

Representação teatral e retórica em Luciano de Samósata

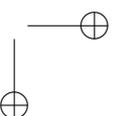
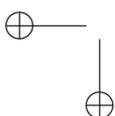
Pedro Ipiranga Júnior
Universidade Federal do Paraná

“TU , por um lado, talvez, ó querido Celso, de pouca monta e insignificante crês o que encomendaste: a requisição de enviar a ti, tendo inscrito em livro, a vida de Alexandre, o farsante de Abonotico, suas tramas, seus feitos audaciosos, seus sortilégios. Mas, isto, por outro lado, caso alguém queira contar cada coisa de modo preciso, não é menor do que registrar as ações de Alexandre, filho de Filipe: tão grande aquele para a maldade, quanto este para a virtude. (...) Sinto vergonha, na verdade, por nós ambos, tanto por ti, quanto por mim: por ti, por um lado, pretendendo entregar à memória e à escrita a figura de um homem três vezes maldito; por mim, de outro, porque me aplico com esforço sobre tal história e sobre as ações de um homem que não devia ser digno de ser lido diante de pessoas instruídas, mas de ser visto, ele, num grande teatro público lotado, sendo dilacerado por raposas e macacos (LUCIANO, *Alexandre ou o falso profeta*, 1-2).”

Nesta obra, *Alexandre ou o falso profeta*, Luciano ingressa propriamente no gênero biográfico, abordando de forma cronológica, depois dessa parte inicial epistolar e da caracterização física e psicológica do personagem, os eventos da vida de Alexandre de Abonotico. O escrito é dirigido a Celso, que alguns comentadores (Cf. Avramides, 2000, p. 11-13) identificam como o mesmo Celso que escreveu um discurso contra os cristãos¹. Assim, a forma escolhida por Luciano para o seu relato é a epistolar, a qual, de fato, era frequentemente adotada para tratados de cunho filosófico na Antigüidade. O *bíos* escrito por Luciano, por seu turno, enquadrar-se-ia num gênero biográfico cômico, também em relação de filiação com a história.

Além disso, o biográfico se revelaria como um gênero misto; com efeito, se a história, por ter sempre na verdade o seu objetivo mais genuíno, não admite, segundo nosso autor, o elogio ou o artifício retórico da amplificação, o *bíos*,

¹ A obra de Celso *Alethés Lógos katà Khristiánon* pode ser depreendida do livro de Orígenes *Contra Celso*, que responde as acusações daquele filósofo contra o cristianismo passo a passo. A edição grega daquela obra extraída desta de Orígenes foi feita recentemente por Pétros Oikonómou e Giánnis Khristodoúilo, sendo a ela que estaremos fazendo referência.



ao contrário, em sua vertente séria, englobaria traços do encômio e, na vertente cômica, forjada por Luciano, faria uso do *psógos*, da censura, da injúria, da invectiva. As alusões que ele faz, de um lado, a Pitágoras e Alexandre (temas tradicionais da biografia na Antigüidade), e, por outro lado, à pretensa figura de Tiloboro (como anti-herói, cujas ações seriam exemplares no sentido inverso), bem como a comparação explícita entre um e outro 'Alexandres' (em que o contraste é figurado em termos de virtude *versus* maldade), demonstrariam que Luciano não apenas se propõe escrever simplesmente um *bíos*, mas, antes de tudo, situar-se criticamente em relação ao gênero biográfico, refletindo e levando o leitor a refletir sobre os efeitos de um tal discurso. Segundo Branham (Branham, 1989, p. 187-190), Luciano estaria interessado em desvelar o mecanismo funcional que, estando presente nesse tipo de gênero, concederia ao personagem em questão sua estatura mítica. Assim, munido do humor como sua arma crítica, ele conseguiria dissolver a dinâmica discursiva responsável pela crença e a idolatria.

Se essa constituição do *bíos*, pela sua contaminação ou transposição do *psógos* (discurso de censura) a partir do gênero epidítico, já revelaria a base retórica em que Luciano opera e, de qualquer maneira, refuncionaliza, um exame de sua obra como um todo, a exemplo de Bompaire, certificar-se-ia do emprego ostensivo que ele faz dos gêneros retóricos e dos *progymnasmata*, exercícios retóricos preparatórios (Cf. Bompaire, 1958, p. 239-469). Não obstante, cabe aqui chamar a atenção para um modo específico de ele atuar no campo da retórica e que se vincula a uma forma de apelo à dramaticidade, como um constituinte estruturante de várias de suas obras. Em vista de abordarmos essa questão (da dramaticidade) dentro de textos que não deixam de evidenciar as marcas da escrita (marcas epistolares), vamos nos servir de algumas noções aristotélicas que tangenciam tal problemática sem, todavia, determiná-la de modo sistemático.

Embora Aristóteles, na *Retórica*, defina no Livro I cada gênero retórico (deliberativo, dicânico, epidítico) em função de uma situação enunciativa específica (a assembléia, para o primeiro; o tribunal, para o segundo; uma situação de aparato, para o último), ele, contudo, não deixa de discernir no Livro III dois estilos básicos de elocução, distinção essa que já indicaria, indiretamente, uma extrapolação de seu quadro retórico. Há no livro III da *Retórica*

uma preocupação tal com a *hypókrisis*² que, mesmo recebendo um tratamento teórico desdenhoso, ela aparece em vários momentos da argumentação. Com efeito, ao falar da conveniência de haver para cada gênero retórico um modo de elocução diferenciado, Aristóteles apresenta, de maneira curiosa, dois tipos de estilo que podem distinguir os discursos: o gráfico (*graphiké*) e o agonístico (*agonistiké*) ou disputativo (Aristóteles, *Retórica*, III, 12 [1413b]). O primeiro diz respeito a um manejo da língua grega de modo mais acurado e culto (*hellenízein*), sendo o que revela uma maior exatidão no tratamento das questões; as obras feitas nesse estilo gráfico são as mais apreciadas pelo público leitor, o que evidenciaria o seu aprimoramento artístico.

O segundo estilo constitui-se como o mais performático (*hypokritikotáte*), menos cuidado estilisticamente e sem compromisso com o rigor de expressão que distingue o antes citado. Tal estilo agonístico revela uma *dýnamis*, uma efetividade, que o aproxima da *hypókrisis* dos atores, cujas espécies seriam de dois tipos: uma que prima pelos caracteres, e outra, pelas paixões. O gênero retórico mais apropriado a um estilo agonístico seria então o que concerne à assembléia dos cidadãos, isto é, o deliberativo referente a um grande público (*demegoriké*)³.

Já o gênero epidítico deve apresentar o estilo mais gráfico. Por conseguinte, a leitura de obras de um tal gênero deve pressupor uma audiência mais instruída, a princípio. Estando entre um e outro, o gênero dicânico, por sua preocupação com a exatidão (*akríbeia*), tenderia mais para o estilo gráfico, o que, de certo modo, causa um certo estranhamento, uma vez que o discurso preparado pelo logógrafo para o processo jurídico é, de certo modo, encenado por aquele que se apresenta diante do tribunal, ou seja, é fabricado e destinado para uma certa 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 (*hypókrisis*) dos atores. Por seu turno, aquilo que diz

² Temos traduzido *hypókrisis* por atuação ou performance locutória e *hypokritikón* por aquilo que diz respeito à atuação ou o que é performático.

³ Segundo Aristóteles (*Retórica*, I, 3 / 1358), é possível deliberar em público ou em uma situação particular; o segundo caso parece não ser teoricamente significativo para ele aqui, uma vez que se refere explicitamente à multidão, a um grande público que não julga com critério e rigor.

respeito ao estilo gráfico não implica numa ausência de atuação discursiva; pelo contrário, indicaria uma *hypókrisis* 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 a 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. O que pretendemos, portanto, investigar em Luciano não é sua assimilação de formas retóricas e dramáticas, mas a função da estruturação dramática de algumas de suas obras (narrativas biográficas) dentro de uma situação de profundo teor retórico, a saber, uma situação de julgamento. Como exemplo de caracterização dramática de personagem, temos o passo seguinte:

“Em suma, pois, concebe para mim e imprime na mente uma certa mistura de alma constituída de mentira, de astúcias, de perjúrios, de artifícios, leviana, ousada, descarada, aplicada em realizar tudo que planeja, simuladora do melhor e figurando uma imagem a mais oposta possível de sua intenção.” (LUCIANO, *Alexandre ou o falso profeta*, 4)⁴

Do *pseûdos*, da ordem do falso, do enganoso, do artificioso, do fingido, do representado, é como é referido o modo de pensar e de proceder de Alexandre em relação aos outros. Luciano busca delinear e desvelar como que os bastidores de um teatro, cuja cena o público acredita ser verdadeira. Desde o início Alexandre é apelidado de *góes*, como alguém que engana os outros, fazendo uso de procedimentos de magia e encantamentos, ou seja, um feiticeiro charlatão, um farsante de profeta. Também o mestre de Alexandre, que fora discípulo de Apolônio de Tiana, é qualificado de *góes*, um charlatão daqueles que “com magia e ensalmos divinos prometem graças nos negócios amorosos, desgraças para os inimigos e descoberta de tesouros e legados de heranças” (Idem, 5). Nos antípodas desse retrato de Alexandre está a figura do destinatário, Celso, um homem reputado pelo ego-narrador como admirável pela

⁴ Luciano, *Alexandre ou o falso profeta*, 4. Nossa tradução tende para um certo literalismo, em vista de realçar o sentido de determinados termos; consultamos também a tradução excelente dessa obra feita por nosso colega Daniel Gomes Bretas, a quem agradecemos a gentileza de nos ceder seu trabalho, antes mesmo de ser publicado.

sabedoria, pelo amor à verdade, pela doçura de caráter, pela probidade, pela tranqüilidade da vida, pela amabilidade com os que o rodeiam (Idem, 61). A figura do destinatário é utilizada, de certo modo, para fornecer um respaldo de ordem moral e intelectual para a posição do ego-narrador.

Branham também sublinha esse jogo com as figuras do narrador, do pretenso destinatário e do biografado. Segundo ele, Luciano explora a metáfora teatral para caracterizar a subida e a descida de seu anti-herói, bem como para salientar a discrepância entre aparência e realidade, que seria um antídoto satírico eficaz contra a crença ingênua, sem parâmetros críticos de julgamento (Branham, 1989, p. 196). Assim, o fato de transformar o profeta em ator de uma comédia de afetação e o seu *bíos* num teatro ilusório permite ao escritor privá-lo (...):

“(...) da fonte de seu poder: sua habilidade para evocar temor e espanto em sua audiência. Pois a autoridade do profeta sobre seus seguidores está em função da sua crença nas maravilhas do conhecimento profético e nos notáveis benefícios que promete àqueles a quem o profeta favorece. (...) Daí, para despojar a legenda do profeta do poder de efetuar posteriores conversões, o satirista precisa recontá-la de modo a provocar outra resposta, um inimigo para o espanto — a saber, o riso. A estratégia do “Alexandre” é reformar a sagrada história de Alexandre numa espécie de maliciosa ficção.” (Idem, p. 187)

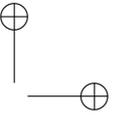
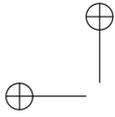
Se na cenografia discursiva Luciano usa procedimentos burlescos, paródicos e vários outros tomados à comédia, conforme enfatiza Branham, os termos que ele emprega para qualificar o *bíos* de Alexandre são *dráma* e *tragoidía* (Luciano, *Alexandre ou o falso profeta*, 12, 25, 60). Talvez isso se deva ou ao deslocamento de sentido da palavra *tragoidía*, ou seja, uma referência à perspectiva daqueles que seguiam Alexandre e que acreditavam piamente em seus prodígios e profecias, como Rutiliano, ou constitua propriamente uma remissão ao teatro grego, como uma forma herdada por Luciano e refigurada nessa peça biográfica, deslocando o riso cômico e satírico para a esfera do gênero sério representado pela tragédia. Se, de outro ângulo, o discurso tem um caráter de *psógos*, de censura e vitupério, o juízo recai sobre a figura do leitor, em geral, e do destinatário, em particular, que teriam um e outro a função de julgar o que está sendo relatado.

O recurso ao dramático e ao teatralmente biográfico, que é responsável pela dinâmica que perfaz a tessitura do *Alexandre*, atravessa a produção lu-

ciânica como um todo e vem a ser, segundo Brandão, uma apropriação do que há de mais genuíno na tradição grega (o teatro), por parte de Luciano, para a constituição de uma “poética da alteridade” (Brandão, 1992, p. 417). Através de uma argumentação minuciosa, Brandão expõe uma variedade de sentidos que a opção “teatral” adquire na obra de Luciano: proporciona uma visão deslocada do próprio, uma vez que na representação do teatro já aparecia, exemplarmente, uma sobreposição de planos, em que os níveis do heróico e do divino, estando imbricados, suscitavam perspectivas diferenciadas (Idem, p. 434- 435); vem a ser, com efeito, uma forma de problematizar o idêntico, de ver o familiar como estranho, de sentir-se estrangeiro em sua própria pátria (Idem, p. 426); permite criticar a sociedade dos homens ao retratar a esfera divina, já que os deuses, como o grande outro, ao se tornarem personagens de teatro para os homens, afiguram-se igualmente ridículos e risíveis, provocando o riso no leitor ou no ouvinte; sua função aqui seria também de denúncia das desigualdades sociais (pois forneceria um reflexo do mundo dos homens), levando a pensar o problema da identidade na perspectiva da diferença (Idem, p. 440-442).

Mas essa radicalização da visão teatral produziria, segundo o mesmo autor, uma mescla dos constituintes da mimese dramática, o produtor do discurso, o ator e o público, em função de que a recepção seria deslocada para o centro da cena.

Sem dúvida, o horizonte da morte confere ao *bíos* do homem, enfocado pelo prisma da teatralidade, um caráter de tragédia, o qual Luciano procura explorar em *Alexandre ou o falso profeta*, mas que não deixa de ser um *tópos* tradicional explorado por Platão e, em certa medida, por Homero (Cf. Homero, *Iliada*, v. 146-149; Platão, *Leis*, VII, 801-803). Entretanto, a perspectiva luciânica não se reduz a esse teatro do mundo, como esboçado em Platão, nem mesmo se conforma em assumir o ponto de vista do público ou, pelo menos, de qualquer público. O espectador é representado em cena, certamente, mas também participa da encenação o sujeito que assina o discurso e, de certa forma, o leitor. Se tanto Alexandre quanto Luciano se tornam personagens (Celso, inclusive), então a ênfase recai sobre um tipo de público que possa acompanhar o processo da peça ou da narrativa do início ao fim, ou seja, sobre um público que, qual Luciano, possa irromper repentinamente para dentro da cena, na condição e na função de ator.



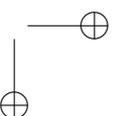
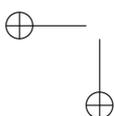
Talvez seja *Nigrino*, mais do que *Alexandre*, a obra em que a teatralidade se insere em todos os elementos e em todos os aspectos da narrativa. Isso faz com que possa melhor nos esclarecer acerca da função e do estatuto do que seria uma poética da teatralidade. Estamos fazendo referência, a rigor, não a um, mas a dois textos, que, em termos formais, são diferenciados (a *Carta a Nigrino*, em forma epistolar, e *Filosofia de Nigrino*, em forma dialogada), mas que são tratados como uma mesma obra pela maioria dos comentadores (Cf. Alsina, 1981; Harmon, 1996; Quacquarelli, 1956, p. 37-38).

Loukianós Nigrínoi eû práttein - Luciano a Nigrino, saudações (que estejam passando bem).

O provérbio diz “uma coruja para Atenas”, querendo significar que seria ridículo se alguém quisesse levar para lá corujas, uma vez que existem muitas naquele lugar. E eu, se quisesse mostrar o poder dos discursos (*dýnamis lógon*) e, em seguida, tendo inscrito em um livro, o enviasse a Nigrino, expor-me-ia ao ridículo, como que importando efetivamente corujas.” (Luciano, *Carta a Nigrino*)

Os comentadores, em geral, se referem à metáfora teatral no *Nigrino*, porém restringem sua análise à descrição fornecida pelo personagem, relativa à vida em Roma, comparada a um teatro de grandes dimensões, ou à vida humana em geral, contemplada, pelo prisma da filosofia, como um drama teatral com numerosos personagens (Luciano, *Nigrino*, 18, 20. Cf. Quacquarelli, 1956, p. 46-47; Bompaire, 1958, p. 502-503; Jones, 1986, p. 85; Brandão, 1992, p. 406). Enquanto Bompaire afirma que, nesta comparação com o teatro, haveria menos uma apropriação platônica do que um motivo próprio aos cínicos, Quacquarelli vê aí uma atitude platônica por excelência: a contemplação da atividade moral. Com efeito, o argumento do estudo deste último é a comparação entre o *Nigrino* de Luciano e o *Ad Donatum* de Cipriano, com base na premissa de que em um e outro haveria uma narrativa de conversão, do paganismo ao cristianismo no último, da retórica à filosofia (no caso, platônica) no primeiro. Embora não concordemos que haja uma verdadeira conversão da parte de Luciano, como acredita esse estudioso (Quacquarelli, 1956, p. 49), consideramos que se trata de *mimesis* de uma conversão⁵, menos

⁵ Em vez de conversão, Brandão prefere deduzir daí uma aquisição de acuidade de visão. No entanto, isso, somada a intenção de se representar uma mudança de consciência, também pode ser considerado como uma forma de conversão, tanto que a conversão de Cipriano apresenta



como adoção de valores do que como a encenação dos efeitos condizentes ao estado de espírito de um recém-convertido.

Sem dúvida, a temática ligada ao contraste entre Grécia e Roma ocupa a maior parte da obra, com uma preponderância do catálogo de vícios associado aos hábitos dos ricos, dos falsos filósofos e da cidade. Em termos gerais, seria esta a disposição do relato: primeiro discurso indireto do interlocutor-narrador (12-16); discurso de Nigrino em primeira pessoa (17-25); segundo discurso indireto (25-34); na parte inicial, estaria o prólogo (1-12) e, na final, são descritos os efeitos da suposta conversão do interlocutor-narrador (de certa forma, assimilado ao nome próprio de Luciano, indicado na *Carta*) e os efeitos sobre o outro interlocutor.

É claro que é esse quadro de denúncia e de crítica social que dá a tônica para o modo de interpretar o *tópos* referente à conversão, sendo a metáfora do olhar ou da acuidade de visão o princípio que confere, em certo nível, uma organização e unificação à narrativa. No entanto, a metáfora teatral, como outro princípio da concepção e estruturação narrativa, não tem recebido a atenção devida dos comentadores, uma vez que se interessam apenas pela parte concernente a Nigrino, deixando de analisar o prólogo. Com efeito, nele o interlocutor-narrador luciânico descreve, de antemão, a efetividade do discurso de Nigrino sobre si mesmo: uma ambrosia capaz de superar o encanto das sereias, dos rouxinóis e do lótus de Homero; ele se sente, assim, inspirado e embriagado pelos discursos (*éntheos kai methýon hypò tôn lógon*), possuído por uma loucura não desprovida de razão (*ouk alógos maínomai*). Dessa maneira, os efeitos de um tal discurso parecem relevar menos da filosofia do que da poesia, figurando menos uma cura da cegueira espiritual do que uma intensificação daquilo que é sentido como afecção, *peponthênai, patheîn* (Luciano, *Nigrino*, 3-6).

Como na *Carta a Nigrino*, também se encontra aqui uma temática ligada ao Eros, em que se faz alusão aos amantes e aos amados (evocando tanto o contexto do *Banquete*, quando do *Fedro*). Assim como, pela descrição de Sócrates, Fedro passara a madrugada num esforço de memorização e assimilação do discurso escrito de Lísias, assim também o interlocutor-narrador do

a mesma analogia de sair da escuridão para a luz (Quacquarelli, 1956, p. 125-130; Cipriano, *Ad Donatum*, 3-14; além disso, o interlocutor-narrador luciânico é descrito como manifestando hábitos diferenciados, separado das antigas amizades e não mais imiscuído nas conversações costumeiras do passado (Luciano, *Nigrino*, 1).

Nigrino faz essa prática mnemônica (*meléten*), repetindo as palavras de Nigrino duas ou três vezes por dia, lembrando alguns de seus atos e discursos e imaginando-o presente em todas as ações praticadas por si mesmo (Idem, 6-7. Cf. Platão, *Fedro*, 227d-228c; para referências ao *Banquete* e ao *Alcibíades*, ver Bompaire, 1958, p. 530 (n. 3)). Além da ambiência própria a esses exercícios “espirituais” ou a esta “prática de si”, esperável em qualquer discípulo iniciado em alguma escola ou corrente filosófica, as analogias com o *Fedro* (e mesmo com o *Banquete* e a *República*) apontam na direção de uma problematização do discurso, de seu poder e efeitos, tal como foi anunciada na *Carta*.

Enquanto no *Fedro* a discussão sobre o amor, em sua representação da força do discurso, leva a uma problemática da escrita, em termos mais gerais, mas também do discurso logográfico, num sentido mais político (o que seria corroborado, de certa forma, pela menção à figura de Isócrates), no *Nigrino*, de forma análoga, põe em questão o poder e a efetividade dos discursos traz a discussão para o terreno político, no caso, através de um contraste entre Roma e Atenas, em função do que, elogiando esta e censurando aquela, é criticada a ideologia oficial romana, que, então, tinha à frente o próprio Imperador, um rei-filósofo.

Ao enfocarmos a *dýnamis* dos discursos, verificamos aqui uma dupla estratégia de abordagem da questão: a forma epistolar e a metáfora teatral. A primeira provoca uma contaminação de qualquer *lógos* do relato com as marcas da escrita: os discursos, pretensamente ditos, de Nigrino e o diálogo como um todo. Se a referência precípua é a Platão, então o encontro com Nigrino, segundo uma cenografia discursiva construída com ícones da filosofia (havia um livro na mão de Nigrino, imagens de antigos filósofos em torno dele, um quadro com desenhos de figuras geométricas, uma esfera representando o universo), então esse encontro indicaria um ato de leitura e reescrita, ou seja, o diálogo escrito de Platão acaba por suscitar o diálogo escrito de Luciano, da mesma forma que os discursos do personagem Sócrates seriam uma resposta e uma re-composição crítica do escrito de Lísias.

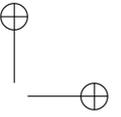
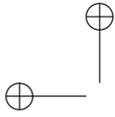
Por outro lado, há uma complexidade relativa ao uso de vários níveis de dramaticidade. O personagem do *Nigrino* (referente ao remetente da carta, que assina como Luciano), no prólogo, investe a si mesmo da função de ator, um ator (trágico ou cômico), segundo ele, de má qualidade de atuação (Luciano, *Nigrino*, 8). Seu interlocutor ficaria na posição normal do público, cujo jul-

gamento se manifesta sob a forma de assobio ou aplauso. Segundo aquele, o poeta da peça (*drámatos*) seria o próprio Nigrino, o qual, longe da cena, não se responsabilizaria pelos erros e equívocos do ator.

Não obstante, embora o interlocutor-narrador diga que não fará a *mímesis* dramática como se fosse o próprio Nigrino, o fato é que, em dado momento (17), irrompe o discurso do filósofo em primeira pessoa. Dessa forma, o destinatário da *Carta* se transforma num personagem representado pelo agente (ator) que assina o escrito. Este agente do drama, que representa tanto quem é afetado pelo discurso, quanto quem exerce a *dýnamis* discursiva sobre outrem, declara explicitamente que quer pôr à prova a sua capacidade como ator relativamente à memória (*hopoîôs tís eimì tèn mnémen hypokités*), qualificando-se, em relação às demais coisas, como desempenhando o papel de mensageiro na tragédia (Idem, 9), ou seja, encarregado de fazer a narrativa.

Revela-se, portanto, enfatizada a perspectiva não do público em geral, mas da parcela da recepção que, vendo-se representada pela figura de um agente no drama, tem uma percepção semelhante à do ator que acompanha a montagem do início ao fim, o que acarreta a transformação da narrativa em drama, cujos elementos estão deslocados e suscetíveis de representarem um ou outro papel, na qualidade de agente dramático. Embora não seja o caso de adentrar em considerações sobre teoria de teatro, definimos este tipo de recepção como o segundo público, o qual, em princípio, é representado pelos próprios atores encarregados da encenação, mas, de modo mais abrangente, diz respeito àqueles que, numa narrativa ou numa encenação, são passíveis de se envolver no processo da montagem e da composição. A tais denomino formalmente de sujeitos dramáticos (cf. Ipiranga Júnior, 2000, p. 56-70).

A categoria de sujeito dramático, enquanto uma espécie de sujeito destinatário, afigura-se útil para pensarmos um traço marcante do *Nigrino*, mas igualmente importante no *Alexandre* e em *Sobre o fim de Peregrino*, a saber, o *páthos*. O ser afetado pelos discursos (assim como o ser afetado pelo contexto moral e político da cidade de Roma ou a possibilidade de não sê-lo, porque afetado pelo *lógos* do filósofo) parece colocar todos os sujeitos dramáticos doentes, ébrios, atingidos pelo *lógos*, feridos. Não é à toa que o símile escolhido por Luciano para a *psykhé* é o do alvo, correlativo ao do arqueiro. Nigrino (ou, de certo modo, Platão), como agente do discurso, é representado pela figura do bom arqueiro que, avaliando a capacidade e a qualidade da *psykhé* e calculando a tensão do arco para ela conveniente, dispara a sua flecha unta-



da com um *phármakon*, o qual se espalha pelo espírito do homem atingido; este se torna como que enlouquecido, possuído e ferido de uma tal afecção (Luciano, *Nigrino*, 37).

Como temos argumentado, a analogia de um *bíos* com a montagem de um drama é correlativa a uma ação judicativa por parte do sujeito destinatário, que definimos como sujeito dramático. Esta atitude judicativa tem como critérios a autonomia de pensamento, a liberdade de fala e ação, mormente uma capacidade de discernimento e de distanciamento crítico.

O julgamento de valor orquestrado pelo ego-narrador em uma narrativa de primeira pessoa diz respeito, portanto, a uma forma dramatizada de intencionalidade judicativa, que constitui a esfera do si mesmo discursivamente, ou seja, a esfera do si mesmo recebe uma constituição discursiva através da enunciação narrativa de tipo biográfico. O que defendemos é que essa representação narrativa da esfera do si mesmo se apresenta enquanto montagem dramática (e muitas vezes imagética), cuja finalidade é de natureza precipuamente judicativa, diz respeito a um julgamento de valor, moral ou estético.

Bibliografia

Textos Antigos

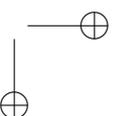
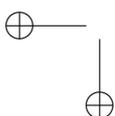
ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Ed. Bilíngüe. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

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

_____. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. de Antonio Pinto de Carvalho, Introdução e notas de Jean Voilguin e Jean Capelle. Estudo Introductório de Goffredo Telles Junior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1985.

CIPRIANO. *Obras de San Cipriano* (Edición bilingüe): Tratados. cartas. Introducción, versión y notas por Julio Campos, SCH. P. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979.

KELSOS. *Alethés Lógos*. Pétrou Oikonómou, Giánnis Khristodoúlou (Ed.); prólogo Giánnis Avramídis. Thessaloníki: Thýrathen, 2000.



- LUCIAN. *Lucian with an English Translation*. Translation by A. M. Harmon. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 1996 (v.I), 1988 (v.II), 1969 (v.III), 1992 (v. IV), 1996 (v. V), 1990 (v. VI).
- LUCIEN DE SAMOSATE. *PHILOPSEUDÈS ET DE MORTE PEREGRINI*. Introduction et commentaire de Jacques Schwartz (Ed.). Paris: Les Belles Lettres, 1963 (Publications de la Faculté des Lettres de l' Université de Strasbourg – Textes d' Étude 12).
- LUCIANO. *Diálogos dos Mortos*. Trad., introdução e notas de Henrique G. Murachco. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____ *Diálogos dos Mortos*. Tradução e notas de Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____ *El aficionado a la mentira o el incredulo*. IN: *Obras II*. Madrid: Gredos, 1990.
- _____ *Menipo ou Necromancia*. In: LUCIANO. *Obras* (vol. II) trad. e notas por José Luís Navarro Gonzales. Madrid: Gredos, 1991.
- _____ *Obras*. Traducción y notas por J. Alsina (vol I) y J. L. N. González (vol. II).. Madrid: Editorial Gredos, 1981 (vol. I); 1988 (vol. II).
- _____ *Obras* (vol. III). Traducción y notas por Juan Zaragoza Botella. Madrid: Editorial Gredos, 1990.
- _____ *Uma História Verdica*. Pref., trad. e notas de Custódio Magueijo. Lisboa: Inquérito, Edição nº 816 113/0076.
- LUCIEN. *Oeuvres*. Introdução de J. Bompaigne. CUF. Paris: Les Belles Lettres, 1993.
- LUKIAN. *Die Hauptwerke* [Traum oder Lukians Lebensgang et alia]. Herausgegeben und übersetzt von Karl Mras. München: Heimeran Verlag, 1954/ Auflage 1980.
- LUKIAN VON SAMOSATA. *Alexandros oder der Lügenprophet*. Eingel., hrsg, übers. Und erklärt von Ulrich Victor. Leiden; New York; Köln: Brill, 1997 (Religions in the Graeco-Roman world; Vol. 132).

LOUKIANOS. APANTA. *Pròs tón apaídeutonton kaí pollá biblía onóúmenon, Perì tòn epì mistōi sunónton, Apología, Makróbioi, Aléxandros è Pseudomántis*. Metáphrasis Philologiki Omada Kaktou. Athina: Kaktos, 1992 (Arkhaía Elliniki Grammateia “Oi Ellines”).

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

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

_____. *Las Leyes*. Edición Bilingüe, traducción, notas y estudio preliminar por José Manuel Pabon y Manuel Fernandez-Galiano. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1960 (Tomos I e II).

ORÍGENES. *Contra Celso*. Trad. Orlando Reis; introdução e notas Roque Frangiotti. São Paulo: Paulus, 2004. (Patrística;20).

Textos Modernos

AVRAMÍDIS, Giánnis. Prólogos. IN: KELSOS. *Alethés Lógos*. Pétros Oikonómou, Giánnis Khristodoúlou (Ed.); prólogo Giánnis Avramídis. Thessaloníki: Thýrathen, 2000.

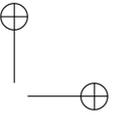
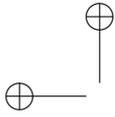
BASLEZ, Marie-Françoise; HOFFMANN, Philippe & PERNOT, Laurent (Éd.) *L'Autobiographie d'Hésiode à Sait Augustin - Actes du Deuxième Collogue de l'Équipe de Recherche Sur l'Hellénisme Post-Classique*. Paris: Presses de l'École Normale Superieure, 1993 (Études de Littérature Ancienne - tome 5).

BOMPAIRE, J. *Lucien écrivain*. Imitation et Creation. Paris: E. de Boccard, 1958.

BRANHAM, R. Bracht. *Unruly Eloquence, Lucian and the comedy of Traditions*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1989.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Narrativa e mimese no romance grego: o narrador, o narrado e a narração num gênero pós-antigo*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

- _____ *A poética do hipocentauro: identidade e diferença na obra de Luciano de Samósata*. São Paulo: USP, 1992 (Tese).
- _____ *Perspectivas de Alteridade na Obra de Luciano de Samósata*, In: *Clássica*, Belo Horizonte, 3: 137-148, 1990.
- _____ Diálogos dos Mortos sobre os vivos. IN: LUCIANO. *Diálogos dos Mortos*. Trad. e notas de Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: HUCITEC, 1996 b.
- _____ Doentes, doença, médicos e medicina em Luciano de Samósata. In: *Cad. Hist. Fil. Ci.*, Campinas: Série 2, 2 (2): 145-164, jul-dez. 1990.
- BURRIDGE, Richard. Biography. IN: *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period (330 B.C – A. D. 400)*. Ed. Stanley E. Porter. Leiden- New York- Köln: Brill, 1997, p. 171-193.
- CASSIN, Barbara. *Le Plaisir de Parler*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1996.
- CASTER, Marcel. *Études sur Alexandre ou le faux prophète de Lucien*. Paris: Belles Lettres, 1938.
- CASTER, Marcel. *Lucien et la pensée religieuse de son temps*. Paris: Belles Lettres, 1937.
- HARMON, A. M. LUCIAN. *Lucian with an English Translation*. Translation by A. M. Harmon. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 1996 (v.I), 1988 (v.II), 1969 (v.III), 1992 (v. IV), 1996 (v. V), 1990 (v. VI).
- IPIRANGA JÚNIOR, Pedro. *O Hades Luciânico: espaço discursivo de inscrição da memória e do ficcional*. Mariana, Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, 2000 (Dissertação de mestrado).
- JONES, C. P. *Culture and Society In Lucian*: Harvard University Press. Cambridge/Massachusetts. London, England, 1986.
- OIKONOMOU, Pétros & KHRISTODOULOU, Giánnis. KELSOS. *Alethés Lógos*. Prólogo Giánnis Avramídis Thessaloníki: Thýrathen, 2000.



- PERNOT, Laurent. *La Rhetorique dans l'Antiquité*. Paris: Librairie Générale Française, 2000.
- QUACQUARELLI, Antonio. *La retórica al bivio* (L'Ad Nigrinum e l'Ad Donatum). Roma: Edizioni Scientifiche Romane, 1956.
- REARDON, B. P. *Courants Littéraires Grecs de II e. et IIIe. Siècles Après J. C.* Paris: Les Belles Lettres, 1971.
- ROBERT, Louis. *A Travers L'Asie Mineure*. Poètes et prosateurs, monnaies Grecques, Voyageur et Géographie. Paris: Diffusion de Boccard, 1980.
- SCHWARTZ, Jaques. *Biographie de Lucien de Samosate*. Bruxelles - Berchem: Latomus Revue D'Etudes Latines, 1965.
- SCHWARTZ, Jacques (Ed). IN: LUCIEN DE SAMOSATE. *Philopseudès et De Morte Peregrini*. Paris: Société d'Éditions Les Belles Lettres, 1963 (Publications de la Faculté des Lettres de l' Université de Strasbourg – Textes d'Étude 12).

