



Como se deve ler as histórias (Luciano, *Das narrativas verdadeiras*)

How to Read Stories (Lucian, True Stories)

Gustavo Frade

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
ghmfrade@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6682-9394>

Resumo: Luciano, em *Das narrativas verdadeiras*, diferencia a mentira honesta da mentira desonesta, distingue a leitura séria da leitura de relaxamento e usa Homero como autor e como personagem para pensar a tradição, a narrativa e os estudos literários. Em *Como se deve escrever a história*, ele diferencia a narrativa justa da adulação. Considerando esse conjunto, podemos observar que Luciano concebe uma teoria da narrativa que dá importância central ao projeto de escrita, formado por dois componentes principais: o exercício de composição (mentiroso ou justo, ou, se preferir, ficção ou não-ficção) e a sua apresentação ao público (honesto ou desonesto). Entre os modos de leitura, ele parece sugerir uma leitura ingênua, que não percebe as mentiras desonestas e que toma a poesia como verdade em oposição a uma leitura crítica, que compreende esse projetos de escrita e que, inclusive, pode resultar em experimentos literários a partir deles.

Palavras-chave: Luciano; narrativa; ficção; Homero

Abstract: Lucian, in *True Stories*, differentiates between honest lies and dishonest lies, distinguishes serious readings from leisure readings, and uses Homer as both an author and a character to reflect on tradition, narrative, and literary studies. In *How to Write History*, he differentiates between fair narratives and flattery. Considering this, we can observe that Lucian conceives a theory of narrative that places central importance on the writing project, which consists of two main components: the exercise of composition (whether false or fair, or, if you prefer, fiction or non-fiction) and its presentation to the audience (honest or dishonest). Among the modes of reading, he seems to suggest a naive reading, which does not recognize dishonest lies and takes poetry as truth, in contrast to a critical reading that understands these writing projects and can even result in literary experiments drawing from them.

Keywords: Lucian; narrative; fiction; Homer

1 Ao leitor (1. 1 e 2)

No início de *Das narrativas verdadeiras* (1. 1), Luciano de Samósata apresenta seu projeto literário com uma imagem da ginástica: um praticante das atividades físicas deve alternar sessões de exercício com momentos de descanso, assim como aquele que se dedica às leituras deve alternar as muitas leituras “dos autores mais sérios” (*tôn spoudaiotérōn anágnosin*) com leituras para “relaxar o intelecto” (*aniénai tēn diánoian*).¹ Nessa aproximação entre atividades apropriadas a dois diferentes sentidos de “academia” em português, o narrador se apresenta como um escritor menos sério, que pode ser lido para a recuperação, de modo a evitar o desgaste danoso, nos intervalos da exigente rotina de exercícios intelectuais.²

Essa primeira apresentação, que direciona a ocasião de leitura especificamente para o que poderíamos chamar de momento de lazer (em oposição ao de estudo ou trabalho) de um tipo específico de leitor (aquele que dedica parte considerável de seu tempo às leituras),³ pensa a prática da leitura como um modo de vida (uma vida de leitura), em que é possível delimitar, a partir desses dois momentos distintos de leitura,⁴ um conjunto de gêneros textuais de utilidade prática e estudo (entre os quais, a historiografia, a filosofia, a poesia arcaica e a clássica) e gêneros

¹ Tomo como base aqui o texto grego de Pierre Bompaire (Lucien, 2003) e a tradução para o português de Lúcia Sano (2015) com algumas modificações minhas.

² É importante que esse narrador, mais à frente chamado de Luciano (2. 28), se apresente como um escritor e que a apresente a sua obra como uma composição a partir da leitura de outros escritores, ou seja, como um escrito em meio a outros escritos (Brandão, 2005, p. 123) para ser lida entre outras leituras. Algumas delas são mesmo esperadas, como os prêmios dos historiadores, que asseguram a confiabilidade de suas narrativas, parodiado neste prêmio (Brandão, 2005, p. 123-5) e as tradições poéticas e filosóficas gregas.

³ Como observa Jacyntho Lins Brandão (2009a, p. 164): “Toda introdução das *Narrativas verdadeiras*, por exemplo, não tem outro objetivo que expor o contexto em que a narrativa luciânica se insere e a partir do qual deve ser lida”.

⁴ Ainda que o leitor de Luciano compartimente suas leituras nesses dois momentos distintos, a descrição é maleável o bastante para abarcar leitores com variadas disponibilidades de tempo: independente das leituras mais sérias fazerem parte de sua atuação profissional (caso, por exemplo, de um professor ou escritor) ou não (o tempo livre dividido entre as leituras mais e menos sérias).

textuais de descanso (seus diálogos cômicos, sua prosa que poderíamos chamar de ficção).⁵ Essa lista de gêneros textuais “mais sérios” é a que o narrador anuncia como referências básicas para a composição de sua narrativa (“alguns dos antigos poetas, historiadores e filósofos que muitas coisas prodigiosas e fabulosas escreveram”, I. 2), mas tomadas como modelos negativos, aos quais “cada uma das coisas relatadas alude não sem comicidade”.⁶ Como leitura de repouso, o texto se elogia por “oferecer não apenas o mero prazer de seu bom gosto e de sua graça” (o que seria, então, o básico para uma boa leitura de lazer), mas, além disso, “uma visão refinada” (*theōrian ouk ámouson*, e, por isso, uma leitura de repouso da mais alta qualidade).⁷

A narrativa de Luciano, embora menos séria, não se apresenta como isenta de toda seriedade.⁸ Desde o título temos não simplesmente “Narrativas verdadeiras”, mas “*Das narrativas verdadeiras*” (*Alēthōn diēgēmáthōn*), um texto que se propõe a pensar a respeito dessas narrativas verdadeiras, o que significa aqui pensar principalmente a respeito dessa interface entre “narrativa” e “verdade” (e “mentira”).

⁵ Gêneros textuais e suas distinções, ou seja, as “convenções que têm uma função social e visam a garantir (ou controlar) a recepção da obra” (Brandão, 2009a, p. 213) é um dos principais interesses de Luciano ao longo de sua obra: “esse senso agudo da distinção entre os gêneros é uma marca forte em toda a produção de Luciano e permite-lhe tanto enveredar pela exploração das formas mistas, quanto teorizar sobre as ‘puras’” (Brandão, 2009a, p. 208).

⁶ καὶ τῶν ἱστορουμένων ἕκαστον οὐκ ἀκωμωδῆτως ἦνικται πρὸς τινὰς τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη συγγεγραφότων (1. 2).

⁷ μὴ μόνον ἐκ τοῦ ἀστείου τε καὶ χαρίεντος ψιλὴν παρέξει τὴν ψυχαγωγίαν, ἀλλὰ τινὰ καὶ θεωρίαν οὐκ ἄμουσον (1. 2).

⁸ De novo, Jacyntho Lins Brandão (2009a, p. 208): “Num certo sentido, portanto, o leitor que se diverte e descansa não deixa de dar seqüência a sua ilustração, sobretudo se for, como parece que Luciano deseja, algum novo poeta, historiador ou filósofo, em suma, uma pessoa cultivada (um *pepaideuménos*)”. Aristoula Georgiadou e David H. J. Larmour (1998, p. 54) interpretam que a identificam desse público-alvo como aqueles que “se dedicam aos *lógoi*” diz respeito não aos que se dedicam à produção textual intelectual de modo geral, mas, especificamente, aos leitores de filosofia. Não me parece uma restrição necessária, uma vez que narrativa e verdade são temas importantes também para outros dos gêneros textuais “mais sérios”.

O que proponho aqui é que as reflexões de Luciano ao longo de *Das narrativas verdadeiras* sugerem uma teoria (*theōría*) da narrativa voltada para o modo como projetos de escrita são apresentados ao público e para a atividade do leitor diante do texto narrativo. Na exposição dessas reflexões, Homero, enquanto figura autoral e personagem na Ilha dos Bem-Aventurados, terá especial importância, por ser justamente a leitura básica por excelência entre os antigos leitores de grego.⁹ Por isso, vamos investigar o pensamento de Luciano sobre narrativa e verdade lendo com atenção as passagens em que Luciano menciona Homero em *Das narrativas verdadeiras*.¹⁰

2 Liberdade pura e a mentira muito mais honesta (1. 3 e 4)

Ainda preparando a enunciação do fundamento de seu projeto narrativo, em que explicitará o jogo ficcional de *Das narrativas verdadeiras* (1. 4), Luciano apresenta uma breve genealogia da narrativa mentirosa (1. 3), rastreando as práticas de historiadores como Ctésias de Cnido (que escreveu sobre “coisas que ele próprio não viu nem ouviu de alguém que dissesse a verdade”) e Jambulo (que modelou “a mentira conhecida de todos”)¹¹ até Homero: mais especificamente, até o “Odísseu de Homero”, “guia (ou fundador, *arkhēgós*) e mestre (*didáskalos*) nesse tipo de palhaçada (*bōmolokhías*)”, que contou na *Odisseia*, entre os

⁹ Sobre “Homero” como um modo de se referir à tradição hexamétrica grega arcaica da *Iliada* e da *Odisseia*, cf. Frade, 2017, p. 226-7.

¹⁰ Um esboço das ideias aqui apresentadas foi primeiramente apresentado como trabalho final de uma disciplina de Graduação sobre o romance antigo ministrada pelo prof. Jacyntho Lins Brandão em 2007. Ainda no mesmo ano, o trabalho foi apresentado como comunicação na Semana de Eventos da Faculdade de Letras (FALE-UFMG) e no XVI Congresso Nacional de Estudos Clássicos (UNESP, Araraquara).

¹¹ Sobre Ctésias (séc. IV AEC), autor de uma história da Pérsia e uma da Índia (*Pérsica* e *Índica*), cf. Theophilo, 2013. Já a descrição que Jambulo faz das Ilhas do Sol transmitida por Diodoro (2. 55-60) e é assim resumida por Jacyntho Lins Brandão (2009b, p. 194): “nelas há frutos o ano inteiro, o clima é doce, encontram-se fontes quentes e frias, as mulheres e os filhos são comuns, reinam os mais velhos e os habitantes passam o tempo cantando hinos aos deuses, sobretudo ao maior deles, o Sol, a partir do qual nomeiam sua terra”.

cantos 9 e 12, todo tipo de lorota interessante para os feácios, homens “simples” (*idiōtas*).¹²

Existe, entretanto, uma diferença de gênero textual, implícita num detalhe importante. Para Luciano, que condena os historiadores charlatães, Ctésias e Jambulo, como mentirosos, não é Homero, o autor, o mentiroso primordial da tradição grega, mas Odisseu, sua personagem. Homero, a referência básica de narrativa para os gregos, influencia também a historiografia, entretanto, não é um historiador, mas um poeta. Poesia e historiografia têm, na obra de Luciano, propósitos bem diferentes e, portanto, devem ser escritos e lidos de maneiras próprias a cada uma.

Quando se dedica especificamente à historiografia, em *Como se deve escrever a história*, “um panfleto teórico” anti-romano ou, ao menos, um ensaio crítico à historiografia oficial do Império Romano, Luciano está menos preocupado com a oposição entre a verdade (*alētheia*) e a mentira (*psēudos*), e mais com a oposição entre a adulação (*kolakeia*) e o justo (*dikaion*): a verdade seria o instrumento que conduz o historiador ao que é justo na atividade fundamentalmente política que é a historiografia.¹³ Em oposição ao historiador, o poeta encomiástico, que compõe elogios, pode recorrer ao fictício para atingir seu objetivo.¹⁴ Nesse contexto, assim

¹² Embora o narrador da *Odisseia* confirme a veracidade interna do relato de Odisseu aos feácios, a mentira (como parte de um ardid, ou numa mistura fina com a verdade) é a arma de Odisseu contra o ciclope Polifemo (*Od.* 9) e nas “histórias cretenses”, narrativas inventadas por Odisseu disfarçado em Ítaca, do canto 13 em diante (cf. Reece, 1994). Como observa Lawrence Kim (2010, p. 142), a *Odisseia*, a narrativa fundacional de viagem e aventura (embora ele se esqueça de acrescentar: entre os gregos) e o relato de Odisseu são os predecessores literários da narrativa de Luciano, com suas errâncias, tempestades, ilhas com habitantes estranhos, seres prodigiosos etc. O relato de Odisseu, por sua vez, é um modelo não apenas por ser aqui considerado mentiroso (como as narrativas de Ctésias e Jambulo), mas também por serem mentiras “fantásticas” (2010, p. 151). Mais do que isso, é também o modelo de narrativa que trabalha ativamente com o tema de narrativa e verdade (e mentira). As outras referências básicas para a construção da narrativa de Luciano são a historiografia fantasiosa, a narrativa etnográfica e o romance grego.

¹³ Sintetizo aqui Brandão (2009a, p. 143-5, p. 174 e p. 209).

¹⁴ Brandão (2009a, p. 186). Gregory Nagy (1999) considera o elogio, *épainos* como aspecto central para o entendimento de gêneros da poesia grega arcaica como a épica e o epinício, dedicados ao reconhecimento e apreciação dos modelos de ação adequada.

Luciano apresenta as possibilidades de composição do poeta (*Como se deve escrever a história*, 8):¹⁵

Na poesia, com efeito, há liberdade pura (*ákratos hē eleuthería*) e uma única regra: o que parece ao poeta. Pois ele é inspirado e possuído pelas Musas, de modo que, mesmo se quiser atrelar um carro a cavalos voadores, mesmo se puser outros correndo sobre a água ou sobre pontas de espigas, ninguém se importará.

Essa diferença que distingue a poesia e historiografia é decisiva na diferença de tratamento entre os historiadores charlatães e Homero, que exerce a sua “liberdade pura”. Para a audiência dos relatos de Odisseu, o mestre das mentiras e ardis, Luciano escolhe um adjetivo *idiōtas*, que sugere aqui que eles acreditam no que contam Odisseu por não terem conhecimento especializado (do uso da palavra, no caso). Essa crítica bem-humorada ao modo de se interpretar um relato pode ser transposta à leitura de um texto: são também leitores “simples” (*idiōtas*), leigos ou ingênuos, aqueles que acreditam nos absurdos dos historiadores charlatães e não diferenciam a bajulação daquilo que é justo (e verdadeiro).

Esse é o momento em que Luciano anuncia o ponto central de seu projeto literário: o exercício consciente da liberdade pura do poeta na composição narrativa.¹⁶ O problema não é a mentira. Se a liberdade pura já era exercida pelos historiadores charlatães, a diferença é que Luciano, com pretensões de ser lido pela posteridade, mas sem nenhuma experiência digna de relato (jogando aqui com a expectativa dos relatos historiográficos e autobiográficos), quer exercer a sua “liberdade de efabular” (*mythologeîn eleutherías*) sem nenhum interesse em fazer suas invenções serem lidas como verdades: são mentiras que se assumem como

Em oposição, está a repreensão, *psōgos*, do jambo arcaico, gênero de invectiva ao comportamento inadequado.

¹⁵ Tradução de Jacyntho Lins Brandão (Luciano de Samósata, 2009a). Jacyntho Lins Brandão (2009a, p. 188-98) comenta a problemática lição dos manuscritos e a relação entre o uso da expressão em Luciano e em Platão (*República*, 562c-e).

¹⁶ Sobre a liberdade pura de Luciano, cf. Brandão, 2001, p. 33-50.

mentiras, sintetizadas numa espécie de “só sei que nada sei” luciânico:¹⁷ “ao menos nisso direi a verdade: ao afirmar que minto” (1. 4). Por isso, é uma “uma mentira muito mais honesta do que a dos outros” (*pseûdos* [...] *polý tôn állōn eugnōmonésteron*, 1. 4), que não tenta se passar por verdade e não tenta convencer ninguém.¹⁸

Assim, Luciano, como autor, também se introduz na linhagem de Homero,¹⁹ levando a consequências extremas o que os historiadores

¹⁷ A respeito de como essa formulação foi atribuída a Sócrates a partir de uma leitura de Platão, *Apologia*, 20d6–23b4, cf. Fine, 2021. O grego ἔν οἶδα, ὅτι οὐδὲν οἶδα provavelmente foi composto a partir da formulação em latim de Cícero, *Academica*, 1. 16 (semelhante a Diógenes Laércio, 2, 32).

¹⁸ Conforme Jacyntho Lins Brandão, 2009a, p. 205 “Na partilha entre o verdadeiro, que cabe à história, e o verossímil, que cabe à poesia, a ficção de Luciano busca o inverossímil, bastando que lhe seja dado um princípio (ἀρχή), o qual ele encontra justamente nos relatos do Ulisses homérico aos feácios. Não se trata propriamente de situar a experiência odisséica no campo do inverossímil, mas antes de afirmar que a ultrapassagem do limite do verossímil só se faz tendo-se como referência as narrativas verossímeis”. Para Karen Ní Mheallaigh (2009, p. 12) a “irônica rejeição da veracidade inverte o *topos* dos prefácios historiográficos, onde o autor tipicamente afirma e justifica a fiel identificação de sua narrativa com eventos e pessoas extra-textuais – o mundo “real”. A afirmação de autoridade do historiador, contudo, pode ser também muito consciente dos procedimentos da composição sem perder a necessidade de sustentar-se no acontecido. Vale lembrar a passagem em que Tucídides sintetiza os fundamentos de seu trabalho (1. 22, tradução de Mário da Gama Kury): “Quanto aos discursos pronunciados por diversas personalidades quando estavam prestes a desencadear a guerra ou quando já estavam engajados nela, foi difícil recordar com precisão rigorosa os que eu mesmo ouvi ou os que me foram transmitidos por várias fontes. Tais discursos, portanto, são reproduzidos com as palavras que, no meu entendimento, os diferentes oradores deveriam ter usado, considerando os respectivos assuntos e os sentimentos mais pertinentes à ocasião em que foram pronunciados, embora ao mesmo tempo eu tenha aderido tão estritamente quanto possível ao sentido geral do que havia sido dito. Quanto aos fatos da guerra, considere-me dever relatá-los, não como apurados através de algum informante casual nem como me parecia provável, mas somente após investigar cada detalhe com o maior rigor possível, seja no caso de eventos dos quais eu mesmo participei, seja naqueles a respeito dos quais obtive informações de terceiros” (Tucídides, 1987).

¹⁹ E, como observa Danielle van Mal-Maeder (1992, p. 128), Luciano narrador e Luciano herói se identificam com Odisseu narrador e Odisseu herói.

charlatães já faziam, mas, ao mesmo tempo,²⁰ se colocando em oposição a eles por assumir a mentira na composição de sua narrativa, ou seja, por apresentar a sua narrativa criada em liberdade pura para ser lida como uma narrativa inventada. Em última instância, o diferencial da ficção é sua honestidade com o leitor.

3 Até aqui chegou Homero (1. 7 e 17, 2. 23 e 33)

Com o pacto de honestidade firmado, Luciano (o autor, o narrador e personagem), embarcam na aventura marítima que têm como modelo a *Odisseia*, a historiografia etnográfica (e mesmo o romance grego), numa investigação, movida pela curiosidade intelectual e pelo desejo de conhecer novidades, a respeito do fim do Oceano e dos habitantes do extremo-ocidente (1. 5), avançando para além da geografia e do repertório mítico tradicional (“Até aqui chegaram Hércules e Dioniso”, 1. 7). Depois de passar pela ilha do rio de vinho e das mulheres vinha, o navio levanta voo (1. 10)²¹ e sua tripulação se depara, na primeira aventura longa da narrativa, com a guerra entre os selenitas, habitantes da Lua liderados por Endímion, contra os heliotas, habitantes do Sol liderados por Faetonte (1. 11-21), numa passagem que ri da tradição historiográfica militar e sua apropriação da épica arcaica.

²⁰ Jacyntho Lins Brandão (1990, p. 141), a respeito dessa passagem, também observa que “Luciano tem clara consciência de ser um sucessor do velho poeta ou, mais particularmente, da personagem homérica que, na *Odisseia*, narra fatos espantosos sobre seres estranhos que habitam terras desconhecidas [...]. Tem ainda consciência de que, em sua ficção, apenas leva a extremos tendências presentes nos historiadores, sobretudo em Heródoto e Ctésias, e nos filósofos”.

²¹ A viagem à Lua faz com que muitos estudos aproximem *Das narrativas verdadeiras* da ficção científica moderna. Aristoula Georgiadou e David H. J. Larmour (1998, p. 45-48) chamam a atenção para o conhecimento científico (geografia, astronomia, zoologia e antropologia, aos quais eu poderia incluir a historiografia, a poética e a filosofia) como material básico para a construção narrativa, ainda que parodicamente, e para a presença de outros pontos comuns: a crítica à sociedade contemporânea, a estratégia do estranhamento ou desfamiliarização, a construção de paisagens imaginárias, a especulação mental. A esses aspectos, Katelis Viglas (2016, p. 162 e 168) acrescenta o uso de inovações estranhas e o contato com o desconhecido e com o outro.

A carnificina que a frota selenita, integrada por Luciano e sua tripulação, promove sobre a frota heliota em debandada, e o derramamento de sangue lá do céu, é comparado com a cena da morte de Sarpédon, filho de Zeus e Europa, na *Iliada* (16. 458-461):

“Muitas gotas caíam também sobre a terra, de forma que presumo que, algo desse tipo tendo ocorrido outrora nas alturas, Homero supôs que Zeus fez chover sangue por causa da morte de Sarpédon” (1. 17).²²

A hipótese brinca com a ideia de ler a narrativa de Homero como a de um historiador, o relato de uma testemunha ocular de algo que aconteceu e suas inferências a partir daí. O narrador Homero não teria o conhecimento privilegiado que as Musas lhe conferem sobre a ação divina e o funcionamento da ordem cósmica (que o permite relatar a reação maravilhosa de Zeus diante da morte de seu guerreiro preferido), mas tira conclusões a partir de sua própria observação ou investigação.²³ Nessa piada, a hipotética diferença entre o que pode ter acontecido (o sangue derramado no combate espacial) e a conclusão do narrador (o luto prodigioso de Zeus) não está na desonestidade do historiador charlatão, mas nos limites da percepção humana e da tradição mítica: só nas alturas o Luciano narrador pode nos revelar o que pode estar para além

²² “Isso [Hera] disse, e não a ignorou o pai de homens e deuses:/ gotas sangrentas deixou cair sobre a terra,/ honrando o caro filho, que Pátroclo lhe iria/ matar em Troia grandes-glebas, distante da pátria.” Tradução de Christian Werner (Homero, 2018) modificada.

²³ Danielle van Mal-Maeder (1992, p. 136) e Aristoula Georgiadou (1998, p. 114) percebem que essa é uma piada com a tradição de explicações supostamente racionais de passagens da poesia homérica, praticadas desde Heródoto até os neoplatônicos e neopitagóricos contemporâneos de Luciano. Aristoula Georgiadou lembra que em *Alegorias Homéricas*, 42, Heráclito explica o prodígio como “uma tempestade violenta” e que Sexo Empírito (Esboços Pirrônicos, 1. 162) menciona a chuva de sangue como exemplo de fenômeno contrário à doutrina da divindade *apathês* (não afetada por emoções). Pensando nesse contexto, Luciano não deixa de sugerir descrédito às tentativas de se compreender a divindade pela tradição narrativa.

do repertório tradicional e, com isso, rebaixar a experiência do divino (de comoção cósmica para a brutalidade da guerra, mas nas estrelas).²⁴

Luciano também relata como testemunha ocular (ainda que assumidamente mentirosa, uma vez que é um narrador honesto) e avalia o texto homérico a partir da própria experiência. De certa maneira, comenta como um pesquisador que continua o estudo de um antecessor a partir de novas fontes (e pode ir além justamente porque pôde ler Homero). Mais do que isso, ao sugerir que a ação de Zeus é uma suposição de Homero para explicar um acontecimento inexplicável, revela a ação divina como recurso da construção ficcional na narrativa homérica.²⁵ É uma indicação consciente, uma vez que nenhuma divindade age diretamente em *Das narrativas verdadeiras*. Até aqui, o único indício da presença delas é aquele velho marco de cobre (1. 7), que delimita a ultrapassagem dos limites da tradição.²⁶

A piada de ler Homero como historiador para corrigi-lo acontece também em 2. 32 e 33. Nas aventuras marítimas depois da Ilha dos Bem-Aventurados, Luciano chega à Ilha dos Sonhos e apresenta seu motivo para descrever a cidade (2. 32): “nada foi escrito a seu respeito por ninguém mais; mencionou-a apenas Homero, que não a descreveu (*synégraphsen*) de modo muito preciso”. O verbo *symgraphō*, inclusive, é um termo usado para “escrever” sobretudo a prosa e, quando especificado (o que não é o caso dessa passagem), a historiografia (como no título *Pōs deî historían syngráphein*, “Como se deve escrever (a) história”).²⁷

²⁴ O rebaixamento é uma estratégia recorrente de Luciano para o riso. Muitas vezes aparece acompanhada de uma posição crítica que Danielle van Mal-Maeder (1992, p. 141) chama de “desvalorização burlesca”.

²⁵ Como observa Aristoula Georgiadou (1998, p. 114), essa primeira alusão a Homero é também “a primeira indicação de que o narrador é um *expert* em crítica homérica (cf. 2. 20).

²⁶ No livro 2, temos uma menção à sugestão de Momo, de que os touros deveriam ter chifres não sobre a cabeça, mas sim sob os olhos (2. 3). Possêidon estabelece a rainha da ilha de queijo e um santuário (1. 32) e um templo (1. 34 e 38) de Possêidon dentro da baleia.

²⁷ Como observa Brandão (2009a, p. 140): “Com efeito, conforme os usos de Luciano, não basta dizer *syngrapheús* para nomear o historiador, já que há outros *syngraphéis*; não é igualmente suficiente dizer *historía* para designar a história, pois o termo admite outros sentidos; do mesmo modo, nem *syngráphein* é uma palavra especializada para

É preciso, portanto, corrigir a imprecisão: “As portas, porém, não são duas, como disse Homero, mas quatro” (2. 33). A referência é à fala de Penélope sobre os sonhos (Odisseia, 19, 562-7):²⁸

Pois de dois tipos são os portões dos túbios sonhos:
 um é feito com chifres, o outro é de marfim.
 Dos sonhos, os que passam pelo marfim talhado,
 esses emaranham-se, levando palavras irrealizáveis (*épe’ akráanta*);
 os que passam pela porta de cornos polidos,
 esses realizam o que é real (*étyma krainousi*) quando um mortal os vê.

Penélope distingue os sonhos pelo critério de realização em vigília, de efetivação como verdadeiros ou não. É justamente a passagem em que se distingue a verdade e mentira dos sonhos na *Odisseia* que será corrigida pro Luciano como parte da descrição de um espaço ficcional, a Cidade dos Sonhos. É, de novo, um modo de rir da leitura de Homero como historiador. Luciano, inclusive, pode creditar as falas a Homero (quando o toma como historiador) ou a suas personagens (quando o toma como escritor de ficção que pode criar personagens mentirosas), com toda a liberdade de se apropriar dos discursos de outras obras e utilizá-los da forma mais conveniente à sua composição.

4 Quero falar também dos notáveis (1. 29 e 2. 15)

Com o fim da guerra (1. 18 a 21), Luciano é libertado do cativo heliote e pode se dedicar mais detidamente a rir de outra faceta da narrativa historiográfica, a etnografia, descrevendo as peculiaridades do modo de vida selenita (1. 22 a 27), com especial atenção para suas performances de gênero, diferenças sociais, hábitos sexuais, padrões de beleza, diferenças biológicas e coisas prodigiosas em geral. No caminho pelos ares, descendo da Lua, Luciano leva a etnografia absurda ao extremo para

escrever a história, nem *historeîn*. [...] O que Luciano deseja mostrar é que, apesar de tudo, há uma forma própria de escrever a história (isto é, de *historían syngráfhein*) que define o *syngrapheús* enquanto verdadeiro historiador.”

²⁸ Tradução de Christian Werner (Homero, 2019).

descrever uma cidade dos utensílios, Lamparinópolis (*Lykhnópolis*),²⁹ e presta homenagem a uma referência da literatura fantástica na Grécia Antiga: passam pela Cuconuvolândia (*Nephekokkygia*) das *Aves* de Aristófanes, “homem sábio que dizia verdades e que, não sendo levado a sério, escreveu sobre isso em vão” (1. 29). Essa passagem traz uma apreciação positiva de Aristófanes como uma influência para pensar o fantástico e as possibilidades da criação literária, e talvez uma apreciação positiva também da posição crítica de Aristófanes ao trazer os grandes temas da Atenas clássica para serem abertamente discutidos no anfiteatro,³⁰ mas, para além disso, é também um reconhecimento da consciência ficcional desse autor que sabia construir suas narrativas mentindo de forma totalmente honesta.

O navio então é engolido por uma enorme baleia, como toda uma geografia e uma sociedade internas (1. 30 a 2.22). Nessa segunda aventura longa, também rindo da historiografia militar e da etnográfica, Luciano e sua tripulação introduzem à ordem sociocósmica do interior da baleia o costume exterior, talvez mais propriamente do mundo romano imperial: a guerra para a dominação do fraco pelo forte (1. 36).³¹ O mundo que é a baleia acaba destruído pelos vencedores (2. 1), e depois de passar pela ilha de queijo (2. 3) e pelos homens com pés de cortiça (2. 4), aportamos na terceira aventura longa, a Ilha dos Bem-Aventurados (*nēsos tōn Makárōn*, 2. 5). É nessa versão feliz da viagem de encontro aos mortos na *Odisseia* (canto 11) que voltamos a encontrar Homero.

Luciano e sua tripulação acompanham personagens míticos serem julgados por Radamanto (entre as causas julgadas, está a situação conjugal de Helena, que, apesar de disputada por Teseu, deve permanecer como esposa de Menelau).³² O juiz decide que eles, embora tenham aportado ali ainda vivos, podem permanecer por sete meses.

²⁹ Podemos aqui pensar na tecnodiversidade somada à biodiversidade, à maneira de Yuk Hui (2020).

³⁰ É o modo como Aristoula Georgiadou (1998, p. 155) interpreta a passagem.

³¹ “Então, disse eu, o melhor seria ir à luta contra eles, porque estão desarmados e nós armados, pois, se os dominarmos, viveremos o resto da vida sem medo.” É importante notar que o fundamento da hostilidade imperialista é o medo do outro.

³² Na poesia homérica, Menelau é a única personagem que explicitamente não desce aos domínios de Hades: é levado pelos deuses para o Campo Elísio (*Ēlysion pedion*),

Nessa terra de delícias e perpétua primavera, as imagens (com forma e aparência visíveis, mas impalpáveis³³) dos bem-aventurados existem e interagem isentos do envelhecimento (2. 11-14). Parte importante da sociabilidade dos bem-aventurados acontece no banquete:

“Durante o jantar, entregam-se (*skholázousin*) à música e aos cantos. São por eles cantados sobretudo os versos de Homero. Ele próprio está presente lá e banqueteia-se com eles, reclinado no lugar logo além de Odisseu” (2. 15).

O banquete é desde os poemas homéricos representado como espaço por excelência das apresentações poéticas (o canto com acompanhamento musical) e do bom convívio social, uma associação entre poesia e prazer que, à sua maneira, Luciano continua com a sua prosa para o relaxamento (1. 1). O verbo que Luciano utiliza para aproveitar esse momento de lazer com música e canto, é *skholázō*, o que identifica a poesia como algo próprio da *skholé*, o tempo livre em oposição ao tempo do trabalho. A poesia homérica permanece a principal referência de narrativa para os momentos de prazer,³⁴ mas, na Ilha dos Bem-Aventurados, Luciano faz de Homero também a audiência. O poeta está presente, então, como autor e como personagem, acompanhado justamente por aquele que aparece como sua principal personagem, Odisseu (1. 3),³⁵ que na *Odisseia* é também objeto de canto (não como autor de versos, mas de façanhas: a estratégia do cavalo de madeira, *Od.* 8, 486-522) e também audiência no banquete dos feácios.

“onde está Radamanto”, por ser marido da filha de Zeus, Helena, o que parece deixar subentendido que esse é um destino compartilhado pelo casal (*Odisseia*, 4. 561-9).

³³ Embora consigam muito bem se dedicar ao sexo e gostem de fazer mesmo em público (2. 19). Esse detalhe está bem à moda dos historiadores da tradição herodotiana, que sabem que histórias sexuais despertam o interesse dos leitores.

³⁴ E mesmo nos próprios poemas homéricos, são os feitos de homens e deuses (como a Guerra de Troia, os retornos dos aqueus, e histórias envolvendo as divindades), ou seja, a própria tradição épica, o principal material cantado nos banquetes e ocasiões de canto (*Il.* 9. 185-191; *Od.* 1, 325-7; 8. 72-83; 8. 266-367; 8. 487-521).

³⁵ Como afirma Danielle van Mal-Maeder (1992, p. 137): “no universo fantástico do romance, é abolida a barreira que separa o autor das personagens que ele põe em cena”.

Homero, numa posição de honra significativa, abre um catálogo de autores notáveis selecionados por Luciano e representados como personagens na Ilha dos Bem-Aventurados. A seleção é iniciada com a épica de Homero, mas, de certa maneira, já havia sido antecipada com o drama de Aristófanes (1. 29), e segue com a mélica ou lírica de Anacreonte e Estesícoro (reconciliado com Helena),³⁶ acompanhados ainda pelos músicos míticos Êunomo de Lócris e Árion de Lesbos (2. 15).³⁷ Os líricos se revezam participando da apresentação: regem coros de meninos e de meninas e cantam com eles. Esse é o cânone poético fundamental de Luciano em *Das narrativas verdadeiras*.

Esse cânone poético fundamental é precedido por um catálogo de vidas de excelência e sabedoria (1. 17),³⁸ partindo inicialmente do tradicional modelo de excelência homérico, abarcando todos os heróis

³⁶ Platão (*Fedro*, 243a) conta, numa fala de Sócrates, que Estesícoro “teria sido privado da vista por ter falado mal de Helena” e “quando compôs toda uma chamada ‘Palinódia’, imediatamente recuperou a vista” (tradução de José Cavalcante de Souza). “Palinódia” é a “Canção de Novo”, uma retratação cantada.

³⁷ Sobre Êunomo, Estrabão (6. 1. 9, p. 260) conta, citando como fonte Timeu, a história da disputa contra Áriston de Régio nos Jogos Píticos. Áriston, no sorteio inicial, teria incitado o apoio do povo de Delfos, dizendo que seus ancestrais foram consagrados a Apolo (*hieroi tou theou*) e enviados dali de Delfos para fundar a colônia. Êunomo respondeu que os régios nem deveriam entrar em nenhuma disputa sonora, porque entre eles até as cigarras, animais tão talentosos, não tinham voz. Os délfios passaram a torcer por Áriston, e, durante a apresentação, Êunomo arreventou uma corda da cítara, mas uma cigarra o salvou, pousando na cítara e cantando na hora a nota certa. Com isso, Êunomo venceu a competição e foi homenageado com uma estátua em Lócris Epizefírios, em que aparecia com uma cítara e uma cigarra. Clemente de Alexandria (*Protréptico*, 1) também conta essa história, além de um epigrama votivo de Paulo Silenciário na *Antologia Grega* (6. 54). Sobre Árion, Heródoto (1. 23-25) o apresenta como o inventor do ditirambo e o melhor citarista que já existiu até então, e repassa a seguinte história que se contava em Lesbos e em Corinto: Árion obteve muitas riquezas na Itália e na Sicília e fretou um navio para retornar a Corinto, onde vivia na corte do tirano Periandro. Os marinheiros coríntios, porém, tramam a morte de Árion para se apoderarem da carga preciosa, concedendo apenas, após a súplica, que Árion se adornasse com suas belas roupas de apresentação para tocar e cantar uma última vez antes de se lançar ao mar. Árion, no entanto, aparece montado num golfinho e chega em Corinto antes dos marinheiros.

³⁸ Com isso, embora não indique textos específicos, Luciano inclui no seu cânone as vidas (ou biografias) tais como as de Plutarco e Diógenes Laércio.

da Guerra de Troia, exceto Ájax Oileu, da Lócria, (“único punido no País dos Ímpios”, por violentar Cassandra no templo de Apolo, supõem-se) e depois separadas entre estrangeiros e gregos. Entre os estrangeiros, as referências são: Ciro, os dois (Kuruš, rei de Ansa, e seu neto homônimo, apelidado “o Grande”, fundador do Império Aquemênida); Anárcais, o cita (às vezes incluído entre os Sete Sábios e personagem de um diálogo de Luciano que tem o seu nome); Zálmoxis da Trácia (em Heródoto, 4, 94-6, ele é um deus para os getas, e um sábio para os gregos, homem liberto, que havia sido escravizado sob Pitágoras, que retorna rico para a Trácia, embora Heródoto avalie que ele é bem anterior a Pitágoras); e Numa da Itália (o segundo rei mítico de Roma, que primeiramente estabelece legislação escrita para os romanos). Entre os gregos: Licurgo de Esparta (que estabelece as leis espartanas: nas *Vidas Paralelas* de Plutarco, sua biografia é comparada à de Numa); Fócio (general e estadista ateniense do séc. IV AEC, famoso por sua vida simples, também biografado por Plutarco nas *Vidas Paralelas*), Telo de Atenas (o homem mais feliz que Sólon já viu, em sua resposta para Cresos, em Heródoto, 1, 30, modelo máximo de vida boa e morte admirável); e os sábios gregos (da tradição dos Sete Sábios, também contemplada pelos escritos de Plutarco, *O banquete dos Sete Sábios*),³⁹ exceto Periandro (presume-se que por ser tirano de Corinto).

Por fim, temos um cânone filosófico, apresentado de forma mais estendida e iniciado, sem grande surpresa, com Sócrates, irônico e tagarela, significativamente acompanhado por sábios (Nestor e Palamedes, semelhante ao que concebido pelo Sócrates personagem da *Apologia* escrita por Platão, 41a-b) e jovens bonitos (Jacinto, Narciso, Hila e outros) da tradição mítica; Platão não está presente na Ilha dos Bem-Aventurados, por morar na cidade modelada por ele mesmo, na *República* e nas *Leis* (1. 17);⁴⁰ Aristipo e Epicuro são os mais agradáveis

³⁹ Sobre a tradição dos Sete Sábios, cf. Leão, 2010.

⁴⁰ Considerando esses dois diálogos, temos, na verdade, três modelos possíveis de cidade. Na *República*, temos duas, diferenciadas na livro 2 (372d-373a): a “verdadeira cidade” (*alēthinè pólis*) ou “cidade saudável” (*hygiēs*), concebida entre 368e e 372e e a “cidade luxuosa” (*tryphōsa*) ou “inchada” (*phlegmainousan*) concebida a partir de 372e (cf. Veloso, 2003). Em *Leis*, temos o terceiro modelo.

e melhores convivas (1, 18); Esopo, uma espécie de bufão; Diógenes, o cínico, adotou um modo de vida menos austero. Ausentes estão os estoicos, por incompatibilidade com seu modo de vida (“diziam que eles ainda subiam o íngreme cume da virtude”), e especialmente Crisipo não é muito bem-vindo ali (“não lhe seria permitido entrar na ilha antes que tomasse heléboro⁴¹ quatro vezes”), e ausentes também os filósofos da Academia, aqui especialmente influenciados pelo ceticismo (“desejavam ir para lá, mas ainda detinham-se e examinavam a questão, pois sequer isto tinham concluído: se uma ilha como aquela existe”). Mais adiante no texto (2. 21), aparece Pitágoras, depois de viver várias vidas e terminar seu ciclo de transmigração da alma, com a metade direita do corpo feita de ouro, e também Empédocles, todo tostado, não aceito entre os Bem-Aventurados.⁴² Não há nenhum historiador na ilha, e os historiadores charlatães, que tentam passar suas mentiras por verdades, como Ctésias de Cnido e Heródoto, são condenados ao País dos Ímpios (*khōros asebon*) onde sofrem os maiores castigos (2. 31).

A ausência dos estoicos e dos filósofos da Academia são reprovações bem-humoradas da ética estoica, pela ideia de viver bem avessa aos prazeres, e da metodologia e epistemologia da Academia, incapaz de conceber satisfatoriamente os fenômenos com os quais se deparam, incluindo aí a existência feliz entre os Bem-Aventurados, condição da qual, brincando com a tradição biográfica, se exclui Empédocles, que morre se atirando ao Etna. Nesse sentido, o cânone bem-aventurado de Luciano seleciona escolas que lhe parecem compreender melhor o prazer e sua importância na experiência humana. Um critério bem escolhido para esta leitura de prazer e relaxamento.

Já as ausências de Aristófanes e Platão são construídas de forma diferente e parecem valorizá-los especialmente: ambos são lembrados

⁴¹ Planta tóxica, com uso medicinal na Antiguidade.

⁴² As piadas com os corpos de Pitágoras e Empédocles trazem, como material para o riso, a tradição de anedotas biográficas associada a esses filósofos: diziam que Pitágoras tinha um coxa de ouro (Diógenes Laércio, 8. 1. 11), e uma das versões para a morte de Empédocles era a de ter se atirado no Etna (Diógenes Laércio, 8. 2. 69), versão que pode muito bem ter como fonte algum material voltado para o riso, já que apresenta como causa da decisão a vontade de confirmar a fama de que tinha se tornado um deus e, como resultado, ter sobrado dele apenas uma sandália de bronze que voou para fora.

por terem criado espaços e modos de vida ficcionais honestamente, sem tentarem convencer leitor ou audiência de que a cidade fantástica da comédia e a dos exercícios mentais dos diálogos são verdadeiras.⁴³ Nesse sentido, precursores do exercício narrativo de Luciano e, não por acaso, são as bases do gênero textual que Luciano inventa e pratica em outros escritos, o diálogo cômico.⁴⁴

5 Questões Homéricas (2. 20)

Com o cânone grego estabelecido, Luciano procura Homero, mais uma vez relacionado ao lazer: ambos estavam aproveitando um tempo livre (*oúses skholês amphoîn*, 2. 20). Luciano realiza aqui o sonho dos estudiosos de seu tempo e entrevista o poeta a respeito de sua origem e da composição de seus versos.⁴⁵ Luciano começa por perguntar de onde o poeta era. O Homero de Luciano é babilônio, inicialmente chamado Tigranes.⁴⁶ Assumiu esse nome depois que foi refém (*homēreusas*, ou

⁴³ Para Aristoula Georgiadou (1998, p. 197), aqui Luciano está simplesmente ridicularizando Platão. Karen Ní Mheallaigh (2009, p. 21) interpreta essa ausência como um reflexo de sua ausência em seus diálogos e como a representação de um autor absorvido por “seu mundo imaginário” e por seus próprios textos. Essas interpretações me parecem minimizar a importância de Platão, como modelo de escritor, na escrita de Luciano (em toda a obra de Luciano, só é menos citado que Homero, observa Jacyntho Lins Brandão, 2001, p. 80).

⁴⁴ Sobre o diálogo cômico, “junção do diálogo filosófico e da comédia” e voltado para o “riso filosófico”, cf. Brandão, 2001, p. 79-81.

⁴⁵ Segundo Lawrence Kim (2010, p. 164), a fantasia da Segunda Sofística de descobrir um autêntico representante do passado, no caso, Homero, antes de passar pela mão dos editores e comentadores. As perguntas, como observa Kare Ní Mheallaigh (2009, p. 24-5), são todas relacionadas a origem e buscam um Homero anterior à distorção dos estudiosos e às tradições biográficas concorrentes. Para ela, a ausência da Babilônia nos textos deste suposto autor babilônio representa a incapacidade de recuperar o autor real a partir do texto, e mesmo a irrelevância disso para o texto, e o fato de ser babilônio representa a construção da identidade grega a partir da assimilação de uma cultura estrangeira.

⁴⁶ Para Peter von Möllendorff (2000, p. 368-9), o nome é uma referência a Tigranes (apelidado “o Grande”), rei da Armênia, aliado de Mitridates (também “o Grande”), rei do Ponto. Nesse caso, Luciano escolhe para seu Homero o nome de um grande anti-romano do leste (como ele mesmo). Para uma compreensão contemporânea das relações entre os textos gregos arcaicos e os babilônios, cf. Haubold, 2013.

seja, foi um *hómēros*, “refém”) dos gregos. O autor, de origem tão disputada, base da educação e da identidade helênicas, é um estrangeiro, como o próprio Luciano de Samósata, de origem síria, sequestrado (ou apropriado) pelos gregos.⁴⁷ Luciano, como autor, aproxima Homero de si mesmo (e, como narrador e personagem já havia, à sua maneira, feito isso quando também foi tomado como refém, “*hómēros*”, pelo heliotas, l. 19). Luciano, especialmente interessado em personagens marginalizadas e na interface complexa entre identidade e alteridade do intelectual que escreve em grego sobre as coisas gregas, sem ser propriamente um grego, mas, de certa maneira, não deixando de ser.⁴⁸

Luciano, então, parte para os estudos literários e para a composição. Primeiro, pergunta se os versos que os estudiosos alexandrinos questionam e consideram espúrios foram escritos pelo próprio Homero. Pensando aqui Homero como um escritor (e não como cantor, por exemplo), Luciano mais uma vez o aproxima de si. Homero confirma a autenticidade de todos os versos, invalidando, portanto, os estudiosos da Biblioteca de Alexandria (“os gramáticos seguidores de Zenódoto e Aristarco”). Depois, Luciano interroga o motivo de começar a *Iliada* pela *mênis* (a cólera com consequências sociocósmicas de grande impacto), “e ele disse que daí havia partido sem nenhum propósito”, ou seja, é inútil pensar na ideia de uma “intenção do autor”, porque não há intenção nenhuma.⁴⁹ Por fim, a respeito da ordem de escrita, Homero

⁴⁷ O que parece ser uma recorrente brincadeira na literatura pós-clássica. Lawrence Kim (2010, p. 166) lembra que o poeta helenístico Meleagro de Gádara, também sírio como Luciano, tendo em mente a tradição gastronômica de sua terra natal, resolve ao mesmo tempo a questão da identidade de Homero e a questão da preferência alimentar do guerreiro homérico, aproximando ainda Homero de si: ele afirma que os aqueus de Homero evitam comer peixe porque o poeta era sírio (Ateneu, 4. 45 Kaibel ou 4. 157b Casaubon). Lembra também que Heliodoro, no romance *Etiópicas* (3. 13), faz o sacerdote Calasiris revelar que Homero é egípcio, o que seria notável pelo conhecimento específico que demonstra sobre os deuses.

⁴⁸ A poética da alteridade do aculturado que, segundo Jacyntho Lins Brandão (1990, p. 140-146) idealiza uma Grécia em que os modelos de excelência sua, à sua maneira, *ksénoi*, “estrangeiros”, em sua própria terra. Para Calum Alasdair Maciver (2016, p. 237), Luciano manipula a tradição para se apropriar de Homero, colocando-o em sua parte do mundo (ou seja, a Ásia).

⁴⁹ Sobre a *mênis* e sua importância na narrativa da *Iliada*, cf. Muellner, 2011.

nega a hipótese dos estudiosos de que teria começado pela *Odisseia* antes de escrever a *Iliada*. Aqui Luciano coloca o autor em cena para criticar a sua recepção helenística. Mais especificamente, para rir da metodologia alexandrina diante do texto transmitido (em que a decisão editorial do especialista se sobrepõe ao material recebido) e da abordagem das investigações a respeito da construção poética e narrativa dos textos homéricas (que aparecem primeiro como irrelevantes e depois como incorretas).⁵⁰ Em suma, os estudos homéricos de seu tempo, herdeiro dos alexandrinos, são incapazes de entender adequadamente dos processos de composição e do que há de relevante no texto.

Luciano reforça a sua predileção relatando a convivência com Homero e o desejo de buscar frequentemente a sua companhia ao longo de toda a estadia na ilha. Essa convivência permite que ele resolva outra questão a respeito do imaginário homérico: pode perceber que Homero não era cego, contrariando a tradição biográfica que toma como modelo Demódoco, o aedo cego que canta para os feácios (*Od.* 8. 64).⁵¹ A boa vontade de Homero é o modo como o próprio Luciano, com sua prosa ficcional que supera os comentários dos estudiosos, se coloca como um melhor continuador do legado homérico.

Nesse encontro, o último assunto é o processo de calúnia. Tersites, representado na *Iliada* como o único guerreiro que não corresponde à excelência aristocrática, “o homem mais feio que foi para Troia”, falastrão e crítico dos chefes (*Il.* 2. 212-219), leva Homero aos tribunais.

⁵⁰ Maciver (2016, p. 237-9) propõe ainda que, além de frustrar a construção de Alexandria, o Homero de Luciano “mina a dominância de Homero por trás do sistema de interpretação” e aponta para o fato da interpretação estar sempre no leitor. A piada me parece mais rir da abordagem alexandrina, colocando o próprio autor em cena para mostrar que essas questões são bobagens, como sugere Lawrence Kim (2010, p. 164). A respeito do trabalho de edição (*ékdosis*) e de comentário (*hypomnēma*) feitos pelos filólogos da Biblioteca de Alexandria, cf. Montanari, 2015.

⁵¹ A atividade musical é uma possibilidade profissional para cegos em sociedades com forte tradição popular. Albert B. Lord (1981, p. 18-19), em seu estudo sobre a poesia narrativa oral servo-croata, também se interessa pela relação entre cegueira e canto (embora não tenha considerado os *guslari* cegos entre os melhores que conheceu), mas registra que o lendário Óor Huso (nome autoral aplicado a um conjunto de textos do repertório tradicional, tal como podemos entender Homero) também é caracterizado como cego de um olho.

Homero, defendido por Odisseu, sai vitorioso.⁵² A piada, a princípio, ri da peculiar caracterização dessa personagem (que o tribunal reconhece como válida para o Tersites de Luciano),⁵³ ri das práticas jurídicas (o advogado de defesa é um mestre da oratória, mas é também o grande modelo de mentiroso) e não deixa de afirmar as possibilidades da ficção: primeiramente, o grande mentiroso defende com sucesso a poesia. Mais do que isso, a piada leva a consequências extremas, possíveis apenas com grande consciência da composição narrativa, os procedimentos criativos de Luciano nesse episódio da Ilha dos Bem-Aventurados: a representação de personagens da tradição literária e a representação de autores da tradição literária como personagens interagindo socialmente a partir de suas caracterizações tradicionais (como personagens ou personas autorais). Nesse jogo, caracterização se torna identidade social. O Tersites de Luciano pode avaliar e criticar como Homero o representa, e encaminhar as consequências sociais daquilo que considera um ataque a sua identidade social.

6 Livros para circularem (2. 22, 24 e 25)

Na ilha acompanhamos os Jogos dos Mortos (2. 22), que incluem disputas de luta de agarramento (*pále*), de pugilismo (*pygmé*), de pancrácio (*pankrátion*), de corrida (*drómos*) e a competição entre poetas (*poiētôn*). Na disputa entre Homero e Hesíodo, o narrador reafirma sua estima por Homero, que para ele foi “na verdade” (*alētheía*) muito melhor, mas a vitória é de Hesíodo, incluído agora no cânone arcaico da Ilha dos Bem-Aventurados. Luciano mais uma vez restaura sua biblioteca poética ao antigo sistema de circulação em apresentações orais, agora com disputas. Essa prática parece registrada no próprio Hesíodo, *Trabalhos e dias*, 654-659, e integra, possivelmente a partir dessa passagem, a tradição biográfica composta a respeito desse poeta, à qual Luciano faz breve referência. Temos acesso a uma versão no texto *Certame entre Homero*

⁵² Sobre Tersites na *Iliada*, cf. Frade (2024).

⁵³ Para Lawrence Kim (2010, p. 170), Tersites perde porque a representação dos guerreiros do Ciclo Troiano na Ilha dos Bem-Aventurados de Luciano depende justamente de como estão representados em Homero.

e *Hesíodo*, narrativa em que a mesma situação acontece.⁵⁴ É mais uma piada entre leitores, repetindo (como farsa) a memória cultural grega.

O mesmo acontece depois da Guerra dos Heróis Mortos (2. 23). Tiranos míticos e históricos escapam do País dos Ímpios, onde eram castigados, para atacar a Ilha dos Bem-Aventurados, defendida com sucesso pela liderança de Teseu, Aquiles e Ájax Telamônio, já de volta à sanidade, e com os esforços de Sócrates. Luciano, rindo mais um vez daqueles que o leem como historiador (como em 1. 17), representa Homero como escritor e testemunha direta (2. 24):

Homero escreveu também essa guerra e, quando parti, deu-me os livros para trazê-los para os homens daqui. Mas também eles, com tudo o mais, depois eu perdi. O princípio do poema era este: “Agora canta-me Musa, a guerra dos heróis mortos...”

O livro precisa circular, o poeta tem o interesse de continuar exercendo sua função e manter a sua posição nessa tradição literária, e Luciano faz seu Homero reconhecê-lo como mediador digno de sua nova obra. Entretanto, mais do que um mediador ou editor, Luciano, como sempre de forma bem humorada, é, na verdade, ele mesmo o continuador da tradição, assumindo para si a posição de mestre da narrativa, ainda que pelo seu fracasso em conservar e transmitir Homero, autor que só pôde ser acessado diretamente pelo próprio Luciano enquanto personagem. Não há história, texto ou tradição que possa atravessar sua narrativa sem o seu controle criativo e sua reapropriação interessada e divertida. O toque final é a composição paródica de um verso inicial homérico, por si só uma síntese irônica daquilo que, em suma, é o cerne dessa poesia de feitos de homens do passado.⁵⁵ Ao passado mítico de Homero, Luciano integra

⁵⁴ Ana Elias Pinheiro (2005, p. 116) resume o *Certame entre Homero e Hesíodo* (*Peri Homérou kai Hesíodou kai tōu génous kai tōu agônos autôn*) da seguinte maneira: “Homero consegue vencer todos os desafios de um desesperado Hesíodo, irado pelas constantes derrotas e claramente preterido pelo público que ovaciona o poeta épico [Homero]”, entretanto, perde na última prova. Para um estudo aprofundado desse texto, cf. Rafael Silva (2022).

⁵⁵ Como muito bem entende Ford (2019, p. 6). O verso homérico de Luciano (Νῦν δέ μοι ἔννεπε, Μοῦσα, μάχην νεκύων ἠρώων), como observa Maciver (2016, p. 238)

toda a tradição grega escrita, e é ele mesmo o seu melhor intérprete e continuador, com muita honestidade e nenhuma confiabilidade.

Antes da partida, Luciano relata ainda um novo Rapto de Helena (2. 25). Dessa vez, ela foge com Ciniras, filho de Cíntaro (cipriota habitante da baleia, que se tornou capitão do navio de Luciano 1. 34 e 2. 1), e Menelau parte com seu irmão Agamêmnon, para uma nova expedição marítima, que termina com a captura, a tortura (humor físico à moda de Aristófanes) e o banimento dos fugitivos para a Ilha dos Ímpios. Como continuador de Homero, e se divertindo com as repetições paródicas, Luciano expande o material homérico em versões rebaixadas de episódios conhecidos.⁵⁶

7 Autores, narradores e personagens (2. 28, 29, 35 e 36)

Entretanto, a identificação explícita de Luciano como autor, narrador e personagem, só acontece em seu último contato com Homero, quando o tempo de estadia na ilha se esgota (2. 28). O próprio narrador pede que o poeta componha (*poiêsai*) para ele um epigrama dístico (*distikhon epigramma*), gênero tradicionalmente relacionado às inscrições públicas fúnebres (numa inversão, já que a partida é um retorno para os vivos) ou votivas, mas que desde a poesia helenística é praticado com especial atenção às possibilidades metapoéticas.⁵⁷ Não é uma questão para Luciano se Homero apresenta a composição por escrito ou oralmente, de todo modo, Luciano inscreve (*epégrapse*) o dístico num bloco de berilo no porto:

Luciano, querido dos deuses bem-aventurados,
tudo isso viu e de novo se foi para a terra pátria querida.

remete ao início da *Odisseia* com o uso do verbo ἔννεπε (e, acrescento, também com a invocação a “Musa”, não à “deusa” ou às “Musas”) e, com a menção aos heróis mortos, à *Iliada* (1. 3-4).

⁵⁶ Ou, como observa Danielle van Mal-Maeder (1992, p. 140), dessacralizadas e extravagantes, desprovidas da grandeza épica e com seus agentes desvalorizados de forma engraçada.

⁵⁷ O que foi bem estudado por Douglas Cristiano Silva (2014).

O epigrama que o autor Luciano escreve para que a sua personagem Homero dedique ao narrador de *Das narrativas verdadeiras* é, como o início da Guerra dos Heróis Mortos (2. 24), uma pequena paródia do estilo homérico, incluindo formas nominais e verbais não mais em uso na prosa desde o Período Clássico (como *énnepe*, “canta”, 2. 24 e *makáressi*, “bem-aventurados”, 2. 28). É também deixado como um monumento para a posteridade, paródia de validação historiográfica para seu relato (ainda mais considerando que é a prova de sua estadia na ilha é a composição de um ficcionista registrada em pedra por outro).

O mais relevante para a construção narrativa é que, se, na introdução do primeiro livro (1. 4), temos a apresentação de um narrador que é também personagem e autor (além de leitor), ele não tinha se apresentado como Luciano no interior do texto. A identificação de autoria (ou a criação de uma persona autoral) faz parte tanto da tradição hexamétrica arcaica (de Hesíodo) e da historiografia (de Heródoto e Tucídides), mas a escolha de Luciano sintetiza parodicamente todo um conjunto de concepções sobre a autoridade, autoria, escrita e validação: o autor Luciano compõe um verso homérico a respeito da personagem Luciano, relatado pelo narrador Luciano, que identifica esse personagem-narrador como Luciano.⁵⁸ O epigrama é ainda uma antecipação, também à moda homérica, da realização futura do retorno de Luciano, e, nesse caso, o mais importante é ter um retorno, como personagem homérica, independente do destino para onde se retorna.⁵⁹ Essa história, contudo, é anunciada para um futuro livro (que não existe, outro jogo com a tradição do texto escrito, agora incluindo sua transmissão, 2. 47).

⁵⁸ Para Maciver (2016, p. 242) isso faz com que Luciano agora se coloque como uma criação de Homero, que narra, no epigrama, o final de seu retorno (*nóstos*) odisseico. Entretanto, Luciano não é aqui só uma criação de Homero, mas uma criação do Homero de Luciano. Karen Ní Mheallaigh (2009, p. 22) chama a atenção para o jogo entre tempo e narrativa no ato de narrar o futuro da narrativa como passado (“viu e de novo se foi”), nesse episódio em que Luciano experimenta de forma antecipada o seu pós-vida, e também para a reflexão de Luciano a respeito da ingenuidade de confiar em qualquer *persona* autoral.

⁵⁹ Diskin Clay e James H. Brusuelas (2021, p. 6) observam bem que a “terra pátria querida” do retorno não é exatamente identificável: “Samósata no Eufrates, o Leste Grego ou a Grécia continental”?

Nessa brincadeira de autoria e narração, Luciano, o autor, experimenta ainda outro procedimento: transformar a personagem em escritor. Logo antes de zarpar da ilha, Odisseu, escondido de Penélope, confia a Luciano, a personagem, uma carta para Calipso (2. 29). A carta será lida depois do desembarque em Ogígia (2. 35). Na carta, Odisseu conta para sua antiga amante, brevemente, a sequência narrativa que corresponde ao que acontece na *Odisseia* após sua partida de Ogígia (o naufrágio, a estadia entre os feácios a vingança contra os pretendentes) e sua morte na versão da *Telegonia* (em que acaba morto por Telégono, seu filho com Circe, versão não necessariamente reconhecida pela *Odisseia* homérica).⁶⁰ No final, admite: “estou agora na Ilha dos Bem-Aventurados, lamentando muito ter deixado a vida ao seu lado e a imortalidade que você me propôs. Então, se me surgir a oportunidade, fugirei e irei ter com você”. Assim como a *Odisseia* faz Aquiles morto, nos domínios de Hades, se arrepender de sua resolução na tradição mítica (ou na *Iliada*) de escolher uma vida breve com glória imortal em detrimento de uma longa vida sem glória (*Od.* 11, 488-91),⁶¹ Luciano faz Odisseu se arrepender de ter escolhido recuperar sua identidade e sua posição na sociedade humana, com o retorno glorioso em vida, em detrimento da imortalidade.

Dessa vez Homero se mostra uma fonte confiável: a gruta de Calipso está lá tal como descrita por Homero e também Calipso, fiando a lã (2, 36, tal como *Od.* 5, 57-61). O comportamento da deusa é também conhecido para os leitores de Homero: depois de chorar com a carta, faz perguntas sobre a aparência e a sensatez de Penélope. Luciano e sua tripulação decidem responder o que mais agradaria à deusa, o que não deixa de recuperar a resposta prudente e respeitosa de Odisseu quando a deusa propõe a comparação com Penélope na *Odisseia* (5, 211-24).

⁶⁰ Podemos ler sobre Telégono e a *Telegonia* na *Biblioteca* atribuída a Apolodoro, mais precisamente, na *Építome*, 7. 16, 36-37. No final dessa versão, Circe envia Odisseu, que havia sido morto por Telégono, e Penélope para a Ilha dos Bem-Aventurados.

⁶¹ Para uma leitura dessa passagem, cf. Assunção, 2003.

8 A teoria da leitura de Luciano de Samósata

Na abertura de *Das narrativas verdadeiras*, Luciano apresenta diretamente uma distinção de gêneros narrativas, entre as narrativas como a sua que, exercitando a liberdade pura, podem mentir honestamente e as narrativas que, apresentando-se como verdades, enganam o leitor. Nessa primeira distinção, os poemas homéricos parecem se enquadrar no primeiro tipo, embora tenham sido tomados como narrativas do segundo tipo. Entretanto, Luciano não ataca o poeta, mas sim a leitura inadequada de seus poemas. Inventar histórias mentirosas não é um problema por si só: é até uma boa diversão. O problema é inventar histórias mentirosas com o objetivo de fazer essas histórias serem tomados como verdade ou ler essas histórias como se fossem verdadeiras.

As passagens em que Luciano joga com Homero nos ajudam a compreender como ele concebe uma teoria da narrativa com especial atenção à importância da interface entre projetos de escrita e modos de leitura (produção e recepção) num sistema literário. Entre os projetos de escrita, temos, em *Das narrativas verdadeiras*, as mentiras honestas e as mentiras desonestas. Não deixa de ser uma piada que o texto que se propõe a tratar *Das narrativas verdadeiras* se dedique à reflexão sobre elas, na verdade, através de uma atenção especial às narrativas mentirosas. Em *Como se deve escrever a história*, no entanto, além de uma especificação de um tipo de mentira desonesta, a adulação, temos um terceiro projeto de escrita, o relato justo. Considerando esse conjunto, o projeto de escrita é formado por dois componentes principais, o exercício de composição (mentiroso ou justo, ou, se preferir, ficção ou não-ficção) e a sua apresentação ao público (honesto ou desonesto). Entre os modos de leitura, temos a leitura ingênua, que não percebe as mentiras desonestas (1. 4) e toma a poesia como verdade; e a leitura crítica, que compreende os diversos projetos de escrita e que, inclusive, pode, a partir deles, propor novos projetos.

O ponto de chegada e de realização de um projeto de escrita é a leitura, e é também a leitura o ponto de partida para um projeto de escrita. Se a produção literária da intelectualidade contemporânea está de certa maneira marginalizada do cânone arcaico, clássico e helenístico que fundamenta a formação da aristocracia imperial, essa marginalidade,

crítica e consciente, permite o exercício da liberdade que expande os limites do entendimento sobre a narrativa e da experimentação criativa.

Referências

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Ulisses e Aquiles repensando a morte (*Odisséia* XI, 478-491). *Kriterion*, v. 44, n. 107, p.100-109, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2003000100008>.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Perspectivas de alteridade na obra de Luciano de Samosata. *Classica*, Belo Horizonte, v. 3, n. 3, p. 137-149, 1990. DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v3i3.602>.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do hipocentauro*: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*: Narrativa e mimese no romance antigo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Luciano e a história. In: LUCIANO DE SAMÓSATA. *Como se deve escrever a história*. Texto, tradução, notas apêndices e ensaio Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009a, p. 129-278.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Alotopias de Luciano de Samósata. *MORUS – Utopia e Renascimento*, n. 6, p. 193-199, 2009b. Disponível em: https://www.academia.edu/30792347/Alotopias_de_Luciano_de_Sam%C3%B3sata. Acesso em: 24 out. 2024.

CLAY, Diskin; BRUSUELAS, James H. *Lucian True History*: Introduction, Text, Translation, and Commentary. Oxford: Oxford University Press, 2021.

ESTRABÃO. *Geography, Volume III: Books 6-7*. Translated by Horace Leonard Jones. Loeb Classical Library 182. Cambridge: Harvard University Press, 1924.

FINE, Gail. Does Socrates Claim to Know that He Knows Nothing? In: *Essays in Ancient Epistemology*. Oxford: Oxford University Press, 2021, p. 33-62.

FORD, Andrew. *Homer: The Poetry of the Past*. Ithaca: Cornell University Press, 2019.

FRADE, Gustavo. Homero e a Questão Homérica. *Em Tese*, v. 23, n. 3, p. 209-236, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.23.3.209-236>.

FRADE, Gustavo. Identidade, manifestação e repressão entre os aqueus (Tersites na *Iliada*, Canto 2). *Classica*, v. 37, p. 1-20, 2024. DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v37.2024.1067>.

GEORGIADOU, Aristoula; LARMOUR, David H. J. *Lucian's Science Fiction Novel True Stories: Interpretation and Commentary*. Leiden: Brill, 1998.

HAUBOLD, Johanness. *Greece and Mesopotamia: Dialogues in Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

HOMERO, *Iliada*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora/SESI-SP Editora, 2018.

HUK, Yui. *Tecnodiversidade*. Traduzido por Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

KIM, Lawrence. Homer on the island: Lucian's True Stories. In: KIM, Lawrence. *Homer Between History and Fiction in Imperial Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 140-174.

LEÃO, Delfim Ferreira. A tradição dos Sete Sábios: o sapiens enquanto paradigma de uma identidade. In: LEÃO, Delfim Ferreira; FERREIRA, José Ribeiro; FIALHO, Maria do Céu. *Cidadania e Paideia na Grécia Antiga*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, p. 48-110.

LORD, A. B. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

LUCIANO DE SAMÓSSATA. *Como se deve escrever a história*. Texto, tradução, notas apêndices e ensaio Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

LUCIEN. *OEuvres*. Texte établi et traduit par Jacques Bompaire. Tome II. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

MACIVER, Calum Alasdair. Truth, Narration and Interpretation in Lucian's "Verae Historiae". *American Journal of Philology*, v. 137, n. 2, p. 219-250, 2016. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26360935>. Acesso em: 24 out. 2024.

MAL-MAEDER, Danielle van. Les detournements homériques dans l'‘Histoire vraie’ de Lucien: le repatriement d'une tradition littéraire. *Études de Lettres: revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, h. 2, p. 123-46, 1992.

MONTANARI, Franco. From Book to Edition: Philology in Ancient Greece. In: POLLOCK, Sheldon; ELMAN, Benjamin A.; CHANG, Kuming Kevin (eds.). *World Philology*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2015, p. 25-44.

MUELLNER, Leonard. *The Anger of Achilles. Mênis in Greek Epic*. Ithaca: Cornell University Press, 2011.

NAGY, Gregory. Poetry of Praise, Poetry of Blame. In: *The Best of the Achaeans Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Revised Edition. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

NÍ MHEALLAIGH, Karen. Monumental fallacy the teleology of origins in Lucian's *Verae Historiae*. In: BARTLEY, Adam (ed.) *A Lucian for our Times*. Cambridge: Cambridge Scholas Publishing, 2009, p. 11-28.

MÖLLENDORFF, Peter von. *Auf der Suche nach der verlogenen Wahrheit: Lukians Wahre Geschichtchen*. Tübingen: Narr, 2000.

PINHEIRO, Ana Elias. Homero, tentativas de (re)construção biográfica na antiguidade. *Máthesis* n. 14, p. 111-128, 2005. DOI: <https://doi.org/10.34632/mathesis.2005.3940>.

PLATÃO, *Fedro*. Tradução e apresentação de José Cavalcante de Souza. Posfácio e notas de José Trindade Santos. São Paulo: Editora 34, 2016.

REECE, Steve. The Cretan *Odyssey*: A Lie Truer Than Truth. *The American Journal of Philology*, v. 115, n. 2, p. 157-173, 1994. DOI: <https://doi.org/10.2307/295297>.

SANO, Lúcia. *Das narrativas verdadeiras*. In: BRANDÃO, Jacyntho Lins (org.). *Biografia literária: Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

SILVA, Douglas Cristiano. *Escrever, sobrescrever: metalinguagem nos epigramas de Calímaco*. 2014. 140f, Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

SILVA, Rafael Guimarães Tavares da. Reconsiderando o Certamen Homeri et Hesiodi. *Grecorromana. Revista Chilena De Estudios Clásicos*, v. 4, p. 6 – 28, 2022. DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.0719-9902.36>.

THEOPHILO, Arthur Xerxes Burlamaqui. *Ctésias de Cnido: tradução dos fragmentos presentes em Diodoro Sículo e Fócio*. 2013. 146f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Tradução de Mário da Gama Kury. Editora Universidade de Brasília, 1987.

VELOSO, Cláudio William. A verdadeira cidade de Platão. *Kriterion*, v. 44, n. 107, p. 72-85, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2003000100006>.

VIGLAS, Katelis. The Placement of Lucian's Novel True History in the Genre of Science Fiction. *Interlitteraria*, v. 21, n. 1, p. 158 – 171, 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.12697/IL.2016.21.1.13>.