦτα, ἐγὼ δὲ ἦκιστα ποιητικὸς εἰμι· ὥστε διαφθερῶ τὸ κήρυγμα ἢ ὑπέρμετρα ἢ ἐνδεᾶ συνείρων, καὶ γέλωτος ἔσται παρ' αὐτοῖς ἐπὶ τῇ ἀμουσίᾳ τῶν ἐπῶν· ὁρῶ γοῦν καὶ τὸν Ἀπόλλω γελῶμενον ἐπ' ἐνίοις τῶν χρησμῶν, καίτοι ἐπικριπτούσης

## THE WORKS OF LUCIAN

τὰ πολλὰ τῆς ἀσαφείας, ὡς μὴ πάνυ σχολὴν ἄγειν τοὺς ἀκούοντας ἐξετάζειν τὰ μέτρα.

### ΖΕΥΣ

Οὐκοῦν, ὦ Ἑρμῆ, τῶν Ὀμήρου ἐπῶν ἐγκαταμίγνυε τὰ πολλὰ τῷ κηρύγματι, οἷς<sup>1</sup> ἐκείνος ἡμᾶς συνεκάλει μεμνήσθαι δέ σε εἰκός.

### ΕΡΜΗΣ

Οὐ πάνυ μὲν οὕτω σαφῶς καὶ προχειρῶς πειράσομαι δὲ ὅμως.

Μήτε τις οὖν θήλεια θεὸς . .<sup>2</sup> μήτε τις ἄρσην, μηδ' αὖ τῶν<sup>3</sup> ποταμῶν μενέτω νόσφ' Ὀκεανοῖο μηδέ τε νυμφάων, ἀλλ' ἐς Διὸς ἔλθετε πάντες εἰς ἀγορὴν, ὅσσοι τε κλυτὰς δαίνυσθ' ἑκατόμβας, ὅσσοι τ' αὖ μέσατοι ἢ ὑστατοι ἢ μάλα πάγχυ νώνυμνοι βωμοῖσι παρ' ἀκνίσοισι κάθησθε.

### ΖΕΥΣ

7 Εὐ γε, ὦ Ἑρμῆ, ἄριστα κεκήρυκταί σοι, καὶ συνίασι γὰρ ἤδη ὥστε παραλαμβάνων κάθιζε αὐτοὺς κατὰ τὴν ἀξίαν ἕκαστον, ὡς ἂν ὕλης ἢ τέχνης ἔχῃ, ἐν προεδρίᾳ μὲν τοὺς χρυσοῦς, εἶτα ἐπὶ τούτοις τοὺς ἀργυροῦς, εἶτα ἐξῆς ὅποσοι ἐλεφάντινοι, εἶτα τοὺς χαλκοῦς ἢ λιθίνους, καὶ ἐν αὐτοῖς τούτοις οἱ Φειδίου μὲν ἢ Ἀλκαμένους ἢ Μύρωνος ἢ Εὐφράνορος ἢ τῶν ὁμοίων τεχνιτῶν προτετιμήσθων, οἱ συρφετώδεις δὲ οὔτοι καὶ

<sup>1</sup> οἷς A.M.H. : ὡς MSS.

<sup>2</sup> Word wanting in MSS. θεῶν ἔτι Headlam.

<sup>3</sup> αὖ τῶν Mehler : αὐτῶν MSS.

## THE WORKS OF LUCIAN

ἄτεχνοι πόρρω που συνωσθέντες σιωπῇ ἀναπληροῦντων μόνον τὴν ἐκκλησίαν.

ΕΡΜΗΣ

Ἔσται ταῦτα καὶ καθεδοῦνται ὡς προσήκει, ἀλλ' ἐκεῖνο οὐ χεῖρον εἶδέναι, ἦν τις αὐτῶν χρυσοῦς μὲν ἢ καὶ πολυτάλαντος τὴν ὀλκήν, οὐκ ἀκριβῆς δὲ τὴν ἐργασίαν, ἀλλὰ κομιδῇ ἰδιωτικὸς καὶ ἀσύμμετρος, πρὸ τῶν χαλκῶν τῶν Μύρωνος καὶ Πολυκλείτου καὶ τῶν Φειδίου καὶ Ἀλκαμένους λιθίνων<sup>1</sup> καθεδεῖται ἢ προτιμοτέραν χρῆ νομίζειν εἶναι τὴν τέχνην;

ΖΕΥΣ

Ἐχρῆν μὲν οὕτως, ἀλλ' ὁ χρυσοῦς ὅμως προτιμητέος.

ΕΡΜΗΣ

Μανθάνω· πλουτίνδην κελεύεις ἀλλὰ μὴ ἀριστίνδην καθίζεις, καὶ ἀπὸ τιμημάτων ἦκετ' οἶν  
8 εἰς τὴν προεδρίαν ὑμεῖς οἱ χρυσοῖ. εἴοικασι δ' οἶν, ὦ Ζεῦ, οἱ βαρβαρικοὶ προεδρεύσειν μόνον ὡς τοὺς γε Ἕλληνας ὁρᾶς ὁποῖοί εἰσι, χαρίεντες μὲν καὶ εὐπρόσωποι καὶ κατὰ τέχνην ἐσχηματισμένοι, λίθινοι δὲ ἢ χαλκοῖ ὅμως ἅπαντες ἢ οἱ γε πολυτελέστατοι αὐτῶν ἐλεφάντινοι ὀλίγον ὅσον τοῦ χρυσοῦ ἐπιστίλβον ἔχοντες, ὡς ἐπικεχράνθαι καὶ ἐπηυγᾶσθαι μόνον, τὰ δὲ ἔνδον ὑπόξυλοι καὶ οὔτοι, μυῶν ἀγέλας ὅλας ἐμπολιτευομένας σκέποντες· ἢ Βενδῖς δὲ αὕτη καὶ ὁ Ἄνουβις ἐκείνοσιν καὶ παρ' αὐτὸν ὁ Ἄττις καὶ ὁ Μίθρης καὶ ὁ Μὴν ὀλόχρυσοι καὶ βαρεῖς καὶ πολυτίμητοι ὡς ἀληθῶς.

<sup>1</sup> λιθίνων Bekker · τῶν λιθίνων MSS.

## THE WORKS OF LUCIAN

ΠΟΣΕΙΔΩΝ

- 9 Καὶ ποῦ τοῦτο, ὦ Ἑρμῆ, δίκαιον, τὸν κυνο-  
πρόσωπον τοῦτον προκαθίζειν μου τὸν Αἰγύπτιον,  
καὶ ταῦτα Ποσειδῶνος ὄντος;

ΕΡΜΗΣ

Ναί, ἀλλὰ σὲ μὲν, ὦ ἐννοσίγαιε, χαλκοῦν ὁ  
Λύσιππος καὶ πτωχὸν ἐποίησεν, οὐκ ἐχόντων τότε  
Κορινθίων χρυσόν· οὗτος δὲ ὅλοις μετάλλοις  
πλουσιώτερός ἐστιν. ἀνέχεσθαι οὖν χρὴ παρεω-  
σμένον, καὶ μὴ ἀγανακτεῖν εἴ τις ῥίνα τηλικαύτην  
χρυσῆν ἔχων προτετίμησεται σου.

ΑΦΡΟΔΙΤΗ

- 10 Οὐκοῦν, ὦ Ἑρμῆ, κάμῃ λαβὼν ἐν τοῖς προέδροις  
που καθίζε· χρυσῆ γάρ εἰμι.

ΕΡΜΗΣ

Οὐχ ὅσα γε, ὦ Ἀφροδίτη, κάμῃ ὄρᾶν, ἀλλ'  
εἰ μὴ πάνυ λημῶ, λίθου τοῦ λευκοῦ, Πεντέληθεν,  
οἶμαι, λιθοτομηθεῖσα, εἶτα δόξαν οὕτω Πραξιτέλει  
Ἀφροδίτη γενομένη Κνιδίοις παρεδόθης.

ΑΦΡΟΔΙΤΗ

Καὶ μὴν ἀξιόπιστόν σοι μάρτυρα τὸν Ὅμηρον  
παρέξομαι ἄνω καὶ κάτω τῶν ῥαψωδιῶν χρυσῆν  
με τὴν Ἀφροδίτην εἶναι λέγοντα.

ΕΡΜΗΣ

Καὶ γὰρ τὸν Ἀπόλλω ὁ αὐτὸς πολύχρυσον  
εἶναι ἔφη καὶ πλούσιον· ἀλλὰ νῦν ὄψει κάκεινον  
ἐν τοῖς ζευγίταις που καθήμενον, ἀπεστεφανω-  
μένον τε<sup>1</sup> ὑπὸ τῶν ληστῶν καὶ τοὺς κόλλοπας  
τῆς κιθάρας περισεσυλημένον. ὥστε ἀγάπα καὶ  
σὺ μὴ πάνυ ἐν τῷ θητικῷ ἐκκλησιάζουσα.

<sup>1</sup> τε Fritzsche: γε MSS.

## THE WORKS OF LUCIAN

### ΚΟΛΟΣΣΟΣ ΡΟΔΙΩΝ

- 11 Ἐμοὶ δὲ τις ἂν ἐρίσαι τολμήσειεν Ἡλίῳ τε ὄντι καὶ τηλικούτῳ τὸ μέγεθος; εἰ γοῦν μὴ ὑπερφυᾶ μηδὲ ὑπέρμετρον οἱ Ῥόδιοι κατασκευάσασθαι με ἠξίωσαν, ἀπὸ τοῦ ἴσου τελέσματος ἑκκαίδεκα χρυσοῦς θεοὺς ἐπεποίηντο ἄν' ὥστε ἀνάλογον πολυτελέστερος ἂν νομιζοίμην. καὶ πρόσεστιν ἢ τέχνη καὶ τῆς ἐργασίας τὸ ἀκριβὲς ἐν μεγέθει τοσοῦτῳ.

### ΕΡΜΗΣ

Τί, ὦ Ζεῦ, χρὴ ποιεῖν; δύσκριτον γὰρ ἐμοὶ γοῦν τοῦτο· εἰ μὲν γὰρ ἐς τὴν ὕλην ἀποβλέποιμι, χαλκοῦς ἐστίν, εἰ δὲ λογιζοίμην ἀφ' ὀπόσων ταλάντων κεχάλκευται, ὑπὲρ τοὺς πεντακοσιομεδίμνους ἂν εἶη.

### ΖΕΥΣ

Τί γὰρ ἔδει παρῆναι καὶ τοῦτον ἐλέγξοντα τὴν τῶν ἄλλων μικρότητα καὶ ἐνοχλήσοντα τῇ καθέδρᾳ; πλὴν ἄλλ', ὦ Ῥοδίῳ ἀριστε, εἰ καὶ ὅτι μάλιστα προτιμητέος εἶ τῶν χρυσῶν, πῶς ἂν καὶ προεδρεύοις, εἰ μὴ δεήσει ἀναστῆναι πάντας ὡς μόνος καθέζοιο, τὴν Πνύκα ὅλην θατέρᾳ τῶν πυγῶν ἐπιλαβών; ὥστε ἄμεινον ποιήσεις ὀρθοστάδην ἐκκλησιάζων, ἐπικεκυφῶς τῷ συνεδρίῳ.

### ΕΡΜΗΣ

- 12 Ἴδου πάλιν ἄλλο δύσλυτον καὶ τοῦτο· χαλκῶ μὲν γὰρ ἀμφοτέρῳ ἐστὸν καὶ τέχνης τῆς αὐτῆς, Λυσίππου ἑκάτερον τὸ ἔργον, καὶ τὸ μέγιστον, ὁμοτίμῳ τὰ ἐς γένος, ἅτε δὴ Διὸς παῖδε, ὁ Διόνυσος οὕτως καὶ Ἡρακλῆς. πότερος οὖν αὐτῶν προκαθίζει; φιλονεικοῦσι γάρ, ὡς ὄρας.

## THE WORKS OF LUCIAN

ΖΕΥΣ

Διατρίβομεν, ὦ Ἑρμῆ, πάλαι δέον ἐκκλησιάζειν ὥστε νῦν μὲν ἀναμῖξ καθιζόντων, ἐνθ' ἂν ἕκαστος ἐθέλη, εἰσαῦθις δὲ ἀποδοθήσεται περὶ τούτων ἐκκλησία, κἀγὼ εἶσομαι τότε ἦντινα χρῆ ποιήσασθαι τὴν τάξιν ἐπ' αὐτοῖς.

ΕΡΜΗΣ

- 13 Ἄλλ', Ἡράκλεις, ὡς θορυβοῦσι τὰ κοινὰ καὶ τὰ καθ' ἡμέραν ταῦτα βοῶντες, "Διανομάς ποῦ τὸ νέκταρ; ἢ ἀμβροσία ἐπέλιπεν ποῦ αἱ ἑκατόμβαι; κοινὰς τὰς θυσίας."<sup>1</sup>

ΖΕΥΣ

Κατασιώπησον αὐτούς, ὦ Ἑρμῆ, ὡς μάθωσιν ὅτου ἔνεκα συνελέγησαν τοὺς λήρους τούτους ἀφέντες.

ΕΡΜΗΣ

Οὐχ ἅπαντες, ὦ Ζεῦ, τὴν Ἑλλήνων φωνὴν συνιᾶσιν· ἐγὼ δὲ οὐ πολὺγλωττός εἰμι, ὥστε καὶ Σκύθαις καὶ Πέρσαις καὶ Θραξίν καὶ Κελτοῖς συνετὰ κηρύττειν. ἄμεινον οὖν, οἶμαι, τῇ χειρὶ σημαίνειν καὶ παρακελεύεσθαι σιωπᾶν.

ΖΕΥΣ

Οὕτω ποίει.

ΕΡΜΗΣ

- 14 Εὖ γε, ἀφωρότεροι γεγέννηταί σοι τῶν σοφιστῶν. ὥστε ὦρα δημηγορεῖν. ὁρᾶς; πάλαι πρὸς σὲ ἀποβλέπουσι περιμένοντες ὅ τι καὶ ἐρεῖς.

ΖΕΥΣ

Ἄλλ' ὅ γε πέπονθα, ὦ Ἑρμῆ, οὐκ ἂν ὀκνήσαιμι

<sup>1</sup> Text ΓΩΝ: some MSS. repeat one or more of these phrases.



## THE WORKS OF LUCIAN

πρὸς σὲ εἰπεῖν νῖόν ὄντα. οἶσθα ὅπως θαρραλέος  
αἰεὶ καὶ μεγαληγόρος ἐν ταῖς ἐκκλησίαις ἦν:

ΕΡΜΗΣ

Οἶδα καὶ ἐδεδῖειν γε ἀκούων σου δημηγοροῦντος,  
καὶ μάλιστα ὅποτε ἠπέλεις<sup>1</sup> ἀνασπάσειν ἐκ  
βύθρων τὴν γῆν καὶ τὴν θάλασσαν αὐτοῖς θεοῖς  
τὴν σειρὰν ἐκείνην τὴν χρυσοῦν καθείς.

ΖΕΥΣ

Ἄλλὰ νῦν, ὦ τέκνον, οὐκ οἶδα εἴτε ὑπὸ τοῦ  
μεγέθους τῶν ἐφεστῶτων δεινῶν εἴτε καὶ ὑπὸ τοῦ  
πλήθους τῶν παρόντων—πολυθεωτάτη γάρ, ὡς  
ὄρας, ἡ ἐκκλησία—διατετάρραγμαί τὴν γνώμην καὶ  
ὑπότρομός εἰμι καὶ ἡ γλῶττά μοι πεπεδημένη  
ἔοικε· τὸ δὲ ἀτοπώτατον ἀπάντων, ἐπιλέλησμαι  
τὸ προοίμιον τῶν ὄλων, ὃ παρεσκευασάμην ὡς  
εὐπροσωποτάτη μοι ἡ ἀρχὴ γένοιτο πρὸς αὐτούς.

ΕΡΜΗΣ

Ἀπολώλεκας, ὦ Ζεῦ, ἅπαντα· οἱ δὲ ὑπό-  
πτεύουσι τὴν σιωπὴν καὶ τι ὑπέρμεγα κακὸν ἀκού-  
σεσθαι προσδοκῶσιν, ἐφ' ὅτῳ σὺ διαμέλλεις.

ΖΕΥΣ

Βούλει οὖν, ὦ Ἑρμῆ, τὸ Ὀμηρικὸν ἐκεῖνο  
προοίμιον ἀναρραψωδῆσω πρὸς αὐτούς;

ΕΡΜΗΣ

Τὸ ποῖον;

ΖΕΥΣ

Κέκλυτέ μευ παντες τέ θεοὶ πᾶσαί τε θείαιαι.

<sup>1</sup> ἠπέλεις vulg. : ἐν ἠπέλεις γ; ἀπειλοίης β.

## THE WORKS OF LUCIAN

ΕΡΜΗΣ

Ἄπαγε, ἱκανῶς καὶ πρὸς ἡμᾶς πεπαρώδηταί<sup>1</sup> σοι τὰ πρῶτα. πλὴν εἰ δοκεῖ, τὸ μὲν φορτικὸν τῶν μέτρων ἄφες, σὺ δὲ τῶν Δημοσθένους δημηγοριῶν τῶν κατὰ Φιλίππου ἦντινα ἂν ἐθέλης σύνειρε, ὀλίγα ἐναλλάττων· οὕτω γοῦν οἱ πολλοὶ νῦν ῥητορεύουσιν.

ΖΕΥΣ

Εὖ λέγεις ἐπίτομόν τινα ῥητορείαν καὶ ῥᾶδιουργίαν ταύτην εὐκαιρον τοῖς ἀπορουμένοις.

ΕΡΜΗΣ

15 Ἄρξαι δ' οὖν ποτε.

ΖΕΥΣ

Ἄντι πολλῶν ἂν, ὦ ἄνδρες θεοί, χρημάτων ὑμᾶς ἐλέσθαι νομίζω, εἰ φανερὸν γένοιτο ὑμῖν ὃ τι δὴ ποτε ἄρα τοῦτό ἐστιν ἐφ' ὅτῳ νῦν συνελέγητε. ὅτε τοίνυν τοῦτο οὕτως ἔχει, προσήκει προθύμως ἀκροᾶσθαι μου λέγοντος. ὁ μὲν οὖν παρὼν καιρὸς, ὦ θεοί, μονονουχί λέγει φωνὴν ἀφιεῖς ὅτι τῶν παρόντων ἐρρωμένως ἀντιληπτέον ἡμῖν ἐστίν, ἡμεῖς δὲ πάνυ ὀλιγώρως ἔχειν δοκοῦμεν πρὸς αὐτά. βούλομαι δὲ ἤδη—καὶ γὰρ ἐπιλείπει ὁ Δημοσθένης—αὐτὰ ὑμῖν δηλῶσαι σαφῶς, ἐφ' οἷς διαταραχθεὶς συνήγαγον τὴν ἐκκλησίαν.

Χθὲς γάρ, ὡς ἴστε, Μνησιθέου τοῦ ναυκλήρου θύσαντος τὰ σωτήρια ἐπὶ τῇ νητὶ ὀλίγου δεῖν ἀπολομένη περὶ τὸν Καφηρέα, εἰστιώμεθα ἐν Πειραιεῖ, ὅπόσους ἡμῶν ὁ Μνησίθεος ἐπὶ τὴν θυσίαν ἐκάλεσεν· εἶτα μετὰ τὰς σπονδὰς ὑμεῖς μὲν ἄλλος ἄλλην ἐτράπεσθε, ὡς ἐκάστῳ ἔδοξεν, ἐγὼ δὲ—οὐδέπω γὰρ πάνυ ὀψὲ ἦν—ἀνήλθον ἐς τὸ

<sup>1</sup> πεπαρώδηται du Soul : πεπαρώνηται MSS.

THE WORKS OF LUCIAN

ἄστυ ὡς περιπατήσαιμι τὸ δειλινὸν ἐν Κεραμεικῷ, ἐννοῶν ἅμα τοῦ Μνησιθέου τὴν μικρολογία, ὃς ἐκκαίδεκα θεοὺς ἐστιῶν ἀλεκτρούνα μόνον κατέθυσε, γέροντα κάκεϊνον ἤδη καὶ κορυζῶντα, καὶ λιβανωτοῦ χόνδρους τέτταρας εὖ μάλα εὐρωτιῶντας, ὡς αὐτίκα ἐπισβεσθῆναι τῷ ἄνθρακι, μηδὲ ὅσον ἄκρα τῇ ῥινὶ ὀσφραίνεσθαι τοῦ καπνοῦ παρασχόντας, καὶ ταῦτα ἐκατόμβας ὅλας ὑποσχόμενος ὅποτε ἡ ναῦς ἤδη προσεφέρετο τῷ σκοπέλῳ καὶ ἐντὸς ἦν τῶν ἐρμάτων.

16 Ἐπεὶ δὲ ταῦτα ἐννοῶν γίγνομαι κατὰ τὴν Ποικίλην, ὁρῶ πλῆθος ἀνθρώπων πάμπολυ συνεστηκός, ἐνίους μὲν ἔνδον ἐν αὐτῇ τῇ στοᾷ, πολλοὺς δὲ καὶ ἐν τῷ ὑπαίθρῳ, καὶ τινὰς βοῶντας καὶ διατεινομένους ἐπὶ τῶν θάκων καθημένους. εἰκάσας οὖν ὅπερ ἦν, φιλοσόφους εἶναι τῶν ἐριστικῶν τούτων, ἐβουλήθην ἐπιστὰς ἀκοῦσαι αὐτῶν ὃ τι καὶ λέγουσι· καὶ—ἔτυχον γὰρ νεφέλην τῶν παχειῶν περιβεβλημένος—σχηματίσας ἑμαντὸν εἰς τὸν ἐκείνων τρόπον καὶ τὸν πώγωνα ἐπισπασάμενος εὖ μάλα ἐώκειν φιλοσόφῳ· καὶ δὴ παραγκωνισάμενος τοὺς πολλοὺς εἰσέρχομαι ἀγνοούμενος ὅστις εἶην. εὐρίσκω τε τὸν Ἐπικούρειον Δᾶμιν, τὸν ἐπίτριπτον, καὶ Τιμοκλέα τὸν Στωϊκόν, ἀνδρῶν βέλτιστον, ἐκθύμως πάνυ ἐρίζοντας· ὁ γοῦν Τιμοκλῆς καὶ Ἰδρου καὶ τὴν φωνὴν ἤδη ἐξεκέκοπτο ὑπὸ τῆς βοῆς, ὁ Δᾶμις δὲ τὸ σαρδάνιον ἐπιγελῶν ἔτι μᾶλλον παρώξυνε τὸν Τιμοκλέα.

17 Ἦν δὲ ἅρα περὶ ἡμῶν ὁ πᾶς λόγος αὐτοῖς· ὁ μὲν γὰρ κατάρατος Δᾶμις οὔτε προνοεῖν ἡμᾶς ἔφασκε τῶν ἀνθρώπων οὔτ' ἐπισκοπεῖν τὰ γινόμενα παρ' αὐτοῖς, οὐδὲν ἄλλο ἢ μηδὲ ὅλως ἡμᾶς εἶναι λέγων·

## THE WORKS OF LUCIAN

τοῦτο γὰρ αὐτῷ δηλαδὴ ὁ λόγος ἐδύνατο· καὶ ἦσαν  
 τινες οἱ ἐπήνουν αὐτόν. ὁ δ' ἕτερος τὰ ἡμέτερα ὁ  
 Τιμοκλῆς ἐφρόνει καὶ ὑπερεμάχει καὶ ἠγανάκτει  
 καὶ πάντα τρόπον συνηγωνίζετο τὴν ἐπιμέλειαν  
 ἡμῶν ἐπαινῶν καὶ διεξιῶν ὡς ἐν κόσμῳ καὶ τάξει  
 τῇ προσηκούσῃ ἐξηγούμεθα καὶ διατάττομεν ἕκα-  
 στα· καὶ εἶχε μὲν τινὰς καὶ αὐτὸς τοὺς ἐπαινοῦν-  
 τας. πλὴν ἐκεκμήκει γὰρ ἤδη καὶ πονήρως ἐφώνει  
 καὶ τὸ πλῆθος εἰς τὸν Δάμιν ἀπέβλεπε—, συνεῖς  
 δὲ ἐγὼ τὸ κινδύνευμα τὴν νύκτα ἐκέλευσα περι-  
 χυθεῖσαν διαλύσαι τὴν συνοσίαν. ἀπήλθον οὖν  
 εἰς τὴν ὑστεραίαν συνθέμενοι εἰς τέλος ἐπεξελεύσε-  
 σθαι τὸ σκέμμα, καὶ γὰρ παρομαρτῶν τοῖς πολλοῖς  
 ἐπήκουον μεταξὺ ἀπίοντων οἴκαδε παρ' αὐτοὺς  
 ἐπαινούντων τὰ τοῦ Δάμιδος καὶ ἤδη παρὰ πολὺ  
 αἰρουμένων τὰ ἐκείνου· ἦσαν δὲ καὶ οἱ μὴ ἀξιούν-  
 τες προκατεγνωκέναί τῶν ἐναντίων ἀλλὰ περιμένειν  
 εἴ τι καὶ ὁ Τιμοκλῆς αὐριον ἐρεῖ.

- 18 Ταῦτ' ἔστιν ἐφ' οἷς ὑμᾶς συνεκάλεσα, οὐ μικρά,  
 ὦ θεοί, εἰ λογιεῖσθε ὡς ἡ πᾶσα μὲν ἡμῖν τιμὴ καὶ  
 δόξα καὶ πρόσοδος οἱ ἄνθρωποι εἰσιν· εἰ δ' οὔτοι πει-  
 σθεῖεν ἢ μηδὲ ὄλως θεοὺς εἶναι ἢ ὄντας ἀπρονοήτους  
 εἶναι σφῶν αὐτῶν, ἄθνητα καὶ ἀγέραστα καὶ ἀτί-  
 μητα ἡμῖν ἔσται τὰ ἐκ γῆς καὶ μάτην ἐν οὐρανῷ  
 καθεδούμεθα λιμῷ ἐχόμενοι, ἐορτῶν ἐκείνων καὶ  
 πανηγύρεων καὶ ἀγώνων καὶ θυσιῶν καὶ παννυ-  
 χίδων καὶ πομπῶν στερούμενοι. ὡς οὖν ὑπὲρ  
 τηλικούτων φημι δεῖν ἅπαντας ἐπινοεῖν τι σωτήριον  
 τοῖς παροῦσι καὶ ἀφ' ὅτου κρατήσῃ μὲν ὁ Τιμο-  
 κλῆς καὶ δόξει ἀληθέστερα λέγειν, ὁ Δάμις δὲ κατα-  
 γελασθήσεται πρὸς τῶν ἀκουόντων· ὡς ἔγωγε οὐ  
 πάνυ τῷ Τιμοκλεῖ πέποιθα ὡς κρατήσῃ καθ' ἑαυ-

## THE WORKS OF LUCIAN

τόν, ἦν μὴ καὶ τὰ παρ' ἡμῶν αὐτῷ προσγένηται.  
κῆρυττε οὖν, ὦ Ἑρμῆ, τὸ κήρυγμα τὸ ἐκ τοῦ νόμου,  
ὡς ἀνιστάμενοι συμβουλεύοιεν.

### ΕΡΜΗΣ

Ἄκουε, σίγα, μὴ τάραττε· τίς ἀγορεύειν βού-  
λεται τῶν τελείων θεῶν, οἷς ἔξεστι; τί τοῦτο;  
οὔδεις ἀνίσταται, ἀλλ' ἡσυχάζετε πρὸς τὸ μέγεθος  
τῶν ἠγγελμένων ἐκπεπληγμένοι;

### ΜΩΜΟΣ

- 19 Ἄλλ' ὑμεῖς μὲν πάντες ὕδωρ καὶ γαῖα γένοισθε·  
ἐγὼ δέ, εἴ γέ μοι μετὰ παρρησίας λέγειν δοθείη,  
πολλὰ ἂν, ὦ Ζεῦ, ἔχοιμι εἰπεῖν.

### ΖΕΥΣ

Λέγε, ὦ Μῶμε, πάνυ θαρρῶν· δῆλος γὰρ εἰ ἐπὶ  
τῷ συμφέροντι παρρησιασόμενος.

### ΜΩΜΟΣ

Οὐκοῦν ἀκούετε, ὦ θεοί, τά γε ἀπὸ καρδίας,  
φασίν· ἐγὼ γὰρ καὶ πάνυ προσεδόκων ἐς τόδε ἀμη-  
χανίας περιστήσεσθαι τὰ ἡμέτερα καὶ πολλοὺς  
τοιούτους ἀναφύσεσθαι ἡμῖν σοφιστάς, παρ' ἡμῶν  
αὐτῶν τὴν αἰτίαν τῆς τόλμης λαμβάνοντας· καὶ  
μὰ τὴν Θέμιν οὔτε τῷ Ἐπικούρῳ ἄξιον ὀργίζεσθαι  
οὔτε τοῖς ὀμιληταῖς αὐτοῦ καὶ διαδόχοις τῶν  
λόγων, εἰ τοιαῦτα περὶ ἡμῶν ὑπειλήφασιν. ἢ τί  
γὰρ αὐτοὺς ἀξιόσειέ τις ἂν φρονεῖν, ὅπῃ ὀρώσι  
τοσαύτην ἐν τῷ βίῳ τὴν ταραχὴν, καὶ τοὺς μὲν  
χρηστοὺς αὐτῶν ἀμελουμένους, ἐν πειρᾷ καὶ  
νύσοις καὶ δουλείᾳ καταφθειρομένους, παμπονή-

THE WORKS OF LUCIAN

ρους δὲ καὶ μιαρὸς ἀνθρώπους προτιμωμένους καὶ ὑπερπλουτοῦντας καὶ ἐπιτάττοντας τοῖς κρείττοσι, καὶ τοὺς μὲν ἱεροσύλους οὐ κολαζομένους ἀλλὰ διαλανθάνοντας, ἀνασκολοπιζομένους δὲ καὶ τυμπανιζομένους ἐνίοτε τοὺς οὐδὲν ἀδικοῦντας;

- 20 Εἰκότως τοίνυν ταῦτα ὀρῶντες οὕτω διανοοῦνται περὶ ἡμῶν ὡς οὐδὲν ὄλως ὄντων, καὶ μάλιστα ὅταν ἀκούωσι τῶν χρησμῶν λεγόντων, ὡς διαβάς τις τὸν Ἄλυν μεγάλην ἀρχὴν καταλύσει, οὐ μέντοι δηλούντων, εἴτε τὴν αὐτοῦ εἴτε τὴν τῶν πολεμίων· καὶ πάλιν

ὦ θεῖη Σαλαμίς, ἀπολείς δὲ σὺ τέκνα γυναικῶν.

καὶ Πέρσαι γάρ, οἶμαι, καὶ Ἕλληνες γυναικῶν τέκνα ἦσαν. ὅταν μὲν γὰρ τῶν ῥαψφῶδων ἀκούωσιν, ὅτι καὶ ἐρῶμεν καὶ τιτρωσκόμεθα καὶ δεσμούμεθα καὶ δουλεύομεν καὶ στασιάζομεν καὶ μυρία ὅσα πράγματα ἔχομεν, καὶ ταῦτα μακάριοι καὶ ἀφθαρτοὶ ἀξιούντες εἶναι, τί ἄλλο ἢ δικαίως καταγελῶσι καὶ ἐν οὐδεὶ λόγῳ τίθενται τὰ ἡμέτερα; ἡμεῖς δὲ ἀγανακτοῦμεν, εἰ τινες ἄνθρωποι ὄντες οὐ πάνυ ἀνόητοι διελέγχουσι ταῦτα καὶ τὴν προνοιαν ἡμῶν παρωθοῦνται, δέον ἀγαπᾶν εἴ τινες ἡμῖν ἔτι θύουσι τοιαῦτα ἐξαμαρτάνουσιν.

Καί μοι ἐνταῦθα, ὦ Ζεῦ—μόνοι γάρ ἐσμεν καὶ οὐδεὶς ἄνθρωπος πάρεστι τῷ συλλόγῳ ἔξω Ἡρακλέους καὶ Διονύσου καὶ Γανυμήδους καὶ Ἀσκληπιοῦ, τῶν παρεγγράπτων τούτων—ἀποκριναὶ μετ' ἀληθείας, εἴ ποτέ σοι ἐμέλησεν ἐς

## THE WORKS OF LUCIAN

τοσοῦτον τῶν ἐν τῇ γῆ, ὡς ἐξετάσαι οἷτινες αὐτῶν οἱ φαῦλοι ἢ οἷτινες οἱ χρηστοί εἰσιν· ἀλλ' οὐκ ἂν εἴποις. εἰ γοῦν μὴ ὁ Θησεὺς ἐκ Τροιζήνος εἰς Ἀθήνας ἰὼν ὁδοῦ πάρεργον ἐξέκοψε τοὺς κακούργους, ὅσον ἐπὶ σοὶ καὶ τῇ σῇ προνοίᾳ οὐδὲν ἂν ἐκώλυεν ζῆν ἐντρυφῶντας ταῖς τῶν ὁδοῦ βαδιζόντων σφαγαῖς τὸν Σκείρωνα καὶ Πιτυοκάμπτην καὶ Κερκυόνα καὶ τοὺς ἄλλους· ἢ εἴ γε μὴ ὁ Εὐρυσθεὺς, ἀνὴρ δίκαιος καὶ προνοητικός, ὑπὸ φιλανθρωπίας ἀναπυθανόμενος τὰ παρ' ἐκάστοις ἐξέπεμπε τουτουὶ τὸν οἰκέτην αὐτοῦ, ἐργατικὸν ἄνθρωπον καὶ πρόθυμον εἰς τοὺς πόνους, ὦ Ζεῦ, σὺ ὀλίγον ἐφρόντισας ἂν τῆς Ἰδρας καὶ τῶν ἐν Στυμφάλῳ ὀρνέων καὶ ἵππων τῶν Θρακίων καὶ τῆς Κενταύρων ὕβρεως καὶ παροιρίας.

- 22 Ἄλλ' εἰ χρὴ τάληθῆ λέγειν, καθήμεθα τοῦτο μόνον ἐπιτηροῦντες, εἴ τις θύει καὶ κνισᾷ τοὺς βωμούς· τὰ δ' ἄλλα κατὰ ῥοῦν φέρεται ὡς ἂν τύχῃ ἕκαστον παρασυρόμενα. τοιγαροῦν εἰκότα νῦν πάσχομεν καὶ ἔτι πεισόμεθα, ἐπειδὴν κατ' ὀλίγον οἱ ἄνθρωποι ἀνακύπτοντες εὐρίσκωσιν οὐδὲν ὄφελος αὐτοῖς ὄν, εἰ θύοιεν ἡμῖν καὶ τὰς πομπὰς πέμποιεν. εἴτ' ἐν βραχεί ὄψει καταγελάωντας τοὺς Ἐπικούρους καὶ Μητροδώρους καὶ Δάμιδας, κρατουμένους δὲ καὶ ἀποφραττομένους ὑπ' αὐτῶν τοὺς ἡμετέρους συνηγόρους· ὥστε ὑμέτερον ἂν εἴη παύειν καὶ ἰᾶσθαι ταῦτα, τῶν καὶ ἐς τόδε αὐτὰ προαγαγόντων. Μώμῳ δὲ οὐ μέγας ὁ κίνδυνος, εἰ ἄτιμος ἔσται· οὐδὲ γὰρ πάλαι τῶν τιμωμένων ἦν, ὑμῶν ἔτι εὐτυχοῦντων καὶ τὰς θυσίας καρπουμένων.

## THE WORKS OF LUCIAN

### ΖΕΥΣ

- 23 Τούτου μὲν, ὦ θεοί, ληρεῖν εἰσώμεν ἀεὶ τραχὺν ὄντα καὶ ἐπιτιμητικόν· ὡς γὰρ ὁ θαυμαστός Δημοσθένης ἔφη, τὸ μὲν ἐγκαλέσαι καὶ μέμψασθαι καὶ ἐπιτιμῆσαι ῥάδιον καὶ παντός, τὸ δὲ ὅπως τὰ παρόντα βελτίω γενήσεται συμβουλευσαι, τοῦτ' ἔμφρονος ὡς ἀληθῶς συμβούλου· ὅπερ οἱ ἄλλοι εὖ οἶδ' ὅτι ποιήσετε καὶ τούτου σιωπῶντος.

### ΠΟΣΕΙΔΩΝ

- 24 Ἐγὼ δὲ τὰ μὲν ἄλλα ὑποβρύχιός εἰμι, ὡς ἴστε, καὶ ἐν βυθῷ πολιτεύομαι κατ' ἑμαυτόν, εἰς ὅσον ἐμοὶ δυνατόν σώζων τοὺς πλείοντας καὶ παραπέμπων τὰ πλοῖα καὶ τοὺς ἀνέμους καταμαλάττων· ὁμῶς δ' οὖν—μέλει γάρ μοι καὶ τῶν ἐνταῦθα—φημὶ δεῖν τὸν Δᾶμιν τοῦτον ἐκποδῶν ποιήσασθαι, πρὶν ἐπὶ τὴν ἔριν ἦκειν, ἥτοι κεραυνῷ ἢ τινι ἄλλῃ μηχανῇ, μὴ καὶ ὑπέρσχη λέγων—φῆς γάρ, ὦ Ζεῦ, πιθανόν τινα εἶναι αὐτόν· ἅμα γὰρ καὶ δείξομεν αὐτοῖς ὡς μετερχόμεθα τοὺς τὰ τοιαῦτα καθ' ἡμῶν διεξιόντας.

### ΖΕΥΣ

- 25 Παίζεις, ὦ Ποσειδῶν, ἢ τέλειον ἐπιλέλησαι ὡς οὐδὲν ἐφ' ἡμῖν τῶν τοιούτων ἐστίν, ἀλλ' αἱ Μοῖραι ἐκάστῳ ἐπικλώθουσι, τὸν μὲν κεραυνῷ, τὸν δὲ ξίφει, τὸν δὲ πυρετῷ ἢ φθόγῃ ἀποθανεῖν; ἐπεὶ εἰ γέ μοι ἐπ' ἐξουσίας τὸ πρᾶγμα ἦν, εἴασα ἄν, οἶει, τοὺς ἱεροσύλους πρόην ἀπελθεῖν ἀκεραυνώτους ἐκ Πίσσης δύο μου τῶν πλοκάμων ἀποκείραντας ἕξ μνᾶς ἐκάτερον ἔλκοντας; ἢ σὺ αὐτὸς περριίδες ἄν ἐν Γεραιστῷ τὸν ἀλιέα τὸν ἐξ Ὀρεοῦ ὑφαιρούμενόν σου τὴν τρίαιναν; ἄλλως



## THE WORKS OF LUCIAN

τε καὶ δόξομεν ἀγανακτεῖν λελυπημένοι τῷ πρί-  
γματι καὶ δεδιέναι τοὺς παρὰ τοῦ Δάμιδος λόγους  
καὶ δι' αὐτὸ ἀποσκευάζεσθαι τὸν ἄνδρα, οὐ περι-  
μείναντες ἀντεξετασθῆναι αὐτὸν τῷ Τιμοκλεῖ.  
ὥστε τί ἄλλο ἢ ἐξ ἐρήμης κρατεῖν οὕτω δόξομεν;

### ΠΟΣΕΙΔΩΝ

Καὶ μὴν ἐπίτομόν τινα ταύτην ᾠμην ἐπινεοη-  
κέναι ἔγωγε πρὸς τὴν νίκην.

### ΖΕΥΣ

Ἄπαγε, θυννώδες τὸ ἐνθύμημα, ὦ Πόσειδον,  
καὶ κομιδῇ παχύ, προαναιρήσειν τὸν ἀνταγω-  
νιστὴν ὡς ἰποθάνοι ἀήττητος, ἀμφήριστον ἔτι καὶ  
ἀδιάκριτον καταλιπὼν τὸν λόγον.

### ΠΟΣΕΙΔΩΝ

Οὐκοῦν ἄμεινόν τι ὑμεῖς ἄλλο ἐπινοεῖτε, εἰ  
τάμὰ οὕτως ὑμῖν ἀποτεθύννισται.

### ΑΠΟΛΛΩΝ

- 26 Εἰ καὶ τοῖς νεοῖς ἔτι καὶ ἀγενείοις ἡμῖν ἐφέϊτο  
ἐκ τοῦ νόμου δημηγορεῖν, ἴσως ἂν εἰπὼν τι συμ-  
φέρον εἰς τὴν διάσκεψιν.

### ΜΗΜΟΣ

Ἡ μὲν σκέψις, ὦ Ἄπολλον, οὕτω περὶ μεγά-  
λων, ὥστε μὴ καθ' ἡλικίαν, ἀλλὰ κοινὸν ἅπασι  
προκεῖσθαι τὸν λόγον· χάριεν γάρ, εἰ περὶ τῶν  
ἐσχάτων κινδυνεύοντες περὶ τῆς ἐν τοῖς νόμοις  
ἐξουσίας μικρολογούμεθα. σὺ δὲ καὶ πάνυ ἤδη  
ἔννομος εἶ δημηγόρος, πρόπαλαι μὲν ἐξ ἐφήβων  
γεγονώς, ἐγγεγραμμένος δὲ ἐς τὸ τῶν δώδεκα  
ληξιαρχικόν, καὶ ὀλίγου δεῖν τῆς ἐπὶ Κρόνου  
βουλῆς ὢν· ὥστε μὴ μεираκιεύου πρὸς ἡμᾶς,  
ἀλλὰ λέγε θαρρῶν ἤδη τὰ δοκοῦντα, μηδὲν αἰ-

## THE WORKS OF LUCIAN

δεσθεις εἰ ἀγενειος ὦν δημηγορήσεις, καὶ ταῦτα βαθυπώγωνα καὶ εὐγένειον οὕτως υἱὸν ἔχων τὸν Ἀσκληπιόν. ἄλλως τε καὶ πρέπον ἂν εἴη σοι νῦν μάλιστα ἐκφαίνειν τὴν σοφίαν, εἰ μὴ μάτην ἐν τῷ Ἐλικῶνι κάθῃσαι ταῖς Μούσαις σύμφιλοσοφῶν.

ΑΠΟΛΛΩΝ

Ἄλλ' οὐ σέ, ὦ Μῶμε, χρὴ τὰ τοιαῦτα ἐφίεσθαι, τὸν Δία δέ· καὶ ἦν οὗτος κελεύσῃ, τάχ' ἂν τι οὐκ ἄμουσον εἴποιμι ἀλλὰ τῆς ἐν τῷ Ἐλικῶνι μελέτης ἄξιον.

ΖΕΥΣ

Λέγε, ὦ τέκνον· ἐφίημι γάρ.

ΑΠΟΛΛΩΝ

- 27 Ὁ Τιμοκλῆς οὗτος ἔστι μὲν χρηστὸς ἀνὴρ καὶ φιλόθεος καὶ τοὺς λόγους πάνυ ἠκρίβωκε τοὺς Στωϊκοὺς· ὥστε καὶ σύνεστιν ἐπὶ σοφία πολλοῖς τῶν νέων καὶ μισθοὺς οὐκ ὀλίγους ἐπὶ τούτῳ ἐκλέγει, σφόδρα πιθανὸς ὦν ὅποτε ἰδία τοῖς μαθηταῖς διαλέγοιτο· ἐν πλήθει δὲ εἰπεῖν ἀτολμώτατός ἐστι καὶ τὴν φωνὴν ἰδιώτης καὶ μιξοβάρβαρος, ὥστε γέλωτα ὀφλισκάνειν διὰ τοῦτο ἐν ταῖς συνουσίαις, οὐ συνείρων ἀλλὰ βατταρίζων καὶ ταραττόμενος, καὶ μάλιστα ὅπταν οὕτως ἔχων καὶ καλλιρρημοσύνην ἐπιδείκνυσθαι βούληται. συνεῖναι μὲν γὰρ εἰς ὑπερβολὴν ὀξύς ἐστι καὶ λεπτογνώμων, ὥς φασιν οἱ ἄμεινον τὰ τῶν Στωϊκῶν εἰδότες, λέγων δὲ καὶ ἐρμηνεύων ὑπ' ἀσθενείας διαφθείρει αὐτὰ καὶ συγχεῖ, οὐκ ἀποσαφῶν ὃ τι βούλεται ἀλλὰ αἰνίγμασιν εἰκότα προτείνων καὶ πάλιν αὐτὸν πολὺ ἀσαφέστερα πρὸς τὰς ἐρωτήσεις ἀποκρινόμενος· οἱ δὲ οὐ συνιέντες

## THE WORKS OF LUCIAN

καταγελῶσιν αὐτοῦ. δεῖ δὲ οἶμαι σαφῶς λέγειν καὶ τούτου μάλιστα πολλὴν ποιεῖσθαι τὴν πρόνοιαν, ὡς συνήσουσιν οἱ ἀκούοντες.

### ΜΩΜΟΣ

- 28 Τοῦτο μὲν ὀρθῶς ἔλεξας, ὦ Ἄπολλον, ἐπαιέσας τοὺς σαφῶς λέγοντας, εἰ καὶ μὴ πάνυ ποιεῖς αὐτὸ σὺ ἐν τοῖς χρησμοῖς λοξὸς ὢν καὶ γριφώδης καὶ ἐς τὸ μεταίχμιον ἀσφαλῶς ἀπορρίπτων τὰ πολλὰ, ὡς τοὺς ἀκούοντας ἄλλου δεῖσθαι Πυθίου πρὸς τὴν ἐξήγησιν αὐτῶν. ἀτὰρ τί τὸ ἐπὶ τούτῳ συμβουλεύεις; τίνα ἴασιν ποιήσασθαι τῆς Τιμοκλέους ἀδυναμίας ἐν τοῖς λόγοις;

### ΑΠΟΛΛΩΝ

- 29 Συνήγορον, ὦ Μῶμε, εἴ πως δυνηθείημεν, αὐτῷ παρασχεῖν ἄλλον τῶν δεινῶν τούτων, ἐροῦντα κατ' ἀξίαν ἅπερ ἂν ἐκείνος ἐνθυμηθεῖς ὑποβάλη.

### ΜΩΜΟΣ

- Ἄγέμειον τοῦτο ὡς ἀληθῶς εἴρηκας, ἔτι παιδαγωγοῦ τινος δεόμενον, συνήγορον ἐν συνουσίᾳ φιλοσόφων παραστήσασθαι ἐρμηνεύσοντα πρὸς τοὺς παρόντας ἅπερ ἂν δοκῇ Τιμοκλεῖ, καὶ τὸν μὲν Δᾶμιν αὐτοπρόσωπον καὶ δι' αὐτοῦ λέγειν, τὸν δὲ ὑποκριτῇ προσχρώμενον ἰδίᾳ πρὸς τὸ οὖς ἐκείνῳ ὑποβάλλειν τὰ δοκοῦντα, τὸν ὑποκριτὴν δὲ ῥητορεύειν, οὐδ' αὐτὸν ἴσως συνιέντα ὃ τι ἀκούσειε. ταῦτα πῶς οὐ γέλωσ ἂν εἴη τῷ πλήθει; ἀλλὰ
- 30 τοῦτο μὲν ἄλλως ἐπινοήσωμεν. σὺ δέ, ὦ θαυμάσιε — φῆς γὰρ καὶ μάντις εἶναι καὶ μισθοὺς οὐκ ὀλίγους ἐπὶ τῷ τοιούτῳ ἐξέλεξας ἄχρι τοῦ καὶ πλίνθους χρυσᾶς ποτε εἰληφέναι — τί οὐκ ἐπεδείξω ἡμῖν κατὰ καιρὸν τὴν τέχνην προειπὼν ὀπότερος

## THE WORKS OF LUCIAN

τῶν σοφιστῶν κρατήσει λέγων ; οἶσθα γάρ που τὸ ἀποβησόμενον μάντις ὦν.

ΑΠΟΛΛΩΝ

Πῶς, ὦ Μῶμε, δυνατὸν ποιεῖν ταῦτα μήτε τρίποδος ἡμῖν παρόντος μήτε θυμαμάτων ἢ πηγῆς μαντικῆς οἷα ἡ Κασταλία ἐστίν;

ΜΩΜΟΣ

Ὅρᾶς; ἀποδιδράσκεις τὸν ἔλεγχον ἐν στενῷ ἐχόμενος.

ΖΕΥΣ

Ὅμως, ὦ τέκνον, εἶπέ καὶ μὴ παράσχῃς τῷ συκοφάντῃ τούτῳ ἀφορμὰς διαβάλλειν καὶ χλευάζειν τὰ σὰ ὡς ἐπὶ τρίποδι καὶ ὕδατι καὶ λιβανωτῷ κείμενα, ὡς, εἰ μὴ ἔχοις ταῦτα, στερησόμενόν σε τῆς τέχνης.

ΑΠΟΛΛΩΝ

Ἄμεινον μὲν ἦν, ὦ πάτερ, ἐν Δελφοῖς ἢ Κολοφῶνι τὰ τοιαῦτα ποιεῖν, ἀπάντων μοι τῶν χρησίων παρόντων, ὡς ἔθος. ὅμως δὲ καὶ οὕτω γυμνὸς ἐκείνων καὶ ἄσκευος πειράσομαι προειπεῖν ὀπότερου τὸ κράτος ἔσται· ἀνέξεσθε δέ, εἰ μὴ ἔμμετρα λέγοιμι.

ΜΩΜΟΣ

Λέγε μόνον, σαφῆ δέ, ὦ Ἄπολλον, καὶ οὐ συνηγόρου καὶ αὐτὰ ἢ ἐρμηνέως δεόμενα· καὶ γὰρ οὐκ ἄρνεια κρέα καὶ χελώνη νῦν ἐν Λυδία συνέψεται· ἀλλὰ οἶσθα περὶ ὅτου ἢ σκέψις.

ΖΕΥΣ

Τι ποτε ἐρεῖς, ὦ τέκνον; ὡς τά γε πρὸ τοῦ χρησμοῦ ταῦτα ἤδη φοβερά· ἢ χροῖα τετραμμένη, οἱ ὀφθαλμοὶ περιφερεῖς, κόμη ἀνασοβουμένη, κίνημα

## THE WORKS OF LUCIAN

κορυβαντῶδες, καὶ ὅλως κατόχιμα πάντα καὶ φρικώδη καὶ μυστικά.

### ΑΠΟΛΛΩΝ

31 Κέκλυτε μαντιπόλου τόδε θέσφατον Απόλλωνος

ἀμφ' ἔριδος κρυερῆς, τὴν ἀνερες ἐστήσαντο  
ὄξυβόαι, μύθοισι κορυσσόμενοι πυκινοῖσι.  
πολλὰ γὰρ ἔνθα καὶ ἔνθα μόθου ἕτεραλκεί  
κλωγμῶ

ταρφέος ἄκρα κόρυμβα καταπλήσσουσιν ἐχέτλης.  
ἀλλ' ὅταν αἰγυπιὸς γαμφώνυχος ἀκρίδα μάρψῃ,  
δὴ τότε λοίσθιον ὀμβροφόροι κλάγξουσι κορώναι.  
νίκη δ' ἡμίονων, ὃ δ' ὄνος θοὰ τέκνα κορύψει.

### ΖΕΥΣ

Τί τοῦτο ἀνεκάγχασας, ὦ Μῶμε; καὶ μὴν οὐ  
γελοῖα τὰ ἐν ποσὶ παῦσαι κακόδαιμον, ἀποπνι-  
γῆσῃ ὑπὸ τοῦ γέλωτος.

### ΜΩΜΟΣ

Καὶ πῶς δυνατόν, ὦ Ζεῦ, ἐφ' οὕτω σαφεῖ καὶ  
προδήλω τῷ χρησμῶ;

### ΖΕΥΣ

Οὐκοῦν καὶ ἡμῖν ἤδη ἐρμηνεύοις ἂν αὐτὸν οἶτι  
καὶ λέγει.

### ΜΩΜΟΣ

Πάνυ πρόδηλα, ὥστε οὐδὲν ἡμῖν Θεμιστοκλέους  
δεήσει· φησὶ γὰρ τὸ λόγιον οὕτως· διαρρήδην

## THE WORKS OF LUCIAN

γότητα μὲν εἶναι τοῦτον, ὑμᾶς δὲ ὄνους κανθηλίους  
 νῆ Δία καὶ ἡμιόνους, τοὺς πιστεύοντας αὐτῷ, οὐδ'  
 ὄσον αἱ ἀκρίδες τὸν νοῦν ἔχοντας.

ΗΡΑΚΛΗΣ

32 Ἐγὼ δέ, ὦ πάτερ, εἰ καὶ μέτοικός εἰμι, οὐκ  
 ὀκνήσω ὅμως τὰ δοκοῦντά μοι εἰπεῖν· ὅποταν γὰρ  
 ἤδη συνελθόντες διαλέγονται, τηνικαῦτα, ἦν μὲν ὁ  
 Τιμοκλῆς ὑπέροσχη, εἴσωμεν προχωρεῖν τὴν  
 συνουσίαν ὑπὲρ ἡμῶν, ἦν δέ τι ἕτεροῖον ἀποβαίνῃ,  
 τότε ἤδη τὴν στοὰν αὐτὴν ἔγωγε, εἰ δοκεῖ,  
 διασείσας ἐμβαλῶ τῷ Δάμιδι, ὡς μὴ κατάρματος  
 ὦν ὑβρίζη ἐς ἡμᾶς.

ΖΕΥΣ

Ἡράκλεις, ὦ Ἡράκλεις, ἄγροικον τοῦτο εἴρηκας  
 καὶ δεινῶς Βοιωτίον, συναπολέσαι ἐνὶ πονηρῷ  
 τοσοῦτους χρηστούς,<sup>1</sup> καὶ προσέτι τὴν στοὰν αὐτῷ  
 Μαραθῶνι καὶ Μιλτιάδῃ καὶ Κυνεγείρῳ. καὶ  
 πῶς ἂν τούτων συνεμπεσόντων οἱ ῥήτορες ἔτι  
 ῥητορεύοιεν, τὴν μεγίστην εἰς τοὺς λόγους  
 ὑπόθεσιν ἀφηρημένοι; ἄλλως τε ζῶντι μὲν σοι  
 δυνατὸν ἴσως ἦν τι πρᾶξαι τοιοῦτον, ἀφ' οὗ δὲ  
 θεὸς γεγένησαι, μεμάθηκας, οἶμαι, ὡς αἱ Μοῖραι  
 μόναι τὰ τοιαῦτα δύνανται, ἡμεῖς δὲ αὐτῶν  
 ἄμοιροί ἐσμεν.

ΗΡΑΚΛΗΣ

Οὐκοῦν καὶ ὅποτε τὸν λέοντα ἢ τὴν ὕδραν  
 ἐφόνεον, αἱ Μοῖραι δι' ἐμοῦ ἐκεῖνα ἔπραττον;

ΖΕΥΣ

Καὶ μάλα.

<sup>1</sup> χρηστοίς, K. Schwartz: not in MSS.

## THE WORKS OF LUCIAN

ΗΡΑΚΛΗΣ

Καὶ νῦν ἦν τις ὑβρίξῃ εἰς ἐμὲ ἢ περισυλῶν μου τὸν νεῶν ἢ ἀνατρέπων τὸ ἄγαλμα, ἦν μὴ ταῖς Μοίραις πάλαι δεδογμένον ἦ, οὐκ ἐπιτρέψω αὐτόν;

ΖΕΥΣ

Οὐδαμῶς.

ΗΡΑΚΛΗΣ

Οὐκοῦν ἄκουσον, ὦ Ζεῦ, μετὰ παρρησίας ἐγὼ γάρ, ὡς ὁ κωμικὸς ἔφη,

ἄγροικὸς εἶμι τὴν σκάφην σκάφην λέγων·

εἰ τοιαῦτά ἐστι τὰ ὑμέτερα, μακρὰ χαίρειν φράσας ταῖς ἐνταῦθα τιμαῖς καὶ κνίση καὶ ἱερείων αἵματι κάτειμι εἰς τὸν Ἰλίδην, ὅπου με γυμνὸν τὸ τόξον ἔχοντα κἂν τὰ εἰδῶλα φοβήσεται τῶν ὑπ' ἐμοῦ πεφονευμένων θηρίων.

ΖΕΥΣ

Εὖ γε, οἴκοθεν ὁ μάρτυς, φασίν· ἀπέσωσάς γ' ἂν οὖν τῷ Δάμιδι ταῦτα εἰπεῖν ὑποβαλῶν.<sup>1</sup> ἀλλὰ τίς ὁ σπουδῇ προσιῶν οὗτός ἐστιν, ὁ χαλκοῦς, ὁ εὐγραμμος καὶ εὐπερίγραφος, ὁ ἀρχαῖος τὴν ἀνάδεσιν τῆς κόμης; μᾶλλον δὲ ὁ σός, ὦ Ἑρμῆ, ἀδελφός ἐστιν, ὁ ἀγοραῖος, ὁ παρὰ τὴν Ποικίλην πίττης γοῦν ἀναπέπλησται ὀσημέραι ἐκματτόμενος ὑπὸ τῶν ἀνδριαντοποιῶν. τί, ὦ παῖ, δρομαῖος ἡμῖν

<sup>1</sup> ὑποβαλῶν K. Schwartz: ὀποβάλλων MSS.

THE WORKS OF LUCIAN

ἀφίξαι; ἢ πού τι ἐκ γῆς νεώτερον ἀπαγγέλλεις;

ΕΡΜΑΓΟΡΑΣ

Ἐπέρμεγα, ὦ Ζεῦ, καὶ μυρίας τῆς σπουδῆς δεόμενον.

ΖΕΥΣ

Λέγε ἤδη, εἴ τι καὶ ἄλλο ἡμᾶς ἐπανιστάμενον λέληθεν.

ΕΡΜΑΓΟΡΑΣ

Ἐτύγγανον μὲν ἄρτι χαλκουργῶν ὑποπιπτούμενος στέρνον τε καὶ μετάφρενον· θώραξ δέ μοι γελοῖος ἀμφὶ σώματι πλασθεὶς παρηώρητο μιμηλῆ τέχνη σφραγίδα χαλκοῦ πᾶσαν ἐκτυπούμενος· ὁρῶ δ' ὄχλον στείχοντα καὶ τινὰς δύο ὠχροὺς κεκράκτας, πυγμάχους σοφισμάτων, Δᾶμίν τε καὶ —

ΖΕΥΣ

Παῦε, ὦ Ἐρμαγόρα βέλτιστε, τραγωδῶν οἶδα γὰρ οὐστίνας λέγεις. ἀλλ' ἐκείνό μοι φράσον, εἰ πάλαι συγκροτεῖται αὐτοῖς ἡ ἔρις.

ΕΡΜΑΓΟΡΑΣ

Οὐ πάνυ, ἀλλ' ἐν ἀκροβολισμοῖς ἔτι ἦσαν ἀποσφενδονῶντες ἀλλήλοις πόρρωθέν ποθεν λοιδορούμενοι.

ΖΕΥΣ

Τί οὖν ἔτι ποιεῖν λοιπόν,<sup>1</sup> ὦ θεοί, ἢ ἀκροασθαι ἐπικύψαντας αὐτῶν; ὥστε ἀφαιρείτωσαν αἱ Ὠραι τὸν μοχλὸν ἤδη καὶ ἀπάγουσαι τὰ νέφη  
34 ἀναπεταννύτωσαν τὰς πύλας τοῦ οὐρανοῦ. Ἡράκλεις, ὅσον τὸ πλῆθος ἐπὶ τὴν ἀκρόασιν ἀπηντή-

<sup>1</sup> ἔτι ποιεῖν λοιπόν Dindorf: ἔτι χρὴ ποιεῖν λοιπόν γ; χρὴ ποιεῖν N.



## THE WORKS OF LUCIAN

κασιν. ὁ δὲ Τιμοκλῆς αὐτὸς οὐ πίνυ μοι ἀρέσκει  
ὑποτρέμων καὶ παραττόμενος· ἀπολεί ἅπαντα  
οὗτος τήμερον· δῆλος γοῦν ἐστίν οὐδὲ ἀντάρασθαι  
τῷ Δάμιδι δυνησόμενος. ἀλλ' ὅπερ ἡμῖν δυνατώ-  
τατον, εὐχόμεθα ὑπὲρ αὐτοῦ

συγῆ ἐφ' ἡμείων, ἵνα μὴ Δᾶμῖς γε πύθηται.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

35 Τί φῆς, ὦ ἱερόσυλε Δᾶμι, θεοὺς μὴ εἶναι μηδὲ  
προνοεῖν τῶν ἀνθρώπων;

ΔΑΜΙΣ

Οὐκ· ἀλλὰ σὺ πρότερος ἀπόκριναί μοι ᾧτινι  
λόγῳ ἐπείσθης εἶναι αὐτούς.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

Οὐ μὲν οὖν, ἀλλὰ σὺ, ὦ μιαρέ, ἀπόκριναί.

ΔΑΜΙΣ

Οὐ μὲν οὖν, ἀλλὰ σὺ.

ΖΕΥΣ

Ταυτὶ μὲν παρὰ πολὺν ὁ ἡμετερος ἄμεινον καὶ  
εὐφωρότερον τραχύνεται. εὖ γε, ὦ Τιμόκλεις,  
ἐπίχει τῶν βλασφημιῶν· ἐν γὰρ τούτῳ σοι τὸ  
κράτος, ὡς τά γε ἄλλα ἰχθύν σε ἀποφανεῖ ἐπι-  
στομίζων.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

Ἄλλά, μὰ τὴν Ἀθηνᾶν, οὐκ ἂν ἀποκριναίμην  
σοι πρότερος.

ΔΑΜΙΣ

Οὐκοῦν, ὦ Τιμόκλεις, ἐρώτα· ἐκράτησας γὰρ

THE WORKS OF LUCIAN

τοῦτό γε ὁμωμοκῶς· ἀλλ' ἄνευ τῶν βλασφημιῶν,  
εἰ δοκεῖ.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

36 Εὖ λέγεις· εἰπέ οὖν μοι, οὐ δοκοῦσί σοι, ὦ  
κατάρατε, προνοεῖν οἱ θεοί

ΔΑΜΙΣ

Οὐδαμῶς.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

Τί φής; ἀπρονόητα οὖν ταῦτα ἅπαντα;

ΔΑΜΙΣ

Ναί.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

Οὐδ' ὑπό τιμι οὖν θεῶ τάττεται ἢ τῶν ὄλων  
ἐπιμέλεια;

ΔΑΜΙΣ

Οὔ.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

Πάντα δὲ εἰκῆ φέρεται;

ΔΑΜΙΣ

Ναί.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

Εἴτ' ἄνθρωποι ταῦτα ἀκούοντες ἀνέχεσθε καὶ  
οὐ καταλεύσετε τὸν ἀλιτήριον;

ΔΑΜΙΣ

Τί τοὺς ἀνθρώπους ἐπ' ἐμὲ παροξύνεις, ὦ Τιμό-  
κλεις; ἢ τίς ὢν ἀγανακτεῖς ὑπὲρ τῶν θεῶν, καὶ  
ταῦτα ἐκείνων αὐτῶν οὐκ ἀγανακτούντων; οἷ γε  
οὐδὲν δεινὸν διατεθείκασί με πάλαι ἀκούοντες, εἰ  
γε ἀκούουσιν.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

Ἀκούουσι γάρ, ὦ Δᾶμι, ἀκούουσι, καὶ σε  
μετίασί ποτε χρόνῳ.

THE WORKS OF LUCIAN

ΔΑΜΙΣ

37 Καὶ πότε ἂν ἐκεῖνοι σχολὴν ἀγάγοιεν ἐπ' ἐμέ, τοσαῦτα, ὡς φῆς, πρῶγματα ἔχοντες καὶ τὰ ἐν τῷ κόσμῳ ἄπειρα τὸ πλῆθος ὄντα οἰκονομούμενοι; ὥστε οὐδὲ σέ πω ἠμύναντο ὧν ἐπιорκεῖς ἀεὶ καὶ τῶν ἄλλων, ἵνα μὴ βλασφημεῖν καὶ αὐτὸς ἀναγκάζωμαι παρὰ τὰ συγκείμενα. καίτοι οὐχ ὀρῶ ἦντινα ἂν ἄλλην ἐπίδειξιν τῆς ἑαυτῶν προνοίας μείζω ἐξενεγκεῖν ἐδύναντο ἢ σέ κακὸν κακῶς ἐπιτρίψαντες. ἀλλὰ δῆλοί εἰσιν ἀποδημοῦντες, ὑπὲρ τὸν Ὀκεανὸν ἴσως μετ' ἀμύμονας Αἰθιοπῆας· ἔθος γοῦν αὐτοῖς συνεχῶς ἵεναι παρ' αὐτοὺς μετὰ δαῖτα καὶ αὐτεπαγγέλτοις ἐνίοτε.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

38 Τί πρὸς τοσαυτην ἀναισχυντίαν εἶποιμι ἂν, ὦ Δάμι;

ΔΑΜΙΣ

Ἐκεῖνο, ὦ Τιμόκλεις, ὃ πάλαι ἐγὼ ἐπόθουον ἀκουσαί σου, ὅπως ἐπέισθης οἶεσθαι προνοεῖν τοὺς θεούς

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

Ἡ τάξις με πρῶτον τῶν γινομένων ἐπεισεν, ὃ ἥλιος ἀεὶ τὴν αὐτὴν ὁδὸν ἰὼν καὶ σελήνη κατὰ ταῦτα καὶ ὥραι τρεπόμεναι καὶ φυτὰ φυόμενα καὶ ζῶα γεννώμενα καὶ αὐτὰ ταῦτα οὕτως εὐμηχάνως κατεσκευασμένα ὡς τρέφεσθαι καὶ κινεῖσθαι καὶ ἐννοεῖν καὶ βαδίζειν καὶ τεκταίνεσθαι καὶ σκυτότομεῖν καὶ τᾶλλα· ταῦτα προνοίας ἔργα εἶναι μοι δοκεῖ.

ΔΑΜΙΣ

Αὐτό που τὸ ζητούμενον, ὦ Τιμόκλεις, συναρπάξεις· οὐδέπω γὰρ δῆλον εἰ προνοία τούτων

## THE WORKS OF LUCIAN

ἕκαστον ἀποτελεῖται. ἀλλ' ὅτι μὲν τοιαῦτά ἐστι τὰ γινόμενα φαίην ἂν καὶ αὐτός· οὐ μὴν αὐτίκα πεπεῖσθαι ἀνάγκη καὶ ὑπὸ τινος προμηθείας αὐτὰ γίνεσθαι· ἔτι γὰρ καὶ ἄλλως ἀρξάμενα νῦν ὁμοίως καὶ κατὰ ταῦτά συνίστασθαι, σὺ δὲ τάξιν αὐτῶν ὀνομάξεις τὴν ἀνάγκην, εἶτα δηλαδὴ ἀγανακτήσεις εἰ τίς σοι μὴ ἀκολουθοίῃ τὰ γινόμενα μὲν ὅποιά ἐστι καταριθμουμένῳ καὶ ἐπαινοῦντι, οἰομένῳ δὲ ἀπόδειξιν ταῦτα εἶναι τοῦ καὶ προνοία διατάττεσθαι αὐτῶν ἕκαστον. ὥστε κατὰ τὸν κωμικόν·

τουτὶ μὲν ὑπομόχθηρον, ἄλλο μοι λέγε.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

- 39 Ἐγὼ μὲν οὐκ οἶμαι καὶ ἄλλης ἐπὶ τούτοις δεῖν ἀποδείξεως. ὅμως δ' οὖν ἐρῶ· ἀπόκριναι γάρ μοι, Ὅμηρός σοι δοκεῖ ἄριστος ποιητῆς γενέσθαι;

ΔΑΜΙΣ

Καὶ μάλα.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

Οὐκοῦν ἐκείνῳ ἐπεισθην τὴν πρόνοιαν τῶν θεῶν ἐμφανίζοντι.

ΔΑΜΙΣ

Ἄλλ', ὦ θαυμάσιε, ποιητὴν μὲν ἀγαθὸν Ὅμηρον γενέσθαι πάντες σοι συνομολογήσουσι, μάρτυρα δὲ ἀληθῆ περὶ τῶν τοιούτων οὐτ' ἐκείνον οὔτε ἄλλον ποιητὴν οὐδένα· οὐ γὰρ ἀληθείας μέλει αὐτοῖς, οἶμαι, ἀλλὰ τοῦ κηλεῖν τοὺς ἀκούοντας, καὶ διὰ τοῦτο μέτροις τε κατάδουσι καὶ μύθοις κατηχοῦσι

THE WORKS OF LUCIAN

καὶ ὄλως ἅπαντα ὑπὲρ τοῦ τερπνοῦ μηχανῶνται.  
 40 ἀτὰρ ἠδέως ἂν καὶ ἀκούσαιμι οἷσσισι μάλιστα  
 ἐπίσθης τῶν Ὀμήρου· ἄρα οἷς περὶ τοῦ Διὸς λέγει,  
 ὡς ἐπεβούλευον συνδῆσαι αὐτὸν ἢ θυγάτηρ καὶ ὁ  
 ἀδελφὸς καὶ ἢ γυνή; καὶ εἴ γε μὴ τὸν Βριάρεων ἢ  
 Θέτις ἐκάλεσεν ἐπεπέδητο ἂν ἡμῖν ὁ βέλτιστος  
 Ζεὺς συναρπασθεῖς. ἀνθ' ὧν καὶ ἀπομνημονεύων τῇ  
 Θέτιδι τὴν εὐεργεσίαν ἐξαπατᾷ τὸν Ἀγαμέμνονα  
 ὄνειρόν τινα ψευδῇ ἐπιπέμψας, ὡς πολλοὶ τῶν  
 Ἀχαιῶν ἀποθάνοιεν. ὁρᾷς; ἀδύνατον γὰρ ἦν αὐτῷ  
 κεραυτὸν ἐμβαλόντι καταφλέξει τὸν Ἀγαμέμνονα  
 αὐτὸν ἄνευ τοῦ ἀπατεῶνα εἶναι δοκεῖν. ἢ ἐκεῖνά  
 σε μάλιστα εἰς τὴν πίστιν ἐπεσπᾶσαντο, ἀκούοντα  
 ὡς Διομήδης μὲν ἔτρωσε τὴν Ἀφροδίτην, εἶτα τὸν  
 Ἄρη αὐτὸν Ἀθηνᾶς παρακελεύσει, μετὰ μικρὸν  
 δὲ αὐτοὶ συμπεσόντες οἱ θεοὶ ἐμονομάχουν ἀναμιξ  
 ἄρρενες καὶ θήλειαι, καὶ Ἀθηνᾶ μὲν Ἄρη κατα-  
 γωνίζεται ἄτε καὶ προπεπονηκότα, οἶμαι, ἐκ τοῦ  
 τραύματος ὃ παρὰ τοῦ Διομήδους εἰλήφει,

Λητοῖ δ' ἀντέστη σῶκος ἐριούνιος Ἑρμῆς;

ἢ τὰ περὶ τῆς Ἀρτέμιδος σοι πιθανὰ ἔδοξεν, ὡς  
 ἐκείνη μεμψίμοιρος οὔσα ἠγανάκτησεν οὐ κλη-  
 θεῖσα ἐφ' ἐστίασιν ὑπὸ τοῦ Οἰνέως, καὶ διὰ τοῦτο  
 σὺν τινα ὑπερφυᾷ καὶ ἀνυπόστατον τὴν ἀλκὴν  
 ἐπαφήκεν ἐπὶ τὴν χώραν αὐτοῦ; ἄρ' οὖν τὰ τοι-  
 αῦτα λέγων σε Ὀμηρὸς πέπεικε;

ZETZ

41 Βαβαί· ἠλίκον, ὦ θεοί, ἀνεβόησε τὸ πλῆθος,  
 ἐπαινοῦντες τὸν Δᾶμιν· ὁ δ' ἡμέτερος ἀπορουμένῳ

## THE WORKS OF LUCIAN

ἔοικεν· ἰδίει<sup>1</sup> γοῦν καὶ ὑποτρέμει καὶ δῆλός ἐστιν ἀπορρίψων τὴν ἀσπίδα, καὶ ἤδη περιβλέπει οἱ παρεκδύς ἀποδράσεται.

### ΤΙΜΟΚΛΗΣ

Οὐδ' Εὐριπίδης ἄρα σοι δοκεῖ λέγειν τι ὑγιές, ὁπότεν αὐτοὺς ἀναβιβασάμενος τοὺς θεοὺς ἐπὶ τὴν σκηνὴν δεικνύη σώζοντας μὲν τοὺς χρηστοὺς τῶν ἡρώων, τοὺς πονηροὺς δὲ καὶ κατὰ σὲ τὴν ἀσέβειαν ἐπιτρίβοντας;

### ΔΑΜΙΣ

Ἄλλ', ὦ γενναιότατε φιλοσοφῶν Τιμόκλεις, εἰ ταῦτα ποιοῦντες οἱ τραγωδοὶ πεπέικασί σε, ἀνάγκη δυοῖν θάτερον, ἤτοι Πῶλον καὶ Ἀριστόδημον καὶ Σάτυρον ἠγεῖσθαί σε θεοὺς εἶναι τότε ἢ τὰ πρόσωπα τῶν θεῶν αὐτὰ καὶ τοὺς ἐμβάτας καὶ τοὺς ποδήρεις χιτῶνας καὶ χλαμύδας καὶ χειρίδας καὶ προγαστρίδια καὶ τᾶλλα οἷς ἐκεῖνοι σεμνύνουσι τὴν τραγωδίαν, ὅπερ καὶ γελοιότατον ἐπεὶ καθ' ἑαυτὸν ὁπότεν ὁ Εὐριπίδης, μηδὲν ἐπειγούσης τῆς χρείας τῶν δραμάτων, τὰ δοκοῦντά οἱ λέγει, ἀκούση αὐτοῦ τότε παρρησιαζομένου,

ὁρᾶς τὸν ὑψοῦ τόνδ' ἄπειρον αἰθέρα  
καὶ γῆν πέριξ ἔχονθ' ὑγραῖς ἐν ἀγκάλαις ;  
τούτον νόμιζε Ζῆνα, τόνδ' ἠγοῦ θεόν.

καὶ πάλιν,

Ζεὺς, ὅστις ὁ Ζεὺς, οὐ γὰρ οἶδα, πλὴν λόγῳ  
κλύων.

καὶ τὰ τοιαῦτα.

<sup>1</sup> ἰδίει K. Schwartz : 348.e MSS.

## THE WORKS OF LUCIAN

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

- 42 Οὐκοῦν ἅπαντες ἄνθρωποι καὶ τὰ ἔθνη ἐξηπατηνται θεοὺς νομίζοντες καὶ παιηγυρίζοντες;

ΔΑΜΙΣ

Εὖ γε, ὦ Τιμόκλεις, ὅτι με ὑπευνησας τῶν κατὰ ἔθνη νομιζομένων, ἀφ' ὧν μαλιστα συνίδοι τις ἂν ὡς οὐδὲν βέβαιον ὁ περὶ θεῶν λόγος ἔχει· πολλὴ γὰρ ἡ ταραχὴ καὶ ἄλλοι ἄλλα νομίζουσι, Σκύθαι μὲν Ἀκινάκη θύοντες καὶ Θράκες Ζαμόλξιδι, δραπετῆ ἀνθρώπῳ ἐκ Σάμου ὡς αὐτοὺς ἤκοντι, Φρύγες δὲ Μῆνη καὶ Αἰθίοπες Ἡμερᾶ καὶ Κυλληριοὶ Φάλητι καὶ Ἀσσύριοι περιστερᾶ καὶ Πέρσαι πυρὶ καὶ Αἰγύπτιοι ὕδατι. καὶ τοῦτο μὲν ἅπασιν κοινὸν τοῖς Αἰγυπτίοις το ὕδωρ, ἰδίᾳ δὲ Μεμφιταῖς μὲν ὁ Βοῦς θεός, Πηλουσιώταις δὲ κρόμμνον, καὶ ἄλλοις Ἴβις ἢ κροκόδειλος καὶ ἄλλοις κυνοκέφαλος ἢ αἴλουρος ἢ πίθηκος· καὶ ἔτι κατὰ κώμας τοῖς μὲν ὁ δεξιὸς ὤμος θεός, τοῖς δὲ κατ' ἀντιπερας οἰκοῦσιν ἄτερος· καὶ ἄλλοις κεφαλῆς ἡμίτομον, καὶ ἄλλοις ποτήριον κεραμεοῦν ἢ τρύβλιον. ταῦτα πῶς οὐ γέλως ἐστίν, ὦ καλὲ Τιμόκλεις;

ΜΩΜΟΣ

Οὐκ ἔλεγον, ὦ θεοί, ταῦτα πάντα ἤξειν εἰς τοῦμφανὲς καὶ ἀκριβῶς ἐξετασθήσεσθαι;

ΖΕΥΣ

Ἐλεγες, ὦ Μῶμε, καὶ ἐπετίμας ὀρθῶς, καὶ ἔγωγε πειράσομαι ἐπανορθώσασθαι αὐτά, ἦν τὸν ἐν ποσὶ τοῦτον κίνδυνον διαφύγωμεν.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

- 43 Ἄλλ', ὦ θεοῖς ἐχθρὲ σὺ, τοὺς χρησμοὺς καὶ

## THE WORKS OF LUCIAN

προαγορεύσεις τῶν ἐσομένων τίνος ἔργον ἂν εἴποις ἢ θεῶν καὶ τῆς προνοίας τῆς ἐκείνων;

ΔΑΜΙΣ

Σιώπησον, ὦ ἄριστε, περὶ τῶν χρησμῶν, ἐπεὶ ἐρήσομαί σε τίνος αὐτῶν μάλιστα μεμνησθαι ἀξιοῖς; ἄρ' ἐκείνου ὃν τῷ Λυδῷ ὁ Πύθιος ἔχρησεν, ὃς ἀκριβῶς ἀμφήκης ἦν καὶ διπρόσωπος, οἰοί εἰσι τῶν Ἑρμῶν ἐνιοι, διττοὶ καὶ ἀμφοτέρωθεν ὅμοιοι πρὸς ὁπότερον ἂν αὐτῶν μέρος ἐπιστραφῆς; ἢ τι γὰρ μᾶλλον ὁ Κροῖσος διαβὰς τὸν Ἄλυν τὴν αὐτοῦ ἀρχὴν ἢ τὴν Κύρου καταλύσει; καίτοι οὐκ ὀλίγων ταλάντων ὁ Σαρδιανὸς ἐκείνος ὄλεθρος τὸ ἀμφιδέξιον τοῦτο ἔπος ἐπρίατο.

ΜΩΜΟΣ

Αὐτά που, ὦ θεοί, ἀνὴρ διεξέρχεται λεγων ἃ ἐδεδίειν μάλιστα. ποῦ νῦν ὁ καλὸς ἡμῖν κιθαρωδός; ἀπολόγησαι αὐτῷ κατελθὼν πρὸς ταῦτα.

ΖΕΥΣ

Σὺ ἡμᾶς ἐπισφάττεις, ὦ Μῶμε, οὐκ ἐν καιρῷ νῦν ἐπιτιμῶν.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

44 Ὅρα οἶα ποιεῖς, ὦ ἀλιτήριε Δᾶμι, μονονουχὶ τὰ ἔδη αὐτὰ τῶν θεῶν ἀνατρέπεις τῷ λόγῳ καὶ βωμοὺς αὐτῶν.

ΔΑΜΙΣ

Οὐ πάντας ἔγωγε τοὺς βωμούς, ὦ Τιμόκλεις. τί γὰρ καὶ δεινὸν ἀπ' αὐτῶν γίγνεται, εἰ θυμιαμάτων καὶ εὐωδίας μεστοί εἰσι; τοὺς δὲ ἐν Ταύροις τῆς Ἀρτέμιδος ἠδέως ἂν ἐπεῖδον ἐκ βάθρων ἐπὶ κεφαλὴν ἀνατρεπομένους, ἐφ' ὧν τοιαῦτα ἢ παρθένος εὐωχουμένη ἔχαιρεν.



## THE WORKS OF LUCIAN

ΖΕΥΣ

Τουτὶ πόθεν ἡμῖν τὸ ἄμαχον κακὸν ἐπιχεῖ; ὡς<sup>1</sup>  
δαιμόνων οὐδενὸς ἀνὴρ φεΐδεται, ἀλλ' ἐξ ἀμάξης  
παρρησιάζεται καὶ

μάρπτει ἐξείης, ὅς τ' αἴτιος ὅς τε καὶ οὐκί.

ΜΩΜΟΣ

Καὶ μὴν ὀλίγους ἄν, ὦ Ζεῦ, τοὺς ἀναιτίους  
εὖροις ἐν ἡμῖν· καὶ που τάχα προῖων ὁ ἄνθρωπος  
ἄψεται καὶ τῶν κορυφαίων τινός.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

45 Οὐδὲ βροντῶντος ἄρα τοῦ Διὸς ἀκούεις, ὦ  
θεομάχε Δᾶμι;

ΔΑΜΙΣ

Καὶ πῶς οὐ μέλλω βροντῆς ἀκούειν, ὦ Τι-  
μόκλεις; εἰ δ' ὁ Ζεὺς ὁ βροντῶν ἐστι, σὺ ἄμεινον  
ἂν εἰδείης ἐκείθεν ποθεν παρὰ τῶν θεῶν ἀφυγμέ-  
νος· ἐπεὶ οἱ γε ἐκ Κρήτης ἤκουτες ἄλλα ἡμῖν  
διηγοῦνται, τάφον τινὰ κεῖθι δείκνυσθαι καὶ στή-  
λην ἐφεστάναι δηλοῦσαν ὡς οὐκέτι βροντήσειεν  
ἂν ὁ Ζεὺς πάλαι τεθνεώς.

ΜΩΜΟΣ

Τουτ' ἐγὼ πρὸ πολλοῦ ἠπιστάμην ἐροῦντα τὸν  
ἄνθρωπον. τί δ' οὖν, ὦ Ζεῦ, ὠχρίακας ἡμῖν καὶ  
συγκροτεῖς τοὺς ὀδόντας ὑπὸ τοῦ τρόμου; θαρρεῖν  
χρὴ καὶ τῶν τοιούτων ἀνθρωπίσκων καταφρονεῖν.

ΖΕΥΣ

Τι λέγεις, ὦ Μῶιμε; καταφρονεῖν; οὐχ ὀράς  
ὅσοι ἀκούουσι καὶ ὡς συμπεπεισμένοι εἰσὶν ἤδη

<sup>1</sup> ὡς vulg. : ὅς MSS.

THE WORKS OF LUCIAN

καθ' ἡμῶν καὶ ἀπάγει αὐτοὺς ἀναδησάμενος τῶν  
ὄτων ὁ Δᾶμις;

ΜΗΜΟΣ

Ἄλλὰ συ, ὦ Ζεῦ, ὅποταν θελήσης, σειρὴν  
χρυσείην καθεῖς ἅπαντας αὐτοὺς

αὐτῇ κεν γαίῃ ἐρύσαις αὐτῇ τε θαλάσῃ.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

46 Εἰπέ μοι, ὦ κατάρατε, πέπλευκας ἤδη ποτέ;

ΔΑΜΙΣ

Καὶ πολλάκις, ὦ Τιμόκλεις.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

Οὐκ οὐν ἔφερε μὲν ὑμᾶς τότε ἢ ἄνεμος ἐμπίπτων  
τῇ ὀθόνη καὶ ἐμπιπλᾶς τὰ ἀκάτια ἢ οἱ ἐρεττοντες,  
ἐκυβέρνα δὲ εἰς τις ἐφεστῶς καὶ ἔσωζε τὴν ναῦν;

ΔΑΜΙΣ

Καὶ μάλα.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

Εἶτα ἢ ναῦς μὲν οὐκ ἂν ἔπλει μὴ κυβερνωμένη,  
τὸ δὲ ὄλον τοῦτο ἀκυβέρνητον οἶει καὶ ἀνηγεμό-  
ρευτον φέρεσθαι;

ΖΕΥΣ

Εὖ γε, συνετῶς ὁ Τιμοκλῆς ταῦτα καὶ ἰσχυρῶ<sup>1</sup>  
τῷ παραδείγματι.

ΔΑΜΙΣ

47 Ἄλλ', ὦ θεοφιλέστατε Τιμόκλεις, τὸν μὲν  
κυβερνήτην ἐκείνον εἶδες ἂν αἰεὶ τὰ συμφέροντα  
ἐπινοοῦντα καὶ πρὸ τοῦ καιροῦ παρασκευαζόμενον  
καὶ προστάττοντα τοῖς ναύταις, ἀλυσιτελὲς δὲ

<sup>1</sup> ἰσχυρῶ Struve: ἰσχυρῶς MSS.

## THE WORKS OF LUCIAN

οὐδὲ ἄλογον οὐδέν τι εἶχεν ἢ ναῦς ὃ μὴ χρήσιμον πάντως καὶ ἀναγκαῖον ἦν πρὸς τὴν ναυτιλίαν αὐτοῖς·<sup>1</sup> ὁ δὲ σὸς οὗτος κυβερνήτης, ὃν τῇ μεγάλῃ ταύτῃ νηϊ ἐφειστάναι ἀξιοῖς, καὶ οἱ συναῦται αὐτοῦ οὐδὲν εὐλόγως οὐδὲ κατὰ τὴν ἀξίαν διατάπτουσιν, ἀλλ' ὁ μὲν πρότονος, εἰ τύχοι, ἐς τὴν πρύμναν ἀποτέταται, οἱ πόδες δ' ἐς τὴν πρῶραν ἀμφότεροι· καὶ χρυσαῖ μὲν αἱ ἄγκυραι ἐνίοτε, ὁ χηνίσκος δὲ μολυβδοῦς, καὶ τὰ μὲν ὕφαλα κατάγραφα, τὰ δὲ ἔξαλα τῆς νεῶς ἄμορφα.

48 καὶ αὐτῶν δὲ τῶν ναυτῶν ἴδοις ἂν τὸν μὲν ἀργὸν καὶ ἄτεχρον καὶ ἄτολμον πρὸς τὰ ἔργα διμοιρίτην ἢ τριμοιρίτην, τὸν δὲ κατακολυμβῆσαι τε ἄοκρον καὶ ἐπὶ τὴν κεραίαν ἀναπηδῆσαι ῥάδιον καὶ εἰδότα τῶν χρησίμων ἕκαστα μόνον, τοῦτον<sup>2</sup> ἀντλεῖν πρόσταγαμένον· τὰ δὲ αὐτὰ καὶ ἐν τοῖς ἐπιβάταις, μαστιγίαν μὲν τινα ἐν προεδρίᾳ παρὰ τὸν κυβερνήτην καθήμενον καὶ θεραπευόμενον, καὶ ἄλλον κίναιδον ἢ πατραλοῖαν ἢ ἱερόσυλον ὑπερτιμώμενον καὶ τὰ ἄκρα τῆς νεῶς κατειληφότα, χαρίεντας δὲ πολλοὺς ἐν μυχῶ τοῦ σκάφους στενοχωρουμένους καὶ ὑπὸ τῶν πρὸς ἀλήθειαν χειρόνων πατουμένους· ἐννόησον γοῦν ὅπως μὲν Σωκράτης καὶ Ἀριστείδης ἐπλευσαν καὶ Φωκίων, οὐδὲ τὰ ἄλφιτα διαρκῆ ἔχοντες οὐδὲ ἀποτεῖναι τοὺς πόδας δυνάμενοι ἐπὶ γυμνῶν τῶν σανίδων παρὰ τὸν ἄντλον, ἐν ὅσοις δὲ ἀγαθοῖς Καλλίας καὶ Μειδίας καὶ Σαρδανάπαλλος, ὑπερτροφῶντες καὶ τῶν ὑφ' αὐτοῖς καταπτύοντες.

49 Τοιαῦτα ἐν τῇ νηϊ σου γίνεται, ὦ σοφώτατε

<sup>1</sup> ὃ μὴ . . . αὐτοῖς : text β. ὃ μὴ χρειῶδες ἦν αὐτοῖς γ.

<sup>2</sup> ἕκαστα μόνον, τοῦτον Jacobs : ἕκαστα, μόνον τοῦτον vulg.

## THE WORKS OF LUCIAN

Τιμοκλείς· διὰ τοῦτο αἱ ναυαγίαι μυρίαί. εἰ δέ τις κυβερνήτης ἐφεστῶς ἑώρα καὶ διέταπτεν ἕκαστα, πρῶτον μὲν οὐκ ἂν ἠγνόησεν οἵτινες οἱ χρηστοὶ καὶ οἵτινες οἱ φαῦλοι τῶν ἐμπλεόντων, ἔπειτα ἕκαστῳ κατὰ τὴν ἀξίαν τὰ προσήκοντᾶ ἀπένειμεν ἂν, χῶραν τε τὴν ἀμείνω τοῖς ἀμείνοσι παρ' αὐτὸν ἄνω, τὴν κάτω δὲ τοῖς χείροσι, καὶ συσσίτους ἔστιν οὓς καὶ συμβούλους ἐποίησατ' ἂν, καὶ τῶν ναυτῶν ὁ μὲν πρόθυμος ἢ πρόρας ἐπιμελητῆς ἀπεδέδεικτ' ἂν ἢ τοίχου ἄρχων ἢ πάντως πρὸ τῶν ἄλλων, ὁ δὲ ὀκνηρὸς καὶ ῥάθυμος ἐπαίετ' ἂν τῷ καλωδίῳ πεντάκις τῆς ἡμέρας εἰς τὴν κεφαλὴν. ὥστε σοι, ὦ θαυμάσιε, τὸ τῆς νεῶς τοῦτο παράδειγμα κινδυνεύει περιτετράφθαι κακοῦ τοῦ κυβερνήτου τετυχηκός.<sup>1</sup>

### ΜΩΜΟΣ

50 Ταυτὶ μὲν ἤδη κατὰ ῥοὴν προχωρεῖ τῷ Δάμιδι καὶ πλησίστιος ἐπὶ τὴν νίκην φέρεται.

### ΖΕΥΣ

Ὅρθως, ὦ Μῶμε, εἰκάξεις. ὁ δ' οὐδὲν ἰσχυρὸν ὁ Τιμοκλῆς ἐπινοεῖ, ἀλλὰ τὰ κοινὰ ταῦτα καὶ καθ' ἡμέραν ἄλλα ἐπ' ἄλλοις εὐπερίτρεπτα πάντα ἐπαντλεῖ.

### ΤΙΜΟΚΛΗΣ

51 Οὐκοῦν ἐπει τῆς νεῶς τὸ παράδειγμα οὐ πάνυ σοι ἰσχυρὸν ἔδοξεν εἶναι, ἀκουσον ἤδη τὴν ἱεράν, φασίν, ἄγκυραν καὶ ἦν οὐδεμιᾶ μηχανῇ ἀπορρήξεις.

### ΖΕΥΣ

Τί ποτε ἄρα καὶ ἐρεῖ;

*τετυχηκός vulg. : τετυγηκός MSS.*

## THE WORKS OF LUCIAN

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

Ἴδοις γὰρ εἰ ἀκόλουθα ταῦτα συλλογίζομαι, καὶ εἴ πη αὐτὰ δυνατόν σοι περιτρέψαι. εἰ γὰρ εἰσὶ βωμοί, εἰσὶ καὶ θεοί· ἀλλὰ μὴν εἰσὶ βωμοί, εἰσὶν ἄρα καὶ θεοί. τί πρὸς ταῦτα φῆς;

ΔΑΜΙΣ

\* Ἦν πρότερον γελάσω ἐς κόρον, ἀποκρινοῦμαι σοι.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

Ἄλλα ἔοικας οὐδὲ παύσεσθαι γελῶν· εἰπέ δὲ ὅμως ὅπη σοι γελοῖον ἔδοξε τὸ εἰρημένον εἶναι.

ΔΑΜΙΣ

\* Ὅτι οὐκ αἰσθάνη ἀπὸ λεπτῆς κρόκης ἔξαψάμενός σου τὴν ἄγκυραν, καὶ ταῦτα ἱεράν οὖσαν· τὸ γὰρ εἶναι θεοῦς τῶ βωμοῦς εἶναι συνδήσας ἰσχυρὸν οἶει ποιήσασθαι ἀπ' αὐτῶν τὸν ὄρμον. ὥστε ἐπεὶ μηδὲν ἄλλο τούτου φῆς ἔχειν εἰπεῖν ἱερώτερον, ἀπίωμεν ἤδη.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

52 Ὅμολογεῖς τοίνυν ἠττηῆσθαι προαπιῶν;

ΔΑΜΙΣ

Ναί, ὦ Τιμόκλεις. σὺ γὰρ ὥσπερ οἱ ὑπὸ τινῶν βιαζόμενοι ἐπὶ τοὺς βωμοῦς ἡμῖν καταπέφευγας. ὥστε, νῆ τὴν ἄγκυραν τὴν ἱεράν, ἐθέλω σπείσασθαι ἤδη πρὸς σέ ἐπ' αὐτῶν γε τῶν βωμῶν, ὡς μηκέτι περὶ τούτων ἐρίζοιμεν.

ΤΙΜΟΚΛΗΣ

Εἰρωνεύη ταῦτα πρὸς ἐμέ, τυμβωρύχε καὶ μαρὲ καὶ κατάπτυστε καὶ μαστιγία καὶ κάθαρμα; οὐ γὰρ ἴσμεν οὐτινος μὲν πατὴρ εἶ, πῶς δὲ ἡ μήτηρ

## THE WORKS OF LUCIAN

σου ἐπορνεύετο, καὶ ὡς τὸν ἀδελφὸν ἀπέπνιξας καὶ μοιχεύεις καὶ τὰ μεράκια διαφθείρεις, λιχνότατε καὶ ἀναισχυντότατε; μὴ φεύγε δ' οὖν, ἕως καὶ πληγὰς παρ' ἐμοῦ λαβὼν ἀπέλθης· ἤδη γάρ σε τουτῶι τῷ ὀστράκῳ ἀποσφάξω παμμίαιρον ὄντα.

ΖΕΥΣ

53 Ὁ μὲν γελῶν, ὦ θεοί, ἄπεισιν, ὁ δ' ἀκολουθεῖ λαιδορούμενος οὐ φέρων κατατρυφῶντα τὸν Δᾶμιν, καὶ ἔοικε πατάξειν αὐτὸν τῷ κεράμῳ ἐς τὴν κεφαλὴν. ἡμεῖς δὲ τί ποιῶμεν ἐπὶ τούτοις;

ΕΡΜΗΣ

Ὁρθῶς ἐκεῖνό μοι ὁ κωμικὸς εἰρηκέναι δοκεῖ,  
οὐδὲν πέπονθας δεινόν, ἂν μὴ προσποιῆ.

τί γὰρ καὶ ὑπέρμεγα κακόν, εἰ ὀλίγοι ἄνθρωποι πεπεισμένοι ταῦτα ἀπίασι; πολλῶ<sup>1</sup> γὰρ οἱ τᾶναντία γινώσκοντες πλείους, Ἑλλήνων ὁ πολὺς λεὼς βάρβαροί τε ἅπαντες.

ΖΕΥΣ

Ἄλλά, ὦ Ἑρμῆ, τὸ τοῦ Δαρείου πᾶν καλῶς ἔχον ἐστίν, ὃ εἶπεν ἐπὶ τοῦ Ζωπύρου· ὥστε καὶ αὐτὸς ἐβουλόμην ἂν ἓνα τοῦτον ἔχειν τὸν Δᾶμιν σύμμαχον ἢ μυρίας μοι Βαβυλῶνας ὑπάρχειν.

<sup>1</sup> πολλῶ Bekker : πολλοὶ MSS.