

O OLHAR NO ESPELHO: DEUSES E HOMENS EM LUCIANO DE SAMÓSATA

JACYNTHO LINS BRANDÃO
Universidade Federal de Minas Gerais - Brasil

Em diversos trabalhos tenho procurado demonstrar como integram o *corpus lucianeum* tanto perspectivas de ordem social, política e econômica, quanto sua expressão nos próprios textos, defendendo que a temática luciânica, bem como os rumos de sua poética, estão em consonância com seu tempo, no sentido de que respondem aos horizontes de expectativa existentes no segundo século de nossa era¹. Ao mesmo tempo, defendo que não se trata de aspectos isolados, mas que tais preocupações e sua expressão se enquadram no âmbito mais amplo de pensamento crítico da cultura, marcando uma consciente opção pelo outro enquanto pedra de escândalo para a crítica do próprio. Essa primeira constatação, que ata a prática poética de Luciano ao que há de mais atual em sua era, é absolutamente necessária para poder enquadrar, sem viés, tanto as formas mais declaradamente ficcionais de representação da alteridade, quanto sua produção 'publicística' ou, se preferirmos, 'crônica'. Não se deve, de fato, separar as duas esferas, para não cair no equívoco de classificar as primeiras como mero divertimento para um público que, conforme Groningen (1965), "era débil, incapaz de demonstrar energia psíquica", como os próprios escritores cujas obras consumia²; nem ver nas últimas documentação cartorial sobre personagens polêmicas como Alexandre de Abonotico ou Peregrino Proteu. Não tenho dúvidas de que o segundo século representa um período extraordinariamente rico de experiências e de manifestações culturais, ainda que seja sistematicamente desprezado, em especial pelos estudiosos de literatura, como época de decadência e, por isso mesmo, ainda pouco conhecido. Não tenho também dúvidas de que se trata de uma época de profunda crise, logo, de profundas indagações em

¹ Cf. BRANDÃO 1990 (a). 1990 (b). 1992. 1994. 1995.

² O próprio artigo de GRONINGEN 1965, um helenista respeitável, proferido por ocasião de um evento de grande magnitude e importância como são os Congressos da FIEC, numa época relativamente recente (no ano de 1964), e publicado a seguir em revista do porte de *Mnemosyne*, dá-nos a dimensão tanto do equívoco quanto da persistência nele da parte de reconhecidos *scholars*. Da mesma opinião é GALLAVOTTI 1932:25, defendendo que a liberdade de escrever e pensar sob os Antoninos "non trovò più nei Greci un popolo di forti sibbene di moralmente effeminati e decaduti". BOMPAIRE 1958 retoma de uma perspectiva diferente e interessante a questão dos processos de imitação e criação em Luciano, embora empreste exagerada importância à primeira (ele próprio reconheceu isso recentemente, na introdução a sua edição de Luciano (cf. BOMPAIRE, 1993), defendendo um ponto de vista mais equilibrado). Uma abordagem equilibrada sobre a literatura do segundo século, em geral, encontra-se em REARDON 1971.

todos os sentidos e em todas as esferas, na religião tanto quanto na ciência, na política como na sociedade e na literatura³.

O grande interesse que cerca o *corpus lucianum* como documento privilegiado para pensar a crise reside justamente no fato de que não se limita a trabalhar os dados diretos da mesma, mas logra ultrapassá-los, generalizando, em escala gradativa, sua amplitude. Assim, as perspectivas das diferenças sociais e políticas recebem formulação mais ampla, enfocadas sob o prisma do olhar do outro que instaura no próprio a crise e, mais importante, denuncia a experiência da mesma, recusando portanto a opção de escamoteá-la em nome de um discurso que se perde na contemplação da grandeza do patrimônio cultural acumulado. O olhar do outro, como instrumento de denúncia, erige-se pois como mecanismo privilegiado para a constituição do discurso luciânico, isto é, vem a ser um dos fios que, atando firmemente o *corpus lucianum*, garante sua unidade enquanto conjunto. Esse movimento que submete tudo e todos constantemente ao olhar do outro configura o que trataria como uma marcada perspectiva 'teatral', no sentido de que a ação do olhar estranho sobre o objeto não se dá no plano do individual, contrapondo um ponto de vista determinado a outro que se lhe opõe, mas coloca-o constantemente sob os riscos de uma multiplicidade de outros olhares possíveis, como se tudo se passasse numa cena de teatro. O olhar de Nigrino sobre Roma, justamente por participar dessa tendência poética geral, pode ser entendido como um olhar coletivo, como o olhar dos gregos sobre a metrópole e não apenas como a perspectiva de uma única personalidade, ou seja, ele vem a ser um sorte de olhar socializado que se põe em pé de igualdade, por exemplo, com o olhar dos pobres sobre os ricos. Apenas na medida em que pudermos perceber essa articulação entre o individual e o social, poderemos captar os traços que garantem a unidade do *corpus lucianum*. O equívoco de Croiset (1899, p. 598), ao afirmar que a obra de Luciano não tem nenhuma unidade, estaria na dispersão do olhar crítico por aspectos formais, como a variedade de gêneros e de temas, e na recusa ou incapacidade de admitir a possibilidade de uma poética da diferença em que o produtor, nesse caso, o escritor, não abdica de sua condição de receptor, insistindo, pelo contrário, em contaminar sua obra com a perspectiva do público⁴.

³ Recordem-se apenas, de um lado, a atividade inquieta, preocupada e incômoda dos primeiros cristãos; de outro, a produção não menos inquietante e intelectualmente penetrante de Galeno. O reinado de Marco Aurélio marca justamente o fim do chamado "período áureo" do principado e da *pax romana*, bem como os primórdios da crise do império, no bojo de mudanças da estrutura social que expressam tensões antes latentes (ver ALFÖLDY 1987:212ss). É importante ressaltar que crise não é sinônimo de decadência. Também o século V a.C., em Atenas, caracteriza-se por uma profunda crise (ver REINHARDT 1972; DODDS 1983; JOLY 1974) e nem por isso se considera 'decadentista'.

⁴ Com efeito, apenas recentemente se iniciou o movimento teórico de construção de uma poética da diferença, impulsionado pelos problemas que o estudo das literaturas de "minorias": entendidas em termos numéricos ou do ponto de vista da marginalidade em

A opção 'teatral' na obra de Luciano ilustra bem como uma poética da diferença pode ser construída através da apropriação do que há de mais genuíno na tradição. Ao lado da filosofia e da retórica, o teatro integra o rol daquilo que de mais próprio a Grécia produziu, vindo a ser um dos elementos do que de mais 'clássico' legou à posteridade. Justamente por ter florescido no V século a.C., o teatro participa da grande crise que marca essa fase da vida grega, o que permite defini-lo, sem exagero, como um gênero próprio da crise. Ora, a crise se instaura apenas quando a propriedade do legado cultural herdado se põe em xeque, o que só se faz possível pela invasão do diferente. Sem dúvida o teatro ateniense, em especial a tragédia, supõe esse processo, enquanto se apropria do mito tradicional para pensar a vasta 'crise de sentido' que domina o momento histórico em que se manifesta. Essa perspectiva da diferença espalha-se por diversos níveis de prática mimética: na passagem dos entrecos míticos da forma narrativa para a dialogada; na transcodificação do mito em linguagem dramática; na variedade de versões sobre um mesmo tema; na própria temática explorada tanto pela tragédia quanto pela comédia; no contexto que cerca sua realização e recepção, envolvendo tanto as origens no culto dionisíaco, quanto a relação do público com a cena. O teatro, de fato, configura um espaço para o exercício da visão da diferença: o público que contempla o espetáculo, justamente porque enquadrado na categoria dos *θεαταῖς*, tem sempre lembrada a distância que separa a *σκηνὴ* da platéia e o que se representa, da vida, de tal modo que, no teatro, prevalecem outros critérios de virtude e maestria: "quem consegue iludir é mais justo do que quem não o consegue e quem se deixa iludir, mais sábio do que quem não se deixa iludir", para usar a famosa fórmula de Górgias (frg. 23 Diels-Kranz; *apud* Plutarco, *De glor. Athen.* V 348 C). Recusando à representação dramática participação nos domínios da verdade, Platão (*República* X 595 B) reconhece, implicitamente, que ela se constrói numa outra esfera que, nem por ser diferente, deixa de ser eficaz em atingir aquilo que se propõe: provocar prazer no espectador (Platão, *Górgias* 502 B)⁵.

Essa perspectiva teatral, que busca ângulos inusitados para explicitar e pensar a diferença, é ampliada radicalmente por Luciano: o mundo é uma grande *σκηνὴ*; as ações humanas são *δράματα* (ver Mesk 1912:380-381; Schwartz 1965:25). É como num teatro que Nigrino se volta para o espetáculo que a cidade de Roma oferece a seus olhos; é como coros de atores entregues a espetáculo variado e confuso que Menipo percebe a humanidade, considerada a terra toda como enorme

relação às culturas centrais ou canônicas, levanta. Sobre o assunto, pode-se consultar o trabalho de síntese de REIS 1988: 22-29, que resume algumas das principais tendências teóricas de pensar a diferença e procura expor a correlação entre a contribuição isolada de alguns críticos.

⁵ Com relação aos textos de autores antigos, utilizo os editados por Les Belles Lettres, desde que não haja indicação em contrário.

teatro (*Icaromenipo* 16-17)⁶; a vida dos ricos constitui verdadeiro drama de Sófocles ou Eurípidés, com sua sucessão de horrores trágicos (*Assalariados* 41); a vida humana em geral, na perspectiva da morte, é como cena de tragédia, em que logo os atores tiram a máscara e voltam a ser o que são (*Menipo* 16); os oradores comportam-se como atores que representam suas personagens (*Dança* 65; *Pseudologista* 19; *Mestre de retórica* 12, 15, 19-20), bem como os filósofos (ver Caster 1937: 113-114); os próprios deuses observam o mundo do alto como espectadores (*Sacrifícios* 9, 12; *Hist.*; *Caronte*; *Zeus trágico*; *Timão*); mesmo atos comuns como a delação (*Calúnia* 6-7) e os funerais (*Luto* 13) encontram-se fortemente marcados pela teatralidade.

Assim, a teatralidade se entende como marca característica das ações humanas, não vindo a constituir, em princípio, nada de excepcional. Para a construção, contudo, de uma poética da teatralidade, é necessário, da parte do escritor, assumir a perspectiva do espectador diante do qual o espetáculo se desenrola. Colocando-se do ponto de vista do público, Luciano assume que não há um local correto para a contemplação do espetáculo. A própria estrutura física do Θέατρον leva a que não se possa defender a prevalência de um único ponto de vista, isto é, não existe o ângulo correto para ver-se sem distorção, o que tem como consequência que todos os ângulos são legítimos porque todos, em princípio, são deslocados. Se, da perspectiva da produção tanto do texto, quanto do espetáculo, se pode distinguir graus diversos de propriedade, do ponto de vista da recepção o teatro supõe, em virtude de sua própria forma, a diferença como norma. É nesse sentido que interpreto o gosto de Luciano pelo teatro e a insistência com que recorre a metáforas, à terminologia e a situações e técnicas marcadamente dramáticas.

Mais que o fato de Luciano ter escrito ele mesmo duas curtas peças – *Ocipo* e *Gota*, em estilo parodicamente trágico; mais que o fato de utilizar largamente recursos dramáticos na composição dos diálogos (ver Bellinger, 1978), parece-me que é sobretudo do ponto de vista da recepção que a poética teatral contamina sua literatura. Existe um declarado gosto, no *corpus lucianum*, em jogar com a diversidade de perspectivas, que dados externos não explicam satisfatoriamente: seja a perspectiva dos mortos com relação aos vivos; seja a dos pobres diante dos ricos; seja a dos gregos em face dos romanos; ou a de outros povos, como os citas, diante dos gregos; seja ainda a dos deuses diante da humanidade. Mais ainda, o caráter espetacular de muitas cenas inclui-se no rol dos recursos utilizados para realizar-se a função de denúncia, como bem demonstrou Beaupère (1967, p. 6-20), a propósito de *Leilão de vidas*: Luciano usa livremente dados da tradição, imprimindo-lhes um caráter teatral em que tudo "se torna espetáculo e ação". Na opção dramática, concretiza-se, na prática do diálogo luciânico, a soma do diálogo platônico com a pintura, do mesmo modo que o próprio teatro define-se como diálogo plasticamente

⁶ Para as citações de Luciano, utilizo a edição preparada por A.M. HARMON, K. KILBURN e M.D. MACLEOD, publicada em The Loeb Classical Library. Sempre que necessário, confronto-a com a edição de Macleod, posteriormente editada pela Univ. de Oxford.

representado: "o contato de Luciano com o leitor" – anota Chapman (1931, p. 169) – "não é como o de Platão, através da argumentação, mas dramaticamente, como por pinturas vivas". Isso dá-lhe o distanciamento necessário para que ele próprio possa colocar-se na perspectiva do espectador. Esse é o dado essencial a reter: a opção teatral tem como função fornecer ao narrador um ângulo deslocado, contaminar a ação de produtor do discurso com o imprevisto da visão dos recebedores.

O detalhado estudo de Bellinger (1978) sobre a técnica dramática de Luciano nos diálogos dispensa que tenha de retomar aqui cada um dos aspectos. Gostaria apenas de recordar como o diálogo luciânico lida com problemas maiores que os que cercam a atividade dos dramaturgos, uma vez que não pretende efetivar-se de fato através da representação, mas da leitura por um único 'ator', provavelmente o próprio 'autor', como garante ele mesmo (*Pescador 26; Tu és um Prometeu 2*)⁷. Assim, dados de caracterização das personagens, de situação, de interpretação e de cenografia são fornecidos ao espectador embutidos no próprio discurso dos antagonistas, sem interferência de um narrador, isto é, as marcas de teatralidade características do discurso dramático devem manifestar-se mais necessariamente nos diálogos que no próprio teatro⁸. Tudo isso aumenta, na obra, o espaço do público, uma vez que a própria cena "não existe senão na fantasia dos ouvintes" (Cönen, 1977, p. CXL), como um quadro pintado com palavras, não com a palavra monológica de um narrador, mas no diálogo em que, enquanto objetos e produtores do discurso, as personagens vêem e são vistas (ou dizem e são ditas). De fato, os antagonistas assumem, em geral, o papel de espectadores, como se não se considerasse suficiente apenas representar as personagens, mas se quisesse ainda deixar que o público invada a cena. É o que acontece em *Caronte*, enquanto este e Hermes assistem, do alto, o diálogo entre Sólon e Creso (*Car.* 10-12); o mesmo se passa no *Timão*, em que se retrata a cena terrestre ao lado de uma cena no Olimpo, envolvendo Zeus e Hermes na qualidade de assistentes da primeira (*Timão 7 ss*); em *Zeus trágico* repete-se o artifício, de modo mais elaborado, pois vem a ser a própria mola da ação: do céu, os deuses, reunidos como em teatro, assistem ao espetáculo público, acompanhado na terra também por uma multidão, do epicureo Damis que

⁷ "There is, of course, nothing to prove that Lucian did not announce the scene at the beginning of the piece, but a careful study of his technique shows that it was his practice to supply the exposition by the words of the characters themselves, and leads to the belief that he read these dialogues without preface and without interruption by explanations or stage directions in his own person" (BELLINGER 1978:5). Cf. ainda CONEN 1977:CXL, "Lukian trug seine Dialoge als eine Art 'Ein-Mann-Theater' in öffentlichen Rezitationen vor".

⁸ "Alle Informationen mussten im Gespräch der 'auf tretenden' Personen enthalten sein, deren Zahl ebenfalls in Anlehnung an die Komödie gegenüber dem herkömmlichen Dialog vermehrt wurde" (CONEN 1977:CXL). Acrescente-se a isso que, no texto, não necessariamente deviam constar as indicações dos nomes dos interlocutores, como acontece com relação a *Zeus Trágico*, do qual "unser B2 hatte keine Siglen, ebenso vermutlich schon der Hyparchetypus B" (CONEN 1977:CXL.II).

debate com o estoíco Timocles a existência ou não existência dos próprios deuses. Espectadores em vários níveis, portanto: a multidão descrita, que segue os discursos dos dois filósofos, feita, com eles, personagem do espetáculo contemplado pelos deuses, cuja existência vem a ser a própria matéria do entrecho que Luciano representa, apresentando o texto, de viva voz, a um público reunido em sua volta como aquele que se reúne em volta dos dois filósofos na ficção do diálogo e como os próprios deuses o fazem no Olimpo. Uma vitória do espetáculo, a radicalização da visão teatral, sua elevação ao modo de representação por excelência em que os três elementos que subjazem à mimese dramática se colam de modo indissociável: o produtor do discurso, o ator que o representa e o público que o recebe, falando e manifestando-se todos concomitantemente. Ora, se ao autor e ao ator é legítimo o uso do discurso no espaço do teatro, nega-se implicitamente que o público possa fazer o mesmo. A opção de Luciano implica pois assumir os riscos de abrir espaço na $\Sigma\chi\eta\nu\eta$ para a fala dos recebedores, como entre os habitantes de Abdera, após a representação da *Andrômeda* de Eurípides (*Hist.* 1): eliminados os limites entre a fala e o silêncio, confundem-se os papéis, o que tem como consequência principal que, no ardor da febre, o público assuma o caráter dos atores e das personagens, isto é, assumam o discurso do outro. Não é à toa que Zeus, perdido no meio dos mecanismos dramáticos, se chame trágico e se expresse parodiando versos de tragédias (cf. *Zeus trágico*); não é ainda à toa que, numa situação em que todos os atores se descobrem enfim espectadores, o trágico termine prestando-se ao riso. Efeitos de distanciamento que tornam tudo ridículo.

Esses artificios de ordem dramática, que permitem o exercício da visão do outro e tornam cada um objeto dessa mesma visão, aparecem não apenas nos diálogos, um gênero por si dramático, mas ainda em outras formas de produção. Desejo lembrar apenas dois exemplos narrativos, já que a narrativa teria tendência mais acentuadamente monológica, impondo ao público o ponto de vista do narrador. Em *Das narrativas verdadeiras* e em *Lúcio ou o asno*⁹, cuja classificação como romances nada tem de absurdo, a que se visa? Acredito que justamente a radicalizar a visão do outro sobre o próprio. O entrecho do jovem transformado, por força da magia, em asno, fornece a oportunidade de apresentar uma visão do costumeiro de uma perspectiva definitivamente deslocada, na medida que se preserva a função narrativa do animal. Além de toda experiência de ser outro por que passa a personagem, essa mesma experiência faz com que as ações da galeria de tipos com que se defronta — os ladrões, a mulher apaixonada, os espectadores da cena final, etc. — se apresentem sob um novo aspecto, estranho e risível. Todas as aventuras que integram *Das narrativas verdadeiras*, relacionadas com a experiência de estranhezas que vão dos habitantes dos astros ao interior de uma baleia e a mares nunca dantes navegados, passando pelas ilhas dos mortos, têm como objetivo não o estranho pelo estranho, mas o contraponto com o costumeiro. Isso descobre-se nas explicações

⁹ Não acredito que haja razões realmente sérias para desclassificar a atribuição do texto a Luciano. Ver ANDERSON 1976.

fabulosas para expressões comuns como "barriga da perna"¹⁰ ou para figuras poéticas como "navegar através de florestas"¹¹. Essa perspectiva do costumeiro, que acompanha toda a fuga pelo fantástico, parece-me bem explicitada no estratagemas lunar do grande espelho no qual se vê e se ouve tudo o que se passa na terra:

e ainda outra maravilha, no palácio real, contemplamos: um espelho imenso colocado sobre poço não muito profundo; se então ao poço desce alguém, escuta tudo que junto de nós, na terra, se diz; e se para o espelho olha, todas as cidades, todos os povos vê como estando entre eles (*Narr. verd.* 26).

A figura do espelho é preciosa, pois remete para uma sorte de radicalização da visão do próprio enquanto o outro, chegando aos limites do pensar-se a identidade. Quem olha no espelho, em princípio, confirma a identidade de seu próprio eu mas, na verdade, experimenta ver-se como outro, na imagem invertida que lhe é devolvida. No espelho da lua acontece o mesmo: Luciano vê nele seus parentes (Οἱ χείους) e a sua pátria (πατρίδα); mas os vê como outros, ainda que sob a categoria do outro próximo; em suma, vê o próprio de um ângulo inusitadamente deslocado como é a experiência de ver a terra da lua. Observe-se bem que ele não descreve como os selenitas, no espelho, vêem os terrestres, o que configuraria uma autêntica relação de alteridade. Não é isso o que lhe interessa. Fechando a descrição da lua, a cena do espelho fica para o leitor como uma espécie de chave para entender todo o relato: a contemplação de algo como espectador (θεατής), consciente da distância que separa a cena da platéia, é o dado relevante (τοὺς οἱ χείους ἐγὼ ἐθεασάμην καὶ πάσαν τὴν πατρίδα). Algo semelhante ao que acontece no teatro, portanto: nada mais próprio que o mito de Édipo ou de Agamêmnon para o público grego, que se vê, contudo, na cena, de um ângulo desfocado. A perspectiva teatral vem a ser mesmo uma forma de problematizar o idêntico, de contemplar o que é familiar como estranho, de experimentar ser estrangeiro na própria pátria. Não se trata, pois, de uma poética da alteridade, na linha da de Heródoto (cf. Hartog, 1980), mas antes de uma poética da própria identidade problematizada como o outro de si mesma. O deslocamento do espelho é pois a norma, enquanto devolve ao espectador uma imagem invertida mas real, porque distante e outra. Como se afirma em *Como se deve escrever a história*, a fideiidade do espelho, nos limites entre o próprio e o

¹⁰ Os selenitas nascem de machos, cuja gravidez se dá na barriga da perna: ὄοχει δέ μοι καὶ ἐς τοὺς Ἕλληνας ἐκεῖθεν ἔκειν τῆς γαστρονομίας τούνομα, ὅτι παρ' ἐκείνοις ἀντί γαστροῦς κυοφορεῖ (*Narr. verd.* I 22).

¹¹ Cf. *Narr. verd.* II 42: concretiza-se o que diz o verso de Antimaco (τοῖ σὺν δ' ὑλήεντα διὰ πλόον ἐρχομένοισιν), na cena em que, em pleno mar, encontrando os nautas uma densa floresta, passam, literalmente, a navegar sobre a mesma.

outro, garante a autonomia de visão, permite olhar-se sem paixão, faz do que vê espectador de si mesmo.

1. A REPÚBLICA DAS FORMIGAS

Se os dados históricos, sociais e econômicos podem lançar alguma luz sobre algumas opções assumidas literariamente por Luciano, como a insistência no contraste entre pobres e ricos¹², em outros casos o deslocamento de perspectivas é mais amplo, mais radical e, por isso mesmo, menos fácil de entender: assim, quando deuses contemplam o grande teatro do mundo (como em *Caronte*, *Zeus trágico*, etc.), ou alguma personagem logra escapar dos limites do espaço terrestre e alçar vôo para olhar, de um ângulo inusitado, esse mesmo espaço (cf. *Narr. verdadeiras*, *Caronte*, *Icaromenipo*, etc.)¹³. É bem verdade que, desde Homero, os poetas registram lances da visão de outras esferas sobre a superfície da terra, sobretudo da parte dos deuses que contemplam, do alto, as ações humanas¹⁴. O que distingue, contudo, a obra de Luciano é que as ações contempladas se apresentam inevitavelmente sob a roupagem da diferença, o que se faz possível por dois expedientes: de um lado, pela submissão do próprio ao critério do outro, através da mera justaposição de diferenças; de outro, pela contemplação do próprio de perspectivas deslocadas que, curiosamente, representam o foco mais correto, como se afirmou acima¹⁵.

A primeira técnica remonta a Homero e, mais especificamente, a Heródoto, vindo a constituir uma poética da diferença em que, todavia, Luciano faz com que o diferente deixe de ser mero objeto de visão do próprio para tornar-se parceiro do exercício de olhar mútuo. Em cada ponto de *Das narrativas verdadeiras* o narrador apresenta-se como estrangeiro que encontra em seu caminho coisas estrangeiras: isto é, olha e é olhado com curiosidade e estranheza. Há vários níveis: desde a pura

¹² Sobre esse aspecto, ver BALDWIN 1961; também tratei do mesmo assunto em BRANDÃO 1992.

¹³ Esse último exemplo é de importância vital, na medida em que uma das marcas mais distintivas da humanidade é o estar presa à terra e contemplar o universo de uma perspectiva inexoravelmente terrestre (cf. ARENDT 1981). O mero fato de imaginar-se a possibilidade de contemplar o mundo de um ângulo não terrestre representa algo de extremamente desconcertante, sem dúvida muito mais para os antigos que para nós, que nos habituamos, desde o desenvolvimento da astronáutica, a ver o planeta, ainda que através de imagens televisivas ou fotográficas, de perspectivas extra-terrestres. Entretanto, trata-se de um problema permanente ao longo de nossa cultura: a propósito, veja-se a interessante retomada dessa temática luciânica no recente e festejado romance de Cees Nooteboom, *A seguinte história*: (NOOTEBOOM 1995).

¹⁴ Essa situação é também explorada comicamente, como na *Paz* e nas *Aves* de Aristófanes. Outras perspectivas inusitadas fazem parte do rol da comédia: recordo a *Garrafa* de Frinico, em que a própria garrafa acusava o bêbado (ver SILVA 1983).

¹⁵ Sobre o assunto, ver KORUS 1984 e BRANHAM 1989.

alteridade dos hipomirmecos, aerocónopes, aerocórdacos e outros habitantes de espaços fantásticos, até os encontros com Homero, Sócrates, Ulisses e outros ΟΙ ΧΕΙΟΙ na Ilha dos Bem-aventurados. Ainda que se trate, no segundo caso, de personagens familiares, enquadram-se elas no âmbito da diferença, pelo mero fato de estarem deslocadas do espaço familiar: as idiossincrasias são assim destacadas, como no caso de Platão, que habita, sozinho, a cidade por ele construída (*Narr. verd.* I 17); Diógenes, que se casou com a cortesã Laís e dança sob efeito de bebida (*Narr. verd.* I 18); Ajax que é entregue a Hipócrates para ser tratado da loucura (*Narr. verd.* II 7); etc. Todas essas marcas de diferença nada mais são que ampliação de características que tornavam ímpares essas mesmas personagens nos domínios do idêntico. É como descobrir que a identidade, no que tem de mais característico, só se efetiva como diferença.

Personalidades como Platão, Diógenes e Ajax não podem contudo ser tomadas como paradigmas, justamente por serem ímpares *inter pares*. Hermes, do alto, chama a atenção de Caronte para como, entre a multidão de homenzinhos que se amontoam em suas tocas (*Car.* 7), há alguns poucos que "olham as coisas deste mundo com olhos penetrantes e as conhecem pelo que elas são" e, por isso, "permanecem separados da multidão e caçoam do que se passa sem nunca achar o que os satisfaça" (*Car.* 21). Além dessas poucas exceções, existe a multidão que se perde na mesmice do mesmo, afogada pelas atividades básicas inerentes à condição humana, sem nem ao menos supor que possa existir uma outra visão, sem problematizar minimamente uma existência que se arrasta na caça de coisas ordinárias. É assim que Menipo (personalidade *extra-ordinária*) vê o mundo, a partir de sua experiência de visão aérea: o espetáculo extraordinário (ΠΑΡΑΔΟΞΟΥ ΘΕΑΣ) de uma república de formigas (ΜΥΡΜΕΧΩΝ ΠΟΛΙΤΕΙΑ - *Icar.* 19), em tudo ridículo e confuso (ΠΑΝΤΑΠΑΣΙΝ ΠΑΓΓΕΛΟΙΣ ΚΑΙ ΤΕΤΑΡΑΓΜΕΝΗ - *Icar.* 17): assim são todos os coreutas sobre a terra e dessa desarmonia é composta a vida dos homens, os quais não só vozeiam em dissonância, mas também são diferentes nos costumes, se movem contrariamente e não pensam o mesmo sobre nada, até que a cada um deles o corega expulsa da cena, dizendo não mais ser necessário (...) Mas nesse inconstante e variado teatro, tudo mesmo que acontecia era, de qualquer modo, risível¹⁶. (...) Julgo muitas vezes já teres visto a ágora das formigas. (...) Parece haver entre elas, na proporção da vida de formigas, tanto alguns arquitetos quanto demagogos e pritanes e músicos e filósofos. Seja como for, as cidades, com seus homens, parecem-se muitíssimo com os formigueiros. (*Icarom* 17, 19)¹⁷

¹⁶ "ἐν αὐτῷ γε ποικίλῳ καὶ πολυειδεῖ τῷ θεάτρῳ πάντα μὲν γελοῖα δῆπουθεν ἦν τὰ γινόμενα" (*Icarom* 17).

¹⁷ Interessante exemplo de figura semelhante colhe-se em Celso (III, IV 23), a propósito da disputa entre judeus e cristãos: "a raça dos judeus e dos cristãos (pode-se comparar) a uma fileira de morcegos, ou a formigas saindo da toca, ou a rãs em torno do pântano deliberando, ou a vermes reunidos em assembleia num ângulo do atoleiro e discutindo, uns com os outros, quem deles seria mais culpado". A fonte de Celso é Platão

Observe-se como, desde que submetido ao efeito do distanciamento, o ordinário revela-se "*παρά-δοξος*", isto é, invertem-se as perspectivas e, na epifania do ridículo escondido em cada ação comum, as coisas se mostram no que são. Ninguém escapa aos olhares corrosivamente deslocados de Menipo, de Nigrino, de Diógenes, dos mortos e estranhos, o olhar estrangeiro de Caronte que, habituado à esfera do Hades e desconhecendo tudo sobre a terra (cf. *Car.* 2), se alia a Hermes – o deus que circula constantemente no espaço aéreo e chega, como psicopompo, às margens do Aqueronte – para buscar um local de onde ver melhor o mundo (*Car.* 3). A perspectiva pretendida pelo olhar de Luciano poderia ser entendida justamente como a soma desses dois olhares, ambos deslocados: o primeiro, enquanto procedente de uma esfera subterrânea; o segundo, de uma esfera supra-terrestre. Desse modo entende-se a articulação intrínseca que amarra os diálogos de mortos aos diálogos de deuses e aos testemunhos de viajantes do ar. É importante observar que o lugar privilegiado buscado pelos dois deuses só se obtém por efeito de distanciamento, colocando-se sucessivamente, um sobre o outro, o Olimpo, o Eta, o Ossa, o Pélion e o Parnaso (*Car.* 4-5) e providenciando-se, a seguir, para ambos espectadores, uma visão aguda (*Car.* 7). Por outro lado, deve-se ressaltar como tal operação só se faz possível através do uso de versos homéricos, tanto no que diz respeito à sobreposição de montes, o que satiricamente se trata de "arquitetura homérica" (*Car.* 5), quanto à aquisição de acuidade de visão (*Car.* 7)¹⁸: através do próprio do próprio obtém-se pois o necessário para permitir o exercício do olhar do outro, talvez porque o próprio Homero, em que brilha mais que em qualquer outro a identidade do helênico, seja ele também o mais impar dentre todos os pares.

Nesse contexto, o estatuto humano define-se de duas perspectivas: o alto e o baixo; o sobre-humano e o sub-humano; o Olimpo e o Hades. Tudo ganha então sentido diverso, num jogo consciente com os limites da diferença:

"É isso então o ouro?" –pergunta Caronte estarecido– "essa coisa brilhante que lança reflexos, misturados de amarelo e vermelho? Sempre ouvi falar dele, mas é a primeira vez que o vejo" (*Car.* 11).

O olhar do outro guarda as marcas de olhar primevo, ainda não contaminado por toda sorte de valores relativos: o ouro para que serve, senão para sobrecarregar os que o

(*Fédon* 109b), citado textualmente mais à frente (VII 27). Mas, no filósofo, não se trata de sublinhar a diferença nem de ridicularizar discussões que, de um ponto de vista normal, para os nelas envolvidos, se revestem de máxima importância, mas de opor o espaço da terra a outros espaços habitados por muitos outros e defender que "a própria terra pura em pureza repousa no céu". Como Celso, Luciano, em casos semelhantes, pode estar-se apropriando da figura platônica para fins novos.

¹⁸ Sobre as citações de Homero nessa passagem, ver DEZOTTI 1993.

levam? -em que é diverso do cobre dos óbolos que os mortos levam?- em que é superior ao ferro, que constrói armas para defender as riquezas em ouro acumulado? (*Car.* 11-12) Para essas perguntas Caronte não encontra respostas, a não ser a inevitável constatação de que os homens são ridículos enquanto se atormentam para guardar riquezas, glórias e honras:

"Sim" afirma Hermes - "não encontrarás jamais termo forte o suficiente para exprimir como os homens são ridículos, Caronte, sobretudo quando se vê como, abandonando-se a desejos desordenados, partem do meio de suas esperanças, raptados à força pela excelente Morte" (*Car.* 17).

Assim, a reflexão desesperada dos mortos que dialogam no Hades confirma-se no espetáculo do grande teatro do mundo, entendido como cena ridícula, mais ridícula ainda porque efetivada como ação de marionetes incapazes de construir seu próprio destino, embora insistam em desconhecer isso e ajam como se suas ações fossem eficazes:

Mas, se olhas com atenção, verás também as Moiras sobre a multidão, as quais fiam para cada um dos homens o fuso ao qual estão todos presos por um fio fino. Vês essas espécies de teias de aranha que descem dos fusos sobre cada um deles? (*Car.* 16)

A visão do teatro de marionetes, em que os fios são a mortes inesperadas, as heranças, as esperanças e os medos, é a perspectiva que se busca. Uma perspectiva, volto a repetir, de distanciamento, melhor: de estranhamento. Um pressuposto básico do pensamento de Luciano é que não se pode ter visão correta quando se está mergulhado no próprio ou, segundo a fórmula de Korus (1984, p. 301), se não se adota o "princípio de não envolvimento". Assim se entende como a "arquitetura homérica" implica, ao mesmo tempo, acuidade de visão. É preciso escapar dos limites do próprio, caso contrário, o espectador se sujeitará ao que padecem

os que olham na água: pois julgando serem tão grandes as coisas como lhes aparecem do alto, alargada a sombra pela luminosidade, desde que emergem decepcionam-se, descobrindo-as muito menores (*Ámbar* 6).

Daí porque a justa dimensão da humanidade se apresenta como uma república de formigas. Não se trata, contudo, de desprezo, da altivez dos grandes em face dos pequenos, dos filósofos em face do populacho, a qual revelam Hermótimos

e outros¹⁹. Trata-se de pretender ter acuidade de visão a ponto de perceber a diferença, a ponto de poder rir, ou "morder rindo" como os velhos cães (isto é, os antigos cínicos).

2. A REPÚBLICA DO QUASE-NADA

A completa relativização de valores que a perspectiva de alteridade provoca com relação às coisas humanas – que, como vimos, de fato vem a ser uma visão deslocada do próprio – evidencia-se de modo enfático no tratamento a que Luciano submete os deuses. No grande espetáculo do mundo, cabe também a eles parte na representação – um dado absolutamente familiar para o imaginário grego, habituado, desde Homero, a entender que os acontecimentos se fiam numa sobreposição de planos, de movimentos e de vontades efetivados na esfera sobre-humana tanto quanto na humana. Assim, a trama da *Iliada* e da *Odisséia* mostra-se o resultado da ação dos heróis e dos deuses; o drama de Édipo explicita limites de auto-determinação no embate de duas vontades poderosas, colocadas em níveis contudo diferentes, a do herói e a de Apolo; Hércules, na versão eurípedea, justamente no momento em que decide mudar totalmente o rumo de sua vida heróica, submerge no imprevisto dos desígnios de Hera. Os exemplos poderiam suceder-se em grande número, garantindo a prevalência de um esquema que soma, a um plano humano, um correspondente e quase sempre diverso plano divino. A representação dessa sobreposição parece-me exemplar no teatro e, especialmente, na solução plástica de Eurípedes, no *Hércules*, enquanto supõe a concretização de dois planos de cena: aquele em que se movimenta o herói e aquele em que se apresentam Íris e Lissa, enviadas de Hera. O exemplo interessa-me ainda aqui porque, dentre toda produção do teatro ático, creio que poucos outros textos lograram abordar com tamanha incisão o problema da crise de sentido, identificando sua origem na concepção que se tenha a propósito dos deuses: um deus, se é verdadeiramente deus, não tem necessidade de nada; assim, os mitos que narram seu envolvimento em entrecos de preferências, de ódios, de vinganças, adultérios e crimes não passam de "desgraçadas palavras de poetas"²⁰. Dizendo de outro modo, se se admite que um deus possa ser injusto, uma de duas: ou não existe deus ou não existe justiça. Para que o sentido que fundamenta a visão de mundo de um grupo social e as suas instituições seja eficaz, é indispensável preservar a rede em

¹⁹ A figura dos homens como formigas ocorre no *Hermótimo* sob essa perspectiva: a personagem declara a Licino desejar escalar a montanha da filosofia pois os que o fazem "são felizes, vivendo uma vida maravilhosa o restante de seus dias, como formigas, do alto, olhando os outros" (*Herm.* 5). Luciano não tem essa perspectiva salvacionista que, justo por isso, é extremamente orgulhosa. Tal pretensão se desconstrói no mesmo *Hermótimo* pela defesa do senso comum contra todas as filosofias.

²⁰ Eurípedes, *Hércules* 1345-1346: "δεῖ τα γὰρ ὁ θεὸς, εἴ περ ἔστ' ὄντως θεός, / οὐδενός· αἰοιδῶν οἳ δε δύστηνοι λόγοι". Ver outros comentários em BRANDÃO 1985 e bibliografia aí citada, especialmente REINHARDT 1972.

que ele se manifesta. Ora, os deuses, através dos mitos e da tradição, entendem-se como os instauradores e fiadores de uma certa ordem; desde que se ponham em causa ou aqueles ou esta, o sentido entra em crise e, conseqüentemente, os critérios de identificação da cultura. É nesses termos que considero que o pensamento religioso é de extrema relevância no contexto de qualquer cultura, enquanto constitui um dos fios mais básicos da rede de representações sociais.

Se a retórica da decadência pode pretender diminuir o século segundo como crepúsculo da Antigüidade clássica em diversas esferas (ainda que equivocadamente), seria absurdo afirmar o mesmo com relação ao pensamento religioso. Questões referentes à natureza divina, a suas relações com os mortais, aos ritos, a formas de predição, de revelação e de iluminação ocupam as melhores inteligências de então, da credulidade de Élio Aristides ao agnosticismo dos epicúreos, do radicalismo de Taciano ao universalismo de Celso, do discernimento de Galeno à sistematização de Artemidoro e ao desejo de conciliação de Justino, além de toda a turba de iluminados e taumaturgos que percorrem o império revelando doutrinas de salvação e realizando prodígios, em que se incluem tanto diferentes correntes cristãs quanto diferentes correntes do chamado hermetismo, os mistérios de Mitra, de Ísis, o orfismo, Apolônio de Tiana, Alexandre de Abonotico, Peregrino Proteu e outros²¹. Toda essa efervescência não é ignorada por Luciano e seu interesse por questões de natureza religiosa é mais um argumento em favor da íntima relação de sua obra com seu tempo²². Isso não significa que seja um exemplar do *homo religiosus*, mas simplesmente que não lhe escapam à observação os fenômenos de natureza religiosa, com uma abrangência que considero notável, apesar do incômodo de Caster (1937) em relação a seus 'silêncios'. Na verdade não há 'silêncios' mas, como em outras esferas, seleção cuidadosa do material utilizado em diferentes circunstâncias. Cobrar do *corpus lucianum* 'silêncios' sobre diversos fenômenos contemporâneos suporia pretender que Luciano fizesse profissão de historiador. Nada mais despropositado. O importante, pelo contrário, é envidar esforços para perceber as intenções que motivam a eleição de temas, aspectos e figuras da vida religiosa e como essa eleição particularizada se articula no organismo maior do *corpus lucianum*.

Tomo como ponto de partida o mesmo Caster (1937), cujo estudo me parece seguro, embora algumas posições devam ser revistas, inclusive diante de novos dados. Acato, em princípio, sua conclusão de que, como outros, o fenômeno religioso é abordado por Luciano da perspectiva da $\pi\alpha\iota\delta\epsilon\iota\alpha$, o que eu diria com mais precisão: a crítica à religião se realiza em Luciano como parte da crítica aos

²¹ Pode-se consultar CUMONT 1989, DODDS 1983, FESTUGIÈRE 1944 e 1954, LABRIOLE 1934, LACALLE 1986, BROWN 1984, BRANDÃO 1988 e 1991.

²² Baste lembrar, a esse propósito, que ele é um dos raros autores pagãos de quem temos registros relativos aos cristãos (cf. *Per.* 11-16 e *Alex.* 38; ver ainda LABRIOLE 1934 e CASTER 1937. Para uma visão geral, ver JONES 1986:33-45 e BALDWIN 1973.

homens cultos, como acontece também em outras esferas²³. Desse modo, as imbricações da religião com a filosofia têm lugar de destaque, predominando a polêmica em torno da crença na Providência, defendida ardorosamente pelos estoicos e sistematicamente atacada pelos epicúreos. Trata-se, de fato, de um ponto crucial. A questão euripideana se coloca agora em novos termos, provocando igualmente uma crise de sentido: se existe a providência e, logo, se os deuses se ocupam do mundo, as preces, os ritos, sacrifícios e oráculos se justificam; se, pelo contrário, é incompatível com a natureza divina preocupar-se com o mundo, toda religião é desnecessária. Assim, a pergunta essencial remete ao problema da natureza divina, enfocada contudo da perspectiva de suas relações com os homens. A esse tema específico Luciano dedica inteiramente três obras: *Sobre os sacrifícios*, *Zeus confundido* e *Zeus trágico*²⁴.

A primeira, dissertativa, discorre sobre a falta de sentido de práticas como os sacrifícios, a adivinhação e a crença nos deuses como imaginados tanto pelos gregos quanto pelos bárbaros. Essas idéias recebem colorido dramático em *Zeus confundido*, quando o filósofo Cinisco, lançando mão da argumentação epicurista contra a providência, testa e vence Zeus com base no seguinte raciocínio: se existe a Moira que tudo tece de antemão e se mesmo os deuses não podem escapar de sua ação, é em vão que os homens dirigem súplicas e homenagens a estes, pois os mesmos não podem prover nada a ninguém além do que está estabelecido. Note-se bem: Luciano não pretende defender a existência de um destino inelutável, mas apenas retratar, dramaticamente, a confusão de Zeus (que é a de qualquer espírito religioso) diante desse tipo de argumentação. Orienta-o a intenção de denunciar o absurdo sobre o qual se ergue o pensamento religioso, como faz no *Hermótimo* com relação à filosofia²⁵: partindo-se de um pressuposto indemonstrável, todas as conclusões dele decorrentes são totalmente absurdas e ridículas. Não tem sentido, pois, cobrar de Luciano uma 'teologia', como não tem sentido cobrar-lhe uma filosofia. Como em outras esferas, também aqui é uma função de denúncia que orienta a composição do textos, o que se estende igualmente a exemplos como *A morte de Peregrino* e *Alexandre ou o falso profeta*. Talvez justamente por isso o filósofo que desafia Zeus com argumentos de origem epicurista se chame Cinisco, em clara alusão aos cínicos. A ele não interessa contrapor à teologia tradicional uma

²³ Tratei disso, da perspectiva das referências à medicina em Luciano, em BRANDÃO 1990 (a).

²⁴ Como CASTER 1937:181 ss., não concordo com os argumentos contra a autenticidade de *Sobre os sacrifícios*, um "véritable programme" que resume vários tópicos desenvolvidos extensamente em outras obras de Luciano.

²⁵ Mesmo em outros textos essa intenção de denunciar o absurdo do pensamento religioso se constata. Como afirma JONES 1986:34, a propósito do *Diálogo dos deuses* 13, que retrata o nascimento de Atena, contraposto a comentário de Élio Aristides sobre o mesmo trecho mítico (Arist. 37. 2-4), "whereas Aristides solemnly explains the myth as the expression of Athene's power and privilege. Lucian's sketch exposes its absurdity".

nova teologia, como faziam os cristãos e os epicúreos; interessa-lhe simplesmente cercar Zeus, colocá-lo numa enrascada, surpreendê-lo em contradição inevitável para denunciar a fragilidade da crença nos deuses, logo, o melhor porta-voz da denúncia é, de fato, um aparente epicurista que, contudo, exerce uma função cinica confirmada em seu próprio nome²⁶.

É inegável que Luciano, radicalmente, não empresta nenhum crédito aos deuses; mais ainda: despreza a crença neles, ri dos que acreditam, a tal ponto que nem mesmo se interessa em combatê-los, mas apenas visa a ridicularizar, mais que os deuses, os crentes. Concordo com Caster (1937, p. 198 e 206) que as opiniões expressas por Luciano, em diversas passagens de textos diferentes, sobre a religião e os deuses, podem ser resumidas no seguinte silogismo: "um Deus é uma Providência; mas a Providência é uma noção ridícula, indigna da divindade; logo, a idéia de Deus é necessariamente incoerente e ridícula (...) e não pode subsistir num espírito esclarecido". Se a negação teológica em Luciano é tão sistemática e radical, cabe perguntar por que retrata os deuses em seus textos e, mais especificamente, por que escreve mesmo peças 'teológicas'? Uma primeira resposta poderia encaminhar-se no sentido de demonstrar o óbvio: o escritor lida com o imaginário de sua cultura e move-se numa rede comum com os recebedores, o que garante a própria legibilidade e sentido do texto²⁷. Uma segunda possibilidade, seria lembrar que Luciano não se coloca como apologeta de nenhuma doutrina, mas dedica-se ao exercício da sátira, sendo os deuses bom objeto para provocar o riso no leitor, isto é: por que abandonar os deuses se estes podem fazer rir? Acredito, entretanto, que há mais uma razão poderosa: enquanto espelho da ordem humana, enquanto justificativa dela, retratar a sociedade divina pode ser um recurso adequado para a crítica dos homens; justamente por serem divinas tais personagens, permitem um máximo de distanciamento e, logo, de isenção no exercício da crítica. Dito de outro modo: já que os deuses estão, por excelência, no âmbito da alteridade, retratar esse grande outro devolve ao recebedor a imagem corretamente desfocada de sua própria condição²⁸. A eleição dos deuses como personagens deve-se pois a uma razão funcional, respondendo à opção de

²⁶ Embora os argumentos contrários à concepção tradicional dos deuses sejam epicuristas (provavelmente colhidos em Filomeno), a solução não é: Luciano não chega ao deus não providencial de Epicuro (cf. CASTER 1937:211). Há um abismo entre o ateísmo inconseqüente e plano de Luciano e a teologia epicurista, simplesmente porque o filósofo não nega a existência divina (cf. *Carta a Menecceu* 122-124; *Lucrécio* II 1090-1104; II 644-651; V 146-147. 181-186; V 1161-1240: ver também LONG 1984:49-56). Sobre o assunto, ver ainda JONES (1986:40-41), que admite semelhanças com o epicurismo, nos argumentos, e com o cinismo nas ações de Cinisco, mas defende que Luciano "expresses convictions of his own and not of sources chosen at random".

²⁷ JONES 1986:45 considera que, vivendo Luciano numa época em que "olds beliefs flourished along with news", sua sátira religiosa é "ones of the strongest links between him and his time".

²⁸ Sobre a idéia de deus como o grande outro na Antigüidade grega, ver VERNANT 1988.

pensar o problema da identidade da perspectiva da diferença.

Assembléia dos deuses demonstra bem isso: convocada por Zeus, reúne-se para decidir sobre os estrangeiros e metecos (isto é, deuses de origem não grega e mortais divinizados) que invadiram o Olimpo, perturbando sua ordem e comprometendo mesmo a imagem divina diante dos fiéis. Momo, na qualidade de acusador, enumera os problemas existentes, um a um, a saber: primeiramente, o fato de diversos deuses terem introduzido no Olimpo seus sequazes, sendo, eles mesmos, como Dioniso, 'semi-homens' (ἡμιάνθρωποι) e nem mesmo gregos de origem (*Assemb.* 2-4); em segundo lugar, a prática de diversos deuses, inaugurada por Zeus, unirem-se a mortais, enchendo o céu de semi-deuses (ἡμιθεοί), como Hércules, Dioniso, Asclépio e outros (*Assemb.* 7-8); ainda, o acolhimento de estrangeiros, como Átis, Coribante, Sabázio, Mitra e os deuses egípcios em forma de animais (*Assemb.* 9-10)²⁹; finalmente, as apoteoses sem critério, tanto de gregos (Trofônio, Anfíloco, Polídamas, Teágenes) quanto de bárbaros (Zalmôxis, cf. *Assemb.* 9-12). Em toda essa lista, ressaltam as marcas de diferença que cercam cada um dos seres citados, seja de ordem racial (deuses e heróis bárbaros), seja de natureza (semi-homens e semideuses), seja de forma (deuses não antropomórficos: de forma mista, animal ou extravagante), seja sociais (escravos, pessoas rudes), seja morais (um deus matricida). Assim, além de ser "semi-homem", Dioniso não é "nem grego por parte de mãe, mas neto de um certo mercador siro-fenício, Cadmo" (*Assemb.* 4); Pó, o Sileno e os Sátiros são "camponeses e pastores na maioria, homens extravagantes e de forma estranha"³⁰, ao que se acrescenta ser o Sileno lídio e os sátiros frígios (*Assemb.* 4); Mitra é meda e "nem fala grego, de forma que nem entende se alguém brinda"³¹; Zalmôxis, além de estrangeiro, era escravo (*Assemb.* 9)³²; Anúbis, Ápis e Amon têm, respectivamente, cara de cão, forma de touro e chifres de carneiro (*Assemb.* 10); Anfíloco é filho de um matricida (*Assemb.* 12). A toda essa turba acrescentam-se ainda os "muitos nomes estranhos" (ξένα ὀνόματα πολλά) aplicados a coisas que não existem sob a forma de divindades, como Virtude, Natureza, Destino e Fortuna, "nomes vazios de conteúdo imaginados por estúpidos ho-

²⁹ Também em *Icarom.* 27 se afirma que Pã, Coribante, Átis e Sabázio são metecos e ἀμφίβολοι θεοί.

³⁰ ἀγροίκους τινὰς καὶ αἰπόλους τοὺς πολλοὺς, σχιρτητικοὺς ἀνθρώπους καὶ τὰς μορφὰς ἀλλοχότους (*Assemb.* 4).

³² οὐδὲ ἐλληνίζων τῇ φωνῇ, ὥστε οὐδ' ἦν προπῆ τις ξυνίησι (*Assemb.* 9).

Luciano adota aqui a versão de Heródoto (IV 94-95), segundo a qual o deus dos getas Zalmôxis teria sido escravo, em Samos, de Pitágoras, com o qual teria aprendido a sabedoria que depois transmitiu a seu povo, forjando prodígios como o ter-se ocultado, como se tivesse morrido, para, depois de três anos, apresentar-se aos trácios como ressuscitado. Sua divinização, portanto, se deve a impostura, semelhante à que também se narra a propósito de Pitágoras (cf. escólio a Sófocles, *Electra* 62, embora a observação do escoliasta possa dever-se a reminiscência do passo citado de Heródoto).

mens, os filósofos³³.

O Olimpo assim retratado, em vez de vir a representar a confirmação do idêntico, revela-se a própria mimese da alteridade, o jogo entre o semi-humano e o semi-divino, sem lograr ser por inteiro nada. Esse jogo atinge os cidadãos de direito e sobretudo o olimpiano por excelência, Zeus, que aprecia descer para junto das mortais, ora numa, ora noutra forma³⁴, fazendo-se ora touro, ora chuva de ouro e arriscando-se a ser imolado ou fundido e levar a que se tenha, em vez de Zeus, um colar, um bracelete ou um brinco (*Assemb.* 7); o mesmo Zeus, fundido com Amon, permite que se lhe coloque sobre a cabeça os chifres de carneiro (*Assemb.* 10); desse mesmo Zeus os cretenses mostram o túmulo, considerando-o estrangeiro no Olimpo (*Assemb.* 6). O discurso de Momo equivale, portanto, a um tremor de terra, ou melhor, de "céu". Os fundamentos do próprio, seja na corte celeste, seja no deus grego por excelência, revelam-se frágeis, incertos, polêmicos. Não deixam de ser como as palavras estranhas inventadas pelos estúpidos filósofos, em sua vacuidade: apenas ὀνόματα sem realidade, operação, fatuidade, poder (ΠΡῶ γμα); apenas nomes, não coisas, ou, no sentido literal da expressão luciânica, "nomes vazios de coisas". Como cada nome divino em particular, o próprio nome de deus padece dessa fragilidade, por ser vazio de coisa. Desse modo, circula por muitas coisas e θεός pode efetivamente designar uma gama variada de seres, de imortais a mortais, de conceitos abstratos a animais, de gregos a bárbaros: Zeus, pelo menos em hipótese, pode nomear um colar, um bracelete ou um brinco, tanto quanto pode designar um mortal (a crer-se nos cretenses) ou o deus por excelência. Trata-se, portanto, de um signo vazio, de um significante sem significado, um termo que não tem propriedade porque pode sempre assumir o "outralemente outro". Se se pergunta, portanto, quem é Zeus e quem são os deuses, a única resposta possível seria esta: um puro nome ou o puro outro. Μίμημα sem referente: pura representação.

Assim, é preciso corrigir o que acima afirmei: que Luciano não crê na existência dos deuses. De fato, ele não crê em sua existência como coisas, mas sim em sua existência como nomes. Os deuses estão no espaço da pura ficção e é nessa categoria que têm uma função. Luciano tem uma "fé" literária nos deuses. Os deuses de Luciano podem falar, apesar de serem meros nomes, como os mortos o podem no Hades. Como há diálogos de mortos, há de deuses. O Olimpo de Luciano, como o Hades, é puramente ficcional, nada fica devendo aos espaços fabulosos de *Das narrativas verdadeiras*. Como, ao retratar os mortos, não lhe move nenhuma intenção escatológica, também ao retratar os deuses não tem pretensão confessional! Uns e outros, justamente por pertencerem à esfera da ficção, fornecem-lhe a perspectiva de distanciamento e o deslocamento necessários para a visão crítica e desapaixonada do próprio. A propriedade que os deuses representam, corresponde, no Hades, a

³³ ἀρετῇ καὶ φύσει καὶ εἰρημαρμένη καὶ τύχῃ, ἀνυπόστατα καὶ κενὰ πραγμάτων ὀνόματα ὑπὸ βλακῶν ἀνθρώπων τῶν φιλοσόφων ἐπινοηθέντα (*Assemb.* 13).

³⁴ ἐν ἄλλοτε ἄλλῳ σχήματι. literalmente: "em aparência outralemente outra".

propriedade de mortos ilustres como Alexandre, Filipe, Hércules, ricos e tiranos. À fala de Diógenes, Crates, Menipo e do sapateiro Micilo, no Hades, corresponde a fala de Momo e Cinisco no Olimpo. Isso significa que, participando de um mesmo esquema, o Olimpo, como o Hades, comparece no *corpus lucianum* como *alótopo*³⁵. É cenário para a representação do outro por excelência, como se cada personagem fosse máscara sem rosto, pura máscara (ou máscara sem coisa). Uma inversão, portanto: como Caronte e Hermes contemplam o grande teatro do mundo do alto, nos diálogos de deuses Luciano rasga a cortina e exhibe aos olhos humanos o grande – e ridículo! – teatro dos deuses. Atente-se bem: desde Homero, é lugar comum admitir que as coisas humanas são espetáculo para os imortais; mas é completamente inusitado pensar-se o contrário – que os deuses, afinal, sejam espetáculo para os mortais. Espetáculo cômico!

Desse modo, não estranha que a radicalização da opção teatral no *corpus lucianum* se efetive justamente numa cena divina em que protagoniza um Zeus ΤΡΑΓΩΔΟΣ, isto é: cantor trágico, ator trágico, tragediógrafo³⁶. Desde o início da peça, Hermes, Atena e Zeus parodiam versos de Menandro, Homero e Eurípides³⁷, o que leva a que Hera observe que o deus se apresenta como "um Polo ou um Aristodemo, em vez de Zeus" (*Z. Trág.* 3), isto é, como ator trágico representando uma tragédia³⁸. Já ressaltai antes o caráter espetacular do texto, no jogo com vários níveis de espectadores feitos também espetáculo. Mas é inegável que o espetáculo maior vem a ser o protagonizado pela assembléia divina que, sob a convocação de Zeus, se reúne no alto. É como se se abrissem as cortinas da ΣΧΗΝΉ do Olimpo: "a partir de agora, que as Horas suspendam a barra, que retirem as nuvens e abram as portas do céu" – decreta Zeus (*Z. Trág.* 33). Embora, conforme o texto, isso se faça para que os deuses possam debruçar-se, como espectadores, sobre a cena terrestre envolvendo os dois filósofos e a multidão que a ela assiste, na verdade o que se oferece ao leitor é a ridícula cena celeste, em que os deuses debatem sua nulidade. Uma completa inversão de papéis e de perspectivas, portanto, de tal modo que os deuses, normalmente representados pelos ΤΡΑΓΩΔΟΙ, acabam tornando-se

³⁵ Desenvolvi o conceito de *alótopo*, para caracterizar o jogo de diferença no *corpus lucianum*, em BRANDÃO 1992.

³⁶ Recorde-se que o teatro já experimentara a apresentação dos deuses em espetáculo, tanto na tragédia (com *Prometeu acorrentado*, por exemplo), quanto na comédia (*Rãs*, por exemplo).

³⁷ *Z. Trag.* 1-3: Menandro, fr. 722 Koe.-Th.; *Iliada* VIII 31; I 363; II 35; *Orestes* 1-3 e *Hércules* 538, ambos de Eurípides; ainda frs. 939 e 940 Nauck de Eurípides. Há ainda outras reminiscências de textos que desconhecemos. Para detalhes ver CÔNEN 1977:39-45.

³⁸ Cf. ainda a observação de Hera (*Z. Trág.* 2): "Acalma tua cólera, Zeus, pois não podemos representar a tragédia nem recitar versos como esses dois deuses (Hermes e Atena). Não engolimos todo Eurípides, para poder dar as réplicas." Polo e Aristodemo foram atores famosos (cf. HELM 1906: 57, sobre o primeiro; 139, sobre o segundo; também CÔNEN 1977:45-46).

ΤΟΧΥΨΟΪ, assumindo o papel de atores como Polo e Aristodemo³⁹. O que o diálogo luciânico logra não deixa pois de ser equivalente ao que logra o debate entre os dois filósofos, enquanto põe a nu, indecorosamente, a natureza divina. Fica bem claro que a intenção não é provar que um ou outro ponto de vista seja o razoável, pela própria conclusão do texto: ainda que Damis, o epicúreo, tenha convencido alguns dos espectadores, levando-os a duvidar dos deuses –pondera Hermes– “há muitos que pensam o contrário, não somente o populacho grego, mas ainda todos os bárbaros” (*Z.Trág.* 50). O que interessa, portanto, é tocar na ferida –o que os deuses não querem admitir de nenhum modo, segundo ainda o mesmo Hermes, que cita verso “do poeta cômico”: “Não sofreste nada de mau se não o confessas”⁴⁰.

Não há contudo necessidade de confissão: o próprio espetáculo encarrega-se de exhibir o mal. Diante dos acontecimentos terrestres, as divindades desconcertam-se, o próprio pai dos deuses e homens não sabe como agir (*Z.Trág.* 4-5), não acerta o que falar e termina por ter que imitar Demóstenes (*Z.Trág.* 14-15), após ter aberto seu desempenho com falas de poetas e atores. Mais ainda, os deuses não sabem sequer que ordem adotar para organizar-se em assembleia (*Z.Trág.* 7-13), cena de extrema importância no contexto do diálogo, muitas vezes descuidada pelos comentadores, mas que, no meu modo de entender, vem a ser um dos pontos altos da produção de Luciano e denuncia, de modo cruel, mesmo do ponto de vista teológico, tudo o que se expõe relativamente à idéia de divindade⁴¹. Retomemos seus passos: à convocação de Hermes, “os deuses acorrem em massa”, ordenando Zeus que se assentem “cada qual segundo seu mérito, isto é, de acordo com a matéria ou arte de que são feitos”; na primeira fila, devem ficar

os que são de ouro, depois deles os que são de prata, em seguida os que são de marfim, depois os de bronze ou de mármore e, entre esses últimos, é preciso dar precedência aos que são das mãos de Fídias, Alcamene, Míron, Eufranor e outros grandes artistas; quanto a essa turba de deuses grosseiramente fabricados, que sejam colocados de roldão no fundo da sala, que fiquem em silêncio e se limitem a fazer número na assembleia (*Z.Trág.* 7).

Esse critério, tão detalhadamente exposto, dá margem contudo a infundável

³⁹ A observação é de CONEN 1977:45, a propósito da referência aos dois atores: “Umkehrung der Rollen: Während sonst die Schauspieler Götter darstellen, spielt hier ein Gott den Schauspieler”.

⁴⁰ Trata-se de verso de Menandro, frag. 179 Kock.

⁴¹ CONEN 1977:53 observa: “In Rahmen der dramatischen Konzeption hat diese Szene die Funktion, den Hören eine plastische Vorstellung vom Zusammentreten der Versammlung zu vermitteln und den Auftritt der anderen Gottheiten im weiteren Verlauf des Dialogs vorzubereiten”. Aponta possível inspiração em Aristófanes, bem como outras cenas análogas –de ordenação– em Luciano.

quiproquó: de início, Hermes não sabe se

um deus que é de ouro e que pesa muitos talentos, mas foi mal feito, sendo totalmente vulgar e desproporcionado, deverá assentar-se na frente dos deuses de bronze de Míron e de Policleto e dos deuses de pedra de Fídias e de Alcamene (*Z. Trág.* 7);

em seguida, tendo Zeus decidido que o ouro deve ter preferência sobre tudo, isto é, que vale mais o preço que o mérito, Hermes constata que "os bárbaros ocuparão os primeiros lugares", pois Bêndis, Anúbis, Átis, Mitra e Men são de ouro maciço, ao contrário dos deuses gregos feitos de pedra, de bronze e, no máximo, de marfim com decoração em ouro (*Z. Trág.* 8); de um lado, Poseidon revolta-se de ser preterido em favor "deste egípcio com cara de cão" (Anúbis), mas deve resignar-se, pois, constata Hermes, "Lisipo, fazendo-te de bronze, fez-te pobre"; de outro, Afrodite reivindica ser instalada na primeira fila, pois é de ouro, pelo menos de acordo com o que declara Homero em suas rapsódias (*Z. Trág.* 10); finalmente, o Colosso de Rodes argumenta, usando o critério de preço estabelecido por Zeus, que ninguém poderia disputar com ele o primeiro lugar uma vez que, apesar de ser de pedra,

se os rodianos não tivessem querido fazer-me de uma dimensão extraordinária e fora de medida, teriam feito dezesseis deuses de ouro com a mesma soma de dinheiro" (*Z. Trág.* 11).

Ridículo do ridículo, Zeus escapa diante da dificuldade ponderando ao Colosso que, caso se assente na primeira fila, obrigará todos os demais a se deslocarem, já que, sozinho, ele ocuparia todo o Pnix com uma de suas nádegas (*Z. Trág.* 11).

A cena fala por si. De um lado, temos a questão da diversidade elevada a um estágio de concretude chocante, opondo não mais origens gregas ou bárbaras, mas origens materiais, de feitura. É irrelevante o dado de que se critique a concepção dos deuses como ídolos, crítica que Luciano divide com muitos de seus contemporâneos⁴². O que considero digno se ser realçado é o fato de que os deuses,

⁴² Este é um dado de que os apologistas cristãos se valem com frequência na polêmica contra os gregos; ver, por exemplo, S. Justino, *Apologia* I 9, que todavia acredita que as estátuas dos deuses pagãos, embora não reproduzam a θεοῦ μορφήν, reproduzem a forma dos ἐχέινων τῶν φανέντων κακῶν δαιμόνων (sobre a teoria de ação dos demônios, ver S. Justino, *Apologia* II 4; também BRANDÃO 1988); ainda Taciano 4: "πῶς δὲ ξύλα καὶ λίθους θεοὺς ἀπαφανοῦμαι!" (texto de D. RUIZ BUENO, publicado pela Biblioteca de Autores Cristianos). Celso (I 5a) rebate o argumento observando que não é novidade entre os próprios gregos, já que Heráclito afirmara que ὡμοια, ὡς εἶ τις τοῖς ἄψυχοις, ο que já

enquanto objetos manufaturados, nada mais são que obra dos homens. Mais ainda: que se escalonem tendo em vista valores como riqueza e preço, os quais se sobrepõem a outros como beleza e arte (*Z.Trág.* 7). Como seus nomes, eles são brutalmente apenas um significante sem significado, isto é, não são sequer εἶδωλα (simulacro, espectro, imagem), não têm imagem: é impossível a um deus assim concebido olhar-se no espelho e ter sua imagem de volta. Eles são pura e simplesmente estátuas, realizam uma concreitude absoluta que impossibilita qualquer mediação significativa⁴³.

Assim, a função de denúncia que se busca não deve ser procurada na esfera teológica, mas na esfera humana, entendidas as peripécias no Olimpo como mimese do que se passa na terra. Ressalte-se como a assembléia dos deuses revela-se justamente o contrário do reino da isotimia que prevalece no Hades, como apresentado nos *Diálogos dos mortos*⁴⁴: os critérios de diferenciação, com base em preço e riqueza, são intransponíveis. Caronte não sabia sequer o que era o ouro e não entendia mesmo seu valor; na corte de Zeus, não existe outro valor além do ouro, da prata, do marfim e do preço. Se o Hades representa uma inversão de valores com relação ao mundo dos homens, determinada pela morte, o Olimpo é uma sorte de amplificação destes mesmos valores, numa esfera em que a morte inexistente. Se o mundo dos vivos, da perspectiva dos mortos, é ridículo e risível, mais ainda é o mundo dos deuses. Os deuses devolvem ao homem seu próprio reflexo ampliado, sendo portanto instrumento adequado para a realização da função de denúncia. Tanto é assim que dependem eles totalmente do julgamento humano. A discussão dos dois filósofos ganha pois dimensões de tragédia: "O negócio é de fato grave" – observa Hera a Zeus – "e não é à-toa que falavas em tom tão trágico" (*Z.Trág.* 5). Não é realmente à-toa que, a cada lance da disputa, os deuses se comovem, Zeus empalidece e range os dentes de medo (*Z.Trág.* 45): eles sabem bem que é dos mortais que depende sua existência, a qual, sem eles, seria um simples nada⁴⁵.

A seqüência em que Hércules é informado por Zeus da impotência dos

se acreditava também entre os persas, conforme o testemunho de Heródoto I 131 (utilizo a reconstituição do texto de Celso feita por R. BADER, publicada pela Biblioteca Rizzoli).

⁴³ "Diese Götter sind tatsächlich mit ihren Statuen identisch; sie haben keine andere Existenzweise, d.h. sie sind Menschenwerk" (CONEN 1977:53-54).

⁴⁴ Sobre essa caracterização do Hades como o reino da isotimia, ver BRANDÃO 1992.

⁴⁵ Cf. a fala de Zeus em *Z.Trág.* 18. Comenta CASTER 1937:205, a esse propósito: "c'est l'attaque, incisive et implacable, de l'esprit critique. "Si les hommes ne croient plus en nous, nous n'existerons plus", telle est l'angoisse des dieux. On ne peut nier que Lucien, ici, n'ait parfaitement conscience de ce qu'il dit. Il sait qu'il renverse le rapport de dépendance entre les hommes et les dieux". Ver também CONEN 1977:54-55. Em *Prometeu* 14-15 afirma-se igualmente que, não tendo uma bela obra sentido se não é apreciada por ninguém, a humanidade é o público da felicidade dos deuses: logo, o sentido destes depende dos homens. Celso (IV, 62b ss) retoma os argumentos anti-estóicos de epicúreos e cínicos contra a providência, usando-os contra os cristãos.

deuses (*Z. Trag.* 32) é antológica: o herói dos famosos trabalhos dispõe-se a derrubar todo o pór-tico Pecile, caso a vantagem na discussão penda para Damis; Zeus retruca-lhe que seria absurdo destruir o pór-tico e que, ademais, quando era vivo, podia o herói

talvez entregar-se a tais façanhas: mas depois que te tornaste deus, aprendeste que apenas as Moiras têm tal potência e que nós não a temos;

em conseqüência, declara Hércules:

se vós sois assim, dou adeus para sempre às honras celestes, à fumaça e ao sangue das vítimas, e vou-me embora para o Hades, onde não precisarei mais que tirar meu arco de seu estojo para fazer-me temido ao menos pelas sombras dos monstros que matei.

Estranho testemunho, equivalente à escolha da humanidade que o mesmo Hércules faz na peça de Eurípedes; aqui a recusa do divino é, contudo, mais desconcertante, pois a opção não se coloca entre ser deus e ser homem, mas entre ser deus, logo imortal, ou ser um homem morto no Hades. O resto de existência que os mortos detêm no Hades parece a Hércules mais que o quase nada divino. Lá, pelo menos, o herói se faria temer; afinal, os deuses só existem porque há, entre os homens, esperanças e temores. Se, pela ação de personagens como o filósofo Damis, esperança e medo desaparecerem de sobre a terra, os deuses igualmente desaparecerão. Assim, correm o risco de uma "morte" mais radical que a dos homens cujo espectro sobrevive no Hades, talvez justamente porque os deuses não têm espectro, na coincidência absoluta de sua natureza com a matéria de que são feitos.

3. A HISTÓRIA E O ESPELHO DO HISTORIADOR

Essas considerações permitem voltar ao problema da atualidade da sátira luciana: se admitirmos que os deuses são representados como reflexos dos homens, refletem eles o quê? Não pretendo assumir a posição de Caster (1937), testando a consonância dos fatos referidos por Luciano com o pensamento religioso de seu tempo. Por essa via, os 'silêncios' são intrigantes, bem como os estranhamentos. Por que a omissão de Sarápis? (Caster, 1937, pp. 338-339) Por que estranhar, como estrangeiro, o culto de Men e de Átis, quando seriam, na época de Luciano, já tão bem estabelecidos quanto os de Hera e de Zeus? (Caster, 1937, pp. 335-336). Esses fatos levam o mesmo estudioso a desclassificar uma peça referencial como *Assembléia dos deuses*, sob o pretexto de que constitui "uma obra mal refletida, (...) uma fantasia apressada, sem unidade profunda" (Caster, 1937, p. 345), "um

documento extremamente vago para a história do segundo século", acrescentando:

que dimensão precisa pode-se atribuir a uma obra cujos dados coincidem, em termos apenas gerais, com um fato histórico que se estende por cinco séculos, enquanto os detalhes mais marcantes de atualidade ficam quase que totalmente silenciados? (Caster, 1937, p. 342)

A conclusão é assim taxativa: "A *Assembléia dos deuses* levanta, mais uma vez, de modo agudo, o problema das lacunas de Luciano" (Caster, 1937, p. 346).

Ora, na verdade a conclusão é apressada: o desconcerto de Caster revela, na realidade, o problema de nossas lacunas, do pouco que conhecemos do segundo século e da poética luciânica. A abordagem do historiador da religião tropeça, de fato, em diversas dificuldades, criadas não pelo texto em si mas pelo viés da própria abordagem. Embora o escritor não desconheça os dados da realidade que o cerca, é evidente que efetua cortes e elege determinadas perspectivas. Não há porque estranhar que deuses cujo culto se introduzira entre os gregos desde cinco séculos sejam tratados como ΞΕVOΙ. O que está em causa não é uma intenção historiográfica, mas o jogo ficcional da diferença. Por diversas razões, Átis, Mitra, Anúbis, Ápis, Dioniso, Asclépio, Hércules, Trofônio, Zalmôxis e outros classificam-se na esfera do diferente. Como pondera Jones (1986, p. 36), o interesse de Luciano não se volta para os "deuses novos, mas para os espúrios".

Essa perspectiva é corroborada, no caso específico da *Assembléia dos deuses*, pela "descoberta", por Oliver (1980), do dado de "atualidade" que faltava a Caster: os fragmentos epigráficos procedentes da Praça do Mercado de Atenas, contendo carta de Marco Aurélio relativa às exigências de comprovação de origem ateniense (a trigonia) para os integrantes do Areópago. Os argumentos parecem-me convincentes e apontam na direção de que o texto luciânico poderia ter sido composto em vista dos horizontes de expectativas determinados por esses fatos da vida política ateniense⁴⁶. Seja como for, esse registro prova que a questão da identidade é relevante na Atenas do segundo século, a ponto de merecer a atenção imperial em sucessivas ocasiões (Oliver, 1980, p. 307-312).

Isso significa que uma poética da alteridade se enquadra bem no contexto da época, não se devendo apenas à condição particular de Luciano como ΞΕVOΣ. A *Assembléia dos deuses*, enquanto envolve numa mesma questão tanto os deuses 'legítimos' e de comprovada origem grega, quanto os demais metecos e bárbaros, amplia consideravelmente o alcance da sátira luciânica: os autóctones, como os

⁴⁶ Não é a conclusão final de JONES 1986:38-39: "...but he cannot have meant these events to be the key to the enjoyment of his work, since such disputes were endemic to Greek cities of the empire, including Athens".

forasteiros, se debatem, todos, com um problema de identidade. A assembléia dos deuses é espelho da dos atenienses. A crise de identidade daqueles é reflexo, ampliado, da mesma crise por que passam estes. O decreto que fecha o texto, prevendo uma nova assembléia no Olimpo para examinar as credenciais de origem (*Assemb.* 14-18), justamente porque parodia os decretos reais (cf. Householder, 1940) e adia a solução do problema, dá margem à contemplação do 'dado de atualidade' de uma perspectiva mais ampla. As normas imperiais são inócuas, pois a crise de identidade é tão mais profunda que atinge os deuses mesmos, a garantia última do próprio. Essa garantia que, em ΖΕÛΣ ΤΡΑΥΦΩΔΟΣ, se revela um quase nada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFÖLDY, G. *Historia social de Roma*. Madrid, Alianza, 1987.
- ANDERSON, G. *Studies in Lucian's Comic Fiction*. Leiden, E.J. Brill, 1976.
- ARENDRT, H. *A condição humana*. São Paulo, EDUSP, 1981.
- BALDWIN, B. "Lucian as Social Satirist", *The Classical Quarterly* 11-2 (1961), pp.199-208.
- *Studies in Lucian*. Toronto, Hakkert, 1973.
- BEAUPÈRE, T. "Introduction", in LUCIEN. *Philosophes à l'encan*. Introd., texte, traduction et commentaire par T. Beaupère. Paris, Les Belles Lettres, 1967.
- BELLINGER, A.R. "Lucian's Dramatic Technique", *Yale Classical Studies* 1 (1978), p.3-40.
- BOMPAIRE, J. "Introduction générale", in LUCIEN. *Oeuvres*. Tome I. Texte établi et traduit par J. Bompaire. Paris, Les Belles Lettres, 1993, pp. XI-CLXIV.
- *Lucien écrivain: imitation et création*. Paris, Boccard, 1958.
- BRANDÃO, J. L. "A adivinhação no mundo helenizado do segundo século", *Classica* 4 (1991), p.103-121.
- "A (des)construção do herói: o problema da mediação no *Hércules de Eurípedes*", *Ensaio de Literatura e Filologia* 5 (1985-1987), pp. 113-175.
- *A poética do hipocentauro: identidade e diferença na obra de Luciano de Samósata*. São Paulo, USP, 1992 (tese).
- "Doentes, doenças, médicos e medicina em Luciano de Samósata", *Cader-nos de História e Filosofia da Ciência* 2-2 (1990), pp.1-20. (a)
- "Do mito à história sagrada: cristianismo e helenismo no segundo século", *Revista do Departamento de História* 7 (1988), pp.102-110.
- "La morsure du chien: Philosophie et politique dans le *Nigrinus* de Lucien", in LÉVÊQUE, P., DABDAB TRABULSI, J.A. & CARVALHO,

S. *Recherches brésiliennes: Archéologia, Histoire ancienne, Anthropologie*, Besançon, Univ. de Besançon, 1994, pp.79-93.

----- "O hipocentauro de Zêuxis: a poética da diferença em Luciano de Samósata", *Humanitas* 47, t. I (1995), pp. 407-442.

----- "Perspectivas de alteridade na obra de Luciano de Samósata", *Classica* 3 (1990), pp. 137-148. (b)

BRANHAM, B. *Unruly Eloquence: Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge, Harvard Univ., 1989.

BROWN, P. *Genèse de l'Antiquité tardive*, Paris, Gallimard, 1984.

CASTER, M. *Lucien et la pensée religieuse de son temps*, Paris, Belles Lettres, 1937.

CHAPMAN, A. *Lucian, Plato and Greek Moral*, Oxford, Univ. Press, 1931.

CÖNEN, J. *Lukian, Zeus Tragodos. Überlieferungsgeschichte, Text und Kommentar von J. Cönen*. Meisenheim am Glan, A. Hain, 1977.

CROISSET, A. - CROISSET, M. *Histoire de la littérature grecque*. Tome 5. Paris, A. Fontemoig, 1899.

CUMONT, F. *Astrología y religión en el mundo grecorromano*. Barcelona, Edicomunicación, 1989.

DEZOTTI, M.C.C.-GUERRA, M.M. "A viagem de Caronte ao mundo dos vivos: descobertas e revelações", *Classica* supl. 2 (1993), pp.173-178.

DODDS, E.R. *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1983.

FESTUGIÈRE, A.-J. *La révélation d'Hermès Trismégiste*, Paris, 1944-1954.

GALLAVOTTI, C. *Luciano nella sua evoluzione artistica e spirituale*, Lanciano, G. Carabba, 1932.

GRONINGEN, B.A. van. "General Literary Tendencies in the Second Century A.D.", *Mnemosyne* 18 (1965), pp.41-56.

HARTOG, F. *Le miroir d'Hérodote: essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1980.

HELM, R. *Lukian und Menipp*, Leipzig, Teubner, 1906.

JOLY, R. *Le renversement platonicien: logos, episteme, polis*, Paris, J. Vrin, 1974.

JONES, C.P. *Culture and Society in Lucian*. Cambridge, Harvard Univ., 1986.

KORUS, K. "The Theory of Humour in Lucian of Samosata", *Eos* 72 (1984), pp.295-313.

LABRIOLE, P. *La reaction païenne*, Paris, 1934.

LACALLE, F.G. "Cristianos y cínicos: una tipificación del fenómeno cristiano durante el siglo II", *Memorias de Historia Antigua* 7 (1986), pp. 111-119.

LONG, A.A. *La filosofía helenística*, Madrid, Alianza, 1984.

MESK, J. "Lucians Nigrinus und Juvenal", *Wiener Studien* 34-35 (1912-1913), pp.

373-382.

NOOTEBOOM, C. *A seguinte história*: Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

OLIVER, J.H. "The Actuality of Lucian's Assembly of the Gods", *American Journal of Philology* 101 (1980), pp.304-313.

REARDON, B.P. *Courants littéraires Grecs des Iie. et IIIe. siècles après J.C.*, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

REINHARDT, Karl. "La crise du sens chez Euripide", in *Eschyle/Euripide*, Paris, Minuit, 1972, pp.292-328.

REIS, E.L.L. "Descentrando a crítica: a literatura das minorias", *Revista de Estudos Germânicos* 9-1 (1988), pp. 22-29.

SCHWARTZ, J. *Biographie de Lucien de Samosate*, Bruxelles, Latomus, 1965.

SILVA, M. F. S. *Crítica literária na comédia grega: gênero dramático*, Coimbra, Univ. de Coimbra, 1983.

VERNANT, J.-P. *A morte nos olhos: figuração do outro na Grécia antiga*, Rio de Janeiro, Zahar, 1988.