

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS**

ISABEL PASSOS LOPEZ

O mundo de *Leucipe e Clitofonte*:
um estudo sobre a representação do espaço e do tempo e o cronotopo de
Mikhail Bakhtin

versão corrigida

**São Paulo
2024**

ISABEL PASSOS LOPEZ

O mundo de *Leucipe e Clitofonte*:

um estudo sobre a representação do espaço e do tempo e o cronotopo de
Mikhail Bakhtin

versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas, da Universidade de São
Paulo, para obtenção do título de Mestre em
Letras Clássicas.

Orientação: Prof^ª Dr^ª Adriane da Silva
Duarte

**São Paulo
2024**

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Isabel Passos Lopez****Data da defesa: 21/11/2023****Nome do Prof. (a) orientador (a): Adriane da Silva Duarte**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 22/12/2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L864m Lopez, Isabel Passos
O mundo de Leucipe e Clitofonte: um estudo sobre a representação do espaço e do tempo e o cronotopo de Mikhail Bakhtin / Isabel Passos Lopez; orientadora Adriane da Silva Duarte - São Paulo, 2023.
139 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Letras Clássicas.

1. Literatura Clássica. 2. Romance grego antigo.
3. Bakhtin, Mikhail, 1895-1975. I. Duarte, Adriane da Silva, orient. II. Título.

A Lilian Passos

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, a minha orientadora Adriane da Silva Duarte, por acolher esta pesquisa e, com uma paciência infinda, incentivar o rumo que esta dissertação foi tomando. Sua leitura atenta, comentários e sugestões foram imprescindíveis. Sua notável elegância na escrita e na tradução sempre me serviram de modelo, assim, qualquer deslize ou defeito que o leitor encontre, deve-se exclusivamente a mim.

À professora Lucia Sano, por sua leitura crítica e suas sugestões bibliográficas no exame de qualificação. Também fui beneficiada pelo trabalho de Lucia como pesquisadora do romance antigo. Ao professor Christian Werner que fez comentários e correções valiosas na qualificação. Sua ajuda sempre foi muito além dos limites da banca.

Agradeço também ao Juarez Oliveira pelas conversas sobre a vida acadêmica e nossos trabalhos. À Ana Carolina Acquarolli, por sua amizade, por seus conselhos e nossas conversas noite adentro. Além disso, é claro, agradeço a Ana por me ajudar a traduzir as epígrafes em latim deste trabalho, o que ela fez com uma dedicação de professora, discutindo comigo cada termo e dando sugestões.

Sem os grandes amigos Lucas Balderrama e Helio Pimentel Neto, a trajetória desta dissertação teria sido completamente diferente. Ambos leram, comentaram e sugeriram modificações certas em cada etapa deste trabalho e me ajudaram nos momentos mais sombrios. Agradeço a Lucas por me ensinar a deslocar as redondezas, em vez de demolir textos inteiros, e por me ajudar a lapidar o sentido desta dissertação. A Helio, companheiro de vida e generoso colega de trabalho, devo muito, mais do que cabe aqui.

Por fim, à CAPES, pela concessão da bolsa de pesquisa.

A despeito das aparências cuidadosamente mantidas, de que os problemas da geografia só dizem respeito aos geógrafos, eles interessam, em última análise, a todos os cidadãos. [...] Pois, a geografia serve, em princípio, para fazer a guerra. [...] Trata-se de fato de uma ciência? Pouco importa, em última análise: a questão não é essencial, desde que se tome consciência de que a articulação dos conhecimentos relativos ao espaço, que é a geografia, é um saber estratégico, um poder.

Yves Lacoste, *A Geografia – Isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra*

RESUMO

LOPEZ, I. (2023). *O mundo de Leucipe e Clitofonte: um estudo sobre a representação do espaço e do tempo e o cronotopo de Mikhail Bakhtin*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. [139 f.].

Esta dissertação examina a representação literária do espaço e do tempo no romance *Leucipe e Clitofonte*, de Aquiles Tácio (séc. II d.C.). O estudo dialoga com a interpretação de Mikhail Bakhtin (2018) do romance grego antigo, a partir do conceito de cronotopo do romance aventureiro de provação. Este diálogo pressupõe, junto com Bakhtin, a indissociabilidade entre tempo e espaço, mas enquanto o autor privilegia o tempo, esta dissertação toma o espaço como o princípio orientador. Para tanto, fez-se uso do conceito de território usado da teoria geográfica crítica. O romance grego antigo é marcado pela paixão entre dois jovens protagonistas que, desejando permanecer juntos, se deslocam pelo Mediterrâneo, enfrentando uma série de desventuras. Nesta dissertação, a ênfase que o gênero concede a estes deslocamentos foi tomada como um índice da relação sociedade-espaço durante o Alto Império Romano, quando os romancistas gregos escreveram suas obras. Ao longo dos três capítulos de análise interpretativa do enredo de *Leucipe e Clitofonte*, investigou-se como este romance elabora as relações entre os homens e seu espaço e seu tempo. Concluiu-se que o espaço representado em *Leucipe e Clitofonte* não é abstrato e alheio aos heróis, como interpretou Bakhtin, mas revela uma preocupação com a forma de organização social, suas estruturas e preservação.

Palavras-chave: romance grego antigo; Aquiles Tácio; Bakhtin; Império Romano.

ABSTRACT

LOPEZ, I. (2023). *The world of Leucippe and Clitophon: a study on the representation of space and time and Mikhail Bakhtin's chronotope*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. [139 f.].

This dissertation examines the representation of space and time in the novel *Leucippe and Clitophon*, by Achilles Tatius (2nd century AD). The present study engages in a dialogue with Mikhail Bakhtin's interpretation of the ancient Greek novel, departing from the concept of chronotope of adventure and ordeals. The dialogue assumes, along with Bakhtin, the inseparability between time and space, but while the author privileges time, this dissertation takes space as the guiding principle. To this end, it employs the concept of used territory from critical geographical theory. A passion between two young protagonists who, desiring to remain together, travel across the Mediterranean, facing a series of misadventures marks the ancient Greek novel. Within this dissertation, the emphasis that the genre concedes to these displacements was taken as an index for the society-space relationship during the High Roman Empire, when the Greek novelists wrote their works. The three chapters of interpretative analysis of *Leucippe and Clitophon's* plot investigate how this novel elaborates the relationship between men with their space and time. The study concludes that the space represented in *Leucippe and Clitophon* is not abstract and alien to the heroes, as Bakhtin interpreted, but reveals a concern with the form of social organization, its structures, and preservation.

Keywords: ancient Greek novel; Achilles Tatius; Bakhtin; Roman Empire.

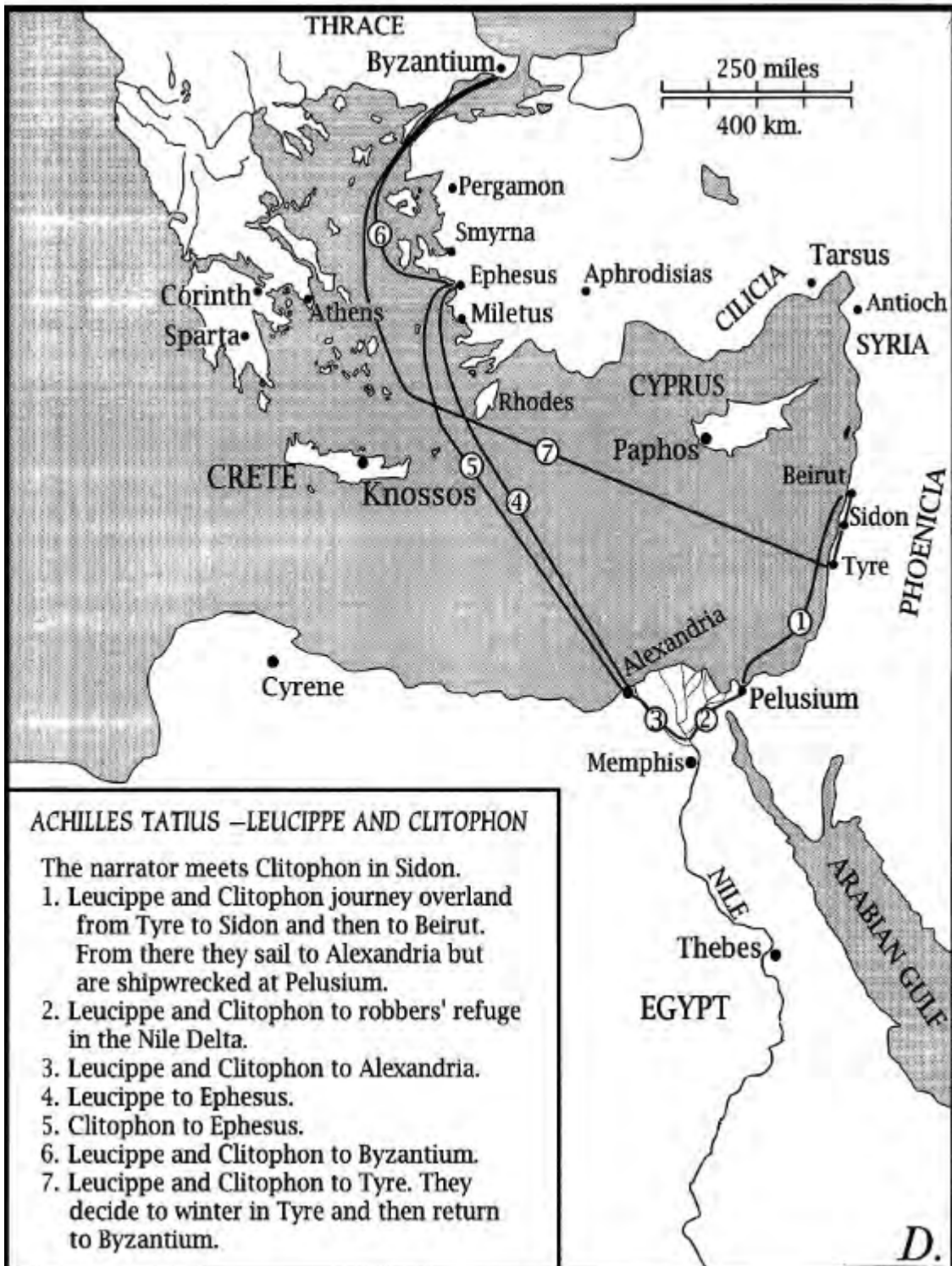


Figura 1: “D. *Achilles Tatius – Leucippe and Clitophon*”. In: ALVAREZ, J. (1996). “Maps”.

Lista de Siglas e Abreviaturas

<i>A&H</i>	<i>Ântia e Habrocomes</i>
AT	Aquiles Tácio
<i>D&C</i>	<i>Dáfnis e Cloé</i>
<i>L&C</i>	<i>Leucipe e Clitofonte</i>
<i>Q&C</i>	<i>Quéreas e Calírroe</i>
<i>T&C</i>	<i>Teágenes e Caricleia</i>
LSJ	LIDDELL, H.; SCOTT, R. (1940). <i>A Greek-English Lexicon</i> . Revised and augmented by Sir Henry Stuart Jones with the assistance by Roderick Mckenzie. Oxford: Clarendon Press. Disponível online em:« http://stephanus.tlg.uci.edu/lsj/ ».

SUMÁRIO

Apresentação	1
Introdução	5
I. <i>Leucipe e Clitofonte</i> e o romance grego antigo	6
II. Um perfil de Aquiles Tácio	10
III. O contexto histórico	16
IV. Mikhail Bakhtin e o cronotopo do romance aventureso de provação	20
V. Uma inversão: o espaço como princípio condutor	27
Capítulo 1 – Tiro: Propriedade paterna e <i>paideía</i> erótica	31
1.1. Propriedade paterna: a vida típica de um herdeiro nas províncias do Império	34
1.2. Uma <i>paideía</i> erótica: como espoliar um <i>paterfamilias</i>	43
Capítulo 2 - Em meio a um território disputado: o delta egípcio	54
2.1 Entre bandidos e soldados, mitos e história	56
2.2. A emboscada dos <i>boukóloi</i>	68
Capítulo 3 – Éfeso: a solidez das fronteiras imperiais	74
3.1. Demarcação	77
3.2. Provação	82
3.3. Legitimação	90
Considerações finais - A imagem do homem no espaço	97
Referências bibliográficas	102
Apêndice	114

Apresentação

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.
Roteiros.

Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago*

Uma arrebatadora paixão à primeira vista, viagens, sequestros, mortes presumidas, julgamentos em tribunais e um aguardado reencontro amoroso são alguns dos eventos que marcam o enredo do romance *Leucipe e Clitofonte*¹, de Aquiles Tácio², datado do século II d.C. Narrativas de amor e aventura, cheias de peripécias, protagonizadas por um jovem casal são marcas do gênero romance grego antigo da chamada vertente de amor idealizado (*ideal love novels*). *Leucipe e Clitofonte* faz parte do pequeno cânone deste gênero literário, formado por apenas cinco obras³.

Uma das características de *L&C*, partilhada pelos outros romances de amor idealizado (com a exceção de *Dáfnis e Cloé*), é o deslocamento constante dos protagonistas pelo Mediterrâneo. Os heróis do romance grego percorrem itinerários complexos, geralmente pelo Mediterrâneo Oriental e Oriente Próximo, marcados por encontros e desencontros, naufrágios, piratas e acontecimentos inesperados de tirar o fôlego. O tratamento que estes deslocamentos recebem no romance grego parece repercutir a progressiva integração das diversas localidades e povos mediterrânicos. Este processo de integração foi forjado ao longo de séculos e intensificou-se sobremaneira a partir das grandes disputas por hegemonia durante o período Helenístico. Mas seu ápice e transformação foi atingido com o estabelecimento de um grande sistema econômico, político e cultural: o Império romano. Esta dissertação investiga articulações entre este processo histórico e a representação literária do espaço e do tempo em *L&C*, buscando entender a elaboração artística que este romance traz das relações entre os homens e seu espaço e seu tempo.

A leitura mais influente sobre tempo e espaço no romance antigo foi, provavelmente, aquela realizada por Mikhail Bakhtin em *As formas do tempo e do cronotopo no romance*, a “poética histórica” de sua *Teoria do romance*. Nesta obra, Bakhtin cunha o conceito de cronotopo para expressar uma interligação essencial entre tempo e espaço e, por meio dele, Bakhtin analisa como exemplares do gênero romance representam esta interligação. Para ele,

¹ A partir de agora é designado por *L&C*.

² A partir de agora é designado por AT.

³ Além de *L&C*, compõem o *corpus* do romance grego antigo: *Ántia e Habrocomes* (ou: *As Efesiacas*), de Xenofonte de Éfeso; *Quéreas e Calíroe*, de Cáriton de Afrodísias; *Dáfnis e Cloé*, de Longo; *Teágenes e Caricleia* (ou: *As Etiópicas*), de Heliodoro. Nosso estudo centra-se em *L&C*, mas eventualmente são feitas comparações com estas obras.

porém, o tempo tem precedência sobre o espaço. Assim, esta dissertação revisita a interpretação seminal de Bakhtin sobre a representação do tempo e do espaço no romance grego, mas inverte a precedência dos termos. O espaço é o norteador do estudo e do diálogo aqui proposto.

Uma introdução e três capítulos de análise interpretativa compõem a estrutura desta dissertação. O objetivo da introdução é apresentar ao leitor discussões, conceitos e pressupostos teórico-metodológicos que fundamentaram a abordagem e a perspectiva da pesquisa. Ao longo da introdução, apresento algumas questões que subjazem à história da crítica do romance grego antigo, relacionando-as com *Leucipe e Clitofonte* e com as estratégias narrativas de seu autor. Também delineio um perfil de Aquiles Tácio, a partir das informações que nos foram transmitidas sobre ele, de um panorama de seu contexto histórico e de pontuais comparações com as informações que dispomos sobre outros romancistas da mesma época. Na introdução também resumo os principais pontos da interpretação de Bakhtin sobre o cronotopo do romance grego, chamado por ele de cronotopo do romance aventuresco de provação. Por fim, apresento em linhas gerais os pressupostos teóricos sobre o espaço que possibilitaram e orientaram o estudo realizado nos capítulos de análise interpretativa do romance *L&C*.

Os três capítulos de análise interpretativa foram planejados a partir das três grandes localizações do enredo de *L&C*: Tiro, delta egípcio e Éfeso. Este recorte espacial segue a trajetória dos heróis na ordem narrativa do romance, portanto, o próprio movimento do enredo. Com efeito, Aquiles Tácio parece ter concebido a estrutura de seu romance em três unidades temáticas e espaciais. Dos oito livros de *L&C*, os dois primeiros, são localizados em Tiro⁴, mas o que vemos da cidade restringe-se à casa em que vive o protagonista. Estes dois livros abarcam o primeiro encontro dos heróis (a convenção da paixão à primeira vista), o desenrolar desta paixão e culminam com a convencional saída da casa paterna e terra pátria. Os livros três, quatro e, de maneira quase exata, a primeira metade do quinto livro (em termos estritos até *L&C* 5.16), são ambientados no delta egípcio. No Egito, os heróis vivenciam a maioria das convencionais adversidades de teor aventuresco. Parte desses eventos se desdobra nas amplas áreas pantanosas adjacentes ao Nilo, a outra parte em Alexandria, o grande centro urbano egípcio da época. A partir da segunda metade do quinto livro até o oitavo e último, a cidade de Éfeso, com suas instituições cívicas e religiosas, torna-se o palco para os motivos do reconhecimento e da provação das identidades dos heróis, junto com testes de fidelidade e

⁴ O romance também apresenta uma abertura em moldura ambientada no porto de Sidon, que ocupa os dois primeiros capítulos do livro 1.

castidade.

No primeiro capítulo, meu objetivo foi lançar luz sobre a formação social do mundo de *Leucipe e Clitofonte* para que os termos espaço e tempo perdessem o teor de universalidade abstrata que, muitas vezes, parecem denotar. Assim, explorei os conflitos que o desenvolvimento da paixão entre os heróis implicava por situar-se na casa paterna. Procurei caracterizar a vida e visão de mundo típica da elite imperial, por meio da rotina, das práticas, da arquitetura doméstica, das relações familiares e das relações entre os senhores e seus escravos, bem como dos escravos entre si. No diálogo com Bakhtin, procurei mostrar como estas relações e os usos da casa paterna traziam o tempo presente à tona e como a relação dos heróis com a terra pátria não é alheia e abstrata.

No segundo capítulo, procurei compreender em que consistia o sentimento de aventura do romance, mais proeminente quando os heróis estão no delta egípcio. Assim, caracterizei o teor aventuresco do Egito como a representação de uma disputa pelos usos do território. Para tanto, fiz uso do conceito geográfico de território usado, almejando lançar luz ao espaço como relação sociedade-espaço. Neste capítulo, a pauta do diálogo com Bakhtin foi o teor da aventura e o tipo de vínculo que *L&C* representa entre espaço e tempo. Argumentei que o romance representa um tempo presente em um vínculo íntimo com o espaço. Também explorei a documentação de uma revolta histórica no Egito como um paralelo para os eventos da narrativa, que representam uma situação típica do contexto imperial. A morte da heroína em um sacrifício religioso, a elaborada descrição do rio Nilo, o conflito entre um grupo de vaqueiros e o Império, sob a figura do exército, são interpretados como uma disputa pelo significado e pelos usos do significado “Egito romano”.

No terceiro capítulo, explorei a leitura de Bakhtin sobre o sentido das provações dos heróis e elaborei-as como a representação de um processo de legitimação de fronteiras territoriais. Eros, matrimônio, adultério e a ênfase na *partheneia* da heroína foram interpretados como emblemas para a fixação, legitimação e expansão das fronteiras do Império, colocando em cena um dilema do presente histórico de AT. Ao longo do capítulo, analisei o motivo do reconhecimento, os testes de fidelidade e castidade, e a resolução jurídica do dilema sobre o adultério. Assim, caracterizei Éfeso, a cidade da *parthénos*, como o *locus* da provação e da legitimação da identidade dos heróis enquanto elite imperial.

As passagens de *Leucipe e Clitofonte* citadas ao longo desta dissertação foram traduzidas por mim, a partir da edição de Gaslee (1969), revisada por Warmington e

disponível online no site da Loeb, mediante a assinatura desta base de dados. Os números das passagens referem-se respectivamente ao livro em que se encontram, seguido do capítulo, da seção e, por fim, das linhas. Assim, *L&C* 1.2.3.4, por exemplo, refere-se ao trecho de *Leucipe e Clitofonte* que está no primeiro livro, no segundo capítulo, na terceira seção e na quarta linha da edição de Gaslee (1969). Evitei numerar as linhas e as seções de eventos ou acontecimentos do enredo quando menciono-os de maneira ampla, por considerar o excesso de numeração desconfortável para a leitura. Nestes casos, privilegiei apenas o livro e o capítulo. Contudo, quando refiro-me a frases, palavras, expressões ou detenho-me em um trecho do enredo, foi necessário manter a numeração completa. Em passagens do enredo com até três linhas, mantive o texto grego nas notas de rodapé. Em passagens mais longas, o texto grego encontra-se no Apêndice, em que reproduzo novamente minha tradução. No Apêndice também consta minha tradução e texto original de dois *testimonia* sobre Aquiles Tácio e de um epigrama sobre seu romance.

Em eventuais citações de outras obras antigas o tradutor é referido *in loco*, a menos quando foram traduzidas por mim. Neste caso, o texto original aparece em conjunto com a tradução. Nas referências bibliográficas, as traduções e edições de obras antigas aparecem elencadas pelo sobrenome do tradutor ou editor. Todas as traduções de citações de obras modernas que apareçam em língua estrangeira nas referências bibliográficas foram traduzidas por mim a partir da língua que consta nas mesmas referências. Além disso, por seguir o sistema autor-data no corpo da dissertação, optei por mantê-lo nas referências bibliográficas para facilitar a eventual localização de uma obra específica.

Quanto às transliterações do grego, segui as “Normas para transliteração de termos e textos em grego antigo”, de Ana Lia do Amaral de Almeida Prado, publicada em 2006 pela revista *Clássica*, v.19, n.2.

Introdução

Que é, então, o espaço do homem?

Milton Santos, *Por uma Geografia Nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica*

O espaço não é nem uma coisa nem um sistema de coisas, senão uma realidade relacional: coisas e relações juntas. Eis por que sua definição não pode ser encontrada senão em relação a outras realidades: a natureza e a sociedade, mediatizadas pelo trabalho.

Milton Santos, *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*

O objetivo desta introdução é apresentar ao leitor alguns dos conceitos, discussões e pressupostos teórico-metodológicos que fundamentaram a abordagem desta dissertação. Ela está dividida em cinco seções. Na primeira, apresento em linhas gerais algumas questões que marcaram a história da crítica do romance grego antigo, relacionando-a com *Leucipe e Clitofonte* e as estratégias ou técnicas narrativas utilizadas por Aquiles Tácio. Na segunda seção, delinheiro um perfil de Aquiles Tácio a partir das informações que dispomos sobre ele e que foram transmitidas pelos estudiosos bizantinos, apontando também algumas avaliações dos estudiosos modernos sobre esta transmissão. Na terceira seção, forneço um breve panorama sobre o contexto histórico do Império romano na época em que os romancistas do *corpus* grego viveram. Com isso, almejo encorpar o perfil de AT e dar suporte a algumas discussões que são levantadas ao longo da dissertação, isto é, no estudo sobre a representação do espaço e do tempo em *L&C* propriamente dito. Na quarta seção, apresento o conceito de cronotopo formulado por Mikhail Bakhtin e, em seguida, a interpretação do filólogo sobre o romance grego a partir deste conceito. Isto é, apresento o cronotopo do romance aventureiro de provação. Por fim, na última seção, aponto algumas críticas elaboradas por classicistas ao cronotopo do romance grego e retomo algumas considerações metodológicas sobre o conceito de Bakhtin. A partir delas, justifico minha escolha por guiar o estudo desta dissertação invertendo a ordem de precedência dos termos tempo e espaço dadas por Bakhtin. Em seguida, apresento em linhas gerais os pressupostos teóricos sobre o espaço que possibilitaram e orientaram o estudo realizado nos capítulos de análise de *L&C*.

I. *Leucipe e Clitofonte* e o romance grego antigo

Esta dissertação propõe um estudo sobre a representação literária do espaço e do tempo no romance *L&C*. Posto que nenhuma obra literária pode ser entendida separadamente do contexto que permitiu que ela viesse à luz – o quando e o onde foi composta –, o primeiro

problema que se impõe a um estudo sobre tempo e espaço em *L&C* diz respeito à dificuldade de se precisar justamente o momento de sua composição. Dos romances antigos que possuímos, o de AT é o que possui mais papiros. São sete, dos quais dois (o papiro *Mediolanus* 124 e o papiro de *Oxyrhynchus* 3836) datam do séc. II d.C. (PLEPELITS, 1996:391-392). Stephens e Winkler (1995:480), a partir de análise papirácea, situam a composição de *L&C* ao redor de 150-175 d.C. Levando em conta esta datação e mais duas referências internas ao enredo⁵, Bowie (2003:60-61) aventava uma datação de *L&C* em cerca de 160 d.C. Neste mesmo texto, o estudioso também propõe c.41-62 d.C para *Quéreas e Calírroe*, e algo após 65 d.C., para *Ántia e Habrocomes* (*ibid.*:57). Ao passo que o romance de Heliodoro, considerado atualmente o mais tardio do *corpus*⁶, segundo a sugestão de Morgan (1996:419), teria sido completado em torno de 350-375 d.C. Assim, poderíamos dizer que o romance grego antigo enquanto viva prática discursiva teve uma duração razoável. O *corpus* da chamada vertente de amor idealizado⁷ foi inteiramente produzido em cerca de três ou até quatro séculos.

É claro que nem todos os estudiosos se comprometem com datas tão precisas quanto estas, já que a história da crítica do romance antigo foi profundamente marcada por datações equivocadas. Sob este aspecto, poderia ser acertada a opção de Brandão (2005:85) de não guiar sua análise pela cronologia, uma vez que “[n]ão são imprecisões relativas a alguns anos,

⁵ São eles: 1. a presença de uma personagem histórica coletiva, os *boukóloi*. Como veremos no segundo capítulo desta dissertação, os *boukóloi* eram grupos de pastores bandoleiros que circulavam pelo delta egípcio provocando revoltas contra o governo central egípcio e, mais tarde, romano-egípcio; e 2. o nome de outra personagem, Panteia, a mãe da protagonista. Para Bowie, este nome seria parcialmente motivado pela *Ciropedia* (c.360 a.C) de Xenofonte (o ateniense), obra em que uma personagem homônima fica caracterizada como uma esposa fiel. E parte por conta de uma concubina do imperador Lúcio Vero (130-169 d.C., reinando entre 161-169 d.C.), Panteia. Para Bowie “[q]uando Aquiles Tácio escolheu o nome Panteia para a mãe convencionalmente moral[ista] de Leucipe, este era um nome que conotava fidelidade conjugal” (BOWIE, 2003:60). Além disso, o estudioso julga que a *ékphrasis* de um quadro sobre a libertação de Andrômeda por Perseu em *L&C* 3.6 pode ter sido influenciada pela representação do mesmo mito em uma moeda de cunhagem alexandrina da época do imperador Antonino Pio (86-161 d.C., reinado entre 138-161 d.C.) (*ibid.*:61).

⁶ Digo atualmente, pois este já foi considerado o segundo romance mais antigo do *corpus* por Rohde em seu livro de 1876. Em sua cronologia, o romance mais antigo seria o de Xenofonte de Éfeso (entre séc. II e III d.C.), seguido de Heliodoro (séc. IV. d.C.), Aquiles Tácio (séc. V d.C.), Cáriton de Afrodísias (final do século V. d.C., ou início do VI d.C.) e, por fim, Longo (antes do final do séc. VI d.C.) (cf. CHEW 2014:64). A cronologia de Rohde foi realizada antes das descobertas papiráceas dos romances, com base no critério de narrativa mais complexa para mais simples. E conforme Chew (*ibid.*): “Como a definição de Rohde de ‘simples’ difere daquela do início do século XXI!”. Atualmente, há ainda um debate entre os estudiosos sobre a datação do romance de Heliodoro, se seria do séc. III d.C. ou IV d.C. Não obstante, cada vez mais, parece haver um consenso maior para o último caso, cf. Whitmarsh; Repath (2022).

⁷ Convencionou-se designar os romances escritos em grego, marcados pelos temas de amor e aventura, por “romances de amor idealizado” (*ideal love novels*); os escritos em latim por “romances cômico-realistas” (*comic-realistic novels*), devido ao seu teor burlesco; e os romances ou narrativas em prosa com elementos fictícios que ficam excluídos, à margem, são, amiúde, chamados de “romances marginais” (*fringe novels*), cf. Holzberg (1996). Para uma crítica à oposição entre “romances [antigos] propriamente ditos” e “romances [antigos] marginais”, cf. Morales (2009); para uma matização do significado de *ideal love novels*, cf. Whitmarsh (2008:6-7).

mas, muitas vezes, a séculos, o que a história da história do romance grego tem demonstrado sucessivamente, recomendando o máximo de cautela”. Não obstante, há, atualmente, certo consenso em torno da sequência cronológica da maioria das obras⁸, e o próprio Brandão acata a sequência estabelecida por Bowie (1985:648). Contudo, menos do que uma datação precisa para cada obra do *corpus*, o que parece mais necessário para o desenvolvimento de nosso estudo sobre a representação do espaço e tempo no romance *L&C* é a compreensão de seu contexto histórico e a maneira como esta obra se relaciona com o seu gênero.

Uma das principais dificuldades para o estudo do romance grego parece advir do fato de que a Antiguidade não nos legou qualquer tratado ou teorização crítica sobre este gênero. Não sabemos sequer sob qual rubrica⁹ estes textos circulavam na época em que foram escritos. Por isso não são todos os estudiosos que concordam em designar estas narrativas de ficção em prosa como romance grego antigo. Estes estudiosos também questionam se estes textos eram efetivamente percebidos como um conjunto coerente em sua própria época, ou seja, como gênero propriamente dito¹⁰. Contudo, não é preciso que houvesse um nome comum e bem estabelecido para que escritores e leitores, quem quer que eles fossem¹¹,

⁸ Ainda hoje a datação dos romances não é exata, mas, de forma geral, são aceitas as seguintes datas aproximadas: Cáriton (metade do séc. I d.C.); Xenofonte (meados do séc. II d.C.); Aquiles Tácio (segunda metade do séc. II d.C.); Longo (entre os sécs. II e III d.C.); e Heliodoro (séc. III ou IV. d.C.). Cf. Reardon (2019:6).

⁹ Os termos “romance” ou “novela” e seus correlatos em outros idiomas, que atualmente qualificam o mesmo gênero literário e que dão origem à nomenclatura aqui utilizada, surgem, respectivamente, na França medieval para designar textos escritos (tanto em verso quanto em prosa) na língua Romance e, na Itália, durante o século XVII, para nomear uma curta história fictícia. Para uma discussão detalhada, cf. Brandão (2005:24-29). Em língua portuguesa, geralmente opta-se pela utilização do termo “romance” em lugar de “novela”, enquanto a língua inglesa marca preferência por *novel* em detrimento de *romance*. Isto porque, para os falantes do inglês, *romance* é tomado como pejorativo, ainda que designe simplesmente histórias populares de amor ou textos narrativos pré-modernos. Já o termo “novela” não é usado em português, senão para designar uma narrativa mais longa que o conto e mais breve que o romance, o que é difícil de precisar. Assim, o termo “romance” em português encontra maior equivalência com *novel* em língua inglesa. Para uma avaliação crítica de *romance*, cf. Goldhill (2008:193-194), em favor de *romance*, cf. Reardon (1991:3-4). Sobre os termos utilizados pelos próprios romancistas e sobre a discussão de termos antigos e conceitualização antiga de narrativa e ficção em vista do romance antigo, Cf. Ruiz-Montero (1996:30-36), Holzberg (1996:11-18;26-27), Brandão (2005:37-53;65-70), Pinheiro (2005:24-26), Ipiranga Jr. (2014:48-51). Para críticas à leitura que estes estudiosos fazem de alguns documentos para embasar suas posições, cf. Whitmarsh (2005a: 607-08; 2011:13, n.62);

¹⁰ Cf. Vessey (1991) e Selden (1994). Selden reconhece, citando Todorov, que um gênero existe se seus leitores pensarem que existe. O que o estudioso critica mais propriamente é a busca dos estudiosos por critérios para identificar um conjunto coerente na Antiguidade. Para ele, a questão a ser feita é, antes, “[...] por que e sob quais condições históricas torna-se possível e desejável concebê-lo [o conjunto coerente] como tal” (SELDEN, 1994:45).

¹¹ É bastante complexa a questão de quem eram os leitores do romance antigo. Alguns estudiosos advogam um caráter popular do gênero, como Scobie (1979) que sugere que o romance teria suas origens em contadores itinerantes de histórias, ao passo que outros defendem um público mais circunscrito, educado e abastado, os mesmos leitores de Homero e de Tucídides. Há aqueles que preferem um meio-termo entre estas duas opções, como faz Hägg (1994), que recusa uma divisão estanque entre letrados e iletrados, propondo uma gradação entre esses dois polos de leitores, admitindo até a hipótese de recitais de romances. Houve também quem propusesse uma recepção majoritariamente feminina – a infame expressão de Perry (1967) “aos pobres de espírito” refere-se provavelmente a esta proposta –, contra-argumentada por Egger (1994), que privilegia leitores do sexo masculino. Merkelbach é frequentemente citado por advogar uma relação entre romance e as religiões de

reconhecessem um conjunto de textos como parte de um mesmo gênero, pois “um dos primeiros engajamentos com qualquer texto por parte do leitor é o reconhecimento do gênero” (GOLDHILL, 2008:185). Um gênero depende muito mais de uma prática social de produção e recepção discursivas do que de uma teoria, e essa própria prática “envolve teoria. [...] Lidar com uma forma nova [tal como era o romance grego na Antiguidade] é *ipso facto* um problema teórico [...]” (REARDON, 1991:107). Assim, “sua expressão em prosa [dos romances gregos] era a própria encarnação da teoria” (*ibid.*:88).

Em todo caso, durante o longo e complexo processo de recepção dessas cinco obras, suas narrativas tornaram-se para nós um conjunto articulado e coerente, graças à forma comum (narrativas de ficção em prosa), ao enredo padrão¹², aos seus títulos que soam convencionais¹³, aos temas de amor e aventura, à língua em que foram escritas (o grego)¹⁴ e à época geral de composição e circulação (o período Imperial)¹⁵.

Além disso, o próprio AT foi um leitor do romance antigo. Isto fica sugerido pela maneira com que ele opera com as convenções do *corpus*¹⁶. Isto é, as técnicas e estratégias narrativas utilizadas em *L&C* indicam que AT conhecia as obras de seus predecessores e que escreveu o seu romance com elas em mente. A partir do século II d.C., certa noção genérica parece ter se consolidado. Nas obras de Cáriton e Xenofonte de Éfeso, as mais antigas do *corpus*, regras e convenções são seguidas de modo a cumprir as expectativas do leitor. Estes autores privilegiam a estrutura típica de enredo, sendo convencionais nas atitudes, no

mistérios, o que implicaria membros de cultos como recepção primeira ou, pelo menos, como seus leitores ideais. Os primeiros leitores de que temos notícia certa, porém, são bizantinos. O que, se não explica a quem se dirigiam os textos inicialmente, ao menos nos fornece manuscritos e alguma história da recepção. Sobre quem teriam sido os escritores – ao contrário dos leitores, mais facilmente determináveis como pessoas educadas e minimamente (se não muito) abastadas – veremos adiante em nosso texto.

¹² O enredo pode ser sintetizado da seguinte maneira: um jovem e uma jovem abastados, dotados de excepcional beleza e filhos de pais eminentes, apaixonam-se perdidamente à primeira vista. Por força maior, saem da casa de seus pais, onde viviam até então, rumo ao estrangeiro – via de regra, qualquer lugar do Mediterrâneo Oriental. Por lá, tentam esforçadamente permanecer juntos, a despeito das mais terríveis adversidades do acaso que parecem destinadas a eles tanto quanto a paixão que nutrem um pelo outro. Piratas e bandidos, naufrágios, mortes aparentes e pretendentes indesejados; guerra, sofrimento, escravização e aprisionamento; julgamentos injustos; sonhos proféticos e outras formas de presságios. Após tudo isso, vem a calma: eles se reencontram, retornam para casa e vivem juntos, “felizes para sempre”.

¹³ A este respeito, cf. Whitmarsh (2005a).

¹⁴ Este é, talvez, o principal motivo que levou à separação entre romances gregos e romances latinos, como dois subgêneros do romance antigo. Já que ambos fazem parte do mesmo contexto histórico. Porém, como apontado por Brandão (2013:93): “[...] falar de exemplares gregos e latinos, ou mesmo greco-latinos, tomando como referência a língua em que os textos são escritos, esmaece que se trata de uma produção romana, no sentido de que só surge no Império de Roma e deve provavelmente responder a alguma expectativa própria dessa situação”.

¹⁵ Sabemos que a maioria dos romances que nos chegaram são do período Imperial. Todavia não deve ser facilmente descartada a proposta de muitos estudiosos (e.g. Perry (1967), Reardon (1971), Morgan (2002), etc.), de que o gênero romance antigo teria surgido no período helenístico, mas teria atingido sua forma mais madura ao decorrer do período Imperial, especialmente durante o século II d.C., em que vigorava a *pax romana* (REARDON 2019:5).

¹⁶ O tratamento que AT concede às convenções será explorado ao longo desta dissertação.

conteúdo e na composição. Em contraposição a estas duas obras, os romances datados de a partir do século II d.C. não seguem de modo simples as convenções¹⁷. Ao contrário, muitas vezes, usam-nas apenas para lançar luz sobre o próprio convencionalismo delas. Os romancistas desta fase dão piscadelas ao leitor, operando as convenções contra as suas expectativas, “compelindo seus leitores a refletir e avaliar sua própria habilidade de leitura” (BARTSCH, 1989:37).

Para Morgan (2002:141-142) todos os romances do *corpus* instigariam o leitor à apreciação de uma história emocionante (patética), mas os romancistas desta segunda fase “miram mais alto, visam um público que sabe sobre alegoria, que é interessado na estética de aparência e realidade e em teoria literária. Esses são todos assuntos endêmicos da Segunda Sofística.” (*ibid.*)¹⁸. E é este par aparência-realidade que Morgan vê como o tema central de *L&C* (*ibid.*). A obra problematizaria o poder da ficção – de reverter o irreversível, de fazer o impossível possível – em relação à realidade. Em função dessa problematização, AT promoveria uma “guerrilha contra as convenções de seu próprio gênero” (*ibid.*); e suas frequentes “reversões brincalhonas” instariam o leitor a submeter as convenções do gênero a um “escrutínio crítico” (*ibid.*:143).

Morgan, decerto, não foi o primeiro a observar o uso das convenções em *L&C*. Aquiles Tácio foi avaliado por muitos estudiosos como aquele que mais se opõe às normas do *corpus* grego. Desde o artigo seminal de Durham (1938), o qual propunha que AT imitava de modo paródico o romance de Heliodoro¹⁹, não cessaram de aparecer interpretações que questionam o teor de *L&C*, notando sobretudo seu humor²⁰. Por um lado, a obra de AT segue

¹⁷ A este respeito, cf. Reardon (1991:15-45).

¹⁸ O termo Segunda Sofística refere-se a um fenômeno cultural, político e social que se desenvolveu no início do Império Romano e teve seu ápice por volta da primeira metade do século II d.C. Ele foi cunhado por Filóstrato em sua obra *Vida dos Sofistas* para indicar uma “Renascença” da sofística; uma forte revalorização da retórica que vigorava em sua época de forma a relacioná-la, ainda que diferenciando, com o que teria sido a “Primeira Sofística”, na Ática do século V. a.C. Este movimento cultural foi interpretado como resposta da elite grega ao imperialismo romano, buscando fomentar uma “identidade grega” através da recuperação nostálgica do passado “glorioso” (MARTINS; BRENER, 2017:14). Alguns estudiosos, como Morgan (2002), entendem parte dos romances gregos como expressão literária deste movimento. Para eles, os romances *Quéreas e Calíroo* e *As efesíacas* seriam pré-sofistas, ao passo que *Dáfnis e Cloé*, *Leucipe e Clitofonte* e *As etiópicas* seriam romances sofistas. A classificação de tais romances como sofistas se daria, principalmente, devido à exigência, por parte desses textos, de um alto grau de engajamento do leitor, que é instado a teorizar sobre o próprio estatuto ficcional do texto (MORGAN, 2002:142). Para uma crítica a esta divisão do *corpus*, cf. Whitmarsh (2011:8-21).

¹⁹ É evidente que segundo as datações atuais, ancoradas em análises papiráceas, a ideia de que AT imitasse Heliodoro não é mais possível. Contudo, as interpretações de Durham sobre trechos humorísticos em *L&C* ainda se mostram perspicazes. Ademais, como veremos adiante, a relação Aquiles Tácio-Heliodoro está inscrita no processo de transmissão destes romances ao menos desde o período bizantino.

²⁰ Não há um pleno consenso sobre o caráter ou o sentido do humor de AT. Para Fusillo (1994:250), *L&C* é um pastiche lúdico do romance grego; para Chew (2000:57), uma paródia da moral convencional do *corpus*; para Anderson (1982:32), AT realiza uma “sabotagem com um calculado humor doentio”; para Reardon (1994:93), *L&C* seria uma versão “comediada” do enredo padrão, um espécime excêntrico do gênero (*offbeat specimen*).

o enredo padrão dos romances gregos, por outro, “[...] em todos os momentos chave [do enredo] a taça parece transbordar; e nós somos deixados com um gosto curioso na boca” (REARDON, 1991:37-38).

II. Um perfil de Aquiles Tácio

Como de praxe entre autores antigos, possuímos poucas informações sobre quem foi Aquiles Tácio. Ao contrário de Cáriton e Heliodoro que deixaram, ao menos, indicações sobre suas profissões ou origem familiar em seus romances²¹, AT nada nos conta sobre si próprio. Dessa forma, as escassas informações que temos sobre ele advêm de compiladores bizantinos e do trabalho de estudiosos modernos. E essas informações não são livres de problemas.

A começar pelo nome do autor que, na *Suda*, a enciclopédia bizantina do século X d.C., é grafado como “Stácio” em vez de “Tácio”. A maioria dos manuscritos, porém, traz “Tácio” e, por isso, esta designação é tida como a versão mais segura (MORALES, 2001:xii). A partir de seu nome, podemos observar duas origens (*ibid.*): uma grega, marcada pelo nome “Aquiles”, e outra romana, dado que tanto “Tácio” quanto “Stácio” são nomes tipicamente romanos. O mais provável, então, é que o autor fosse um grego com cidadania romana. Os comentadores bizantinos são unânimes em considerá-lo alexandrino²², o que poderia fazer dele um alexandrino de linhagem grega com cidadania romana. O que, de modo algum, seria uma raridade durante o período Imperial. Além disso, a *Suda* também lhe atribui outras três obras:

²¹ Importa notar, porém, que tais indicações são internas às obras e, por isso mesmo, consideradas suspeitas. No caso de Heliodoro “[...] muitas vezes sugeriu-se que *As Etiópicas* foi escrito em louvor ao deus-sol da cidade natal de Heliodoro, Emesa na Síria – uma ideia particularmente tentadora em vistas da declaração do autor em seu colofão de que ele era um descendente do sol. Mas isso é uma identificação, não um credo, e é muito difícil encontrar um papel para o deus-sol na economia da trama ou traçar qualquer conexão entre a teologia e a moral bastante estrita da narrativa e aquelas do culto ao sol, seja em sua forma orgiástica, introduzida em Roma pelo imperador sírio Heliogábalo (que reinou em 218-222 d.C.) ou em sua forma mais universalizada e sanitizada, instituída por Aureliano em 274 d.C.” (MORGAN, 2019:409). No caso de Cáriton, ele “se apresenta no início de seu romance como o escrivão (*hypographeús*) do *rhétor* Atenágoras em Afrodísias. [Mas] não podemos ter certeza de que se trata de informação biográfica genuína, embora, penso eu, o equilíbrio da probabilidade o favoreça. O nome ‘Cáriton’, formado a partir de *kháris* (‘graça’ ou ‘encanto’), parece quase apropriado demais a um romancista erótico para ser verdade, especialmente quando associado a uma origem em Afrodísias, cidade da deusa do amor. É tentador pensar que o verdadeiro autor estaria escondendo-se atrás de um *nom de plume*, mas o nome ‘Cáriton’ está atestado epigraficamente em Afrodísias, ainda que [...] não para [alguém] que possa ser identificado com o romancista. Se tomarmos a introdução do autor ao pé da letra, ele era um homem cujas funções implicavam um alto grau de educação e alfabetização prática. Por outro lado, se ‘Cáriton’ era um pseudônimo, devemos perguntar, antes de tudo, por que um romancista desejaria ocultar sua identidade. E a resposta teria de ser, em parte, que escrever romances não era uma atividade universalmente considerada apropriada para certos tipos de pessoas.” (MORGAN, 2002:136).

²² Dos oito livros de *L&C*, dois (o terceiro e o quarto) passam-se nas áreas pantanosas do nordeste do Delta nilótico, e *L&C* 5.1-16 no grande centro urbano, Alexandria, ao noroeste do Delta. Portanto, não é impossível que AT seja considerado alexandrino por conta da importância que o Egito tem em seu romance. Não há um consenso entre os estudiosos sobre a veracidade desta origem alexandrina.

Aquiles Stácio, alexandrino, é o escritor de *Leucipe e Clitofonte* e outras histórias eróticas em oito livros. Tornou-se, por fim, cristão e bispo. Escreveu também *Sobre as esferas*, *Etimologias*, e *Miscelânea histórica*, que comenta sobre muitos homens grandiosos e admiráveis. Sua linguagem em todas essas obras é parecida com a das histórias eróticas. (*Suda*, alpha 4695)

Dentre estas obras, temos fragmentos apenas de *Sobre as esferas*, preservados em um comentário à obra do poeta helenístico Arato (MORALES, 2001:xiii). Porém, não temos certeza se esta e as outras obras referidas seriam, de fato, do autor de *L&C* ou se de outro escritor quase homônimo, o que poderia justificar a grafia Stácio (*ibid*).

Que o autor de *L&C* tenha se convertido ao cristianismo alcançando até mesmo o cargo de bispo parece improvável. Como nota Robiano (2009:146-147), as elites gregas desta época eram majoritariamente pagãs, o que faria de AT um dos primeiros autores convertidos ao cristianismo de que temos notícia. O termo *éskhaton* (traduzido acima como “por fim”) indicaria que o autor se converteu depois de ter escrito *L&C*, configurando o romance como uma obra pagã. O que parece evidente ao leitor moderno, visto que não há elementos do pensamento cristão no romance²³. Assim, os estudiosos modernos costumam ler em tal afirmação da *Suda* uma justificativa para a preservação e legitimação de seu romance ou mesmo uma forma de aproximá-lo a Heliodoro, sobre quem se diz o mesmo²⁴.

A aproximação dos dois romancistas feita pelos bizantinos é estudada por Robiano (2009) a partir da narrativa cristã *Passio Sanctorum Galactionis et Epistemes*, que chegou a nós em duas versões²⁵. Para o estudioso, “os autores das *Paixões* não tinham outro objetivo senão se apropriar de Aquiles Tácio e Heliodoro, tentando juntá-los em uma mesma empresa de salvação para legitimá-los [...]” (*ibid*:152). Ambas as *Paixões* parecem querer dizer metaforicamente que “a obra pagã é estéril e que é preciso uma conversão de seu autor, ou pelo menos uma conversão do olhar do leitor sobre ela, para que seja fecunda” (*ibid*:153). Dessa forma, tanto a suposta conversão ao cristianismo de AT quanto a de Heliodoro revelam menos sobre a biografia desses autores do que sobre o processo de transmissão e recepção de

²³ Exceto uma possível alusão paródica, em *L&C* 2.2, a uma fala de Jesus na cena da eucaristia transmitida por alguns evangelhos. Cf. Friesen, (2014).

²⁴ Cf. Fócio, *Bibliotheca*. Cód.73.

²⁵ Uma versão anônima, narrada por um certo Eutolmios, que se diz servo e testemunha do martírio de Galacteon, e outra que é uma reescritura feita por Simeon Metafrastes (ROBIANO, 2009:145). A datação da primeira versão é bastante incerta, pode ter sido composta no final do século IV d.C. com um *terminus ante quem* no século IX d.C. (ALWIS, 2011:8-10), a segunda data do século X d.C. (*ibid*). A hagiografia conta a história de martírio de Galacteon, filho de Clitofonte e Gleucipe (ou Leucipe, na segunda versão), e sua esposa, Episteme. Na história, Clitofonte e Leucipe são de Emesa – a cidade atribuída a Heliodoro – e estão casados, mas não conseguem ter filhos. Somente após Leucipe se converter ao cristianismo e, depois, também Clitofonte, que o casal concebe Galacteon, ao redor de quem a narrativa é centrada. Robiano lê o nome Galacteon como uma duplicação dos traços de Leucipe e Caricleia (*ibid*:152), a heroína do romance de Heliodoro. Pois o nome do herói remete tanto à brancura do nome de Leucipe quanto à de Caricleia, a alva filha do casal negro. E como esta última, ao final, Galacteon torna-se sacerdote, um homem que usa vestes negras (ROBIANO, 2009:154).

seus romances. Sendo curioso notar como eles aparecem ligados, “a despeito dos outros romancistas, como se um não existisse sem o outro” (*ibid.*:150).

Fócio, patriarca bizantino, também comenta a obra de AT relacionando-a a de Heliodoro:

Li *Leucipe e Clitofonte* do alexandrino Aquiles Tácio, em 8 livros. É uma (narrativa) dramática que traz amores incomuns. A dicção e a composição parecem se distinguir. Ele é compreensível e se vale das figuras de linguagem, quando as usa, de modo adequado. A maior parte dos seus períodos são curtos, claros, e produzem um efeito prazeroso, suave aos ouvidos. Mas a obscenidade excessiva e a impureza das reflexões depreciam em tudo o pensamento e a seriedade do escritor, e fazem a leitura abominável, devendo ser evitada àqueles que desejam ler. Muitas semelhanças guarda em relação a narrativa de Heliodoro quanto a construção das frases e a invenção das histórias, exceto, grosso modo, pelos nomes das personagens e pela obscenidade abominável. (Fócio, *Bibliotheca*. cód. 87).

Fica claro que o patriarca tem maior estima pelo romance de Heliodoro e desaprova moralmente o de AT. A relação entre ambos nos interessa na medida em que coloca os autores como representantes de um mesmo gênero. A obra em oito livros (*lógoi ē*) de AT é chamada de *dramatikón* e, em paralelo, *dramata* é a designação dada a de Heliodoro. Em ambos, o termo *drâma* certamente não é usado para designar uma ação representada em palco, mas como uma extensão deste sentido para o âmbito da narrativa²⁶, ou seja, referem-se aos acontecimentos narrados, à intriga (RUIZ-MONTERO, 1996:35). No caso da forma adjetiva, em referência a *L&C*, isto fica ainda mais claro, pois parece pressupor o termo narrativa (*diēgēma*). O que faria do romance de AT um *diēgēma dramatikón*, uma narrativa dramática. Conforme comenta Brandão (2005:68-69), este é um termo utilizado por Hermógenes – orador e tratadista, provavelmente contemporâneo de AT – para distinguir três tipos de narrativa: “o *diēgēma mythikón* (narrativa mítica); o *diēgēma historikón* (narrativa histórica); e o *diēgēma plasmatikón* ou *dramatikón* (narrativa plasmática ou dramática)”. Sendo a narrativa dramática caracterizada, na *Gramática* de Asclépio, transmitida pela obra de Sexto Empírico, como “semelhante ao verdadeiro”, verossímil (IPIRANGA JR., 2014:51).

Nas semelhanças com o *dramata* de Heliodoro, Fócio destaca o arranjo retórico (*diaskeuēi*) e a invenção de histórias (*plásei tōn diēgēmátōn*). Aparece, então, o termo narrativa (*diēgēma*) junto com o verbo *plássō* (inventar, moldar). Justamente o sentido de inventar uma história, remetendo ao *diēgēma plasmatikón*. Desse modo, Fócio identifica *L&C* e *T&C* como narrativas inventadas e fictícias, pois tanto *dramatikón* quanto *plamatikón* são

²⁶ O termo *drâma* também é utilizado pelo narrador Clitofonte para caracterizar o início de suas aventuras. Clitofonte diz ao anônimo narrador extradiagético: “a *Tykhē* começou o seu drama” [ἤρχετο τοῦ δράματος ἢ τύχη] (*L&C* 1.3.4.1).

designações que se opõem aos discursos tidos verdadeiros (como a historiografia) e presumem a invenção de uma história verossímil – em oposição ao mito, por exemplo, que não é verdadeiro, mas tampouco é a invenção de um indivíduo. Como explica Brandão:

[...] é sob a rubrica dos *plásmata* que geralmente se entende estarem os romances. O termo é significativo, seja na forma substantiva, seja como adjetivo: *plasmatikón* tem o sentido, registrado tardiamente, de falso, enganador e, na esfera da retórica, de teatral, dramático; *plásma*, por seu lado, designa uma figura ou coisa modelada, a modulação da voz ou do som da flauta, o caráter, o estilo, uma aparência simulada (estudada? falsa?). Em sentido especializado, *plásma* indica a ficção, a invenção, isto é, um entrecho modelado, modulado e simulado em que a atividade do escritor encontra seu paralelo na do escultor que, a partir da pedra, da argila ou de outro material, compõe uma figura ou uma cena. (BRANDÃO, 2005:70).

Quanto ao conteúdo da narrativa, Fócio também parece indicar seu teor ficcional. Ela é caracterizada por trazer (*epeiságon*) amores (*érōtas*) incomuns ou mesmo absurdos (*átopous*). Com a determinação de um amor *átopos*, literalmente “fora do lugar”, Fócio admite a impossibilidade de uma paixão tal como a narrada – talvez o amor na vida real seja menos extraordinário do que no romance. O estilo (*léxis*) de AT é elogiado: ele é compreensível (*eúsēmos*), tem períodos bem definidos e claros (*aphoristikai te kai saphēis*), e faz uso adequado (*oikeiōs*) das figuras de linguagem (*tropēn*). Ao mesmo tempo, pelo estilo e pela composição, AT parece se distinguir (*dokei diatrēpein*). O efeito que produz é prazeroso (*hēdý phérousai*) e suave aos ouvidos (*akoēn tōi ēkōi leainousai*), mas a leitura (*anágnōsin*) se torna abominável (*katáptyston*) por causa de sua obscenidade (*hypéraiskhron*) e impureza nas reflexões (*akátharton tōn ennoiōn*).

Há algo de paradoxal na leitura de Fócio ou, quiçá, realmente algo de paradoxal (*átopos*) em *L&C*. Fócio revela uma mistura de desconforto e prazer, como se AT se distinguísse (*diatrēpein*) dos outros romancistas – em especial de Heliodoro, de quem ele é simultaneamente aproximado e diferenciado – por transformar o amor, familiar e adequado (*oikeiōs*), do *corpus* em algo absurdo, fora do lugar (*átopos*). Sabemos de outros romances com passagens tão “obscenas” quanto as de AT. O próprio Fócio leu algumas dessas obras e, ao comentá-las, demonstra igualmente julgá-las parte do mesmo gênero e igualmente indecentes²⁷. É provável que essa avaliação se deva aos ideais cristãos de pureza, abstinência e castidade, isto é, à “empresa de salvação e legitimação” dos romancistas pagãos²⁸. Contudo, é perceptível que já Fócio, após ler *L&C*, ficou “com um gosto curioso na boca”. Ao menos do ponto de vista da história da recepção, o problema de como ler AT está sinalizado desde

²⁷ Cf. o comentário de Fócio sobre Jâmblico (*Bibliotheca*, cód. 94).

²⁸ Para Manousakis (2018:127), porém, o que Fócio teria considerado indecente seriam as histórias paralelas homoeróticas.

este comentário.

Além da *Suda* e da *Bibliotheca* de Fócio, os estudiosos contemporâneos costumam sublinhar mais três referências ao romance de AT. Uma delas, o epigrama da *Antologia Palatina* (IX, 203), cuja autoria é disputada entre Fócio e Léo, o Filósofo.

Amor amargo, assim como uma vida comedida
a história de Clitofonte exhibe.
Mas a mais comedida vida de Leucipe
a todos impressiona! Como ela foi açoitada,
teve seu cabelo raspado e também maltratada,
acima de tudo, três vezes foi morta, perseverou.
Se também tu desejas ser comedido, amigo,
não contemples as cenas acessórias da obra
mas aprenda, primeiro, a conclusão da história.
Pois une em matrimônio os que desejaram com prudência.
(*Antologia Palatina*, IX, 203.)

O que chama a atenção no epigrama é a orientação que a *persona* faz ao leitor: dirigindo-se diretamente àquele que deseja uma vida virtuosa (*sōphroneîn*), recomenda que leia a história a partir do final, do estabelecimento do casamento entre os heróis. Advertindo-o a não prestar atenção (*mē skópei*) nas “cenas acessórias” (*théan páreregon*), isto é, em tudo que não é a narrativa principal. O uso de *théan*, que pode ser “vista” ou mesmo “espetáculo”, em conjunto com *páreregon*, aquilo que incidental ou subordinado a um assunto principal, parece indicar os episódios que compõem o romance. Desse modo, aquelas mesmas cenas que Fócio pode ter considerado obscenas são postas de lado nessa recomendação. A leitura pode ser proveitosa se o leitor se concentrar na “moral da história”: suportar os sofrimentos é ter autocontrole, o que torna alguém virtuoso e lhe rende a compensação do matrimônio institucional, o exemplo da vida moral.

Esta leitura, deliberadamente seletiva, não dá conta da obra de AT. Conforme mostra Morales (2004:230), a cena acessória em que acontece o que Eros queria que acontecesse (*egéneto hōsa ho Éros ēthelen – L&C 5.27.3*) entre Clitofonte e Melite, a rival da protagonista, mesmo sem cama (*oúte strōmnēs*), tem maior espaço e impacto na narrativa de Clitofonte do que “o relato banal de seu casamento com Leucipe” (MORALES, 2004:230). Uma leitura que privilegie a vida moral e o autocontrole sem vê-los como problematizados dentro da narrativa, pode até ser proposta para outros romances do *corpus*, mas certamente não para a obra AT.

Outra referência a *L&C* é a do neoplatonista bizantino Miguel Pselo, do século XI d.C. Seu comentário é estudado em comparação ao de Fócio por Manousakis (2018:130-139)²⁹,

²⁹ Não tive acesso à edição da obra de Pselo feita por Dyck, nem à edição de *L&C* feita por Vilborg, a qual traz todos os *testimonia* do romance.

segundo quem “é muito mais completo do que o de Fócio e, em certa medida, suas intenções parecem ser diferentes” (*ibid.*:130), pois Pselo demonstra maior interesse pelas habilidades de composição da obra. Pselo também compara a obra de AT à de Heliodoro e coloca este último como predecessor do primeiro. Mas, para ele, o estilo de AT (*léxis*) é superior e sua obra mais agradável, pois Heliodoro seria demasiado popular (*dēmotikōtátos*) e teatral (*theatrikōtātēn*). Sobre o aspecto “indecente”, Pselo julga AT como poluto, um comentário que, para Manousakis (*ibid.*), não deve ser interpretado em chave moral, pois o que o neoplatonista condena é a contravenção das regras do amor entre os heróis na narrativa.

Ele critica Tácio por uma mudança inaceitável na atitude de um dos amantes [...], porém estritamente em relação às regras do enredo do gênero literário [...], [as quais] ditam que os protagonistas não deveriam nunca – e sob nenhuma circunstância – abandonar [...] o amor que têm um pelo outro. (MANOUSAKIS, 2018:132).

Assim, o que fica patente em seu comentário é uma noção das regras do *corpus* grego e a percepção de que AT as infringe, ao menos quanto ao amor tido como idealizado. Para Manousakis, a grande diferença entre a leitura de Fócio e a de Pselo residiria no fato do último agir “sobretudo como um *rhētōr*, enfocando quase exclusivamente a narrativa e suas qualidades estilísticas” (2018:139). A retórica, de fato, foi parte importante do contexto que possibilitou o surgimento do romance antigo e marcou sua recepção. E a última referência a AT vai neste sentido. Thomas Magister, escoliasta, gramático e secretário do imperador Andrônico II (que reinou entre 1282-1328), qualifica o autor de *L&C* como um *rhētōr* (GASLEE, 1969:x). Este termo tem ampla significação, mas, em linhas gerais, pode implicar alguém que pratica retórica epidítica tanto quanto retórica forense. Ou seja, nesta caracterização, AT poderia ser alguém exibia suas habilidades retóricas para o deleite de uma audiência e/ou alguém que exercia as funções de um advogado de corte ou de um jurista³⁰.

É provável que tal designação advenha do próprio romance, pois, como estudado por

³⁰ De acordo com Crook (1995:38-46) os *rhētōres* forenses podiam ser advogados ou juristas (*iuris prudentes*). Estes últimos prestavam conselhos técnicos a juizes, pleiteantes, litigantes e mesmo a advogados – especialistas sobretudo em “falar diante de magistrados, juizes e jurados” (SCHWARTZ, 2016:16). Enquanto os juristas advinham das ordens senatorial e equestre (*ibid.*:44), pois não “ganha[va-se] o pão de cada dia pela jurisprudência” (CROOK,1995:43), os advogados podiam, às vezes, ter origens mais humildes. Contudo, “nem a jurisprudência nem a advocacia em si mesmas conferiam alto *status* social” (*ibid.*), ainda que, no caso da advocacia, pudesse promover uma carreira política ou na administração pública. Além disso, não era necessário educação formal para a prática da jurisprudência nem da advocacia, ainda que para a advocacia existissem escolas que gradualmente tornaram-se mais fortes: “A educação dos jurisprudentes era uma aprendizagem informal com um ‘líder’ reconhecido, lendo o que ele recomendasse, frequentando suas consultas e tomando nota de suas *responsa*; enquanto para a educação dos advogados havia escolas de treinamento formal em oratória, para as quais a maioria dos jovens aspirantes à classe política iam, já que todos com ambições a uma carreira pública precisavam de tal treinamento [...]” (*ibid.*:42).

diversos acadêmicos³¹, a obra faz uso de inúmeras técnicas retóricas de exibição (*e.g. sententiae, sýnkriseis, ékphraseis*) e conta com extensas cenas de julgamentos em tribunais³² – aliás, os julgamentos são um lugar-comum nos romances gregos. Dessa forma, AT poderia ou não ser *rhétōr* nos sentidos aqui discutidos, mas seu romance certamente indica que ele tinha conhecimentos de *progymnasmata*³³, a educação retórica básica dos funcionários, intelectuais, políticos e bem-nascidos durante o período Imperial.

III. O contexto histórico

O *corpus* do romance grego foi, grosso modo³⁴, produzido durante o Alto Império e, a despeito das muitas diferenças das narrativas entre si, eles se revelam como característicos de seu tempo. Como frequentemente apontam os historiadores, esta foi a época em que o Império atingiu o ápice de sua extensão territorial (ALFÖLDY, 1989:110). A partir do momento em que ele não mais crescia pela conquista de novas áreas, e sim pelo aprimoramento do aparato de “exploração sistemática das áreas conquistadas” (MENDES, 2002:90), agravava-se a relação de interdependência entre o centro do Império e suas províncias. Neste processo, “Roma passou a acumular recursos provenientes apenas da exploração sistemática da capacidade agrícola das províncias através do sistema tributário.” (*ibid.*). Desse modo, o excedente restrito produzido nas províncias era coletado pelo sistema tributário para a manutenção da estrutura política e administrativa. Havia, assim, uma ligação econômica pautada pelas redes de aliança entre a elite central e a elite provinciana com vistas à apropriação de recursos (agrícolas, minerais, humanos, etc.) para que fosse conservada e reproduzida a própria organização social, o Império.

No fim das contas, esta forma de organização social garantia às elites sua própria condição de classe dominante: uma vida de ócio ancorada na renda fundiária extraída das propriedades agrícolas, cujo cultivo dependia da exploração do trabalho das classes subalternas. Pois “a elite proprietária de terras e a elite urbana eram em grande parte um e o mesmo grupo social.” (JONGMAN, 2002:44). Também o “sistema legal do Alto Império funcionava, no essencial, em favor da garantia da propriedade dos grupos dominantes; e no sentido de manter na obediência escravos e outros trabalhadores dependentes” (CARDOSO,

³¹ *E.g.*, Billault (2006); Webb (2007:535); Bartsch (1989) – a autora enfoca principalmente as *ékphraseis*, que considera uma convenção nos romances de Heliodoro e de AT e que, por sua vez, devem ser decodificadas pelos leitores para formularem suas interpretações dos romances; Morales (2004) em seu terceiro capítulo aborda o uso das *sententiae* em *L&C*.

³² Cf. Schwartz (2002) e (2016).

³³ Sobre os *progymnasmata*, cf. Russell (1983) e Bartsch (1989:7-14).

³⁴ O romance de Heliodoro, a meu ver, é a exceção que comprova a regra, pois sua narrativa é aquela que mais se difere do *corpus* em estrutura e moralidade.

1988:70). Não à toa, durante este período, desfez-se gradualmente a oposição formal entre cidadãos e não-cidadãos romanos (*ibid.*) – tal oposição seria, inclusive, revogada legalmente em 212 d.C. pelo édito do imperador Caracala, que estendeu a cidadania romana a todos os habitantes livres do Império. Por outro lado, no mesmo processo, novas “distinções se tornavam mais nítidas, definidas e assentadas em regras oficialmente formuladas.” (*ibid.*)³⁵.

Foi este processo que permitiu às elites locais, aos proprietários de terras das províncias, a formação e consolidação de sua consciência de classe: “as classes de elite das cidades gregas estavam ‘se reinventando’, no período romano, como *a* classe dominante” (PERKINS, 2009:34, minha ênfase). Durante o Alto Império, a estrutura político-administrativa de Roma se empenhava em “estimular a lealdade política e fortalecer a sua legitimação pelas periferias, através da criação de uma consciência política identificada com as regras e diretrizes políticas do centro” (MENDES, 2002:90). Isto porque as áreas conquistadas por Roma eram demasiado extensas para o controle exclusivo da elite romana, “sendo impossível um governo direto [...]” (*ibid.*:107). Assim, por necessidade própria, a elite central fomentava as elites locais já existentes nas áreas conquistadas. Afinal, as próprias conquistas da época de expansão romana “se restringiram às áreas onde os sistemas sociopolíticos preexistentes eram desenvolvidos o suficiente para justificar o preço da conquista” (*ibid.*:89). Na prática, a dominação romana levava à descentralização do centro imperial ou à valorização das localidades (em todos os níveis: material ou produtivo; administrativo; cultural e simbólico).

Estará subjacente à minha argumentação ao longo desta dissertação o entendimento de que o *corpus* do romance grego é fruto desta época e reporta a este processo de formação e consolidação desta consciência de classe dos proprietários de terras das províncias. Os romances podem ser vistos como uma representação artística deste processo. A condição efetiva de sua representabilidade advinha do fato de que esta classe já estava suficientemente formada e, assim, seus membros viviam mais propriamente um momento de autoafirmação.

³⁵ Ainda que, segundo Grubbs (2002:7), “[a]té o segundo século d.C. o principal fator que determinava o *status* legal era a cidadania. Cidadãos romanos podiam esperar um tratamento melhor sob a lei, e os não-cidadãos estavam sujeitos a penalidades, como punição corporal e execução, que os cidadãos geralmente não sofriam.” – o que por si só revela uma sociedade ancorada na desigualdade formal –, a autora também entende que o movimento geral da sociedade durante o período já caminhava no sentido em que argumento: “Mesmo antes de 212 d.C., a dicotomia legal cidadão/não cidadão foi sendo substituída, ou complementada, por uma distinção hierárquica, pelo menos em algumas áreas do direito. Em termos de hierarquia, os dois grupos básicos eram os ‘mais honrados’ (*honestiores*) e os ‘mais humildes’ (*humiliores*). Os *honestiores* eram os de *status* mais elevado, que recebiam honra pública e privilégios legais: membros do Senado e seus filhos e netos, *equites* [membros da ordem equestre], decuriões (conselheiros municipais) e militares veteranos. Todos os outros eram *humiliores*, ou classificados como *humiliores* em termos de tratamento legal. No reinado de Adriano (117-138 d.C.), a distinção *honestiores/humiliores* foi consagrada em lei” (*ibid.*).

No entanto, não convém separar completamente formação e autoafirmação, pois estes dois momentos se dão como que em conjunto, um alimenta e exige o outro. É neste sentido que entendo a juventude dos heróis, a reivindicação de identidades locais, a ênfase no matrimônio, entre outros elementos característicos do romance grego, como será visto. O gênero representa artisticamente e, ao mesmo tempo, contribui para a elaboração da identidade coletiva dos proprietários de terra, da elite local ou imperial, ou como queiramos designar a classe dominante.

Por outro lado, é evidente que os romancistas não precisavam ser eles próprios grandes proprietários. Na verdade, é inclusive mais provável que eles fossem “políticos, juristas e intelectuais orgânicos (na linguagem de Antonio Gramsci)” (CARDOSO, 1988:73)³⁶. Ou seja, pela forma como estava posta a divisão territorial do trabalho, eles pertenciam aos “setores estratégicos” (*ibid.*) responsáveis por formular esta consciência de classe e, simultaneamente, fornecê-la à totalidade dos proprietários (*ibid.*) – fossem individual e pessoalmente conscientes disso ou não. Não à toa, “por terra e mar”, os membros deste grupo estratégico se reconheciam mutuamente pelo nome de *pepaideuménoi*, os formados pela educação grega³⁷.

Três autores do período Imperial fornecem paralelos para delinear a identidade social de AT. O primeiro deles é Cáriton, que declara ser *hypographeús* do *rhétōr* Atenágoras (*Q&C* 1.1). Isto quer dizer que além de romancista, Cáriton tinha uma profissão formal como escritor ou secretário de um *rhétōr*³⁸. Luciano de Samósata, possivelmente contemporâneo de

³⁶ Cardoso está se referindo às ordens da estrutura imperial. Mas entendo que os romancistas faziam parte, se não dessas ordens em sentido estrito, do corpo intelectual e político fomentado e mobilizado por elas como setores estratégicos: “No conjunto bem maior daquilo que os marxistas chamariam de classe dominante em si – a totalidade das pessoas possuidoras de terras, escravos e bens móveis em proporções consideráveis –, as ordens senatorial e equestre, secundariamente também a dos decuriões, formavam os setores estratégicos que a transformavam em classe dotada de consciência específica, ou seja, em classe para si [...]” (CARDOSO, 1988:7).

³⁷ Conforme Perkins: “No início do período Imperial, uma nova identidade cultural estava em construção, uma que enfatizava o *status* elevado como um determinante crucial; [...] Nesta identidade cultural, o foco no *status* apareceu disfarçado; apresentou-se como uma ênfase na educação e na alta cultura. Todas as pessoas que pudessem exibir seus conhecimentos em um repertório educacional e cultural partilhado poderiam reivindicar a adesão a este grupo. As exigências deste padrão educacional em um mundo de analfabetismo geral tornaram-no restritivo; poucos, além da elite, tinham o lazer ou a oportunidade para satisfazer os requisitos. Mas, para todos aqueles que partilharam desta educação e de seus interesses refinados, ela forneceu a base para uma autocompreensão coletiva e uma identidade de grupo. [...] O termo Segunda Sofística passou a se referir ao movimento cultural associado a esta *paideia* imperial e seus adeptos. [...] Um resultado importante da *paideia* sofística foi que ela permitiu que pessoas de diversas localidades e etnias adquirissem o caráter grego em virtude de sua educação.”(PERKINS, 2009:18-19); e também: “As identidades culturais definidas por fronteiras geográficas comuns ou por sangue estavam cedendo terreno àquelas baseadas na educação, práticas culturais e perspectivas partilhadas. A ênfase na educação e na cultura, na *paideia* e na *humanitas*, que inscreveu as identidades culturais da elite romana e grega, contribuiu para a formação de uma aliança trans-império, uma identidade de elite cosmopolita que incorporou os líderes do império.”(*ibid.*:27). O que Perkins está descrevendo é, *mutatis mutandi*, o que eu estou chamando de consciência de classe.

³⁸ O termo *hypographeús* também poderia indicar que Cáriton era um jurista que prestava assistência legal a Atenágoras (SCHWARTZ, 2000:94).

AT, já que teria nascido ao redor de 110-120 d.C. e falecido algo após 180 d.C. (BRANDÃO, 2015:20), fornece-nos o segundo paralelo. Ele relata que sua profissão inicial era a de *rhétor* (e.g. em *O sonho* ou *Vida de Luciano e Dupla acusação*), além de escritor. Sabemos também que exerceu um posto na burocracia oficial romana no Egito (BRANDÃO, 2014:66-68), como ele próprio afirma em sua *Apologia dos assalariados*. Já o terceiro paralelo é fornecido por Apuleio, autor de *O asno de ouro*, cuja datação³⁹ é possível graças a um processo jurídico no qual o autor precisou responder, na cidade de Oea, à acusação de ter usado magia para seduzir uma rica viúva (DUARTE, 2019:8-9).

Neste processo, Apuleio apresenta sua própria defesa⁴⁰: um discurso em que relata sua trajetória “acadêmica” como prova de sua inocência (DUARTE, 2019:8-9). Apuleio também declara ser de família abastada, tendo herdado um milhão de sestércios (e seu irmão, outro milhão). A quantia é a mesma exigida aos membros da ordem senatorial romana para que pudessem assumir o cargo de senador⁴¹. Não obstante, Apuleio pertencia à ordem dos decuriões, ordem senatorial em nível municipal ou local, pois seu pai exerceu um cargo de magistratura na cúria da cidade natal, e, depois, o próprio Apuleio exerceu as mesmas funções e cargo que o pai na mesma cúria (SILVA, 2009:2). Além disso, Apuleio teria atuado como orador, conferencista e professor de retórica⁴² e, ainda, como escritor, tradutor e compilador (DUARTE, *ibid.*).

Algumas características são comuns entre estes romancistas, o que pode indicar que partilhavam de um mesmo universo social romano-imperial, ainda que em lugares geográficos distintos. Por exemplo, o fato de serem homens, a atuação formal com a retórica e serem nativos de províncias romanas – além, é claro, do desejo de inventar histórias. Talvez Apuleio seja aquele de origem mais abastada e Luciano o de menos, se tomarmos como verídica a informação de que a escultura era o ofício de sua família ao qual, caso não tivesse escolhido a *paideia*, teria se dedicado. Não obstante, também Luciano acumula notável dinheiro ao longo de sua trajetória. O que neste contexto implica a propriedade de terras. De acordo com Cardoso (1998:72), o mundo imperial romano permitia alguns caminhos de ascensão social,

³⁹ Segundo Duarte (2019:9), após 160 d.C. Desse modo, uma publicação bastante próxima a de *L&C* na cronologia de Bowie (2003:60-61). Além disso, notamos que, segundo Brandão (2015:20), também Luciano na mesma época já gozava de fama literária.

⁴⁰ De acordo com Crook (1995:30-32), este costume era mais frequente nas cortes atenienses do que nas romanas, em que os litigantes eram, geralmente, representados por um advogado. O que demonstra um contexto de fusão cultural típico do período Imperial.

⁴¹ A quantia necessária para assumir cargos nas províncias, porém, variava de lugar para lugar (GRUBBS, 2002:9)

⁴² Nesta descrição, Apuleio está mais próximo de um sofista do que de um *rhétor*. Pois professores de retórica eram comumente chamados assim. Ao passo que o uso de “sofista” para designar apenas um praticante de retórica epidítica tinha teor depreciativo, sendo, neste caso, preferível *rhétor* (BRUNT,1994:32).

“[a]pesar de favorecer-se a hereditariedade nas ordens privilegiadas, na prática [...] elas não repunham suficientemente seus membros pelos nascimentos ocorridos nas suas famílias”. Assim, mesmo que Luciano não fosse um abastado bem-nascido, poderia ter alçado grandes fortunas, galgando posição em alguma ordem que lhe permitisse desempenhar alto cargo administrativo no Egito.

Este quadro histórico e estas vidas paralelas fornecem um pano de fundo para pensarmos quem foi AT. Assim, mesmo que nosso autor fosse mais próximo de um profissional liberal – digamos um pedagogo para filhos de senhores mais abastados nos moldes descritos por Luciano em *Assalariados* –, o simples fato de ser versado em grego (e possivelmente em latim), de ser um *pepaideuménos*, indica que teve tempo à disposição para o estudo, em vez de, como a maioria da população do Império, ter de trabalhar na terra desses mesmos senhores. É claro que não podemos ter certeza sobre a trajetória particular de AT, como vimos, nem mesmo podemos saber se as outras obras atribuídas a ele eram, de fato, de sua autoria. Contudo, pela própria maneira que estava posta a divisão territorial trabalho no contexto histórico em que viveu, é possível reconhecermos o grupo social ao qual pertencia, independentemente do vínculo a alguma ordem determinada. E seu romance, *L&C*, parece ser uma obra típica de seu mundo.

IV. Mikhail Bakhtin e o cronotopo do romance aventureso de provação

Mikhail Bakhtin (Oriol, 1895 - Moscou, 1975) foi um teórico notoriamente pouco sistemático, mas cujas ideias tiveram grande repercussão em diversas áreas do conhecimento e, crescentemente, nos estudos clássicos⁴³. Na bibliografia especializada, encontramos um quadro plural e amiúde controverso sobre o pensamento do filólogo⁴⁴, “[c]ada um lê o Bakhtin que serve a seus propósitos” (FIORIN, 2019:67). Isto deve-se a inúmeras razões: autoria dúbia de algumas obras; vida conturbada; incertezas de sua trajetória intelectual, que em sua maior parte foi “marcada pelo ostracismo, pelo exílio e pela marginalidade dos círculos acadêmicos mais prestigiados” (FIORIN, *ibid.*:13). Somado a isso, há ainda os problemas de

⁴³ Cf. o livro coletivo organizado por Branham (2002:xviii), no qual classicistas discutem variados aspectos e conceitos do pensamento bakhtiniano a partir da literatura greco-latina. Cf. também Branham (2005), obra similar que explora as narrativas antigas em suas relações com o Círculo de Bakhtin; também Nimis (1998) estuda a estrutura narrativa de *L&C* a partir de noções com nítidas ressonâncias bakhtinianas (e.g. “força centrífuga”, “gênero inacabado” e “sem cânone”), algo ressaltado pelo próprio estudioso (*ibid.*:106), postulando uma “composição prosaica” por parte de AT.

⁴⁴ A despeito de Bakhtin considerar-se um filósofo ou teórico mais do que um filólogo – cf. sua fala a respeito nas entrevistas a Viktor Duvakin em 1973, em Ponzio (2015:123) – ele estudou grego e latim desde a juventude e cursou filologia na Universidade de Petrogrado (BRANHAM 2019:17), “apesar de não haver registro de que Bakhtin tenha realmente se matriculado na universidade” (*ibid.*).

sua tardia e complexa recepção⁴⁵; da maneira como Bakhtin se apropria e se refere a diferentes tradições filosóficas; da idiossincrasia de seu estilo de escrita e de seu vocabulário técnico, repleto de neologismos próprios, cujo significado é “frequentemente encontrado ‘durante o uso’, sem qualquer declaração explícita das regras que governam tal uso” (SCHOLZ, 1998:143)⁴⁶. Por essas razões, suponho, temos tantos Bakhtins contraditórios na bibliografia especializada.

Para os propósitos desta dissertação, Bakhtin tem a peculiaridade de ser um dos primeiros teóricos a refletir sobre o gênero romance sem deixar o romance antigo de lado. Em *As formas do tempo e do cronotopo no romance*, a “poética histórica” de sua *Teoria do romance*,⁴⁷ Bakhtin formula o conceito de cronotopo⁴⁸ e, por meio dele, traça uma história do desenvolvimento do gênero romance que parte do *corpus* grego e, em seguida, do latino, desdobrando-se até o romance de sua própria época – ainda que seu estudo detido sobre os cronotopos do romance termine na obra de Rabelais.

O termo cronotopo, cunhado a partir do grego, significa simplesmente “tempo-espaço”⁴⁹ e expressa “a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (BAKHTIN, 2018:11). Um conceito revelador dos anseios típicos da modernidade, mas particularmente acentuados no presente histórico de

⁴⁵ Foi só a partir da década de 1960 que o teórico passou a ser realmente conhecido, tanto na URSS quanto no Ocidente, e muitos de seus textos publicados – alguns apenas postumamente. A este respeito, cf. Fiorin (2019:14-18) e a seção “Sobre o autor” na tradução de Bakhtin (2018:267) feita por Bezerra. Para um estudo sobre a recepção de Bakhtin e do Círculo de Bakhtin no cenário brasileiro, cf. Boenavides (2022).

⁴⁶ Sobre a apropriação de tradições filosóficas, técnicas e estilo de escrita, e elaboração de neologismos de Bakhtin, cf. Scholz (1998) e Sandler (2015).

⁴⁷ O filólogo escreveu sua *Teoria do romance* no desterro ao longo dos anos 1930, mas a obra só foi publicada em sua versão final postumamente. A forma atual da *Teoria do romance* deve-se ao trabalho de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov, os coordenadores das *Obras reunidas em sete tomos de Mikhail Bakhtin*. A tradução da *Teoria* por Bezerra parte desta edição russa e é dividida em três volumes. *Teoria do Romance: O discurso no romance*, v.1 (2017), texto escrito entre 1930-1936, no exílio de Bakhtin em Kustanai; *Teoria do Romance: as formas do tempo e do cronotopo no romance*, v.2 (2018), parte composta entre os anos 1937-1939, quando Bakhtin vivia em Saviólovo, por estar proibido de residir nas capitais soviéticas (BEZERRA, 2018:7); *Teoria do romance: o romance como gênero literário*, v.3 (2019), contendo dois textos apresentados oralmente no Instituto de Literatura Mundial Maksim Górkí, respectivamente em 1940 e 1941, e mais tarde publicados na revista russa *Questões de literatura*: “Sobre a pré-história do discurso romanesco”, de 1967, e “Epos e romance (sobre a metodologia da pesquisa sobre o romance)” (BEZERRA, 2019: 7).

⁴⁸ O conceito aparece primeiro e, principalmente, em *As formas do tempo e do cronotopo no romance*, mas também é utilizado em *O romance de educação e sua importância na história do realismo*. O manuscrito deste último texto foi perdido e sobrevive em fragmentos, traduzidos e publicados no Brasil em conjunto com outros textos do autor no livro *Estética da Criação Verbal* (2003). Que seu texto tenha tido tal destino certamente não é inesperado à luz do período histórico em que viveu e das próprias circunstâncias de sua vida.

⁴⁹ *Khróno(s)-tópos*: Tempo (*khrónos*) em um sentido abstrato, mas cuja qualidade “essencial” é a de ser mensurável: um tempo definido, um período, um prazo, um instante, intervalo, ou lapso, um ritmo, uma estação, a vida de um homem (cf. *LSJ*). E o espaço (*tópos*) em sentido um igualmente abstrato e mensurável (uma região, um lugar, uma posição, um distrito, um lugar de enterro – cf. *LSJ*). O *tópos*, porém, é o imediatamente mais vinculável à literatura, já que ele também conota o lugar-comum retórico (*LSJ*, II.2).

Bakhtin, fruto da “obsessão do século XX pelo tempo”⁵⁰. Bakhtin empresta de Einstein a ideia de que tempo e espaço são indissociáveis, e seu conceito de cronotopo reporta a esta “inseparabilidade do espaço e do tempo” (BAKHTIN, 2018:11). Porém, como o filólogo declara, o empréstimo não incorpora a teoria da relatividade. O empréstimo é “quase como uma metáfora (quase, mas não inteiramente)” (*ibid.*). Isto porque, para Bakhtin, o cronotopo também existe na realidade, ou seja, ele é um construto teórico para exprimir a relação de homens reais e históricos com o tempo e o espaço⁵¹. Mas não é este o cronotopo que lhe interessa, e sim sua versão “artístico-literária”.

Os cronotopos literários estudados por Bakhtin são, portanto, maneiras de apreensão e elaboração cultural do tempo e do espaço reais e históricos⁵². Enquanto conceitualização cultural, cada cronotopo se dá de maneira mediada, não como mera transposição mecânica da “realidade” para a arte, mas como representação artística, social, histórica e geograficamente específicas. Por isso Bakhtin diz que a assimilação do tempo e do espaço pela arte “transcorre de modo complexo e descontínuo: assimilaram-se alguns aspectos determinados do cronotopo, acessíveis em dadas condições históricas, elaboraram-se apenas certas formas de representação artística do cronotopo real” (BAKHTIN, 2018:12-13). Para Bakhtin (2018:11), o cronotopo literário é a categoria que determina os gêneros literários, ou seja, cada gênero representa de uma maneira própria a experiência temporal e espacial humana (*ibid.*:12). Em vista disso, cada cronotopo “como categoria de conteúdo-forma determina (em grande medida) também a imagem do homem na literatura; essa imagem sempre é essencialmente cronotópica” (*ibid.*)⁵³. Por isso, perceber um cronotopo é também “pescar” um homem temporal e espacialmente determinado, e escutar sua visão de mundo, seu ponto de vista sobre um dado objeto, decifrar a qual voz social ele faz coro e a quais outras se contrapõe, etc. E, como é de se imaginar, em *As formas do tempo e do cronotopo no romance*, Bakhtin discute apenas os cronotopos do gênero romance.

⁵⁰ A expressão é de Mendilow, autor de *O tempo e o romance* (1969), para ele, tal obsessão, foi “condicionad[a] pelo crescente ritmo de vida, pelo sentido muito difundido da transitoriedade de todas as formas da vida moderna [...], pela rapidez das mudanças sociais e econômicas.” (MENDILOW, 1972:6).

⁵¹ Bakhtin também menciona Kant para exprimir como entende o tempo e o espaço. A este respeito, cf. Sandler (2015) e Scholz (1998).

⁵² Vlasov (1995) realiza uma didática divisão em níveis deste processo de assimilação e reelaboração do tempo e do espaço.

⁵³ Assim, podemos entender por que o cronotopo é uma categoria “conteúdo-forma”: ele traz em si uma elaboração do tempo e do espaço característica da sociedade que, espacial e temporalmente localizada, o produziu. Ele é uma forma, pois é um todo ordenado de aspectos ou traços perceptíveis do tempo e do espaço em uma dada sociedade por meio do modo de organização e conceitualização específicos desta mesma sociedade. E é um conteúdo, pois é a representação ou o conceito que tal sociedade fez desses traços do tempo e do espaço que lhes eram característicos, dando-lhe uma forma artística.

De acordo com Bakhtin, a Antiguidade pós-clássica criou três cronotopos ou “tipos essenciais de unidade romanesca” (2018:15): o cronotopo do romance aventureso de provação; o cronotopo do romance aventureso e de costumes⁵⁴; e o cronotopo biográfico. É ao redor do primeiro que centraremos esta introdução já que ele corresponde ao *corpus* do romance grego. Aliás, Bakhtin escolhe *L&C* como o paradigma para sua interpretação desse cronotopo. Segundo ele, o tempo apresentado nos romances gregos é o *tempo aventureso* e o espaço é *um mundo alheio* aos heróis (BAKHTIN,2018:18). Este cronotopo tem como características principais: um “hiato extratemporal na vida das protagonistas”, em que ocorre toda a ação do romance (*ibid.*:19); uma ligação técnica (não orgânica) entre espaço e tempo (*ibid.*:31); o acaso agenciado (*Tykhē*) como a força desencadeadora dos eventos narrativos (*ibid.*:25); os motivos de provação e confirmação da identidade dos heróis como sentido do enredo (*ibid.*:40); a presença de uma contradição entre o conteúdo interno e o caráter externo da imagem do homem no tempo (*ibid.*:43-44). Vamos discutir ponto a ponto.

Começamos pelo tempo. Segundo a análise de Bakhtin, o romance grego tem como ponto de partida o primeiro encontro dos heróis e a arrebatadora paixão à primeira vista. Pouco após se apaixonarem, os heróis são lançados em uma série de aventuras que serve de obstáculo à permanência do relacionamento amoroso entre eles. O ponto de chegada da ação é a reunião final do casal, o “final feliz”⁵⁵. Entre estes dois pontos, chamados pelo filólogo de “limites da ação do enredo”, acontece toda a trama (BAKHTIN, 2018:19). Contudo, entre estes dois pontos de valor biográfico⁵⁶ para os heróis não haveria nada de essencial, pois, de acordo com o teórico, não há nenhuma mudança no caráter dos protagonistas, as aventuras vividas não lhes acrescentam nada, sequer o amor entre eles é afetado de alguma forma⁵⁷. Ao

⁵⁴ Para um estudo minucioso de um especialista no romance antigo sobre este cronotopo, cf. Branham (2019).

⁵⁵ É interessante notar que *L&C*, justamente o texto modelo de Bakhtin, é o único entre os romances gregos sobre o qual os estudiosos debatem se há de fato um final feliz. *L&C* começa em Sidon com um narrador extradiegético que escuta o relato de Clitofonte, que está sozinho. No entanto, após Clitofonte narrar todas as desventuras, o reencontro amoroso e seu casamento com a heroína, não há um retorno para este plano narrativo em Sidon. Assim, ficamos sem saber por que Clitofonte está sozinho e como foi parar ali. Por isso, discute-se a possibilidade de não haver um final feliz na narrativa. A este respeito, cf. Most (1989); Repath (2005); Chew (2012).

⁵⁶ Para Bakhtin, cada cronotopo contém ou pode conter cronotopos menores em si mesmos – segundo o filólogo, até mesmo “cada motivo pode ter o seu próprio cronotopo” (2018:229). Assim, fica claro que em sua leitura o romance não tem início no tempo aventureso, e sim no cronotopo do tempo biográfico. A este respeito, cf. Beaton (2010).

⁵⁷ Contra, cf. Konstan (1994:46-47), para quem: “A fidelidade [...] tende a deslocar a atração erótica original entre herói e heroína e torna-se a base de sua associação como casal, recharacterizando a natureza do vínculo entre eles acima e contra a paixão acalorada [*passionate infatuation*] que inaugurou o relacionamento entre eles. [...] Este amor persistente, *erōs* aumentado pela fidelidade, registra mudança no desejo do casal primário e diferencia sua paixão da paixão dos rivais”. Por outro lado, segundo o próprio Konstan: “nos romances gregos, o corpo não é o principal lugar em que o problema do amor e da fidelidade é transacionado. *Na ausência de uma forte oposição entre amor e luxúria*, o sexo é construído como o objeto específico da luxúria e é resistido em nome do amor verdadeiro, *o romance grego não se concentra no sexo per se* como a marca registrada da virtude. Em

contrário, permanece inabalável do ponto inicial ao ponto final.

É entre os dois pontos que se desenrolam todas as ações do romance. [...] Entretanto, a construção do romance não se funda neles, mas no que há (realiza-se) *entre* eles. [...] desde o início o amor do herói e da heroína não suscita nenhuma dúvida, e esse amor permanece *absolutamente inabalável* ao longo de todo romance, preserva-se a castidade dos dois, o casamento no final do romance *funde-se naturalmente* com o amor dos heróis que rebentou logo no primeiro encontro, no início do romance, como se nada tivesse acontecido entre esses dois momentos [...]. (BAKHTIN, 2018:19, grifos do autor).

Assim, na interpretação de Bakhtin, o tempo aventureesco ocorre apenas entre estes dois pontos. Por isso o filólogo fala em “hiato extratemporal entre dois momentos do tempo biográfico” (2018:19) e em “heterotemporalidade casual” (*ibid.*:22). Ele propõe uma espécie de disjunção entre o tempo biográfico e o tempo das aventuras. Mas o início das aventuras, segundo Bakhtin, não depende da iniciativa dos heróis, que são demasiadamente passivos⁵⁸, e sim da força de um acaso agenciado (*ibid.*:25). Quando este acaso irrompe, ele fragmenta a grande unidade da vida biográfica dos heróis em diversas unidades menores, em séries ilimitadas de “coincidências e rupturas casuais” (*ibid.*) que correspondem às aventuras isoladas (*ibid.*:22). Ou seja, para Bakhtin, o acaso funda um outro tempo, o tempo aventureesco, que se passa no hiato extratemporal da vida total dos heróis.

Para Bakhtin, o tempo aventureesco não encontra medição na narrativa. Os instantes são “tecnicamente mensurados apenas no âmbito de cada aventura particular” (BAKHTIN, 2018:20). Expressões como “no dia seguinte”, “ao amanhecer” ou “de súbito” são amiúde utilizadas e, às vezes, algumas especificações muito precisas são fornecidas. Todavia, o teórico considera que o leitor é incapaz de realizar a soma dos dias nos quais transcorreu toda aventura, ou seja, saber quanto tempo passou⁵⁹. “As próprias aventuras se enfiam umas nas

determinadas situações, o protagonista, homem ou mulher, aceita uma associação sexual com outro parceiro, mas isso não é registrado no texto como falta de fidelidade.” (*ibid.*:48, meus itálicos). Isto é, para Konstan, na atração erótica dos heróis no romance grego não há uma separação entre desejo carnal e amor verdadeiro, ambos são tomados como uma unidade que é marcada pela constância da paixão e fidelidade mútua. Por isso, os heróis não fazem sexo antes do casamento e qualquer um deles poderia sucumbir à luxúria de um rival, sem comprometer tal fidelidade. Mesmo assim, a paixão inicial dos heróis, que não já não opunha sexo e amor e que colocava a fidelidade como a virtude a ser preservada, sofre uma alteração em sua *natureza*: torna-se uma paixão *augmentada* pela fidelidade. O que diferenciaria a natureza inicial da natureza final, já que não há uma forte oposição entre sexo e amor, não fica muito claro. O que fica claro, porém, é que Konstan julga uma diferença quantitativa como se fosse qualitativa. Como nota Branham (2002), as características que Konstan atribui ao amor entre os heróis são a constância, a permanência e até mesmo a resistência do amor que cultivam diante das mudanças e obstáculos que insistem em separá-los. “As qualidades que Bakhtin enfatiza são notavelmente semelhantes àquelas que Konstan vê como evidência de mudança.” (BRANHAM, 2002:174).

⁵⁸ Sobre a passividade dos heróis e a avaliação dos estudiosos ao longo da história da crítica do romance antigo, cf. Jones (2007).

⁵⁹ Também há discordância de estudiosos em relação a isto. Novikov (2014) faz uma detalhada tentativa de contabilizar os dias em que se passa a narrativa de Clitofonte (*i.e.* subtraindo o dia em que o narrador primário extradiegético encontra Clitofonte e escuta dele sua história). Segundo os cálculos aproximativos dela (para os quais elipses de passagem do tempo narradas como “alguns dias depois” foram contabilizadas como três dias

outras numa série extratemporal e, em essência, infinita. [...] Não há nenhum limite interno para tal aumento” (*ibid.*:27).

Para este tempo aventureco acontecer plenamente, isto é, com direito a todos os (des)encontros dos heróis, ele precisa de “espaço, muito espaço” (BAKHTIN, 2018:31). Isto porque, para Bakhtin (*ibid.*:28-30), o motivo do encontro é central na provação da identidade dos heróis, e a possibilidade do encontro é medida “antes de mais nada *pela distância e pela proximidade*” (*ibid.*:31). Os heróis precisam superar a distância espacial que os separa.

Raptos pressupõem uma *rápida* transferência do raptado para um *lugar distante e desconhecido*. *Perseguição* pressupõe superação da *distância* e de determinados *obstáculos espaciais*. *Aprisionamento e cárcere* pressupõem *cercamento e isolamento* do herói em *determinado lugar do espaço*, o que obsta o posterior movimento espacial em direção ao seu objetivo, ou seja, [...] [r]aptos, fuga, perseguição, buscas e aprisionamentos desempenham um imenso papel no romance grego. Por isso ele precisa de grandes espaços, precisa de terra e de mar, precisa de diferentes países. (BAKHTIN, 2018: 31, grifos do autor).

Este espaço, porém, é abstrato: “o lugar entra na aventura apenas como uma extensividade vazia e abstrata” (BAKHTIN, 2018:32). Para Bakhtin (*ibid.*:32-33), os heróis não têm nem desenvolvem qualquer vínculo significativo com os lugares em que suas aventuras acontecem: “o que ocorre na Babilônia poderia ocorrer no Egito ou em Bizâncio, e vice-versa” (*ibid.*:32). De acordo com ele, os personagens viajam por diversos países que são desprovidos de indícios do tempo histórico⁶⁰ (*ibid.*:34), determinidade ou concretude. Até mesmo a pátria dos heróis seria representada como alheia (*ibid.*:33). Isto porque, segundo ele, qualquer concretização temporal, espacial ou consuetudinária, limitaria o poder absoluto do acaso (*ibid.*). Por isso todos os detalhes do universo grego seriam descritos como “extraordinários, estranhos, raros [...]. Assim, é com essas curiosidades e raridades isoladas e desconexas que são preenchidos os espaços do universo *alheio* no romance grego” (*ibid.*:35, *itálico do autor*). Dessa forma, o filólogo propõe uma ligação técnica e abstrata entre tempo e

cada e nas passagens em que há evento, mas não há realmente como contabilizar a duração dele, nenhum tempo foi acrescido à contagem) a soma total foi de 254 dias de *story-time*, dos quais 35 são narrados em detalhe (NOVIKOV, 2014:34). A arbitrariedade deste cálculo fala por si só. Tomar o seu resultado como uma objeção ao argumento de Bakhtin seria disparatado. Novikov (*ibid.*:16), pelo menos, admite que sua tese contradiz o argumento do filólogo apenas “parcialmente”. Mais relevante seria lembrar de marcações temporais ligadas à natureza ou ao âmbito biológico, como o curso das estações do ano em *Dáfnis e Cloé* e a gravidez de Calíroe no romance de Cáriton. Smith (2005) argumenta por algo similar acerca de *Q&C* e entende que o tempo biográfico ultrapassa os limites propostos por Bakhtin.

⁶⁰ Outra discordância que se pode levantar contra Bakhtin: o tempo histórico é bem-marcado em *Quéreas e Calíroe*, a despeito de alguns anacronismos, como mostra Bowie (2006:1-7); o romance se passa pouco após a Guerra do Peloponeso, visto a heroína ser filha do general Hermócrates, figura histórica que participou da resistência siracusana contra a expedição ateniense à Sicília, evento aludido diversas vezes ao longo da narrativa. Também no romance de Heliodoro há algumas indicações do tempo histórico que parecem situá-lo no período clássico, cf. Bowie (2006).

espaço: “O cronotopo aventureso se caracteriza justamente *pelo abstrato vínculo técnico*, pela *reversibilidade* dos elementos da série temporal e por sua *mobilidade* no espaço” (BAKHTIN, 2018:32, itálicos do autor).

Assim, para o filólogo, o único elemento que existe de sólido e estável neste tempo e espaço abstratos é a identidade imutável dos heróis (BAKHTIN, 2018:38): “Essa peculiar *identidade consigo mesmo* é o *centro organizativo* da imagem do homem no romance grego” (*ibid.*, itálicos do original). E é também em função dela que o motivo da provação e o próprio enredo se organizam: “[...] não se trata apenas da organização de aventuras individuais. É justamente em seu conjunto que o romance é assimilado como uma provação dos heróis” (BAKHTIN, 2018:40). Assim, para Bakhtin, as provações que os heróis enfrentam não são apenas quanto a fidelidade que nutrem um pelo outro, são provadas também sua “nobreza, coragem, força, intrepidez e mais raramente sua inteligência” (*ibid.*). Ou seja, em última instância, são provações de identidade humana frente às forças “não humanas”, ao acaso, aos acontecimentos que escapam ao controle dos homens (*ibid.*:39).

Contudo, Bakhtin julga que a unidade desta identidade, ou seja, a unidade da imagem do homem no tempo do cronotopo aventureso de provação, é contraditória (BAKHTIN, 2018:42-44). “[D]iferentemente de todos os gêneros clássicos da literatura antiga, [o homem neste cronotopo] é um homem *particular, privado*. Esse seu traço corresponde ao *universo abstrato e alheio* dos romances gregos.” (*ibid.*:42, itálicos do autor). Por um lado, “todos os momentos basilares do romance ganham elucidação público-retórica [...] o que no fim das contas define a *unidade da imagem do homem* no romance grego [...] [é o] *caráter retórico-jurídico*” (*ibid.*:43). Mas esta unidade “tem um caráter externo e *inadequado* ao conteúdo interno real da imagem do homem. Esse conteúdo interno da imagem é *absolutamente privado*” (*ibid.*). Bakhtin julga isto a partir dos objetivos pelos quais os heróis se orientam (*ibid.*), como a paixão que nutrem um pelo outro. Segundo ele, todos “os acontecimentos sociopolíticos só ganham significado no romance graças a sua relação com a vida privada. E apenas sua relação com os destinos privados é explicada no romance; sua essência sociopolítica permanece fora dele.” (*ibid.*:44). Assim, Bakhtin conclui que esta contradição funda-se na ausência de vínculos substanciais entre os heróis e o mundo em que vivem (*ibid.*:42). Isto é, tal como há um vínculo abstrato entre tempo e espaço, também a imagem do homem deste cronotopo é tecnicamente unificada.

V. Uma inversão: o espaço como princípio condutor

A análise de Bakhtin sobre o romance grego sofreu diversas críticas por parte de classicistas e especialistas do romance antigo. Uns consideram-na demasiado esquemática (KIM, 2008:154); outros julgam que sua noção de “tempo aventureso minimiza a experiência corpórea” (BALLENGEE, 2005:135); há também quem considere o tempo aventureso como insuficiente para caracterizar todos os estágios das narrativas do *corpus* (SMITH, 2005:173); para outros, Bakhtin subestima a importância temporal no gênero e, a partir disso, postula uma equivocada imutabilidade para o caráter dos heróis (KONSTAN, 1994:11, 46-47); há ainda aqueles que sugerem uma despolitização do romance grego por parte de Bakhtin, quando ele supõe que haveria uma despolitização no mundo grego sob domínio romano (WHITMARSH, 2005:114); há também críticas por sua caracterização do gênero ser marcada pela ausência de traços, em vez de pela presença de atributos:

Esta interpretação dos romances, como uma espécie de consolo para as perdas políticas e espirituais do mundo helenístico [...] está enraizada em *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, de Erwin Rohde, que Bakhtin leu com admiração [...]. [Esta interpretação] representa, no entanto, uma caracterização inteiramente negativa do romance, como uma forma intrinsecamente deficiente. No relato bastante desesperador dos romances gregos em *Formas de tempo e cronotopo no romance*, Bakhtin apenas se refere realmente ao que lhes falta. (WHITMARSH, 2005:113).

Em todo caso, é importante frisar que o próprio Bakhtin nunca pretendeu que suas “formulações e definições teóricas [fossem] plenas e exatas” (2018:13). Isto porque *As formas do tempo e do cronotopo no romance* não tem como objetivo fornecer definições estanques para a assimilação artística da relação dos homens com o tempo e o espaço em cada um dos cronotopos delineados. O interesse maior de Bakhtin é estudar o desenvolvimento das representações⁶¹ de tempo e espaço ao longo da história do gênero romance, por meio de uma categoria que seja ela própria sujeita às transformações históricas, às “mudanças das coordenadas do tempo num espaço determinado” (BEZERRA, 2018:261). Dito de outro modo, a interpretação de cada cronotopo particular também se altera em função do presente histórico daquele que o interpreta. Como bem expresso por Bezerra, tradutor da *Teoria do romance* de Bakhtin:

⁶¹ Além disso, convém notar que Bakhtin centra seu estudo sobre o desenvolvimento histórico do romance nos cronotopos *representados* pelos romances. “[M]as ainda há o cronotopo representador do autor, de dentro do qual o autor contempla, e o cronotopo do *ouvinte* ou *leitor* [...]. Esses três cronotopos são essencialmente distintos, mas também essencialmente vinculados entre si” (BAKHTIN, 2018: 238, *itálicos do autor*). Uma vez que os cronotopos representados são inseridos nesta interrelação com os cronotopos do autor e do leitor, eles se tornam sobremaneira sujeitos às mudanças históricas.

[...] ao ler *As formas do tempo e do cronotopo no romance*, o leitor pode observar a evolução, as mudanças e alternâncias dos diversos cronotopos à luz das novas realidades históricas e culturais que se alternam nos diferentes enredos literários, e perceber que cada época vai criando suas próprias formas de representação ficcional do mundo real. Isto se deve a uma mudança na natureza da recepção, da percepção subjetiva da realidade e do modo de representação ficcional, que consegue dar visibilidade aos movimentos interno e externo da literatura e das formas da cultura. (BEZERRA, 2018:262).

Kim tem razão ao afirmar que “Bakhtin está [...] menos preocupado com questões de marcação do tempo ou estrutura narrativa do que com a visão de mundo temporal dos romances” (KIM, 2008:153). Pois “[...] a concepção de cronotopo de Bakhtin é uma tentativa de delinear o tempo como um princípio organizador de um gênero, o terreno ou campo contra o qual a imagem humana é projetada” (BRANHAM, 2002:171). Com efeito, Bakhtin confere maior peso ao tempo⁶² do que ao espaço, pois, segundo ele, “na literatura o princípio condutor no cronotopo é o tempo” (BAKHTIN, 2018:12).

Assim, esta dissertação propõe um diálogo com Bakhtin sobre o espaço e o tempo em *L&C*, no qual a ordem de precedência dos termos tempo e espaço, tal como postulada pelo filólogo, foi deliberadamente invertida. O espaço será, em grande medida, o norteador da discussão. Isto, contudo, não quer dizer que o tempo será de pouca relevância. Na verdade, esta inversão é motivada justamente pelo fato de Bakhtin alegar que a representação do tempo no romance grego em geral e no romance de Aquiles Tácio em particular – dado que Bakhtin toma *L&C* como modelo ou paradigma para a sua caracterização do cronotopo aventureiro de provação – é completamente abstrata e desprovida de qualquer determinidade e concretude histórica (BAKHTIN, 2018:32). Portanto, o que pretendo evidenciar ao tomar o espaço como o princípio condutor é que a representação do tempo no romance *L&C* está profundamente vinculada ao presente histórico de seu autor. O que confere razão à leitura mais ampla da *Teoria do romance* de Bakhtin, segundo a qual o romance é um gênero enredado no presente histórico, “desde seu início foi construído [...] na zona de contato imediato com [a] atualidade inacabada” (BAKHTIN, 2019:109).

Aliás, a ênfase na importância do espaço não é uma questão exclusiva a esta dissertação. Dentre os cinco romances do *corpus*, *L&C* é aquele que, como apontado De Temmerman (2012:517), mais “enfaticamente chama a atenção para a importância de uma representação elaborada do espaço”. De fato, para AT, o espaço está longe de ser uma coisa estática ou simplesmente um dado natural. Isto porque, em *L&C*, a “noção de controle

⁶² Vlasov (1995:42) chama a atenção para o fato de Bakhtin usar duas vezes a palavra tempo no título do texto: *As formas do tempo e do cronotopo no romance*.

humano sobre o espaço é onipresente desde o prólogo.” (*ibid.*:531). Mais do que o controle, veremos que o espaço como algo produzido pela ação humana permeia o romance de AT.

Para tanto, fiz uso de algumas considerações da teoria geográfica crítica⁶³ de Milton Santos. Este empréstimo não consiste em uma adesão ao método, teoria e disciplina geográfica em sentido estrito. Afinal, investigamos a representação do espaço e do tempo em uma narrativa ficcional do século II d.C. Ele serve, antes, como um auxílio para que a perspectiva desta dissertação seja capaz de perceber tempo e espaço unificadamente. Pois, tal como o cronotopo de Bakhtin, a concepção de espaço miltoniana também implica uma conversibilidade mútua entre tempo e espaço:

O espaço tem sempre um componente de materialidade de que lhe vem uma parte de sua concretude e empiricidade. Se queremos unificar tempo e espaço, se pretendemos que possam ser mutuamente includentes, o tempo deve ser, também, empiricizado.

Tempo, espaço e mundo são realidades históricas, que devem ser mutuamente conversíveis, se nossa preocupação epistemológica é totalizadora. Em qualquer momento, o ponto de partida é a sociedade humana em processo, isto é, realizando-se. Essa realização dá-se sobre uma base material: o espaço e seu uso; o tempo e seu uso; a materialidade em suas diversas formas; as ações em suas diversas feições.

Assim, empiricizamos o tempo, tornando-o material, e desse modo o assimilamos ao espaço, que não existe sem a materialidade. A *técnica* entra aqui como um traço de união, historicamente e epistemologicamente. [...] É por intermédio das técnicas que o homem, no trabalho, realiza essa união entre tempo e espaço. (SANTOS, 2020:54, itálico do autor).

Isto porque, as técnicas são reveladoras do modo como os homens constroem ou produzem a vida em cada época: “É por meio da técnica que o homem, no trabalho, realiza essa união entre espaço e tempo. [...] As técnicas são datadas e incluem tempo, qualitativamente e quantitativamente” (*ibid.*:54). Isto é, o próprio espaço é socialmente produzido pela ação humana. No caso desta dissertação, a técnica com a qual lidamos é discursiva, ficcional e narrativa. É a técnica necessária para compor um “romance grego antigo” que se materializa em um texto, no sentido próprio da narratologia⁶⁴. Como descreve

⁶³ O termo geografia crítica não se refere apenas à teoria geográfica de Milton Santos. Ele é frequentemente utilizado para designar um conjunto de “geografias” (renovada, ativa, etc.) desenvolvidas no contexto do pós-guerra, um momento de crise e renovação da disciplina que vai, grosso modo, dos anos 1950 – marcados, sobretudo, pela crítica ao positivismo da geografia tradicional –, mas que adquire mais força após 1968, e se desdobra até os anos 1980. “[N]a geografia, os anos 1970 são marcados pela crítica da geografia tradicional. Os anos 1980 pelas ‘novas propostas substantivas’” (MORAES; DA COSTA, 1987:20). Para um quadro detalhado desta evolução da teoria geográfica no mundo e no Brasil, que se atenta às propostas dos grandes geógrafos do séc. XX, cf. Moreira (2009). Para um estudo sobre a trajetória intelectual de Milton Santos, cf. Grimm (2011).

⁶⁴ A narratologia, tendo como ponto de partida a divisão formalista em *fabula* e *sjuzhet*, divide a ideia de narrativa em três planos ou níveis, sendo o nível do texto a única parte real ou material de uma narrativa, já que apenas por meio dele tem-se acesso aos outros níveis (úteis abstrações de análise). O texto é o próprio suporte de uma narrativa. Ele pode ser verbal, como os textos escritos ou os textos orais (relatos, canções, etc.); bem como não-verbal, por exemplo, pinturas e fotografias; há também textos mistos como os filmes. Cf. Bal (2017:6-10)

Brandão, “o romance, como qualquer produto poético, é *pepoiéménon*, ou seja: *fabricado*” (2005:83, itálicos do autor). Assim, nosso próprio estudo do enredo, com atenção às estratégias narrativas empregadas por AT e eventuais comparações com o restante do *corpus*, já tem a técnica como um ponto de partida. Por isso, nesta dissertação coloco esta unificação de tempo e espaço por meio da técnica como um pressuposto teórico.

Conforme Moraes: “O discurso sobre os lugares [é] revelador da consciência do espaço” (MORAES, 1991:25). E é mais precisamente este discurso que interessa, porque nosso estudo é centrado na representação do espaço e do tempo, no cronotopo *representado* no *corpus* do romance grego, tal como descrito por Bakhtin. Assim, é um pensamento geográfico⁶⁵ característico do contexto histórico de AT que podemos encontrar expresso no enredo de *L&C*, não a própria realidade e o próprio espaço. Aliás, o espaço, na teoria de Santos, é algo que só existe no tempo presente e enquanto é animado pela ação humana, isto é, enquanto os homens utilizam as formas-objetos da materialidade: “O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única [...] o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos” (SANTOS, 2020:103). Nosso esforço, portanto, é fazer emergir do discurso narrativo e ficcional de *L&C* uma concepção histórica, social e artística sobre o espaço e o tempo em que homens reais viveram. Apenas dentro destes limites podemos manter um diálogo com Bakhtin sobre o seu cronotopo do romance aventuresco de provação.

⁶⁵ O “pensamento geográfico”, como é evidente, não equivale à “Geografia”, uma disciplina acadêmica com seus próprios métodos. Valho-me do termo conforme Moraes e Costa: “[...] muitos estudos de um passado mais remoto executados sem o recurso ao rótulo ‘Geografia’ poderiam ser postos, frente a visão contemporânea, como precipuamente ‘geográficos’. [...] a par das geografias explicitamente produzidas em cada época, existe um corpo de conhecimentos que poderia ser tido como geográfico a partir da concepção que se tem no presente quanto a essa ciência. A esse conjunto dá-se o nome de ‘pensamento geográfico’, e ele varia sempre consoante com a definição vigente. É nessa perspectiva de ‘pensamento geográfico’, que obras de Aristóteles, Montesquieu e muitos outros autores, que nunca se colocaram como geógrafos, foram entendidas como inspiradoras da Geografia moderna. O ‘pensamento geográfico’ anterior é definido sempre [...] pela ótica do presente. [...] Ao se redefinir o conteúdo da Geografia, se redefine, por consequência, as obras que o influenciaram – delimitando um novo campo do pensamento geográfico.” (MORAES; COSTA, 1987:17-18).

Capítulo 1 – Tiro: Propriedade paterna e *paideía* erótica

[...] *Capitalis oratio est, ad aequationem bonorum pertinens; qua peste quae potest esse maior? Hanc enim ob causam maxime, ut sua tenerentur, res publicae civitatesque constitutae sunt.*

[...] Funesto é esse discurso, porque visa à distribuição igualitária de bens! E haveria calamidade maior? Pois foi justamente esta a principal razão para o estabelecimento de repúblicas e cidades: garantir aos particulares suas propriedades.

Cícero, *De Officiis*, 2.73

A paixão à primeira vista é, provavelmente, a convenção mais conhecida do romance grego. Dentre os cinco romances do *corpus*, três apresentam o *coup de foudre* em festivais cívico-religiosos⁶⁶, justificando a colocação de Whitmarsh (2010:327), segundo a qual “os personagens protagonistas são definidos principalmente em relação ao espaço cívico”. Em *L&C*, contudo, temos a única paixão à primeira vista em ambiente doméstico. Por conta de uma guerra entre Trácia e Bizâncio, Sóstrato, o pai da heroína e general (*stratēgós*) do lado bizantino, envia as mulheres de sua família (sua esposa Panteia e sua filha Leucipe), acompanhadas por um séquito de escravos, para a segurança da casa de seu meio-irmão Hípias, pai do narrador-protagonista, em Tiro. Tão logo Clitofonte vê sua prima Leucipe, apaixona-se imediatamente por ela. Em virtude da focalização do narrador-protagonista, não nos é dado saber se Leucipe passou igualmente pela experiência da paixão à primeira vista⁶⁷ e,

⁶⁶ Em *Q&C* 1.1, *heortē dēmotelēs*, um festival público; em *A&H* 1.2 *epikhōrios heortē*, um festival local; *T&C* 3.5 *hē pompē*, uma procissão religiosa. *D&C* constitui uma exceção quanto à convenção, mas não exatamente quanto à ambientação. Isto porque não há propriamente uma paixão à primeira vista, os heróis conhecem-se desde tenra idade, e a narrativa explora o lento e prazeroso processo de descoberta da paixão em um ambiente pastoril: um espaço comum, público e rural, uma mistura de *ager publicus* e *locus amoenus*.

⁶⁷ Embora as regras do gênero já indiquem ao receptor que ambos formarão um casal, Clitofonte não nos conta sobre a reação de Leucipe ao vê-la. Limita-se a descrever a beleza da jovem e narrar-nos suas próprias reações ante ela. Aproveito para notar que além da ambientação do *coup de foudre* diferir do restante do *corpus*, estes outros dois elementos – a (suposta) não simetria e a motivação da guerra – também chamam a atenção para o diferente tratamento que AT concede a esta convenção. Em Cáriton, Xenofonte e Heliodoro, os narradores deixam claro que ambos os heróis foram acometidos de forma arrebatadora e simultânea pela paixão. Nos dois primeiros, a causa da paixão é atribuída ao próprio deus Eros. Em Heliodoro não há uma causa clara para além do próprio encontro. A guerra como motivação narrativa permite AT operar com um conflito inicial, fazendo com que a história de amor entre Clitofonte e Leucipe seja, de fato, um acaso decorrente de uma circunstância histórica ficcional (contra, cf. Plepelits, 1996:410-411) maior do que eles. Por isso, Chew (2012) argumenta que, no romance grego, o *coup de foudre* e a garantia do final feliz, a união final do casal, são presididos por Eros. Ele causa a paixão dos heróis e é, com a licença da redundância, o desejo mobilizado pelos leitores quando esperam o final feliz. Isto é, quando leem os infortúnios e mortes aparentes e permanecem confiantes nas regras do gênero, as quais estabelecem que a heroína não pode morrer de verdade e que, ao final, o casal será reestabelecido sem mais separações, “feliz para sempre”. O acaso, a *Tykhē*, aparece no *corpus* como a força desestabilizadora e desagregadora. Ela é a responsável por impedir o casal de ficar junto e, conseqüentemente, por prolongar a narrativa – o lado negativo do desejo do leitor, que, idealmente, não quer que o romance acabe.

por isso, ao longo dos dois primeiros livros, Clitofonte nos narra como conquistou Leucipe na casa de seu pai. A sociedade como conjunto harmônico (i.e. em *concordia* ou *homónoia*)⁶⁸, vivendo seus espaços públicos e civis foi deixada de lado, pois a cidade de Tiro em *L&C* restringe-se basicamente a opulenta casa de Hípias. Não obstante, os únicos a saber da paixão, além dos leitores, são Clíneas, primo do herói, e os escravos da casa. Os pais são os últimos a tomar conhecimento da paixão e só vêm a descobri-la algum tempo depois de seus filhos fugirem de casa. Pois, no *corpus* do romance grego, a paixão à primeira vista vem acompanhada de outra convenção: a saída da casa paterna⁶⁹.

Em *L&C*, portanto, o enamoramento entre os protagonistas se dá às escondidas e, ao mesmo tempo, bem debaixo dos olhos paternos⁷⁰. Em nítido contraste com o caráter pudico dos protagonistas do *corpus*, no romance de AT, “a castidade dos heróis é preservada apenas por acaso” (FUSILLO, 1991:98). Apesar do complexo sistema de vigilância da casa de Hípias, é graças a um pesadelo que a mãe de Leucipe impede a consumação do desejo dos heróis e, mesmo assim, sem tempo hábil para reconhecer a figura que rapidamente desvanece do quarto. Por isso, ela julga que sua filha foi violada e desespera-se diante do futuro que crê arruinado. Na iminência de serem descobertos, os heróis fogem da casa paterna junto com seus “cúmplices”⁷¹. Com isso, fica sugerido que o poder e controle do pai só é possível graças aos escravos, pois quando estes deliberadamente agem contra seus planos, como veremos, seu

Contudo, por Clitofonte atribuir a guerra à ação da *Tykhē*, (em *L&C* 1.3.4.1 – ele diz que: “[...] a *Tykhē* começou o seu drama” – ἤρχετο τοῦ δράματος ἡ τύχη), Chew (2012:76) entende que AT inverte o paradigma: *Tykhē* passa a ser a responsável pelo amor dos heróis. A guerra entre Trácia e Bizâncio, como todas as guerras do *corpus*, seria, desse modo, obra de *Tykhē*. Porém, ao presidir em lugar de Eros, ela não traz a separação do casal, mas o primeiro encontro. A separação que acarreta é na casa de Sóstrato. Tal leitura é interessante, pois *L&C* é também o único romance do *corpus* a pôr em xeque o final feliz.

⁶⁸ Em *Quéreas e Calíroo*, por exemplo, a própria população de Siracusa torce pelo amor dos jovens, chegando mesmo a exigir em assembleia que os pais dos protagonistas superem a rixa política entre ambas as famílias, unindo Quéreas e Calíroo em matrimônio logo no início do romance. Em Cáriton, portanto, há uma unidade ou sintonia entre o desejo dos heróis e o da população, cabendo aos pais adequar-se a ele. Assim, os pais, ao aceitarem superar a rivalidade de suas facções políticas, promovendo o casamento de seus filhos, atuam como líderes civis para garantir a harmonia interna da cidade. A este respeito, cf. Perkins (2009:65-66).

⁶⁹ Mais uma vez, Longo é excepcional, pois seus heróis não vivem as aventuras de modo usual. Em *Q&C*, a heroína é levada de navio para o estrangeiro por piratas saqueadores de túmulos, após o herói, que já é seu marido, matá-la (falsamente) em um acesso de ciúme. Em *A&H*, são os pais dos heróis que decidem enviá-los ao estrangeiro como forma de mitigar uma profecia. No romance de Heliodoro, é Calasiris, uma das três figuras paternas da heroína, que ajuda os protagonistas a fugir da (pretensa) casa paterna de Caricleia rumo à “verdadeira” casa. Fica patente que a saída de casa é o elemento comum que dá início à série de desventuras dos heróis, mas também que são bastante diferentes entre si. Em todo caso, esta é uma das características que fez com que Lalanne (2014) interpretasse o gênero como uma representação literária de transição ritualizada – os ritos de passagem. De modo similar, Whitmarsh (2011), vê o gênero como uma narrativa de retorno.

⁷⁰ Um exemplo disso ocorre em *L&C* 2.9 durante um banquete familiar. Nele, Sátiro, o escravo pessoal do herói, é responsável por servir o vinho. Ao longo do jantar, repetidas vezes, ele troca as taças dos protagonistas apaixonados uma pela outra ao servi-los, assim, Clitofonte e Leucipe passam o banquete beijando as taças como se trocassem beijos reais. Esta cena parece aludir a Ovídio (*Ars Amatoria* 1.574–5).

⁷¹ O primo Clíneas e os escravos de Clitofonte e Leucipe, Sátiro e Clío. A bem da verdade, Clío não foge junto com o grupo, pois Panteia pretende torturá-la para que delate o que ocorreu. Por isso, Clíneas, Clitofonte e Sátiro organizam uma fuga solitária e mais rápida para ela.

patrimônio fica ameaçado. Desse modo, à luz da colocação de Whitmarsh (2010:327), seria possível dizer que, no romance de AT, os protagonistas e a paixão que nutrem um pelo outro são definidos principalmente em relação à casa paterna e aos vínculos ali ensejados.

Como vimos, porém, segundo a leitura de Bakhtin acerca do cronotopo do romance grego, os heróis não teriam “quaisquer vínculos ou relações substanciais com o [seu] universo” (BAKHTIN, 2018:33), nem mesmo com sua terra pátria – que em *L&C* aparece sobretudo como ambiente doméstico. Isto porque, de acordo com o filólogo, todo universo do romance grego seria demasiado alheio e abstrato de tal modo que “[...] qualquer concretização – geográfica, econômica, sociopolítica ou consuetudinária – minaria a liberdade e a agilidade das aventuras e limitaria o poder absoluto do acaso [...]” (*ibid.*:32). Portanto, graças à própria estrutura narrativa do *corpus*, ele depreende, “a ciência não tem praticamente nenhuma possibilidade de desvelar pela análise desses romances o ‘universo próprio’ e a ‘época própria’ de seus autores” (*ibid.*:33), dado que “em nenhuma parte [do romance grego] aparece a imagem do universo pátrio de onde veio e observa o autor” (*ibid.*:34). Contrariamente a esta alegação, entendo que a representação do espaço em *L&C* manifesta justamente uma visão sobre a época própria de AT. Assim, ao longo deste capítulo, procurarei evidenciar trechos e características desta etapa da narrativa que circunscrevem a época do romance e revelam um vínculo “substancial” entre os heróis e seu universo.

Não obstante, três concepções caras ao pensamento bakhtiniano subjazem à leitura que proponho para *L&C* neste capítulo: 1) a concepção de que o romance opera artisticamente com o heterodiscurso social⁷² (BAKHTIN, 2015:29). Isto é, ele representa e organiza uma diversidade de linguagens sociais e, desse modo, apresenta múltiplos pontos de vista e suas respectivas vozes enunciativas em interação umas com as outras; 2) a concepção de que o romance constrói-se na “*zona de contato máximo com o presente (a atualidade) em sua inconclusibilidade*” (BAKHTIN, 2019:75, itálicos do autor). Ou seja, trata-se de um gênero plástico, em constante revisão de si mesmo, por ter o presente ou a realidade contemporânea como centro de orientação (*ibid.*:84-100); 3) a concepção de riso ou de estilização paródico-humorística das linguagens sociais como forma de aprofundamento do heterodiscurso artístico, visando o desmascaramento do ponto de vista expresso por tais linguagens (BAKHTIN, 2015:79-84). Isto é, o riso como “uma das formas capitais pela qual

⁷² A diversidade de discursos é o importante conceito bakhtiniano “*raznoréchie*”. Segundo o tradutor Paulo Bezerra, essa antiga palavra russa é “formada pela aglutinação de *razno* (ou *raznii* – diferente, diverso, outro, equivalente ao prefixo grego *heteros*) e *riétchie* (ou *rietch* – discurso, fala, linguagem). *Raznoréchie* significa discrepância de palavras, de sentidos, diferença de opiniões, de avaliações; divergência. Na terminologia bakhtiniana, [...] [é o] heterodiscurso social que traduz a estratificação interna da língua e abrange a diversidade de todas as vozes socioculturais em sua dimensão histórico-antropológica [...]” (BEZERRA, 2015:247).

se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; [...]” (BAKHTIN, 2013:57). Tal forma coloca-se como contrapartida do discurso sério e oficial, mas, justamente por isso, expressa uma visão de mundo complementar a ele ou capaz de iluminar aquilo que, sob o manto da seriedade, por vezes, acha-se oculto. Pois “somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes sobre o mundo” (*ibid.*). Estas três concepções, ainda que não tenham sido elaboradas a propósito do romance grego, revelam mais adequadamente as articulações do pensamento bakhtiniano. Por isso, considero mais proveitoso para este estudo adotá-las do que restringirmos uma leitura fixa em sua interpretação sobre o cronotopo do romance grego.

1.1. Propriedade paterna: a vida típica de um herdeiro nas províncias do Império

Para Whitmarsh (2010:328), no texto em que nos referíamos, o deslocamento da convencional paixão à primeira vista “da *pólis* para o *oikos*” seria, na verdade, a marca de uma modificação na orientação geral do gênero que passaria a dar menos importância ao tema cívico dos ritos de passagem, e mais ao “eu humano [*human self*], seja ele emocional, psicológico ou físico” (*ibid.*). Esta interpretação não condiz exatamente com o que seu estudo sobre a arquitetura da casa de Hípias, de fato, revela⁷³. Já que tal interpretação parece, antes, corroborar com as leituras do romance grego como fruto de um mundo em que “as relações sociais entre os indivíduos eram apreendidas como assuntos privados, motivados não por preocupações cívicas tradicionais, mas por desejo pessoal”⁷⁴ (KONSTAN, 1994:226). No entanto, como sublinha Perkins:

Esses romances cheios de viagens, aventuras e união final idealizam a unidade social. Eles ofereceram através do tropo do casal enamorado um sonho de união social capaz de suportar e superar todas as eventualidades do destino ou fortuna. Esta interpretação do romance como uma celebração da identidade social está, no entanto, em desacordo com a outra leitura do gênero que o vê refletindo o novo isolamento e busca de identidade individual dos habitantes do oriente grego, cuja identidade cívica tradicional havia sido corroída sob a hegemonia romana. Esta última leitura só tem força se a centralidade do casamento no gênero for ignorada. Os romances são explicitamente estruturados ao redor do casamento, a celebração comunitária arquetípica da união social. Tradicionalmente o casamento atua como um ritual social que afirma a base sobre a qual todas as outras estruturas sociais dependem. Narrativas focadas em casamentos mostram seus interesses na estrutura social, sua integridade e futuro (PERKINS, 1995:46).

⁷³ Veremos adiante as importantes conclusões de seu estudo.

⁷⁴ Com efeito, em uma publicação posterior, Whitmarsh se posiciona contra tal leitura do *corpus*. Cf. Whitmarsh (2011:257-260).

De modo geral, a leitura de Perkins parece-me acertada para o significado do matrimônio no *corpus*. Com efeito, ele é a representação do fundamento institucional que sanciona a reprodução da própria forma de organização social. Assim, “[e]m vez de ser sobre a individualidade, o romance [grego] era sobre como os indivíduos são transformados em unidades sociais duradouras” (PERKINS, 1995:63). E, desse modo, a identidade que os romancistas gregos buscavam elaborar era social – não se tratava de um “eu humano” em geral compreendido subjetivamente. Não por acaso, muitos dos personagens se assemelham a tipos do repertório tradicional, eles são, antes, arquétipos ou modelos, “personificações de valores sociais e morais” (MORALES, 2004:94). Além disso, em *L&C*, o matrimônio, de fato, aparece desde a autoapresentação do narrador-protagonista como o cerne de sua narrativa. Eis como o jovem começa seu relato:

Sou de linhagem Fenícia, Tiro é minha pátria. Meu nome é Clitofonte. Meu pai chama-se Hípias e seu irmão, Sóstrato. Eles são irmãos apenas por parte de pai: a mãe do meu tio era de Bizâncio e a de meu pai era de Tiro. Meu tio permaneceu em Bizâncio por toda vida, pois sua mãe deixou-lhe uma grande propriedade de herança. Já meu pai ficou estabelecido em Tiro. Eu não conheci minha mãe, ela faleceu quando eu era novo. Em seguida, meu pai uniu-se a outra mulher que pariu minha irmã Calígone. Ele pretendia ligar-nos ainda mais em um casamento, mas as Moiras, mais poderosas do que os homens, guardavam-me outra mulher. Com frequência, durante a noite, o *daimónion* gosta de murmurar para os homens seu futuro. Não para que evitem sofrer (pois é impossível dominar o destino [*heimarménēs*]), mas para que suportem tal sofrimento com maior facilidade. Pois o evento súbito e inesperado quando recai de repente sobre a alma, espanta-a e sobrecarrega-a. Mas quando se dispõe de antemão do evento, o sofrimento é esperado, assim, em pouco tempo, habitua-se ao ápice da dor. Quando eu estava com dezenove anos e meu pai dava início aos preparativos do casamento para o ano seguinte, a *Tykhē* começou o seu drama. [...] (*L&C* 1.3.1-4.1).

Nesta autoapresentação, Clitofonte vincula variados elementos: sua linhagem fenícia⁷⁵,

⁷⁵ Clitofonte inicia sua autobiografia revelando sua identidade que é, ao mesmo tempo, a reivindicação de certa nacionalidade: ele é de linhagem (*génos*) fenícia e nativo da cidade Tiro, sua terra pátria (*Týros patris*). De acordo com Morales (2004:48-50), essa origem de Clitofonte geraria, de imediato, expectativas para o leitor quanto ao narrador e ao teor do romance, pois remeteria aos contos fenícios, célebres por seu teor lascivo. Ao reivindicar uma origem fenícia, Clitofonte estaria declarando um programa narrativo para a “ostentação lasciva” (*ostentatious salaciousness*) (*ibid.*:50). Pois, os fenícios eram tradicionalmente conhecidos por “serem lascivos e luxuriosos em geral, e por apreciarem em particular a prática da cunilíngua; isso pode, conseqüentemente, investir o caráter de Clitofonte com conotações potencialmente problemáticas para um herói de romance [grego]” (DE TEMMERMAN, 2014:155). O que pode também sinalizar uma intencionalidade cômica para este romance. É assim que Morales (*ibid.*:49) entende a reivindicação da identidade fenícia: “Clitofonte sugere uma genealogia literária tanto quanto uma familiar. Ser fenício marca-o como um herói da comédia, em vez da épica”. Ao mesmo tempo, a confiabilidade de seu relato é posta em xeque, já que os fenícios também gozavam da peculiar reputação “de serem mentirosos ou, pelo menos, de serem inclinados ao exagero da verdade” (DE TEMMERMAN, 2014:156). Assim, para o imaginário grego, os fenícios eram particularmente propensos ao erotismo e à habilidade literária – no fim das contas, eles eram os inventores do alfabeto. Tal habilidade era aproximada à tentativa de enganar os outros pela contação de histórias exageradas – quiçá motivados pelo próprio prazer de contar histórias – como atesta o provérbio grego “mentira fenícia” (MORALES, 2004:55), o qual é traduzível para nós como “história de pescador”. Aliás, a ligação íntima com o mar é outra característica deste povo comerciante e navegador, ao qual se atribuía a invenção da birreme e a descoberta da púrpura tíria (sobre a qual Clitofonte nos conta uma versão mítica, não atestada em outro lugares, em *L&C* 2.11). Em suma,

a história pregressa de sua família, o casamento que seu pai deseja lhe impor⁷⁶ em oposição à esposa que as Moiras guardam para ele (*i.e.* Leucipe), a qual é associada ao seu destino pessoal (*heimarménē*) e, por fim, a figura do acaso, *Tykhē*. Em vista disso, somos convidados a associar o drama da *Tykhē* (em um nível mais imediato, a eclosão da guerra que levará Leucipe à casa de seu pai e, em um nível mais amplo, toda a história que Clitofonte está narrando) ao seu destino pessoal, e estes em conjunto ao destino familiar que parece se repetir como uma tradição hereditária que passa de pai para filho⁷⁷. A menção à herança materna de Sóstrato⁷⁸, sua propriedade, não parece ser em vão. Antes, ela vem à tona como uma explicação material para esta inquietante transformação de acaso em destino tanto individual

todos esses elementos relacionam-se com o enredo e com o caráter do narrador, contradizendo a colocação de Bakhtin (2018:33), segundo a qual os heróis não teriam “quaisquer vínculos ou relações substanciais com o [seu] universo”, inclusive com a terra pátria.

⁷⁶ Provavelmente, o leitor do período Imperial perceberia este matrimônio que Hípias deseja realizar entre seus filhos com alguma desconfiança. No imaginário clássico grego, o casamento entre meio-irmãos só era moralmente condenado, caso o vínculo fosse por parte de mãe, devido à partilha do mesmo ventre (ROWLANDSON; TAKAHASHI, 2009:107-108). Sendo Calígone e Clitofonte meio-irmãos por parte de pai, poder-se-ia argumentar pela existência de uma lei na Atenas clássica que sancionava tal matrimônio (cf. HOPKINS, 1980:311; HUEBNER, 2007:46-47). Contudo, como apontado por Whitmarsh (2020:135): “não há nenhuma razão para assumir qualquer estrutura legal compartilhada entre Atenas Clássica e Tiro nos dias de [Aquiles Tácio]. Talvez haja aqui um reflexo do próprio passado de [Aquiles Tácio] no Egito, onde até mesmo casamentos entre irmãos eram permitidos [...]. Mesmo assim, a união proposta teria sido considerada desconfortavelmente próxima do incesto por muitos leitores antigos”. De qualquer modo, haja ou não um “reflexo” do Egito no trecho, não vejo outra razão para a intenção de Hípias, senão a transmissão de sua propriedade como herança. A este respeito, cf. Rowlandson; Takahashi (2009:120-130).

⁷⁷ Isto porque tal história tem início com o avô de Clitofonte, ainda que não explicitamente mencionado. Por algum motivo – separação, viuvez, caráter lascivo? – ele teve duas esposas em lugares diferentes, uma fenícia de Tiro, como provavelmente ele próprio, e outra bizantina. Com cada uma, o avô teve um filho: Sóstrato com a esposa bizantina e Hípias com a esposa fenícia. Logo em seguida, descobrimos que também Hípias teve uma primeira esposa, a mãe Clitofonte, mas ela faleceu. Assim, tal como o patriarca não nomeado, ele contrai um novo matrimônio, com uma esposa que nunca será nomeada, a mãe de Calígone. Fica no ar a possibilidade de tal destino acometer também Clitofonte, graças à oposição entre a intenção de Hípias de casar seus filhos – que são meio-irmãos por parte de pai, exatamente como ele próprio e Sóstrato – e a menção à outra mulher guardada pelas Moiras. Aliás, adiante na narrativa, o leitor descobre que isto de fato ocorre. Mas não com Calígone como poderíamos supor pelas informações dadas aqui. No quinto livro do romance, Clitofonte casa-se com uma rica viúva de Éfeso, e só no último capítulo do oitavo livro ele se casa com a bizantina Leucipe. Portanto, também ele teve duas esposas em lugares diferentes. Além disso, Clitofonte diz que seu tio Sóstrato permaneceu em Bizâncio porque herdou uma grande propriedade (*polūs gār...klēros* – L&C 1.3.1.5-2.1) da mãe. Assim, o texto sugere por meio dessa relação causal que talvez fosse esperado que Sóstrato retornasse para a terra do pai, Tiro. O fim da narrativa deixa em suspenso se Clitofonte e Leucipe voltaram realmente para a pátria da jovem, Bizâncio, como pretendiam.

⁷⁸ O fato de Sóstrato herdar uma propriedade pelo lado materno parece indicar um contexto romano, pois era pouco comum que mulheres do oriente grego detivessem propriedades. Parece estranho supor que esta propriedade fosse de seu marido (pai de Hípias e Sóstrato), a qual ela teria herdado por ocasião de seu falecimento, já que, neste caso, seria mais provável que ambos os filhos herdassem, de imediato, sua porção. Mas não ela própria. Dentro do contexto matrimonial que o trecho envolve, parece-me mais provável que tal propriedade fizesse parte de seu dote e, portanto, permaneceria com ela, em leis romanas, inclusive caso houvesse um divórcio. Além disso, um dote composto por propriedade, e não apenas por bens móveis, era incomum em contextos gregos, mas normal para mulheres da elite romana. Durante o período Imperial, quando as elites das províncias passaram a adquirir cidadania romana, as regras de seus matrimônios, conseqüentemente, foram afetadas pela legislação romana. Acerca dos direitos à propriedade para mulheres no mundo romano, avaliação sobre as regras e conteúdo de seus dotes, bem como um estudo de caso que demonstra hibridismo de costumes matrimoniais durante o período Imperial, cf. Grubbs (2002:101, 122-223 e 210-211).

quanto familiar. Ao compreendermos a autoapresentação desta forma, os elementos elencados caracterizam o protagonista como o herdeiro legítimo de sua linhagem, família e propriedades. E, portanto, a noção de matrimônio que a narrativa de Clitofonte propõe desde seu início soa bastante realista, pois, de fato, a função do matrimônio ou ao menos do *iustum matrimonium* era regulamentar a sexualidade, a fim de produzir “descendentes legítimos a quem propriedades, *status* e qualidades familiares pudessem ser transmitidos através das gerações” (GRUBBS, 2002:81). Isto pode indicar que o plano narrativo de AT envolvia representar ou elaborar artisticamente uma identidade de classe. Ou melhor, a identidade da classe dominante.

É claro que qualquer leitor do *corpus*, contemporâneo ou antigo (e AT era um deles), percebe facilmente que os heróis do romance grego pertencem à elite. E, como pontuado na Introdução desta dissertação, considero que o *corpus* não só é fruto, mas representa artisticamente um processo de formação e autoafirmação da consciência de classe dos proprietários de terras das províncias romanas. O que é particular de AT, creio, é esta exposição das intenções demasiado materiais que subjazem ao matrimônio⁷⁹ e aos anseios da elite representada. À maneira das fantasias eróticas, a narrativa de *L&C*, com sua insistência em um jogo de visualidade⁸⁰, tem a tendência de expor aquilo que, mais provavelmente, esta elite gostaria que ficasse escondido e, ao mesmo tempo, retrata tal elite como, amiúde, incapaz de perceber o que está diante de seus olhos⁸¹. Portanto, se é realmente possível falar

⁷⁹ Esta visão sobre o matrimônio reaparece em outro momento da narrativa (*L&C* 1.7.), quando Cáricles, namorado de Clíneas, declara que seu pai tem intenção de casá-lo com uma jovem contra a sua vontade. Segundo o próprio Cáricles, seu pai estaria estaria “de olho” (ὁ πατήρ ἀποβλέπων) na fortuna (τὸν πλοῦτον) da jovem e, por isso, realizando apressadamente (σπουδάζει) os preparativos para a união matrimonial (τὸ κῆδος) – termo que expressa também “infortúnio” (WHITMARSH, 2020:150) (cf. *L&C* 1.7.4.3-5.2). Ele conclui sua fala declarando que ele próprio está sendo vendido, tal como um escravo, em casamento (γῆμω πολούμενος, *L&C* 1.7.5.2). A pressa do pai de Cáricles, convida-nos a compará-lo ao pai de Clitofonte, mesmo que posteriormente. Pois, conforme esta etapa da narrativa avança, Hípias tem uma sequência de sonhos estranhos e, com base nela, decide apressar o matrimônio entre seus filhos. As vésperas do casamento (*L&C* 2.12) – e lembremos que a cerimônia ocorreria no ano seguinte – enquanto Hípias oferta os sacrifícios pré-nupciais, aparece uma águia que leva o sacrifício embora, em direção ao mar. Por conta disso, Hípias recebe adivinhos e profetas que à maneira de charlatões (WHITMARSH, 2020:212) levam-no a realizar um sacrifício extravagante e público a Zeus Xênio, cuja alçada é a das relações de hospitalidade, à meia-noite na praia. Desse modo, o casamento fica adiado por mais um dia. Durante o tal sacrifício, Calígone é raptada. Pois, “no fim das contas, é uma rara oportunidade para sequestros [...] [Afinal,] com que frequência as mulheres da alta sociedade grega perambulam pelas praias à meia-noite?” (BARTSCH, 1989:86-87). O que, evidentemente, obsta o casamento por tempo indeterminado. De qualquer maneira, Clitofonte parece não perceber a similaridade de seu caso com o de Cáricles. De acordo com o protagonista (*L&C* 1.11), porque seu pai não estaria vendendo-o, mas dando-lhe sua filha de presente.

⁸⁰ A este respeito, cf. Morales (2004), obra dedicada ao tema.

⁸¹ O rapto de Calígone, já mencionado, é um exemplo notável. Um jovem da elite bizantina (Calístenes), havia se apaixonado por Leucipe apenas com base em relatos sobre a beleza da jovem. Assim, ele contrata um grupo de mercenários – homens robustos, piratas e pescadores – para raptá-la durante o sacrifício noturno em honra a Zeus Xênio. Para a execução do rapto, os mercenários fazem a barba, vestem-se de mulher, escondem espadas nas dobras da saia e vão juntos à cerimônia. Fica marcada uma incongruência entre a seriedade da cerimônia religiosa e o travestimento do grupo de homens, pois a caracterização não faz imaginar efebos, figuras andróginas ou afeminadas, e sim homens viris, másculos. Assim, a fantasia parece pouco crível e até grosseira.

em uma orientação para o desenvolvimento do “eu humano”, trata-se de um “eu” social e historicamente circunscrito. E, em minha leitura, o estudo de Whitmarsh sobre a arquitetura da casa de Hípias vai exatamente nesta direção, pois segundo ele:

[...] embora não haja detalhes arquitetônicos o suficiente nas descrições de Aquiles [Tácio] sobre a casa que permitam qualquer coisa próxima de uma reconstrução completa de sua ‘realidade’ material (imaginada), é mais do que provável que nosso autor tivesse em mente um espaço não tão diferente da célebre Casa de Encosta efésia [*Ephesian Hanghäuser*] da era romana, com sua notável mistura da forma peristilo tradicional grega (ou melhor, greco-romana) e as características de influência romana projetadas para uma cultura de patronagem e exibição. A casa, em suma, não é apenas um edifício, é um signo, o signo, da individualidade proprietária. (WHITMARSH, 2010:328, *italico do autor*).

Assim, o estudioso entende que a casa representada neste romance exibe uma “fusão complexa de ideias gregas tradicionais de segregação por gênero⁸² com novos conceitos romanizados da casa como sinal visual do *status* e poder de controle do pai” (WHITMARSH, 2010:344). Este tipo de fusão aponta para uma época em que interagiam dialeticamente as culturas grega e romana tanto quanto as inúmeras culturas dos povos submetidos (*e.g.* egípcia judaica, cirenaica, gaulesa, germânica, e outras tantas) formando o cadinho cultural do Alto Império. Ademais, a partir dos resultados de Whitmarsh (2010), somos levados a concluir que o tempo de ambientação da narrativa, por mais vago que pareça ser à primeira vista, é o tempo presente do autor. Ou seja, *L&C* não só foi produzido durante o Alto Império, mas também retrata este momento. No entanto, como esta periodização ampla deixa entrever, não creio que

Não obstante, Clitofonte diz que eles (subentendido: ele próprio, seu pai, Panteia e outros que acompanhavam de maneira mais próxima sua família, presumivelmente da mesma classe) acreditaram que tal grupo fosse realmente composto por mulheres. E, desse modo, foram surpreendidos quando essas mulheres revelaram-se como homens fortes e armados, o que lança um efeito cômico sobre a cena. Para completar o cômico engano, como já dissemos, os mercenários levam Calígone em lugar de Leucipe, já que Calístenes nunca tinha visto esta última e, por isso, toma uma pela outra. Ademais, Calígone estava acompanhada por Panteia, enquanto Leucipe ficara na casa de Hípias sob o pretexto de estar adoecida, como a madrasta de Clitofonte, almejando encontrá-lo secretamente.

⁸² Whitmarsh refere-se aqui à divisão da casa feita por Hípias para receber as hóspedes bizantinas. Vitruvius (*De architectura* 6.1-7), arquiteto e engenheiro romano do período de transição da República para o Império, ao descrever a casa grega em comparação à romana, aponta que certas partes da casa grega dividiam-se por gênero. O que é demonstrado pelas palavras *andrōn* (ou *andrōnītis*) e *guinaikōn* (ou *guinaikōnītis*). Tal divisão era inexistente nas casas romanas. Desse modo, quando o pai do protagonista demarca (*apotémnō*) parte de sua casa especificamente para a disposição das mulheres, estabelecendo uma área feminina, ele divide sua casa à maneira grega. Contudo, o banquete que ele organiza em seguida, por contar com a presença feminina, marca um costume romano, algo também apontado por Vitruvius (*De architectura* 6.4). É por isso que Whitmarsh (2010:344) fala em fusão. Ademais, existe um debate entre os estudiosos acerca do caráter desta divisão grega. A visão de alguns pesquisadores (*e.g.* ANTONACCIO, 2000; NEVETT, 2010), a qual Whitmarsh (2010:330) julga incidentalmente confirmada em *L&C*, é a de que, na verdade, os espaços domésticos gregos seriam mais definidos pelo uso do que pela planta fixa da casa. Em *L&C* 2.19, há uma descrição que mostra o enclausuramento feminino, mas este só se dá durante a noite, confirmando tal hipótese. Pois a presença masculina nesta área da casa, durante o dia, não parece implicar qualquer quebra de decoro, como se vê em *L&C* 2.1. Isto também é explicitado pelos diferentes termos utilizados para designar o mesmo cômodo da casa: durante o dia, o quarto de Leucipe é designado *dōmátion*, implicando um sentido básico de “quarto” ou “apartamento”, ao passo que de noite é chamado de *thálamos*, trazendo um teor de “leito” ou até de “leito nupcial”.

seja possível determinar de maneira precisa uma datação para a ambientação⁸³ da narrativa e tampouco mensurar o tempo narrativo total⁸⁴ – e, neste sentido, parece-me adequada a leitura de Bakhtin, à qual nos referimos anteriormente.

Com efeito, quando buscamos abordar o tempo de ambientação do enredo como data, percebemos que *L&C* efetivamente joga com certa indeterminação temporal (MORALES, 2001:xv). Esta sensação de indeterminação temporal é causada, creio, pelo fato de AT buscar compreender e representar seu próprio momento histórico como um processo. Do ponto “[d]e onde veio e de onde observa o autor [de *L&C*]” (BAKHTIN, 2018:34), este processo não se mostrava como plenamente concluído, ou seja, como um evento. E mesmo sua origem era difícil de localizar, pois a “anexação romana do mundo de língua grega foi uma questão demorada. Não havia um único ponto de transição da liberdade para a dominação” (WHITMARSH, 2005b:11). Não obstante, seus efeitos eram palpáveis ao ponto da casa de Hípias revelar-se como “o signo da individualidade proprietária” (WHITMARSH, 2010:328, *italico do autor*). Assim, não me parece ser em vão que um quarto do romance (livros 1 e 2) seja dedicado ao desenvolvimento da paixão entre os heróis no interior da casa paterna. Afinal ela é o *locus* por excelência da elite imperial. É como proprietários e herdeiros em oposição aos que não o são, que a família de Clitofonte é retratada. Somado ao tempo presente, parece-me que AT intencionava representar uma vida típica da elite provinciana de sua época.

Uso a noção de típico, aqui, em um sentido próximo ao de Lukács, para quem o típico é uma forma de figuração realista da vida que reúne tanto os problemas mais basilares dos homens (*e.g.* sua finitude ou mortalidade, o conflito entre as gerações, etc.) quanto as determinações históricas pelas quais estes homens e estes problemas podem efetivar-se (LUKÁCS, 2009:106). Portanto, o típico não é o mesmo em todas as épocas e em todos os lugares, tampouco é uma representação abstrata ou niveladora (a média) do homem, já que ele não opera pela descrição fotográfica da realidade. Ao contrário, na forma de figuração do típico o ponto de partida são homens concretos, vistos em sua particularidade, prenes de seus próprios dilemas e paixões, mas que, justamente por isso, põem em relevo os contrastes, as

⁸³ AT definitivamente não opera com um recuo temporal tão grande como o de Cáriton – cuja época de ambientação é a da Atenas clássica. Mesmo assim, com base exclusiva nas escassas construções mencionadas, seria possível argumentar por um recuo considerável, respeitando um limite de meados do séc. III a.C., por conta da menção à ilha de Faros (*L&C* 5.3), cujo famoso farol (visitado em *L&C* 5.6) foi provavelmente concluído por volta desta data. E, desse modo, os romanos ainda estariam vivendo o final do processo de conquista da Península Itálica com a Primeira Guerra Púnica, o que justificaria a ausência de qualquer menção à Roma, algo comum a todos os romances do *corpus* grego.

⁸⁴ No fim das contas, esta é uma questão que revela mais sobre nossa própria época – obstinada em mensurar técnica e cirurgicamente tempo e espaço a ponto de tudo o que é humano lhe parecer estranho – do que sobre a concepção temporal e espacial da Antiguidade. Não obstante, aos que buscam uma mensuração do tempo narrativo em *L&C*, cf. Novikov (2014).

contradições de uma época. Em suma, esta forma de figuração representa o homem típico vivendo situações típicas (LUKÁCS, 2009:106), onde o destino individual encontra motivação e ligação com o destino social, coletivo e histórico (LUKÁCS, 2010:227). O fenômeno do típico que visa captar a vida em sua totalidade pauta-se pela:

busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a superfície dos fenômenos[...] [ele] apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, mas figurando ao mesmo tempo o momento no qual o fenômeno manifesta, na sua imobilidade, a sua própria essência. [...] [ele] fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento (LUKÁCS, 2009:105).

É esta noção ampla de vida típica que pode explicar a função do deslocamento do *coup de foudre* seguido pelo desenvolvimento da paixão entre os heróis no interior da casa paterna. Por outro lado, o teórico ressalta que o típico não se limita à observação do cotidiano e também que o típico em sentido estrito deve apresentar a totalidade da vida e das concepções de mundo em uma dada época. Creio, contudo, que um cotidiano que não traz qualquer pretensão de fotografar a realidade em seus detalhes, mas ambiciona situar o *locus* da elite imperial, desvelando comicamente as concepções de mundo desta mesma elite pode também ser designado típico. O que, em compensação, assemelha *L&C* aos romances de Apuleio, Petronônio e Pseudo-Luciano, cujo cronotopo, Bakhtin (2018) designa aventureesco e de costumes⁸⁵. Porque, neles, os heróis são “forçado[s] a descer ao baixo cotidiano e a desempenhar nele o mais reles papel” (*ibid.*:59). Isto é, Bakhtin argumenta que nestes romances testemunhamos uma série de costumes e práticas sociais junto com o narrador. Em *L&C*, nosso herói não desce ao *bas-fond*, vive de acordo com sua posição de jovem herdeiro. Por isso mesmo, ele pode nos mostrar, não sem humor, a educação, as visões de mundo, hábitos e práticas que caracterizam sua própria classe.

⁸⁵ A bem da verdade, o *Lúcio ou o Asno* de Pseudo-Luciano não aparece em Bakhtin sob a mesma rubrica de Apuleio e Petronônio, aliás o filólogo sequer menciona este romance. Contudo, devido a sua notória similaridade com o enredo de Apuleio, tomo a liberdade de pensá-los em conjunto. Ademais, sobre a semelhança entre *L&C* e estes romances, o emprego de um narrador-protagonista é digno de nota. A este respeito, cf. Morgan (2007) e Reardon (1994). Já que *L&C* é o único romance do *corpus* grego construído com esta forma de narração. Isto pode ser indicativo da intenção cômica que AT, julgo, quer produzir em sua obra. A despeito de Whitmarsh (2003:191), com razão, apontar que “Ego-narrativas não são em e por si mesmas irônicas, mas tornam-se tal quando lidas desta forma”, creio que elas tornam-se cômicas ou irônicas mais facilmente, pois permitem que o autor opere sob o signo de uma máscara. O que, no caso de *L&C* é ainda mais destacado, dado que este romance apresenta dois narradores-protagonistas: Clitofonte e um narrador anônimo, a quem Clitofonte relata sua história. Whitmarsh (2011:78) argumenta que na falta das categorias narratológicas de Genette, os leitores da Antiguidade tenderiam a identificar este narrador primário anônimo com o autor do romance, ainda que tais leitores não tomassem a narrativa como um relato autobiográfico verdadeiro, sem ficção. Deste modo, certos juízos de valor ficam mais claramente distanciados do pensamento do autor. Muitas vezes, em *L&C*, podemos perceber que: “[...] o autor não se solidariza com essas palavras até o fim e as acentua de modo especial” (BAKHTIN, 2015:75).

Em um banquete organizado por Hípias por ocasião do festival de Dioniso *Protrýgaios*⁸⁶ (*L&C 2.2-3*)⁸⁷, podemos ver como AT busca desvelar a visão de mundo típica da elite imperial por meio da estilização paródico-humorística. Na cena, o comportamento e as práticas da elite tornam-se cômicos graças à associação que o narrador-protagonista faz entre *ambitio*, exibição e *philonikía* (o amor pela vitória ou pela contenda)⁸⁸, sintomática das relações de patronagem. Isto é, as contradições que subjazem às relações sociais da época própria de AT são exibidas e desmascaradas.

Clitofonte introduz o festival dizendo que os tírios reivindicam, em sua tradição mítica, Dioniso como uma divindade local, já que também reivindicam Cadmo como originário de Tiro⁸⁹. Assim, diz ele, os tírios contam um mito que demonstra a paternidade deles sobre o festival (*tēs heortēs diēgoūntai patéra mýthon* – *L&C 2.2.2.1*), ou seja, trata-se de um mito etiológico. O mito começa quando Dioniso e o vinho ainda não eram conhecidos pela humanidade. Por isso, Clitofonte enumera variados vinhos (mais literários do que reais), apontando duplamente para a estrutura característica dos mitos e para sua própria vontade de exhibir-se como um *connoisseur* ou diletante típico. Na história, o deus presta uma visita a um simples pastor que o recebe com hospitalidade (*philóxenon*), servindo-lhe um copo de leite.

⁸⁶ O atributo pode significar simplesmente “Dioniso presidindo a colheita da vinha” ou, de maneira mais significativa, algo como “Dioniso da vinha precoce”, colhida antes da época. O que se relaciona melhor com o mito que o jovem narra em seguida, bem como com o rapto de Calígone e a fuga dos heróis.

⁸⁷ Esta passagem (*L&C 2.2-3*) que comenta o festival de Dioniso está situada no papiro de *Oxyrhynchus* 1250, entre os trechos *L&C 2.8* e *L&C 2.9*, no terceiro jantar do romance. Os manuscritos contradizem o papiro, mas como nota Chew (2014:63), todos eles derivam de uma única fonte do século IX d.C., ao passo que este papiro é de datação mais antiga, entre os sécs. III e IV d.C. Por conveniência, opto por citar de acordo com a edição da Loeb (GASLEE, 1969) que segue os manuscritos, localizando a cena no segundo banquete. Em todo caso, meu comentário sobre o trecho independe desta questão. O que ela revela de interessante, porém, advém do caráter rotineiro dos banquetes na casa de Hípias. Pelo menos aos apaixonados olhos de Clitofonte, a rotina da casa parece girar em torno de banquetes, já que são as ocasiões em que o jovem pode aproximar-se de Leucipe. Assim, eles cadenciam o cotidiano ou a vida típica da classe dominante, que passa suas noites em jantares opulentos. Os banquetes soam como o próprio passar dos dias, em *L&C 2.2.1.1*, diz: “mais uma vez era a hora oportuna do jantar” [πάλιν τοῦ δείπνου καιρὸς ἦν]; e em *L&C 2.9.1.1*: “Quando deu a hora do banquete, de novo, da mesma forma, bebemos” [Ἐπειδὴ δὲ τοῦ δείπνου καιρὸς ἦν, πάλιν ὁμοίως συνεπίνομεν]. Como colocado por Lukács sobre o fenômeno do típico: “[a] fantasia artística volta-se para o esforço de captar todos os elementos momentâneos, fugazes, do *hic et nunc* [...] Tudo aquilo que o supera parece ser vazia abstração, parece uma falsificação da realidade” (LUKÁCS 2010:207). Desse modo, o caráter repetitivo, creio, era intencional e terminou por ocasionar a discrepância entre o papiro e os manuscritos.

⁸⁸ Como nota Whitmarsh: “A *philotimía* [amor pela honra ou distinção, também associado à *ambitio* romana] é, nos escritores gregos imperiais, rotineiramente ligada à palavra *philonikía*, ou o ‘amor pela vitória’. A pronúncia contemporânea, porém, fez de *philonikía* fonologicamente inseparável de *philoneikía*, ou ‘amor pela contenda’, e a distinção entre os dois conceitos (tanto quanto entre os fonemas) é frequentemente difícil de detectar nos textos” (WHITMARSH, 2005b:38-39).

⁸⁹ Cadmo é o fundador mítico de Tebas e irmão de Europa, o que remete também ao início do romance que descreve um quadro representando o rapto de Europa e anuncia Sidon como a metrópole ou cidade mãe dos fenícios, cujo povo seria pai dos tebanos (*L&C 1.1*). Cadmo também seria pai de Sêmele, mãe de Dioniso. Assim, os tírios contariam que Cadmo seria tírio e, por extensão, Dioniso, como seu neto, também.

Dioniso, em agradecimento, partilha a taça da amizade (*philophrosýnēs*)⁹⁰ com ele, simbolizando, neste imaginário, um momento de civilização do mundo pelo vinho. Clitofonte também diz explícita e comicamente que esta versão relatada pelos tírios é similar àquela mais famosa que contam os atenienses sobre outro pastor, Icário⁹¹. Revelando uma competição etiológica entre as cidades Atenas e Tiro.

Ao fim de seu relato do mito, ele diz que seu pai estava “ambicioso para celebrar o festival em grande escala” (*philotimoúmenos*). Devido a tal ambição, Hípias “providenciou as coisas mais extravagantes para o banquete e dispôs uma faustosa taça consagrada ao deus, em segundo lugar apenas para aquela do Glauco de Quíos”⁹². Os termos usados para caracterizar a taça de Dioniso, a atitude receptiva do rústico pastor e a *ambitio* por ostentação do *paterfamilias* soam similares, convidando-nos a compará-las. Nesta comparação, o pastor aparece como virtuoso, e Hípias mais preocupado em exibir sua riqueza do que agir piamente para com o deus. Ademais, como aponta Whitmarsh: “[e]mbora [a cena] seja apresentada

⁹⁰Já apontamos na Introdução, mas repito com mais detalhes a informação para que seja percebida dentro de seu contexto. Friesen (2014) percebe na fala de Dioniso uma alusão paródica à fala de Jesus na cena da eucaristia. Em seu estudo, compara textualmente o trecho de *L&C* com o dos evangelhos de Marcos, Mateus e Lucas, e com a Primeira Epístola de Paulo aos Coríntios. Segundo ele (FRIESEN, 2014:224): “[o] efeito dessa paródia, portanto, depende em grande parte do conhecimento e da atitude do público em relação à fonte cristã. Consequentemente, argumento que no final do século II, as práticas eucarísticas e suas narrativas institucionais eram conhecidas pelos não-cristãos e, assim, estariam disponíveis para Aquiles Tácio e seu público. Em seguida, demonstro que a fusão de Cristianismo e mitologia dionisíaca de Aquiles Tácio é consistente com outros discursos religiosos polêmicos do século II. Vários escritores cristãos e seus críticos estavam bem cientes das semelhanças entre o cristianismo e a religião dionisíaca e, de várias maneiras, tentaram repudiá-los ou explorá-los. [...] A narrativa de Aquiles Tácio destaca o que todo grego deveria saber: as celebrações religiosas do vinho são inerentemente eróticas. Assim, ao representar Dioniso como Jesus, Aquiles Tácio chama a atenção para a incongruência entre as celebrações religiosas [cristãs] do vinho, por um lado, e as reivindicações de renúncia sexual, por outro”. Para outras comparações entre o cristianismo nascente, suas narrativas e o romance grego, vale a pena conferir a obra de Perkins em geral (e.g. PERKINS 1995, 2006, 2009).

⁹¹ Como apontado por Whitmarsh (2020:189): “Icário era o herói mítico do demos ateniense, Icária. A história foi mais celeberramente o tema da *Erígone* de Eratóstenes (século III a.C.), mas presumivelmente [o mito] é anterior a ela”. No mito ateniense, Icário quem primeiro que teria recebido Dioniso na Ática e, de lá, o vinho teria se espalhado. Ademais, a versão ateniense conta com o assassinato de Icário como final trágico, inexistente nesta suposta versão tíria.

⁹²[Φιλοτιμούμενος οὖν ὁ πατήρ τά τε ἄλλα παρασκευάσας εἰς τὸ δεῖπνον ἔτυχε πολυτελέστερα καὶ κρατῆρα παρεθήκατο ἱερὸν τοῦ θεοῦ πολυτελή, μετὰ τὸν Γλαύκου τοῦ Χίου δεῦτερον. – *L&C* 2.3.1-2.1] De acordo com Heródoto (*Histórias* 1.25), Glauco de Quíos teria sido um exímio escultor e inventor da técnica de soldar metais, com a qual teria feito a taça de prata aludida aqui. Tal taça seria o mais valioso bem enviado pelo rei Aliates (pai de Cresos) como oferenda ao templo de Delfos. A taça ou vasilha (*kratér*) de servir vinho de Hípias é, em seguida, detalhadamente narrada: feita a partir de uma de pedra cristalina (*hýalou*), possui o motivo de um cacho de uvas formando uma coroa em relevo. Por conta disso, quando o vinho é servido, as uvas ficam “maduras”, por adquirem sua tonalidade roxa, e voltam a parecer “fora da época” (transparentes), quando a taça é esvaziada. Na época de AT, o vidro (*hýalos*) era um material luxuoso que passava a ser produzido, sobretudo, em dois novos centros que “competiam entre si” para comercializá-lo, Fenícia e Alexandria (cf. MENDES, 2002:99). Além disso, creio que esta descrição, quando vista dentro de seu contexto no enredo, contradiz a seguinte colocação de Bakhtin: “nesse universo abstrato-alheio muitas coisas e fenômenos são descritos com muitos detalhes. Como isso se combina com a abstração? Acontece que nos romances gregos tudo é descrito como algo quase *isolado*, *único* e *exclusivo*. [...] São descritas apenas edificações isoladas, sem qualquer ligação com o todo abrangente [...]” (BAKHTIN, 2018:34). Apenas à primeira vista e em uma leitura superficial da cena é possível deduzir tal avaliação, sobretudo porque ela perde de vista que o ponto de tal exclusividade, efetiva na taça de Hípias, é justamente tornar cômica esta visão de mundo pautada na ostentação e no isolamento do todo social.

como uma manifestação da religião tíria, há uma notável ausência de qualquer atividade cultural: não pela primeira vez em *L&C*, ficamos imaginando o que aconteceu com a comunidade mais ampla e a *pólis*” (WHITMARSH, 2020:187).

Assim, todos os elementos desta cena – a relação pai e filho e a competição pela paternidade do festival; o presente histórico marcado pelas relações de patronagem, que se tornam visíveis pelo desvelamento da obsessão pela auto-exibição⁹³ em uma prática cotidiana da elite (o banquete); a competição entre as cidades pela posse de uma versão legítima do mito, etc. – aparecem intrincados como a manifestação da “essência” de um fenômeno típico que só pode ser captado pela forma cômica. A partir desta cena, creio que não seja demasiado controverso dizer que a sociedade como aquele conjunto harmônico que vive em *concordia* foi deixada de lado em *L&C*, precisamente porque AT, sem a intenção de falsificar o que descobre, “não representa coisas ou situações estáticas, mas investiga a direção e o ritmo dos processos, [buscando] definir o caráter de tais processos” (LUKÁCS, 2009:109-10).

1.2. Uma *paideía* erótica: como espoliar um *paterfamilias*

Como apontado por De Temmerman (2012), ao longo de toda a narrativa de Clitofonte, o leitor pode perceber que os mais variados lugares “são semanticamente carregados como espaços eróticos” (DE TEMMERMAN, 2012:526). Pois, de acordo com Clitofonte: “Eros é um sofista autônomo, mestre no improvisado, capaz de instituir onde quer que seja um lugar para os seus mistérios”⁹⁴. Não obstante, a casa de Hípias consegue destacar-se em erotismo. Todos os acontecimentos que ali ocorrem trazem consigo a marca de

⁹³ De modo algum um traço exclusivo de Hípias. Por exemplo, no trecho de *L&C* 1.16, Clitofonte é caracterizado desta maneira. Enquanto Leucipe e sua escrava Clio caminham juntas pelo jardim (*parádeisos*) de Hípias, Clitofonte, no mesmo ambiente, intenciona galantear a jovem. Ele não dirige-se diretamente a ela, mas entabula uma conversa com seu próprio escravo Sático em voz alta o suficiente para que ela escute. Quando “por acaso” (ἔτυχε γὰρ τύχη, *L&C* 1.16.2.1) um pavão abre suas cauda bem na frente de Leucipe, “exibindo sua beleza e o espetáculo de sua plumagem” (τὸ κάλλος καὶ τὸ θέατρον ἐπιδεικνύουσι τῶν πτερῶν, *L&C* 1.16.2.2-3), Clitofonte diz a Sático: “ – De fato, este pássaro não age assim sem premeditação técnica. Pelo contrário! Ele é um especialista erótico. Quando quer conquistar sua amada, ele se adorna desta maneira. Você está vendo aquela ali perto do plátano? – e eu aponte para a fêmea – é para ela que ele está exibindo a beleza de sua plumagem que é um prado. O prado do pavão é o mais florido, pois, no macho, ouro foi plantado em suas plumas e um círculo de púrpura circunscreve o outro de ouro, formando os olhos de sua plumagem”. Clitofonte conta sobre a exibição da bela cauda do pavão e, ao fazê-lo, exhibe, por sua vez, sua própria habilidade retórica. Isto é, querendo seduzir Leucipe, compara-se implicitamente ao pavão macho, cuja cauda é mais esplêndida do que a da pavo. Os termos usados para as ações do pavão remetem às práticas de autoexibição usadas pelos sofistas (sobre elas, cf. WHITMARSH, 2005b:24-40). Assim, durante a cena inteira Clitofonte “pavoneia-se” discursivamente. Contudo, por outro lado, a insistência no prado e nas flores, usadas para descrever a cauda do pavão remetem também à sua descrição da beleza de Leucipe em outros momentos. E o fato de ser Leucipe quem calha de aparecer (*étykhen*) para caminhar no jardim, convida o leitor, creio, a associar Clitofonte também à pavo conquistada pela beleza do macho.

⁹⁴ αὐτουργὸς γὰρ ὁ Ἔρως καὶ αὐτοσχέδιος σοφιστής, καὶ πάντα τόπον αὐτῷ τιθέμενος μυστήριον. *L&C* 5.27.4.1-3.

Eros: a arrebatadora paixão à primeira vista; as reflexões do narrador sobre as sensações físicas causadas pela paixão; a rotina dos familiares que é compassada por banquetes e canções eróticas; passeios pelo florido jardim à procura da ocasião oportuna para galantear a *parthénos* desejada com histórias de amor entre plantas, pássaros, rio com o mar, ou até entre pedras magnéticas; troca de beijos às escondidas; lições teóricas e práticas sobre como conquistar quem se deseja, etc. Estas imagens, contudo, não dão conta da outra faceta de Eros: seu lado violento que, de igual modo, permeia toda esta etapa da narrativa. Isto porque Eros é também uma terrível força ou ainda, como coloca Carson (1986:17), “Eros é um verbo”, cujo sentido, completá-riamos, melhor expressa a ação de conquistar, dominar, controlar e subjugar. Ou, pelo menos, é assim que Clitofonte demonstra compreender sua situação ao relatá-la a seu primo e professor em matéria erótica, Clíneas:

– [...] Jazo na fronteira entre dois oponentes de guerra! Eros e meu pai antagonizam. De um lado está posicionado o que domina-me pela reverência que lhe devo. Do outro, senta-se Eros, brandindo sua tocha. Como posso decidir o julgamento? É um combate entre dever [*anáncē*] e instinto [*phýsis*]. Eu quero emitir o veredicto em seu favor, pai! Tenho, porém, um oponente mais cruel. Ele tortura o juiz, está armado com seu dardo no meio do tribunal e disputa seu caso valendo-se da tocha. Se eu desobedecer a ele, pai, serei consumido por seu fogo (L&C 1.11.3.2-8).

Clitofonte expressa seu desejo por Leucipe valendo-se de termos que remetem à guerra e ao tribunal. Na relação com o pai, o jovem descreve-se como um súdito que deve respeito, pudor ou reverência (*aidoî*) ao pai, por ser ele aquele que lhe governa ou domina (*kratôn*). Este é precisamente o significado da *pietas* filial (CANTARELLA, 2003:297). Assim, Clitofonte associa seu pai à figura do soberano. Tal associação entre a figura paterna e o governante idealizado, sendo este oposto ao tirano ou ao rei, não era uma exclusividade romana (STEVENSON, 1992:423). Os gregos, que também viviam em sociedades patriarcais, partilhavam do mesmo imaginário que vinculava, de um lado, o pai, o benfeitor ou salvador e o Estado, e de outro, os filhos, os beneficiários e os cidadãos (*ibid.*:429-430). Esta associação foi, contudo, ampliada durante o período Imperial⁹⁵. Para Perkins:

⁹⁵Ainda que os senadores romanos já fossem vinculados a ‘pais’, a partir de Augusto esta associação tornou-se oficial, atestada pela expressão “pai da pátria” (*pater patriae*) que passou a ser utilizada como um título honorífico oficial dos imperadores (STEVENSON, 1992:430). De acordo com Ando, Augusto teria transformado *pater patriae* “em algo mais que um título e menos que um ofício” (ANDO, 2000:400), algo próximo a um papel “de protetor, modelo virtuoso e árbitro moral” (STEVENSON, 2015:194) que o imperador deveria cumprir. Segundo Stevenson (*ibid.*), este papel também encontrou ressonâncias entre os habitantes das províncias do Império, sobretudo no oriente grego, onde ao menos desde o período Helenístico a analogia entre a figura do benfeitor, do governante e da figura paterna já era empregada (*ibid.*). Assim, “os habitantes das províncias orientais, em particular, estavam provavelmente tentando alinhar o conceito [*pater patriae*] com entendimentos antigos do benfeitor ideal, cujo comportamento generoso e protetor podia ser elogiado como [o comportamento de um] ‘pai’” (*ibid.*). Desse modo, eles próprios teriam começado a “reivindicar Augusto e seus

O paradigma do patriarcado permitia que os súditos imperiais masculinos entendessem sua subordinação dentro do esquema naturalizado de pai e filho. E os romances com seus heróis passivos promulgaram esse modelo e deram aos notáveis de língua grega uma maneira de se acomodarem ao seu papel de assistentes no império (PERKINS, 2009:80).

De certa forma, isto parece condizer com a descrição do herói. Porém, Clitofonte não trata propriamente a soberania da figura paterna como natural. Na verdade, ele busca, antes, naturalizar a soberania de Eros, que aparece como um tirano que desrespeita as instituições. Isto porque ele opõe *anánkē* e *phýsis*, dizendo haver uma batalha (*mákhetai*) entre seu pai e Eros. O termo *anánkē*, traduzido acima por dever, remete à ideia de uma necessidade que se impõe pela força, seja ela natural ou não. Trata-se, aqui, de uma necessidade que advém da coerção, portanto social. Ao passo que o termo *phýsis*, que traduzi por instinto, este sim tem o sentido de algo cuja origem é natural, biológica, diríamos. Logo, é o poder de Eros que aparece como natural. Não à toa, em uma cena no jardim da casa paterna, o jovem associa seu desejo por Leucipe a relações sexuadas dos reinos animal e vegetal (*L&C* 1.17-18).

É também como uma vítima de Eros que Clitofonte descreve-se nesta mesma conversa com Clínias. Segundo ele, quando Leucipe foi enviada para a casa de Hípias por conta da guerra, ele sofreu o pior dos ataques possíveis: “Eros atacou-me com toda força e até afugenta os sonhos dos meus olhos! A todo instante fantasio com Leucipe. E a nenhum outro aconteceu tamanho infortúnio: a causa dos meus males, ainda por cima, está morando comigo!” (*L&C* 1.9.1.4-1.9.2.2)⁹⁶. Como vimos acima, na imaginação de Clitofonte, Eros se vale de armas para defender seu caso no meio de um tribunal, no qual ele próprio é um litigante, ou seja, Eros desrespeita ou viola tal recinto. A meu ver, é isto que Clitofonte quer expressar aqui: ele considera sua paixão como imprópria ou inadequada justamente por ela se dar na casa de seu pai⁹⁷.

sucessores como seu ‘pai’ também. *Pater Patriae*, por consequência, tornou-se meramente *pater* (uma vez que nenhuma qualificação era necessária para um conceito de todo o império) ou *pater omnium*” (*ibid.*).

⁹⁶ [...] ὄλος γὰρ μοι προσέπεσεν ὁ ἔρωσ, καὶ αὐτόν μου διώκει τὸν ὕπνον τῶν ὀμμάτων· πάντοτε Λευκίπην φαντάζομαι. οὐ γέγονεν ἄλλω τινὶ τοιοῦτον ἀτύχημα· τὸ γὰρ κακόν μοι καὶ συνοικεῖ.”

⁹⁷ No primeiro banquete do romance (*L&C* 1.5), isso fica bem claro. Clitofonte julga que seu pai fez um “bom arranjo” (*eutaxía*) ao colocá-lo bem ao lado de Leucipe, permitindo que ele passe a noite contemplando a jovem, ainda que ele tente disfarçar o fato de contemplá-la (*klépton háma tēn théan* – *L&C* 1.5.3.5). Tal disfarce evidencia o respeito de Clitofonte pelos convivas e – sobretudo pelo anfitrião, a quem mais deve reverência e pudor –, pois indica certa vergonha. Ou seja, Clitofonte reconhece que seria impróprio de sua parte demonstrar paixão durante um banquete familiar e cheio de hierarquias. Cria-se, assim, um jogo de triangulação de olhares e contra-olhares, no qual observa-se sem nunca esquecer que se é observado de volta (cf. CARSON, 1986:70-76). O que, portanto, impõe um limite ao olhar do herói. Por outro lado, isso salienta o próprio poder de Eros, já que os limites fazem parte, digamos, de sua alçada divina (Cf. *ibid.*:30). E, por isso, a dissimulação do olhar torna-se carregada de malícia e furtividade. Não à toa, ele se vale de uma forma participial do verbo *kléptō*, cujo primeiro sentido é roubar, mas aqui remete a “esconder ou evitar a detecção” (O’SULLIVAN, 1980:223). Um participio significativo à luz de sua linhagem fenícia, que como vimos, era associada ao erotismo, aos comerciantes, ao engano e a narrativas. Aliás a narrativa que ouvimos em seguida, o rapto de Dafne por Apolo, também é reveladora da potência erótica que nutre-se deste pudor.

Assim, Clitofonte nos faz ver sua situação em termos de uma disputa por hegemonia entre dois soberanos: Eros e o *paterfamilias* (Hípias). O segundo tem a prerrogativa de já dominar este espaço, sua *domus*. Aliás, a principal característica de um *paterfamilias* depende menos do fato de ele ser efetivamente um pai do que de ser um *dominus*, isto é, um senhor ou proprietário (SALLER, 1999:189). É por isso que mesmo um homem sem filhos ou um pré-adolescente sem um pai vivo, desde que fosse proprietário, podia ser designado por *paterfamilias* (*ibid.*:184). Pois o termo implicava qualquer proprietário que fosse *sui iuris*. Sua autoridade ou poder (*patria potestas*) residia precisamente neste fato⁹⁸ (CANTARELLA, 2003:287). Quanto a Eros, de acordo com Clitofonte, ele não teme valer-se de suas terríveis armas para derrotar o *paterfamilias* e, desse modo, usurpar seu direito de soberania sobre tal espaço. A conquista erótica aparece para o jovem como uma luta pelo uso da *domus*. As efetivas armas com as quais Clitofonte trava esta batalha, porém, são, na verdade, o desenvolvimento de uma *paideia* erótica. Por isso, Clitofonte vale-se de imagens jurídicas e chama esta conversa com Clíneas de “filosofar sobre Eros” (*ephiilosophoûmen perî tou theoû, L&C 1.12.1.1*)⁹⁹.

⁹⁸ Assim, desde o momento em que Hípias recebe suas hóspedes bizantinas, ele aparece tanto como um *paterfamilias* administrando sua *domus* quanto como um soberano controlando um território (discuto o sentido de “território” no segundo capítulo desta dissertação, não obstante, para a presente discussão, ele é prescindível). Pois tão logo ele traz as mulheres e a multidão de escravos da *domus* de Sótrato para a sua propriedade, ele de imediato demarca (*apotémnō*) uma parte da casa para a disposição delas. Ao “demarcar” sua casa, Hípias estabelece fronteiras em seu interior. E tentar transpô-las torna-se um ataque simultâneo ao seu poder de soberano e à sua propriedade. Porém, como sublinha Carson: “Eros é uma questão de fronteiras [*boundaries*]. Ele existe porque certos limites [*boundaries*] existem” (CARSON, 1986:30). Assim, quanto mais Hípias impõe seu poder e controle, mais forte torna-se também o poder de Eros.

⁹⁹ Como vimos na Introdução desta dissertação, a retórica associada aos âmbitos político e jurídico era parte integral da formação dos jovens bem-nascidos. E Clitofonte não escapa à regra, sendo frequentemente caracterizado como um contraditório *pepaideuménos* erótico. Algo exemplarmente marcado em *L&C 1.6*, quando o protagonista finge ler um livro enquanto caminha em círculos, repetidamente, pela casa procurando espiar Leucipe toda vez que chega em frente ao aposento da jovem. Como indagado retoricamente por Whitmarsh (2003:198-99): “Mas o ponto [desta cena] não é precisamente o fato de que não sabemos sobre o que é o livro? E que nós não sabemos justamente porque Clitofonte não tem interesse no livro *per se*?”. Também na ocasião do primeiro banquete, ao ouvir a canção performada pelo escravo de seu pai, sobre o rapto de Dafne por Apolo, Clitofonte revela esta sua fisionomia intelectual. Pois o jovem mostra seguir à risca a *paideia* tradicional por efetivamente buscar na literatura valores a serem seguidos. Contudo, comprova-se um inepto *pepaideuménos* ao inverter ou ressignificar o que era virtude (autocontrole ou *sōphrosýnē* e pudor ou *aidōs*) em erro moral (*hýbris* contra Apolo). Em ainda outra cena, *L&C 2.5*, vemos Clitofonte entabular uma conversa com o próprio Eros acerca do dilema de desejar Leucipe e estar prometido em casamento a Calígone. Clitofonte tenta resistir, cobrando de si mesmo *pietas* filial, mas uma força do fundo de seu peito, Eros, mostra-lhe que suas armas são mais poderosas do que a *sōphrosýnē*. Virtude apregoada tanto pela filosofia platônica (à qual Clitofonte constantemente alude) quanto pela estoica (na época de AT, em auge). Assim, Clitofonte chega até mesmo a filosofar com o próprio Eros. Na verdade, porém, ele pratica um exercício retórico de *progymnasmata*, que consistia na representação de personagens, a *ēthopoia*: “Nela, o pupilo era convocado a dizer ‘que palavras’ um determinado personagem histórico, mitológico ou puramente imaginário ‘poderia falar’ em determinadas circunstâncias [...] [Por exemplo:] o que Menelau diria quando Helena fosse tomada dele, ou Heitor no Hades ao ouvir que Príamo partilha uma refeição com Aquiles, ou o exilado Ésquines quando Demóstenes lhe oferece dinheiro, ou um pintor que apaixonou-se pela mulher de sua própria pintura?” (RUSSELL, 1983:11). Portanto, o uso da *ēthopoia*, por um lado, marca o heterodiscurso social e seu aprofundamento pela estilização paródico-humorística, – no fim das contas, Leucipe flagra-o interpretando a voz de Eros e emitindo sua defesa do

Para o desenvolvimento de tal *paidéia*, Clitofonte contará com a ajuda de dois professores em matéria erótica (*erōtodidaskaloi*). Um deles, já sabemos, é o jovem Clíneas, ele próprio um *paterfamilias*, por ser um órfão proprietário. O segundo é Sátiro, o escravo do herói. Um professor é o oposto do outro em termos de classe, um é senhor e o outro é escravo, mas suas concepções sobre Eros encontram semelhanças notáveis: para ambos o desejo envolve subjugação e dominação consentida¹⁰⁰. Ambos se valem da tópica elegíaca de *militia amoris*¹⁰¹. Na visão deles, tampouco o desejo encontra qualquer relação com matrimônio. Dado que Clíneas é *sui iuris*, pode casar-se com quem desejar, não a quem imponha-lhe qualquer coisa¹⁰². Nesta sociedade, ele é um adulto pleno, e não um *adulescens* como nosso herói. Quanto a Sátiro, o matrimônio legal inexistia para escravos (GRUBBS, 2002:143) e, como sabemos, no imaginário e na fala cotidiana greco-romanas, eram comparados a crianças.

Quanto às diferenças, o discurso de Clíneas contém alusões aos ritos iniciáticos, à filosofia e à domesticação do amado ou amada, caracterizando-o como um *pepaideuménos*. Ao passo que o de Sátiro remete a atividades atléticas, revelando seu vínculo maior com o âmbito da prática. Ou, pelo menos, ele só ensina a teoria depois de exemplificar e explicar a parte prática, ordem inversa dos ensinamentos de Clíneas. Suas lições ao herói também giram em torno da realização do ato sexual de maneira mais explícita do que os de Clíneas. Eis o que nos conta Clitofonte após passar dias seguindo apenas as lições do primo e, com isso, obtendo pouco mais do que estimulação visual, sobretudo durante banquetes:

Então eu compartilhei toda a história com Sátiro e pedi sua ajuda. E ele disse que já tinha percebido as coisas antes mesmo de eu contar, mas que estava com medo de inquirir-me a respeito, caso eu quisesse esconder. Pois o amante furtivo, quando questionado sobre seu desejo, passa a odiar quem perguntou, porque se sente censurado.

– Mas agora – ele disse – a vicissitude providenciou as coisas de antemão para nós. Pois Clio, a encarregada dos aposentos da jovem, tornou-se uma parceira para mim, e ela me considera como um amante seu. Vou trazê-la, pouco a pouco, para o nosso lado, para que ela coopere com a realização do ato. E quanto a sua parte, é preciso que você se esforce para não ficar só na troca de olhares, você precisa dizer coisas mais penetrantes. E, em seguida, traga seu segundo mecanismo de cerco: toque em suas mãos, alise seus dedos e suspire ao alisá-los. Se ela deixar você fazer isso, permitindo de bom grado, então, sua tarefa é chamá-la de princesa e beijar seu

pai. Por outro lado, mostra Clitofonte como um típico *pepaideuménos* em uma situação típica (a prática retórica) para desvelar as contradições de uma época por meio de um dilema que é pessoalmente seu, mas também social.

¹⁰⁰ E especificamente quanto a estas concepções sobre Eros, para nos prevenirmos de cometer qualquer impiedade contra ele e também para não nos ressentirmos do teor dessas lições, convém lembrarmos daquela moral das aves de rapina, que nada tinham contra as deliciosas ovelhinhas: “Exigir da força que *não* se expresse como força, que *não* seja um querer-dominar, um querer-vencer, um querer-subjugar, uma sede de inimigos, resistências e triunfos, é tão absurdo quanto exigir da fraqueza que se expresse como força” (NIETZSCHE, 1987:43, itálicos do autor).

¹⁰¹ Para um estudo sobre seus usos em *L&C*, cf. Sano (2022).

¹⁰² Apenas o funesto destino, dado que após esta conversa, seu amado Cáricles morre em um grotesco acidente de cavalo (*L&C* 1.12).

pescoço.

– Por Atena! – eu exclamei – Você é um treinador com exercícios persuasivos para o ato! Mas temo que eu me torne um atleta erótico pouco ousado e covarde.

– Eros, meu bem-nascido, não suporta covardia. Veja como sua figura é militar: arco, aljava, dardo e tocha. Todos objetos de coragem viril e cheios de ousadia. Você vai ser covarde e medroso com um deus dessa natureza em você? Cuida para não desmentir o deus! [...] (*L&C* 2.4.1-2.4.6.1).

Fica claro pela introdução de Clitofonte que Sátiro, por ser um escravo que trabalha para a manutenção da vida dos familiares na casa, pode testemunhar tudo o que ali ocorre, passando, muitas vezes, despercebido. Afinal, aos olhos de seus senhores, ele não passa de um útil bem móvel dotado de fala¹⁰³. Mas a ele próprio as coisas não passam despercebidas. Seu medo de inquirir Clitofonte a respeito da paixão é significativo e nada infundado, já que ser odiado pelo mestre pode, no fim das contas, implicar violência verbal ou física¹⁰⁴. A relação de Sátiro com Clio aparece como um exemplo para Clitofonte se inspirar, pois ele já conquistou a moça que o considera seu amante, ambos são parceiros. Ao passo que o bem-nascido¹⁰⁵ não tem coragem para abordar a *parthénos*. Além disso, Sátiro parece fazer jus ao seu nome que alude a míticos predadores sexuais, já que ele não vê problemas em usar Clio para que ela colabore na execução do plano de conquista erótica. A princípio ela atua sem saber, Sátiro passa a distraí-la de suas funções, certamente esperadas por seus proprietários (i.e. cuidar, zelar, guardar, vigiar Leucipe), por meio de conversas. Deixando, desse modo, “campo aberto” para Clitofonte investir eroticamente contra a moça. Porém, como Sátiro declara e efetivamente ocorre, pouco a pouco ela será coagida a “mudar de lado” na batalha contra o controle do soberano *paterfamilias*.

Assim, o sentido desta *paideía* erótica é subversivo. Ela faz emergir da moralidade as

¹⁰³ Não obstante, sempre corre-se o risco de ser delatado aos senhores por outro escravo. É assim que entendo a conversa de Sátiro e Conops em *L&C* 2.20. Este escravo retratado um glutão, inquisidor e tagarela (WHITMARSH, 2020:226) que tudo observa (como seu nome indica), se coloca como um opositor dos heróis, por almejar cumprir com afinco sua função de vigiar a área feminina da casa durante a noite, impedindo que ela seja violada. Exatamente o plano de Sátiro e Clitofonte com a conivência de Leucipe e Clio. Nesta conversa, nenhum dos dois ousa falar às claras suas intenções, mas ameaçam-se mutuamente por meio de fábulas que aludem a tal situação e também soam jactantes. Como aponta Whitmarsh: “A escolha da fábula pelos dois escravos como meio de comunicação não é arbitrária, sendo esse modo associado, na cultura grega, à linguagem codificada que os despossuídos usam secretamente para desafiar o poder” (WHITMARSH, 2020:226). Porém, como fica claro, é apenas Sátiro que pretende desafiar qualquer poder, já que Conops é um delator. Por isso, para que Clitofonte consiga penetrar na área feminina da casa, Sátiro serve-lhe vinho com soporífero.

¹⁰⁴ Clitofonte, em *L&C* 1.6, repreende um escravo (não sabemos se o próprio Sátiro, pois ele não é nomeado) pela “inconveniência” de despertá-lo de um sonho doce. Em *L&C* 2.24, vemos a boa matrona Panteia bater no rosto da escrava Clio e arrastá-la pelos cabelos enquanto grita com a filha. No dia seguinte (*L&C* 2.28), insatisfeita, Panteia organiza os preparativos para torturar Clio.

¹⁰⁵ A despeito de Whitmarsh apontar que o vocativo usado por Sátiro (*gennaíe*) não implica “necessariamente um reconhecimento do *status* de [Clitofonte] como mestre. [Pois] esta era uma forma flexível de tratamento que poderia ser usada por superiores, inferiores e iguais” (WHITMARSH, 2020:196), seu uso aqui parece-me ambíguo. Entendo que Sátiro o emprega de maneira informal, mas dado o assunto delicado e o fato de dar conselhos ao jovem, pode ser mais prudente chamá-lo por termos que denotam certo respeito e reconhecimento da condição de cada qual.

intenções demasiado materiais, corpóreas ou mundanas que subjazem à visão de mundo típica da classe dominante. Tais intenções são, inclusive, visíveis na própria arquitetura da casa. Quando Clitonfonte descreve os detalhes da ala feminina (*L&C* 2.19), fica evidente que ela foi projetada para proteger e manter sob vigia quaisquer bens que sejam guardados ali: o patrimônio do *paterfamilias*. No enredo, tal patrimônio inclui as mulheres da família de Sóstrato que foram confiadas à proteção de Hípias, demonstrando a relação de *amicitia* ou a aliança entre os irmãos proprietários. E, de fato, o uso ou a prática cotidiana que Clitofonte descreve para explicar o sistema de vigilância que burlou com o auxílio de Sátiro¹⁰⁶, condiz com sua estrutura arquitetônica: a ala possui quatro aposentos, dois de cada lado¹⁰⁷, e um estreito corredor (*stenōpòs*, *L&C* 2.19.3.3.) no meio conectando-a ao resto da casa. Uma porta na extremidade do corredor funciona como fronteira. Tal porta é trancada a chaves todas as noites pelo lado de fora. Um escravo, no caso Conops, fica responsável por trancar e permanecer diante dela como vigia. Além disso, há uma abertura pequena o suficiente para que Conops, após trancar a porta, passe as chaves para as mãos de Panteia que, por fim, guarda-as em seu próprio quarto. Assim, quem está do lado de fora não tem acesso ao interior, e quem está do lado de dentro não consegue sair por si só, mesmo com as chaves em mãos¹⁰⁸.

A intenção deste encontro noturno é frustrada por Panteia que, por acaso (*étykhē*, *L&C* 2.23.4.6)¹⁰⁹, desperta precisamente no instante em que Clitofonte adentrava o quarto da

¹⁰⁶ Sátiro faz uma cópia das chaves e adultera o vinho que serve a Conops com soporífero.

¹⁰⁷ Em um deles dorme Panteia de frente para o quarto de Leucipe, ao lado do quarto da matrona há um depósito, e ao lado do quarto de Leucipe há um quarto para Clío. Que a escrava tenha um aposento próprio evidencia a opulência da casa, pois era mais usual que os escravos dormissem amontoados em um único quarto, quiçá em um depósito, ou, no caso de um criado ou criada de companhia, como Clío, em um tapete na soleira do aposento do senhor ou da senhora ou em uma antecâmara, mais próximo do caso de Clío. (cf. WALLECE-HADRILL, 1988:77-80). Portanto os aposentos de Calígone e sua mãe não ficam nesta parte da casa.

¹⁰⁸ Como aponta Whitmarsh: “o espaço arquitetônico [da ala feminina] assume algumas das características da anatomia feminina: a ‘passagem estreita’ [...] é provocativamente vaginal” (WHITMARSH, 2010:335). E o termo para a porta (*thyra*) é “comumente usado para a genitália feminina nos poetas cômicos” (*ibid.*:336). Além disso, como o estudioso também aponta (*ibid.*), os latinos, por vezes, vinculavam etimologicamente *valvae* (portas de um templo) a *vulva* (útero). Desse, ao penetrar secretamente no interior da ala feminina, simbolicamente Clitofonte penetra já em sentido sexual o corpo feminino. O que, a meu ver, torna demasiado equivocada a leitura de Bakhtin sobre as descrições do romance grego como algo “sem qualquer ligação com o todo” (BAKHTIN, 2018:34).

¹⁰⁹ Panteia significativamente sonha que um bandido (*lēistēs*) rapta Leucipe e, em seguida, atravessa a sua espada a partir de suas partes mais íntimas até o ventre da jovem (τῆ μαχαίρα τὴν γαστέρα κάτωθεν ἀρξάμενον ἀπὸ τῆς αἰδοῦς – *L&C* 2.23.5.3-4). A despeito do que julga Bakhtin, este acaso não tem nada abstrato e alheio, pelo contrário, ele ressalta o caráter típico da situação. Conforme Lukács: “A literatura, naturalmente, não pode desprezar a representação de elementos casuais. Mas o acaso, na literatura, é algo bem diverso do acaso na vida cotidiana. Na realidade, manifestam-se milhões e milhões de acasos, resultando e cristalizando-se, de seu conjunto, a necessidade. Na literatura, somente são admissíveis os acasos que acentuem ou sublinhem, de modo complexo e ‘astucioso’, precisamente os traços essenciais da ação, do problema, dos personagens. E, quando exercem esta função, podem ser tomados da acidentalidade mais trivial. Que se recorde o lenço do Otelo: é precisamente a banalidade dos acasos, a vulgaridade das intrigas de Iago, que servem para evidenciar os aspectos mais nobres do caráter de Otelo e de Desdêmona, sua absoluta falta de desconfiança” (LUKÁCS, 2010:225-226). Ecoando o sonho de Panteia e os traços característicos da identidade de Clitofonte, Leucipe diz à mãe não saber

jovem. Quando ela própria vai ao quarto da filha, e vê um homem irreconhecível dali escapando (Clitofonte), imagina que a filha foi violada sexualmente e, por isso, seu futuro na sociedade (*i.e.* o rico e honroso matrimônio que seria esperado para uma jovem da classe de Leucipe) teria sido arruinado. Após se recuperar de uma breve vertigem (*hypò ilíngou*, L&C 2.24.1.1), quiçá melhor compreendida como um melodramático desmaio (WHITMARSH, 2020:236), ela agride Clio enquanto lamenta em desespero pelo futuro frustrado:

Leucipe, você destruiu as esperanças que eu tinha para ti! Ai de mim, Sótrato! Enquanto você guerreia em Bizâncio para proteger o matrimônio dos outros, em Tiro, você já foi derrotado e alguém espoliou [*sesýlēken*] o casamento de sua filha. Ai de mim como sou miserável! Nunca imaginei que veria seu casamento desta maneira, Leucipe. Quem dera você tivesse permanecido em Bizâncio, quem dera você tivesse sofrido esta violação pelo costume da guerra! Quem dera você tivesse sido violentada por um trácio vencedor, pois, nesse caso, a desgraça causada pela força não seria censurável! Mas agora, desgraçada, seu infortúnio é também a má-reputação! E mesmo os fantasmas dos meus sonhos enganaram-me, porque aquilo que vi em sonhos era menos verdadeiro do a miserável realidade: já que seu ventre foi, na verdade, atravessado de maneira ainda mais vergonhosa e desgraçada do que pela espada do sonho. E eu nem mesmo consegui ver quem era este homem! Ai de mim, tanta desgraça! Mas certamente ele não era – ai! – um escravo... ? (L&C 2.24.2-4.6)

Panteia, ao vincular a guerra em que Sótrato combate e o matrimônio, “não somente enuncia algo de essencial” (LUKÁCS, 2010:192) sobre o significado de ambos¹¹⁰, “mas revela ao mesmo tempo um novo e profundo traço [de si própria]: um traço que não teríamos percebido sem [esse lamento]” (*ibid.*). Isto é, descobrimos que ela considera pessoalmente pior ter a reputação familiar manchada publicamente do que a morte ou o estupro efetivos de sua filha¹¹¹. Ela declara preferir que filha fosse atravessada por uma espada literal, tal como viu em seu pesadelo, do que supor: 1) que a filha tenha cedido ao desejo; 2) que sua filha tenha sido efetivamente violada 3) que um escravo quem tenha penetrado (com ou sem conviência) o corpo de sua filha. A despeito de Clitofonte não ter realizado o que pretendia,

quem penetrara furtivamente em seu quarto, se uma divindade (*daimōn*), um herói (*hērōs*) ou um bandido (*lēistēs*) (L&C 2.25.2.1).

¹¹⁰ A saber: que o matrimônio serve para legitimar a estrutura social e garantir aos proprietários que permaneçam, ao longo das gerações, proprietários. E que as guerras servem para espoliar, para expropriar os recursos, bens, capacidade produtiva, etc. do lugar e da população derrotada. Ou seja, guerreia-se para aumentar o próprio patrimônio, e o vencedor consagra, desta maneira, sua dominação efetiva sobre o povo vencido. Panteia sabe que caso Bizâncio seja derrotada na guerra (o que não ocorre), a elite local será espoliada. Proteger os matrimônios desta classe equivale a preservar sua própria dominação e condição privilegiada. E sendo o *paterfamilias* proprietário de, entre outras coisas, os corpos viventes que habitam em sua *domus*, tomar, sem sua permissão, uma de suas mulheres é espoliá-lo, a despeito do possível consentimento delas.

¹¹¹ A castidade da heroína é um bem valioso para garantir seu futuro, por isso seria menos censurável socialmente que sua filha fosse estuprada em uma guerra, na qual todos, à plena vista, teriam sido espoliados. Ao passo que a possível violação de Leucipe, sem ninguém que possa testemunhar sua veracidade, deixa sua reputação ao sabor das más-línguas: “Quiçá [como nós sabemos ser verdade] a jovem recebeu um homem em seu quarto por vontade própria”. Portanto, como é evidente, também para Panteia o matrimônio não encontra qualquer vínculo com o desejo.

na prática, ele efetivamente transpôs as fronteiras estabelecidas pelo soberano, ameaçando suas: autoridade, propriedade, aliança e reputação. Eis o sentido da prática da *paideia* erótica.

Sob o risco de serem descobertos e, conseqüentemente, punidos, os heróis fogem da casa paterna. A fuga, de maneira diversa do resto da narrativa, é cronologicamente contabilizada, causando um efeito aventuresco de corrida contra o tempo¹¹², intimamente associado ao espaço de controle e soberania do *paterfamilias*, sua *domus*. Clitofonte descreve passo a passo o que foi necessário para escaparem: o primeiro deles é a neutralização de potenciais obstrutores. Por sorte (*katà týkhēn* – L&C 2.30.4.2-3), Conops calha de estar na casa de sua própria amante. Assim, Sátiro, com o que sobrara do soporífero, droga Panteia, a nova criada de Leucipe¹¹³ e o porteiro da residência¹¹⁴. Enquanto todos dormiam devido ao soporífero, silenciosamente, Sátiro guia os heróis para fora da casa paterna. Ali encontram Clíneas que calculadamente os esperava em uma carruagem com outros dois escravos¹¹⁵. É possível calcular o tempo total da fuga, pois Clitofonte nos informa em que vigília¹¹⁶ noturna

¹¹² Mais uma vez, contra a argumentação de Bakhtin, já que, para ele, o elemento aventuresco reside precisamente no ilimitado poder do acaso. Quanto mais aventuresco, em sua argumentação, menos capazes seríamos de marcar a passagem do tempo pelo espaço. Isto é, mais abstrato tornariam-se ambos, permitindo que fosse possível expandir ilimitadamente o tempo e trocar o lugar por qualquer outro, sem acarretar nenhuma perda para o enredo. Nesta fuga, fica claro o inverso.

¹¹³ Os heróis arranjam uma maneira de Clío fugir antes que ela seja torturada por Panteia e delate-os. Não seria difícil arranjar outra escrava para cumprir a função desta que fugiu, por conta da multidão de escravos domésticos (πολὸν πλῆθος οἰκετῶν καὶ θεραπαινίδων, L&C 1.4.1.3) enviados por Sóstrato junto às mulheres de sua família para a segurança da *domus* de Hípias. Pela ênfase na quantidade de escravos, fica no ar que Sóstrato os enviara mais a fim de resguardar estes bens valiosos por conta da guerra do que estritamente para servir as mulheres. Tal atitude caracteriza-o como um *paterfamilias* prudente, dado que moralmente, o bom *paterfamilias* era aquele que aumentava o patrimônio e, inversamente, o mal era aquele que o diminuía (SALLER, 1999:191). O que, por outro lado, deixa claro que tipo de *paterfamilias* torna-se Hípias com esta fuga e com o rapto de sua filha.

¹¹⁴ A menção ao porteiro deixa entrever outra característica da casa de Hípias: provavelmente é uma propriedade cercada que conta com uma guarita junto ao portão (WHITMARSH, 2020:246), onde tal escravo exerceria as funções de porteiro. Ou seja, além de impedir a entrada de estranhos, a portaria também é um recurso que pode controlar a saída daqueles que habitam-na, seja fornecendo informações sobre o horário ou mesmo impedindo tal saída.

¹¹⁵ Presumidamente arranjados para realizar o transporte do grupo pela estrada, dado que não prosseguem o trajeto marítimo com eles. O narrador não fornece detalhes sobre a carruagem, mas a sugestão de Whitmarsh parece factível: uma *raeda*, “um veículo de quatro rodas puxado por 8-10 mulas ou cavalos” (WHITMARSH, 2020:246). Um transporte de alto custo, compatível com a fortuna dos heróis e apropriado para o trajeto de cerca de 120km que percorrem em uma noite (de Tiro a Beirute, com Sidon marcando a metade do percurso).

¹¹⁶ As noites, como explica Whitmarsh, eram marcadas por entre três a cinco vigílias (φυλακαί), “um termo originalmente militar denotando o período do serviço de sentinela” (WHITMARSH, 2020:246). Clitofonte diz que a primeira etapa da fuga ocorreu “por volta da primeira vigília noturna” (περὶ πρώτας νυκτὸς φυλακᾶς, L&C 2.31.3.4-4.1); a segunda (περὶ μοίρας τῆς νυκτὸς δύο, L&C 2.31.5.3-4), já na estrada, na metade do caminho para o porto de Beirute, em Sidon; e a terceira, no porto, “pouco antes da aurora despontar” (καὶ ἦν ὁ καιρὸς μικρὸν ἄνω τῆς ἕως, L&C 2.31.6.5-6), quando embarcam no primeiro navio encontrado, cujo rumo é Alexandria. Assim, fica claro que Clitofonte está pensando em vigílias de aproximadamente quatro horas cada, permitindo-nos supor, pela distância percorrida, que a carruagem vai a cerca de 30 quilômetros por hora. Em todo caso, como é evidente, o cálculo deste trajeto é de pouco interesse para os leitores. Relevante, porém, é o fato destas expressões de Clitofonte aludirem à divisão da noite em três partes feita por Odisseu em *Iliada* 10.251-253 (WHITMARSH, 2020:246). Trata-se do noturno episódio *iliádico*, quando os chefes guerreiros do acampamento grego, insones, elaboram uma expedição para espionar o acampamento inimigo. Os versos aludidos são a exortação que Odisseu faz a Diomedes para que realizem depressa a missão, já que estão na última parte (μοῖρα)

ocorre cada uma de suas etapas. Esta divisão da noite em períodos de vigília é interessante, pois gera uma associação entre o tempo disponível para a fuga (uma noite), o fato de os escravos estarem adormecidos (e não em vigília), e a vigia constante que caracteriza o trabalho deles na casa paterna. Em especial quando Clitofonte diz que Sátiro também drogou o porteiro, porque é sobretudo ele que, na divisão do trabalho da propriedade, deveria realizar o trabalho de sentinela implicado pelo termo. Assim, a fuga noturna da casa paterna transforma-se em uma fuga da vigilância ou deste trabalho de vigilância que é, ele próprio, uma medida de tempo.

Graças a esta fuga, Clitofonte torna-se, pela prática da *paideia* erótica¹¹⁷, efetivamente um espoliador e raptor. E se recuperarmos agora a imagem do embate entre os dois soberanos, Eros e o *paterfamilias*, e perguntarmos-nos, afinal, quem venceu?

Fico tentada a responder Clio e Sátiro, embora, reconheço, seja algo demasiado discutível. Contrariamente ao que pode parecer à primeira vista, mera subserviência, a lealdade de Sátiro a Clitofonte, na prática, revela-se muito mais complexa, pois graças a ela: 1) Clitofonte atenta contra a *partheneia* de Leucipe colocando em risco o futuro pré-estabelecido para a jovem. Além disso, uma vez que Leucipe foi colocada sob a égide de Hípias, ações como as de Clitofonte oferecem risco à boa imagem do *paterfamilias* como protetor e proprietário. Pois caracterizam Hípias como incapaz administrar seu próprio patrimônio e resguardar os bens que lhe foram confiados por outro *paterfamilias*. Ou seja, ao ajudar Clitofonte, Sátiro ameaça o patrimônio de dois *paterfamilias*, bem como a aliança entre estes dois senhores. Não à toa, em *L&C* 5.10, descobrimos que Hípias coage a mãe da *parthénos* a guardar segredo, e ambos em conluio não reportam o desaparecimento da jovem a Sóstrato. Mais significativamente, 2) Sátiro consegue efetivamente fugir da *domus* de Hípias e auxiliar na fuga de sua parceira Clio. É claro, não sabemos qual foi, de fato, o destino final de ambos¹¹⁸. Mas não seria isto precisamente aquela possibilidade da arte, uma zona de

da noite, quase ao raiar do dia (*ἐγγύθι δ' ἠώς*). De fato, Clitofonte divide a noite como Odisseu e há elementos similares entre os dois episódios. Assim, a alusão traz um efeito cômico para a narrativa do romance, pois ao contrário dos guerreiros que atuam como sentinelas e espiões, de fato obtendo informações sobre o acampamento troiano, em *L&C*, aqueles que deveriam estar acordados vigiando, dormem (ainda que sob efeito do soporífero). Ao passo que os heróis do romance realizam exatamente o contrário do que seria esperado dos bravos guerreiros, isto é, eles fogem.

¹¹⁷ Clitofonte passa toda esta etapa da narrativa praticando tal *paideia* que, na verdade, caracteriza-o como covarde, passivo e inepto, aos olhos elite, e mesmo como um inimigo interno na casa do pai, tanto quanto os escravos que optaram por auxiliar os jovens. Ao burlarem a arquitetura doméstica, drogarem os escravos que atuam em favor do *paterfamilias*, a fuga torna-se uma grande prova prática de tal educação. E neste caso, conferindo razão à leitura de Bakhtin sobre a provação dos heróis.

¹¹⁸ Clio, porque nunca mais ouvimos dela após a fuga. Sátiro, embora continue ao lado de Clitofonte por um bom tempo de suas desventuras, parece magicamente desaparecer da narrativa no início do sétimo livro, já que após *L&C* 7.6, nunca mais é mencionado – tal como nela entrara, sem qualquer introdução. Teria ele fugido de uma vez por todas após ajudar o herói? Sua permanência ao lado de Clitofonte pode ser movida pela expectativa de

esperança, uma *promesse de bonheur*? Em todo caso, a despeito desta tentação, uma lição da *paideía* erótica fica clara: o Eros marcial quando na boca de um escravo pode facilmente desembocar em rebeldia e insubordinação de classe.

uma libertação oficial ou, se quisermos, realmente a subserviência ao seu senhor. Em todo caso, se o romance grego é, como eu proponho, fruto e representação do processo de formação e autoafirmação da consciência de classe dos proprietários de terra do Império, as ações de Sátiro lançam luz a um medo latente: a possibilidade, provada como efetivamente possível graças à própria formação desta consciência dominante, de que se forme também aquela *outra* consciência. A meu ver, a narrativa significativamente deixa isto em aberto, pois em arte há sempre aquela “necessidade de a imaginação deixar aparecer o outro (possível) nesta realidade.”, porque “a arte faz inevitavelmente parte do que existe e só como parte do que existe fala contra o que existe.” (MARCUSE, 2016:44 e 54).

Capítulo 2 - Em meio a um território disputado: o delta egípcio

[...] *per totum imperium populi Romani terra marique*

[...] por todo o Império do povo romano por terra e mar
Res Gestae Divi Augusti, 1.13

Em *L&C* o delta egípcio é o lugar mais propício para aventuras. Após o naufrágio do navio tomado em Beirute, Leucipe e Clitofonte chegam juntos a Pelúcio, no nordeste do delta nilótico, a cerca de 30 km da moderna Porto Saíde. A partir daí, têm início os eventos mais aventurecos do gênero, o próprio naufrágio um dos mais convencionais deles¹¹⁹. Para citarmos alguns exemplos: é em terra egípcia que a protagonista enlouquece, vítima de um filtro amoroso mal administrado por um pretendente indesejado; também é onde ela aparentemente morre duas vezes¹²⁰ – na primeira, como vítima sacrificial de um rito religioso com canibalismo, na segunda, ela é decapitada em uma fuga marítima e seu corpo lançado ao mar por outro pretendente igualmente indesejado. *Parádoxa*, estátuas e pinturas com significados premonitórios, animais exóticos, batalhas entre o exército oficial (presumivelmente a guarda pretoriana) e um grupo revoltoso de vaqueiros do delta (*boukóloi*) também constróem o teor aventureco do Egito.

No que se segue, argumentarei que o caráter de aventura que marca o Egito de *L&C* está vinculado a sua representação como um território em disputa¹²¹. Assim, ao contrário do que propõe Bakhtin, tentarei evidenciar que, em *L&C*, o Egito não é um espaço puramente abstrato, desprovido de tempo histórico, cuja finalidade seria restrita a criar distância e proximidade, de tal modo que os eventos que nele ocorrem poderiam, indiscriminadamente, ocorrer em qualquer outro país sem, com isso, afetar em nada o enredo do romance. Em suma, vou argumentar por uma ligação íntima, em vez de “puramente” técnica e mecânica

¹¹⁹ O naufrágio é uma das mais conhecidas convenções do *corpus*. Em Cáriton há um “quase” naufrágio em *Q&C* 3.3. e outro propositalmente causado em *Q&C* 3.7; em *A&H* 2.11 e 3.12; em *T&C* 5.27; em *D&C* 1.30, uma versão cômica da convenção. Para um estudo dos *realia* do trajeto marítimo de *L&C*, cf. Rougé (1978). O autor discute os portos mencionados, tipos de embarcação, a rota realizada, técnicas de navegação empregadas etc.

¹²⁰ Trata-se da convenção das mortes falsas ou aparentes, presente também nos romances de Cáriton (*Q&C* 1.4-5), de Xenofonte (*A&H* 3.5-7), e de Heliodoro (*T&C* 2.3-5). Em *L&C*, a heroína é morta três vezes. Para alguns estudiosos (e.g. BARTSCH, 1989:68; WINKLER, 2014:573-576), o leitor poderia acreditar nas duas primeiras mortes de Leucipe. Nenhuma delas, creio, tem a função de enganar o leitor. Antes, elas são um engano narrativo do qual o leitor é cúmplice. AT, inclusive, transforma a convenção em um chiste. Ele emprega o recurso humorístico da repetição de uma mesma piada ao longo da narrativa, “piadas frequentemente repetem o mesmo evento três vezes” (KUIPERS, 2009:227). Não à toa, após a terceira morte de Leucipe, Clínia consola Clitofonte da seguinte forma: “Quem sabe se ela não vai voltar à vida de novo? Ela já não morreu tantas vezes?” (Τίς γὰρ οἶδεν, εἰ ζῆ πάλιν; μὴ γὰρ οὐ πολλάκις τέθνηκε; *L&C* 7.6.2.1-2).

¹²¹ Convém notar que não abordo detidamente a etapa ambientada em Alexandria, mas considero-a também representativa de um território em disputa.

(BAKHTIN, 2018:31), entre tempo e espaço. Por outro lado, seguindo Bakhtin *malgré lui*, a concepção de que o gênero romance se constrói na “zona de contato imediato com [...] a atualidade inacabada” (BAKHTIN, 2019:110) será proveitosa para a caracterização do Egito como um território disputado. Dito isso, convém determinar como o termo território é compreendido nesta dissertação, dado que ele tem sentidos demasiado variados de acordo com cada disciplina que dele se vale¹²². Para nós, o território será concebido a partir de um enfoque geográfico.

De acordo com Milton Santos : “É o uso do território, e não o território em si mesmo que faz dele o objeto da análise social” (SANTOS, 2014:137). Assim, o geógrafo opera uma distinção entre território como forma e território usado. O primeiro seria a equivalente a configuração territorial, ou seja, “o conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área” (SANTOS, 2020:103), reportando, portanto, a uma dimensão material e estática do termo. Porém, “[a]s configurações territoriais são apenas condições. Sua atualidade, isto é, sua significação real, advém das ações realizadas sobre elas.” (SANTOS; SILVEIRA, 2006:248). Assim, a materialidade por si só é insuficiente para explicar o território. São as ações humanas sobre tal materialidade, os usos que os homens fazem da configuração territorial que transformam-na em território usado. Este “inclui [...] o trabalho e a política” (*ibid.*:247), ele é o conjunto indissociável de “objetos e ações, sinônimo de espaço humano, espaço habitado” (SANTOS, 2014:138). O território usado é, então, expressão da relação sociedade-espaço¹²³, pois:

É a sociedade, isto é, o homem, que anima as formas espaciais, atribuindo-lhes um conteúdo, uma vida. [...] Uma casa vazia ou um terreno baldio, um lago, uma floresta, uma montanha não participam do processo dialético senão porque lhes são atribuídos determinados valores, isto é, quando são transformados em espaço. O simples fato de existirem como formas [...] não basta. A forma já utilizada é coisa diferente, pois seu

¹²² Etimologicamente é ligado a “terra”, de saída apontando para sua materialidade. Segundo Haesbaert, o termo latino *territorium* fazia parte do âmbito jurídico romano, entendido a partir da *Digesta* do imperador Justiniano “como o pedaço de terra apropriado, dentro dos limites de uma determinada jurisdição político-administrativa” (HAESBAERT, 2011:43). Assim, o território desde sua “origem” romana não se constitui apenas pela materialidade, mas também pelas dimensões social, política e jurídica. No segundo capítulo de seu livro, Haesbaert explora as diferentes concepções do termo em variadas disciplinas (antropologia, geografia, ciência política, sociologia, história, filosofia etc.). De modo geral, as leituras sobre o território podem ser agrupadas em três vertentes: a política, a cultural ou simbólica e a econômica (*ibid.*:40).

¹²³ Quanto à natureza desta relação, convém notar a advertência de Moraes: “O espaço não é sujeito, logo, de imediato pode-se dizer que não existe uma ‘dialética do espaço’ diretamente (em si) [...]. Nesse sentido, deve-se ter cautela ao definir a relação sociedade/espaço como objeto geográfico, pois tal enunciado sugere uma associação entre duas partes que se determinam reciprocamente, e que, portanto, entram com o mesmo peso na relação. E não se trata disso no caso, na medida em que o dinamismo que impulsiona o relacionamento de um grupo humano com um dado meio está totalmente localizado no âmbito do grupo, na verdade são os contatos entabulados entre seus membros que definem a forma de relacionamento de todos e de cada um com o espaço em que vivem. Assim, a relação sociedade/espaço é em si mesma entendida como uma relação social” (MORAES, 2014:23-24).

conteúdo é social. Ela se torna espaço [...] A sociedade se geografiza através dessas formas, atribuindo-lhes uma função que, ao longo da história, vai mudando. O espaço é a síntese, sempre provisória, entre o conteúdo social e as formas espaciais. Mas a contradição principal é entre sociedade e espaço [...] Quando a sociedade age sobre o espaço, ela não o faz sobre os objetos como realidade física, mas como realidade social, formas-conteúdo [...]. (SANTOS, 2020:109).

Portanto, nesta abordagem, território não se limita à extensão territorial (medida em quilômetros quadrados, por exemplo) e inexistente enquanto “natureza natural” (MORAES, 2014:30). Ele é sempre “um resultado histórico do relacionamento da sociedade com o espaço, o qual só pode ser desvendado por meio do estudo de sua gênese e desenvolvimento” (MORAES, 2008:52). Pois é “a própria apropriação que qualifica uma porção da Terra como um território. [...] esse conceito é impossível de ser formulado sem o recurso a um grupo social que ocupa e explora aquele espaço, o território” (*ibid.*:45). Assim, falar em território é falar da “história da apropriação e uso daquela porção singular do espaço terrestre” (MORAES, 2014:31), ou seja, é falar sobre um dado processo particular de formação territorial. É apenas neste sentido que território é “sinônimo de espaço geográfico” (SANTOS; SILVEIRA, 2006:20). Quando entendido deste modo preciso, espaço e território tornam-se o mesmo fenômeno apreendido em escalas distintas, sendo o espaço uma categoria ampla e genérica, e a formação territorial sua manifestação particular e empírica – o processo de produção dos usos do espaço: “Do ângulo epistemológico, transita-se da vaguidade da categoria espaço ao preciso conceito de território.” (MORAES, 2008:45). Pois o território é “a categoria primordial na empiricização do espaço” (MORAES, 2013:109).

Neste sentido, a disputa por um território é a disputa pela apropriação de uma “estrutura produtiva e social” (MORAES; COSTA, 1987:79). Trata-se, então, de uma disputa pelo domínio do sistema de organização social – ele próprio espacial, dado que não há sociedade fora do espaço. Este inclui as técnicas de representação do próprio território e o significado simbólico ou cultural imputado a ele, porque “não existe produção material do espaço sem produção simbólica” (MORAES, 2014:34). E é bem no centro desta disputa pelos usos, pelo significado e pelos usos do significado do território “Egito romano” que Leucipe e Clitofonte vão parar quando chegam no nordeste do delta egípcio.

2.1 Entre bandidos e soldados, mitos e história

Uma vez no Pelúcio, imediatamente Clitofonte nos informa que, naquela época (*tóte*, *L&C* 3.6.6.1), toda a costa egípcia estava tomada por bandidos (*lēistai*, *L&C* 3.6.6.1). O que

marca de forma vaga o tempo da ação¹²⁴ ao mesmo tempo em que anuncia um dos atores da disputa, prenunciando o tipo de desventura que terão de enfrentar. Depois de dois dias (*hēmerōn dyō*, L&C 3.9.1.1) se recuperando do naufrágio e perambulando pelo templo de Zeus Kásio¹²⁵, os heróis contratam um navio¹²⁶ que seguiria pelo Nilo¹²⁷ até Alexandria. Porém, ao alcançarem certa cidade (*tina pólin*, L&C 3.9.2.2) do delta, o navio é rapidamente tomado de assalto pelos “bandidos”, agora designados *boukóloi*.

Os *boukóloi* (literalmente: vaqueiros) são uma figura coletiva, parte literária e parte histórica, vinculada ao delta do Nilo. Quanto à sua parte literária, podem ser sumarizados como um grupo de “pastores fora da lei que habitava o delta egípcio e se opunha à autoridade central do Egito” (RUTHERFORD, 2000:106). Eram personagens do ciclo narrativo Inaros-Petubastis¹²⁸ em egípcio demótico (*ibid.*:109), mas também marcam presença no romance grego, aparecendo nas obras de AT, de Heliodoro e possivelmente na de Xenofonte sob o nome de *poímenes* (A&H 3.12.2). Rutherford (*ibid.*:111-112) elenca quatro elementos comuns entre a caracterização dos *boukóloi* da tradição demótica e do *corpus*: atividade ritual comunal, um vínculo com pirataria ou banditismo, o fato de viverem em uma ambientação marcada por pântanos e juncos, e a presença de um sacerdote egípcio liderando o bando.

Em Xenofonte, os *poímenes* são associados à região do Pelúσιο. Já Heliodoro diz que os *boukóloi* habitam uma área denominada Boukólia (T&C 1.5.2) e, mais especificamente,

¹²⁴ O que poderia indicar uma ambientação no período Helenístico, mas veremos que não é o caso.

¹²⁵ Tão logo chegam ao Pelúσιο, os protagonistas encontram uma estátua do jovem Zeus Kásio com uma romã nas mãos (sobre o possível significado da romã, cf. Anderson 1979), a quem dirigem preces e tomam por oráculo. Em seguida, entram no templo do deus e vêem uma pintura, detalhadamente descrita (L&C 3.6-8), do resgate de Andrômeda por Perseu e do resgate de Prometeu por Hércules, ambos acorrentados no quadro. A *ékphrasis* é interpretada por Bartsch (1989:55-63) como uma prolepse do sacrifício de Leucipe (adiante no mesmo livro). Mitos sobre Perseu e Andrômeda deveriam ser populares no período, pois também Heliodoro alude ao mito: a pele branca de sua heroína, Caricleia, deve-se ao fato de Persina, sua mãe, ter contemplado a representação do mito num quadro no momento da concepção. Igualmente, Luciano em *Diálogo dos deuses marinhos* aborda o mesmo mito. Para uma comparação entre os usos do mito nestas obras, cf. Brandão (2005:185-191). Em todo caso, o mito narra a história de como Perseu, depois de derrotar a Górgona, resgatou a jovem etíope. Ela estava atada a uma rocha e era atormentada por um monstro marinho como expiação de um crime cometido por sua mãe. Perseu resgata a jovem e casa-se com ela. O mito encontra paralelo com o de Prometeu – como é explicado pelo próprio Clitofonte – pelo fato deste último também ter sido atado a uma rocha e ser cotidianamente atormentado por uma águia que lhe devorava as entranhas, como punição imposta por Zeus por ter distribuído o fogo entre os mortais.

¹²⁶ Clitofonte tem a delicadeza de nos informar que não haviam perdido todo o dinheiro no naufrágio, pois certa quantia estava guardada em seus cintos (εἶχομεν δὲ ὀλίγον χρυσίον, ὅπερ ἐτύχομεν ἐξωσμένοι, L&C 3.9.1.2-3).

¹²⁷ Como vimos, desde a fuga da casa paterna, os heróis almejam ir para Alexandria. Desta vez, pensam que os companheiros – Sátiro, Clíneas e Menelau, um egípcio que conheceram no navio – de quem foram separados por conta do naufrágio possam ser encontrados lá.

¹²⁸ Segundo Rutherford, as narrativas tratam da “[...]idade heroica egípcia. O ciclo é chamado de ‘Ciclo Inaros-Petubastis’ devido à proeminência do herói Inaros e do faraó Petubastis nele. Ainda que o papiro date do período romano, há boa razão para pensar que as narrativas-Inaros sejam consideravelmente mais antigas, podendo remontar ao início do período Helenístico” (RUTHERFORD, 2000:109).

que viviam no povoado de Bessa (*T&C* 6.3.4) (RUTHERFORD, 2000:106)¹²⁹. Em *L&C*, os *boukóloi* estão espalhados em pequenos vilarejos, presumivelmente entre o centro-norte e nordeste do Nilo¹³⁰. Mas, em especial, Clitofonte nos diz que eles se reuniram em um vilarejo chamado Níkōkhis (*L&C* 4.12.18), que ficaria em um istmo cercado por um lago onde ocorre a segunda e grande batalha entre os vaqueiros e o exército oficial (*L&C* 4.13-14). O nome do vilarejo chama a atenção dos estudiosos, pois parece compatível com a expressão *anoseiōn neikōkheitōn* utilizada por um *komogrammateús*¹³¹ para se referir a um grupo de homens que teria atacado alguns vilarejos do nomo¹³² Mendesio – que, grosso modo, corresponde à atual província egípcia Dakahlia – em 166-167 d.C. e, novamente, em 168-69 d.C. (BLOUIN, 2014:268-273). O adjetivo *anósios* (ímpio, profano), que qualifica os perpetradores dos ataques – os *nikōkhitēs*, habitantes de Níkōkhis? –, pode indicar ações politicamente motivadas, pois é o mesmo utilizado para qualificar os judeus da revolta de Cirene em 115-17 d.C. (*ibid.*:270). Este relato do *komogrammateús*, a partir do qual os estudiosos debatem, foi preservado em um papiro carbonizado, encontrado em Thmuis no Egito, o *P.Thmouis* 1¹³³, em 1892 (ALSTON, 1999:134), mas publicado apenas em 1985.

O papiro é um documento administrativo fiscal, cujas quatro passagens que nos interessam versam sobre coleta de taxas e concessões de moratórias aos vilarejos atacados pelos *anoseiōn neikōkheitōn* no nomo Mendesio. Em 166-67 d.C., eles teriam atacado o vilarejo Zmoúmis, na toparquia de Phernouphitēs¹³⁴, assassinando pescadores e outros homens dali. Por conta disso, a população masculina teria reduzido de vinte e seis homens para cinco, ou seja, o número de contribuintes diminuiu drasticamente, justificando a concessão de

¹²⁹ Nos primeiros séculos do Período Imperial, segundo Estrabão (*Geografia* 17.1.18) e Plínio (*História Natural* 5.11), a foz em delta do Nilo bifurcava em sete canais ou “braços” (Canópico, Bolbitino, Sebenítico, Phatnítico, Mendesio, Tanítico e, mais ao leste, o Pelusíaco), com as “bocas” desaguando no Mediterrâneo. Atualmente, porém, a foz do Nilo tem apenas dois leitos distinguíveis (Damieta e Roseta, correspondendo respectivamente aos Phatnítico e Bolbitino), devido ao assoreamento que foi ocorrendo desde a época romana (BLOUIN, 2014:1). A Boukólia de Heliodoro poderia corresponder ao canal Canópico (ALSTON, 1999:137), próximo a Alexandria, pois ele localiza o início de seu romance na embocadura Heracleótica (outro nome para o mesmo canal) e, assim, é possível supor que ele estaria se valendo de Estrabão (*Geografia*, 17.1.6), que associa a região aos *boukóloi*. Em todo caso, é difícil precisar onde seria a Boukólia. Heródoto (*História*, 2.17.6) designa a embocadura Phatnítica/Damieta como Boukolikón, o que também poderia gerar identificação com a tal Boukólia. Portanto, não temos informações precisas sobre a área ocupada pelos *boukóloi* de Heliodoro para além do norte e nordeste do delta.

¹³⁰ Algumas das áreas ocupadas pelos vaqueiros são mencionadas em *L&C* 3.24.

¹³¹ Um cargo de escriba administrativo que existia no período Ptolomaico e também no Egito romano.

¹³² Mais ou menos equivalente ao termo província, usado para designar extensões territoriais limitadas dentro do Egito (ptolomaico e romano).

¹³³ Os trechos do *P. Thmouis* 1 que interessam para a presente discussão foram transcritos por Blouin (2014).

¹³⁴ Segundo Blouin: “No Egito, a toparquia era um distrito administrativo situado no interior do nomo e constituído por um agrupamento de várias aldeias” (BLOUIN, 2010:391). A toparquia de Phernouphitēs, bem como a toparquia Psanitēs ou Ptempathiō, mencionada adiante, ficavam no nomo Mendesio, atual Dakahlia.

moratória no ano fiscal de 167-68 d.C. Os crimes teriam sido reportados pelo estrategista¹³⁵ e pelo centurião locais ao prefeito, o que pode indicar que, após o relato, houve uma campanha militar na região (BLOUIN, 2014:271). Por volta do mesmo ano, de acordo com a segunda passagem do *P.Thmouis* 1, o grupo também teria atacado e incendiado outro povoado, Psōbthōn Haryōtēōs, na mesma toparquia (*ibid.*). A moratória foi concedida, dado que apenas dois homens teriam sobrevivido, porém fugido de lá. Outro relato foi enviado para as autoridades locais.

Na terceira passagem do papiro é dito que os *anoseiōn neikōkheitōn*, em 167-68 d.C., incendiaram um novo vilarejo, Phernoúphis, na toparquia de Psanitēs ou Ptempathiō (BLOUIN, 2014:272). As taxas também foram suspensas, pois a maior parte da população morreu, presumivelmente pelo ataque, mas também por conta da situação “pestilenta” do vilarejo – trata-se, provavelmente, da peste antonina, a varíola (*ibid.*:273). “O ataque em [Phernoúphis] indica que por volta de 167-68 d.C. as autoridades ainda não tinham contido a insurgência. A localização das aldeias visadas e o fato de a pesca e a pecuária serem atestadas sugerem que, nesta fase, a sublevação se limitou às zonas mais úmidas do nomo[...].” (*ibid.*:272). Novamente, os poucos sobreviventes fugiram do povoado.

Na última passagem, o *komogrammateús* diz que moratória foi concedida a todos os habitantes de Pepeteí, Psenarpokrátis e Psenbiēnkhis, por conta de ataques e assassinato dos habitantes (BLOUIN, 2014:273). Desta vez, porém, fica sugerido que os próprios habitantes de Pepeteí haviam participado da rebelião (*tarakhós*) (*ibid.*), talvez escondendo os criminosos, talvez juntando-se a eles. O termo *tarakhós* (*tarakhē*) tem sentido de tumulto ou agitação com teor político e é “encontrado nos papiros ptolomaicos para designar uma revolta particular ou problemas generalizados” (*ibid.*:273). De qualquer modo, no papiro afirma-se que foi enviado um destacamento militar para estes vilarejos, que ficaram desertos.

O quadro completo deixa-nos entrever uma complexa situação política, social e econômica no nomo Mendésio: epidemia, queda demográfica e, conseqüentemente, produtiva, pressão pela coleta de taxas¹³⁶, insatisfação coletiva transformada em revolta, seguida de

¹³⁵ O termo aqui não se refere, como vimos no primeiro capítulo, a um general. Trata-se da “figura chave e elo crucial entre os níveis mais altos e mais baixos da administração romana no Egito era o *stratēgós do nomo*, ele quem fazia a ponte entre o prefeito e os procuradores e o governo local nas cidades e vilarejos. [...] Assim, este cargo assegurava e reforçava as demandas do topo e representava ou ignorava as preocupações da base da pirâmide administrativa. Dentre seus deveres, o *stratēgós* supervisionava a economia da terra, administrava a avaliação e a cobrança de impostos de cidades e vilarejos, tinha poder judicial e policial, e tomava a maioria das decisões cruciais sobre a nomeação de indivíduos para serviços públicos obrigatórios (liturgias). Era apontado para o cargo por [alguém de] fora do *nomos*, provavelmente direto pelo prefeito. [...] O *stratēgós* estava em comunicação constante com [...] os administradores dos vilarejos, principalmente com o escriba do vilarejo e outros oficiais vinculados a administração de taxas.” (GAGOS; POTTER, 2006:68-69).

¹³⁶ Sobre o sistema de taxação do império romano e as desigualdades por ele geradas, cf. Corbier (1992).

repressão militar. Fica patente que a primeira rebelião (o ataque a Zmoúmis) foi ganhando proporções maiores, transformando o quadro de uma insurgência pontual em uma revolta generalizada pelo nomo. Se houve campanha militar em Zmoúmis, é possível supor que ela tenha contribuído para agravar o sentimento coletivo de revolta, como parece ser o caso dos habitantes de Pepeteí. Desse modo, ao longo do tempo (a revolta vai até c. 172 d.C), os revoltosos não seriam apenas os *anoseiōn neikōkheitōn*, mas um conjunto de habitantes de várias aldeias próximas em aliança¹³⁷ (BLOUIN, 2014:291), justificando a repressão atestada na quarta passagem do *P. Thmouis* 1. Assumindo a historicidade desta revolta, é relevante que Clitofonte, ao mencionar Níkōkhis, diga que os *boukóloi* estavam agrupados principalmente ali, pois leva a pensar que eles vêm de lugares diversos.

É claro que a associação entre os *boukóloi* e os *anoseiōn neikōkheitōn* fica por nossa conta, já que o documento não os nomeia dessa maneira. Contudo, além de *Leucipe e Clitofonte*, outros três textos que parecem se referir a esta mesma revolta designam os insurgentes *boukóloi*: Dio Cássio (*História de Roma* 72.4) e a *História Augusta* (*Marcus Antonius*, 21.2 e *Avidus Cassius* 6.7). O relato de Cássio Dio (transmitido em epítome por Xiphilinos) já foi bastante comentado pelos estudiosos¹³⁸, por sua semelhança com *L&C*. Dio Cássio reporta que os *boukóloi* junto a outros egípcios fizeram uma revolta (*prosapostēsantes*) no Egito, sob a liderança de um sacerdote. A revolta é uma emboscada: os vaqueiros se disfarçam de mulheres (semelhante ao rapto da irmã de Clitofonte em Tiro) para enganar o centurião que ia coletar taxas. Em seguida matam-no e, em um ritual, consomem suas entranhas (tal como ocorre no sacrifício de Leucipe em *L&C* 3.14). Após derrotarem os romanos em uma batalha, segundo o relato, os revoltosos teriam seguido até Alexandria, não fosse um reforço militar enviado da Síria por Avidio Cássio (pouco antes de seu breve período como imperador ou usurpador). Na *História Augusta*, menciona-se a ocorrência de uma

¹³⁷ Afinal, os vilarejos do nomo não eram isolados uns dos outros, mas integrados: “De fato, os dados disponíveis provam que a região era plenamente integrada à província, e sua economia era baseada em um conjunto diversificado de atividades” (BLOUIN, 2014:291). Mesmo as áreas pantanosas, geralmente tidas como marginais: “A ‘terra de ninguém’ correspondia a uma parte reduzida da região, em sua maior parte integrada à economia provincial” (*ibid.*:291). Sobre a diversidade das atividades econômicas praticadas: “[...] os papiros também documentam caça, cultivo de linho e sua transformação [i.e. produção de tecidos e vestes], piscicultura, bem como, em terras drenadas, agricultura. [...] A este respeito, o fato do cultivo de cereais parecer ter sido comum em parcelas limníticas na época da revolta dos *boukóloi*, implica a drenagem de solos originalmente úmidos, bem como – ao contrário do que a representação estereotipada do norte do delta argumenta – a sua plena integração na economia da província. A economia no norte do delta do Nilo era, portanto, verdadeiramente diversificada, como o mosaico de micro-ecologias que forma esta região. A exploração multifacetada de terras molhadas e submersas vai de encontro às representações marginalizantes veiculadas pelos estereótipos ‘urbano’ e ‘agrocrista’.” (*ibid.*:294) A própria drenagem dessas terras já nessa época é um motivos pelos quais, hoje, apenas dois canais da foz em delta serem distinguíveis.

¹³⁸ Além dos autores aqui mencionados, destaque Winkler (1980) – que escreveu antes da publicação do *P. Thmouis* 1; Polański (2006) e Hilton (2020).

revolta dos *boukóloi* no Egito que teria sido contida por Avídio Cássio. Assim, parece-me possível que os insurgentes fossem conhecidos como *boukóloi*.

Alston (1999:136-137) reconhece a historicidade da revolta no *nomos* Mendesio a partir do *P. Thmouis* 1. Para ele, porém, o relato de Dio Cássio e os episódios que retratam uma revolta dos *boukóloi* em *L&C* não seriam embasados nos acontecimentos históricos ali ocorridos, mas na tradição mítica (*ibid.*:132). O estudioso data o romance de Aquiles Tácio em c.125 d.C. (*ibid.*)¹³⁹, portanto antes da revolta. Ao passo que Dio Cássio estaria se valendo da mesma fonte que usara para descrever a revolta de Cirene. Tal fonte seria posterior à revolta egípcia, mas teria “incorporado à história a narrativa essencialmente mítica de sacrifício e canibalismo relativa aos *boukóloi*” (*ibid.*:133). É razoável que estas partes mais “sensacionalistas” (BLOUIN, 2014:268) da história sejam ancoradas nos mitos e nas narrativas do ciclo egípcio, tanto em Dio Cássio quanto em *L&C*. Porém não vejo sentido em desprezar a localização que AT oferece e que condiz com a expressão usada no *P. Thmouis* 1. Ademais, como nota Blouin, a caracterização topográfica da região ocupada pelos *boukóloi*, o norte do Nilo e suas cercanias, em *L&C*, por um lado, lembra o mosaico Palestrina¹⁴⁰, por outro, “está em conformidade com o que os dados geo-arqueológicos e papirologicos nos dizem sobre as características ambientais do norte do Delta sob o domínio romano” (BLOUIN, 2014:276). Inclusive a descrição das cabanas feitas de papiro pelos *boukóloi* de Níkōkhis (*L&C* 4.12) são bastante verossímeis, semelhante às “feitas de junco, papiro e terra batida [...] ainda hoje em uso na área do lago Manzaleh” (*ibid.*:75). Este lago salgado no norte de Dakahlia, próximo a Porto Saíde, igualmente poderia ser o lago ao qual Clitofonte se refere, ao localizar Níkōkhis.

Em todo caso, Alston (1999:143-146) tem uma interessante hipótese que explicaria a relação entre a revolta real e os *boukóloi* dos relatos e do romance. Para ele, os contemporâneos à revolta teriam deliberadamente imputado-a aos *boukóloi*, que dificilmente passariam de um “arquétipo” mítico (*ibid.*:145), de uma “personificação da criminalidade” (*ibid.*:146) na figura de um inimigo interno, ou de um *tópos* de “histórias para assustar crianças e convencer os respeitáveis de que os criminosos estavam além dos muros, nos pântanos e nos terrenos baldios” (*ibid.*). Segundo Alston, as “fontes que temos sobre a revolta e sobre os *boukóloi* nos permitem traçar o processo pelo qual o mito se tornou história”

¹³⁹ Porém, tal datação merece cautela, ele estabelece-a com base na caligrafia do papiro mais antigo que contém fragmentos do romance. Além disso, não há consenso entre os estudiosos quanto a datações precisas para o *corpus*. Bowie (2003:60-61), por exemplo, data *L&C* em c.160 d.C.

¹⁴⁰ O mosaico do final do período Helenístico, encontrado na cidade italiana Palestrina traz uma representação do rio Nilo.

(*ibid.*:145). Assim, ele descreve um processo de apropriação desta identidade mítica pelas autoridades e pelos próprios revoltosos, pois seria social e politicamente útil para ambos os lados em disputa (*ibid.*).

Para as autoridades romanas e egípcias, seria interessante mistificar os rebeldes como um inimigo interno marginal: “é mais reconfortante ver um terrorista como selvagem e insano, nas margens da sociedade, em vez de [vê-lo] como aquela mulher tranquila e simpática que vive na porta ao lado” (ALSTON, 1999:145). Apesar de discordar quanto à marginalidade real do território habitado e disputado pelos “*boukóloi*” – e pela elite romana e local –, o que tampouco implica que o pensamento geográfico¹⁴¹ da época não pudesse caracterizar as regiões pantanosas do Nilo como terras marginais, este pode, sim, ser um mecanismo de manutenção da ordem e do sistema de organização social: “[n]ão é a revolta do Baixo Egito, mas a revolta dos *boukóloi*” (*ibid.*:136). Dessa maneira, fica estabelecida uma fronteira entre “nós”, os cultivados e civilizados, e “eles”, esses rebeldes, canibais e selvagens. Não é difícil imaginar um egípcio – digamos um artesão alexandrino para quem a política serve apenas aos interesses dos togados –, razoavelmente distante do epicentro da revolta, aterrorizando-se com os rumores de que certos *boukóloi* pretendem tomar Alexandria. Este egípcio, habitante de um grande centro urbano, dificilmente veria semelhanças entre si e os *boukóloi*, ainda que os vaqueiros sejam tão egípcios quanto ele. Possivelmente, os relatos que ele escutaria caracterizariam os *boukóloi* como nômades, rústicos, envolvidos com banditismo, magia e religiões excêntricas. Assim, os *boukóloi* não apareceriam como insurgentes de uma revolta social, mobilizada pela insatisfação coletiva com o sistema de taxaço, peste, plantaço de grãos, construção de diques, bacias, assoreamento dos canais do Nilo e outras formas de tornar mais rentáveis as terras pantanosas do delta.

Quanto aos interesses dos próprios revoltosos, “[t]ornar-se *boukóloi*, tornar-se ‘outro’, isolaria suas comunidades originais da ira do exército romano e permitiria às comunidades apoiadoras certo anonimato” (ALSTON, 1999:144). Portanto, seria estrategicamente proveitoso atribuir os ataques às figuras míticas, em vez de tornar o povoado insurgente “alvo fácil”. A apropriação da identidade mítica também poderia servir de paradigma para a

¹⁴¹ O conceito é descrito por Moraes: “Por pensamento geográfico entende-se um conjunto de discursos a respeito do espaço que substantivam as concepções que de uma dada sociedade, num momento determinado, possui acerca do seu meio (desde o local ao planetário) e das relações com ele estabelecidas. Trata-se de um acervo histórico e socialmente produzido, uma fatia da substância da formação cultural de um povo. Nesse entendimento, os temas geográficos distribuem-se pelos variados quadrantes do universo da cultura. Eles emergem em diferentes contextos discursivos, na imprensa, na literatura, no pensamento político, na ensaística, na pesquisa científica, etc. Em meio a estas múltiplas manifestações vão sedimentando-se certas visões, difundindo-se certos valores. Enfim, vai sendo gestado um senso comum a respeito do espaço. Uma mentalidade acerca de seus temas. Um *horizonte* espacial, coletivo” (MORAES, 1991:32, *italico do original*).

transformação da insatisfação em insubordinação, “um *exemplum* para os descontentes, oferecendo um curso de ação alternativo, uma possível fuga para os pântanos se a pressão se tornasse muito grande” (*ibid.*). A imagem de um passado longínquo que pode retornar ao presente alterando-o por completo ou um modelo que pudesse auxiliar o grupo a formular práticas de sublevação. Assim, o próprio significado da figura “*boukólos*” estaria, nesta época, sob disputa, por meio de dois usos distintos, cada qual com um objetivo próprio.

Blouin considera que AT escreveu seu romance durante ou depois da revolta dos *nikōkhitēs* (BLOUIN, 2014:274) e que “parte de sua narrativa romanesca e estereotipada teria sido inspirada pelo levante histórico de *boukóloi*” (*ibid.*). Sobre a revolta histórica, ela propõe que:

[...] uma das causas da insurreição dos *boukóloi* foi a exasperação dos contribuintes arruinados que sentiram seus modos de vida tradicionais e sobrevivência econômica em perigo. Exacerbados por um contexto de superendividamento, o descontentamento latente partilhado pelas comunidades locais encorajou aqueles comumente conhecidos como *boukóloi* – mas designados [*nikōkhitēs*] pelo autor do *P. Thmouis 1* – a contestar violentamente a autoridade romana em seu território. O ciclo de violência que se seguiu, e que foi agravado pela eclosão de uma epidemia, fez com que se multiplicasse o número de fugitivos que abandonava suas aldeias. A insurreição aparece assim tanto como a expressão catártica da crise sócio-econômica que afetou o nomo na época (e, muito provavelmente também, embora não existam provas disponíveis, outras áreas do norte do delta do Nilo) quanto um fator agravante desta crise. (BLOUIN, 2014:297).

Independentemente dos *boukóloi* serem uma identidade mítica ou não, creio que o quadro de Blouin é acertado. Igualmente suponho que AT, se não contemporâneo à revolta, seria, pelo menos, posterior a ela, e que, assim, tomou-a como inspiração para retratar ou elaborar uma situação típica de sua época. Neste caso, o Egito em disputa de *L&C* traria fortes marcas do presente inacabado, tal como Bakhtin (2019) julga ser característico do gênero romance. Isto tanto por utilizar-se de acontecimentos do “momento histórico”, quanto (e sobretudo) por colocar em cena um dilema contemporâneo: o que significa o “Egito” “hoje”, é ele egípcio, grego ou romano? Quanto ao que seriam partes “estereotipadas” ou míticas presentes na representação dos *boukóloi* em *L&C* (o caráter selvagem, o sacrifício de Leucipe em um ritual com canibalismo etc.), creio, chega a ser um tanto suspeito que AT, este notório subversivo no uso das convenções do gênero, tenha (ingênua ou deliberadamente) aderido a elas sem qualquer intuito.

A maioria dos estudiosos julga que os *boukóloi* no romance grego são “representados em uma luz completamente negativa” (SAÏD, 1999:86), eles ressaltam o quanto tais personagens aparecem como “sem coração, selvagens, e enganadores” (PANAGAKOS,

2004:99), “inequivocamente vis” (RUTHERFORD, 2000:107). Assim, dizem eles, os romancistas estariam “espelha[ndo] preconceitos étnicos, ressentimentos históricos” (POLAŃSKI, 2006:230). Em boa medida, é verdade que os *boukóloi* são caracterizados negativamente no *corpus*, afinal, nas tramas, cabe-lhes o papel de antagonistas. Contudo, leituras que pretendem uma visão sobre *boukóloi* univocamente pejorativa terminam por nublar outro aspecto que subjaz em sua caracterização. Eis como os *boukóloi* aparecem pela primeira vez no Nilo de *L&C*:

Ao chegarmos à altura de certa cidade, de repente, começamos a ouvir uma gritaria. E então o capitão berrou “Vaqueiro! [*Boukólos*]” e guinou o navio, tentando navegar de volta para trás. Naquele mesmo instante, os trechos de terra encheram-se de homens aterrorizantes e selvagens: eram todos muito grandes, de pele negra (mas não aquele negro puro dos indianos, e sim do tipo mestiço etíope), com as cabeças descobertas [*psiloì tàs kephalás*], os pés descalços [*leptoì toùs pódas*], e de corpos fortes. Todos falavam em uma língua bárbara. Então o timoneiro disse “estamos arruinados” e parou o navio, pois aquela era a parte mais estreita do rio. Quatro dos bandidos embarcaram e tomaram tudo quanto havia na embarcação, levando também nosso dinheiro. Eles nos amarram, nos encerram em um quartinho e partiram, deixando guardas para nos vigiar, pois pretendiam levar-nos para diante de seu rei – era esse o nome pelo qual chamavam o bandido líder. Era um caminho de dois dias, conforme ouvimos dos que foram subjugados conosco. (*L&C* 3.9.2-3).

Como se depreende do trecho acima, salta aos olhos de nosso narrador o fato de os *boukóloi* estarem descalços (*leptoì toùs pódas*), de não portarem qualquer tipo de capacete protetor (*psiloì tàs kephalás*) mesmo realizando um ataque¹⁴². Adiante no texto (*L&C* 3.12), descobrimos que tampouco seus cavalos usam selas ou qualquer tipo arreios (γυμνὸς ἦν, ἄστρωτος καὶ οὐκ ἔχων φάλαρα, *L&C* 3.12.1.3-4)¹⁴³.

Com efeito, os *boukóloi* são *ágrioi*. Contudo, eles não são *ágrioi* por habitarem as regiões pantanosas do delta, mas simplesmente por não serem como os heróis, cultos e

¹⁴² É claro que esta leitura depende da interpretação que se faça do texto grego que, a despeito da sintaxe simples, pode gerar traduções bastante contraditórias. Alguns entendem *psiloì tàs kephalás* como “de cabeça raspada” (e.g. PERKINS, 1995:61, *short-haired*; GASLEE, 1969:155, *with shaven heads*), mas, em outro momento, os cabelos longos do *boukólos* e de seu cavalo são ressaltados (κόμην ἔχων πολλήν καὶ ἀγρίαν· ἐκόμα δὲ καὶ ὁ ἵππος, *L&C* 3.12.1.2-3), enfraquecendo esta leitura. Os pés descalços (*leptoì toùs pódas*) são também traduzidos como pés pequenos, rápidos ou leves (e.g. WHITMARSH 2001:50, *light foot*; WINKLER, 2019:249, *quick on their feet*, GASLEE, *ibid.*: *small feet*), porém, como apontado por Hilton: “Clitofonte diz que os bandidos eram altos e fortes, o que torna menos provável que tenham pés pequenos e, novamente, nem todos eles poderiam ser convincentemente parecidos quanto a este respeito. Em vez disso, λεπτός pode ser tomada em seu sentido primário ‘descascado’, ‘nu’ (o sentido literal da palavra derivada de λέπω = ‘tirar a casca’), isto é, descalço. Isto pelo menos poderia ser aplicado a todos eles igualmente – eles carecem dos atributos usuais da civilização quanto a roupas e armaduras, nomeadamente capacetes e botas, devido a sua extrema pobreza” (HILTON, 2020:143-144). Além disso, uma vez aceito o sentido de *psiloì tàs kephalás* como “de cabeça descoberta”, a transição para “pés descalços” é facilitada por proximidade semântica.

¹⁴³ Compare-se com a descrição que Clíniás nos fornece no funeral de seu amado que morrera ao cair do cavalo: “Mas eu, um maldito infeliz, presenteei o belo rapaz com essa fera; e eu ainda adornava a fera desgraçada com fivelas para o peitoral e testeira, cabeçadas de prata e rédeas bordadas a ouro... Ai de mim, Cáricles! Eu enfeitei seu assassino com ouro! (ἐγὼ δὲ ὁ κακοδαίμων ἐχαρίζομην θηρίον μειρακίῳ καλῷ, ἐκαλλώπιζον δὲ καὶ τὸ πονηρὸν θηρίον προστερνιδίους, προμετωπιδίους, φαλάροις ἀργυροῖς, χρυσαῖς ἡνίας. οἶμοι Χαρίκλεις· ἐκόσμησά σου τὸν φονέα χρυσῶ – *L&C* 1.14.2.2-5).

bem-nascidos (*pepaideuménoi* e *eugénioi*). Isto fica mais explícito na comparação com o parceiro de viagem egípcio – ele próprio habitante desta mesma região do Nilo –, Menelau, que não tem nada de assustador ou selvagem: ele fala grego¹⁴⁴; é versado em Homero; conhece a tradição mítica, literária, retórica e até filosófica grega (*L&C* 2.34-38); caçava por passatempo (*L&C* 2.34); parece interessar-se por medicina (*L&C* 4.10)¹⁴⁵; e, sobretudo, é um homem de posses, amigo dos oficiais, como ele próprio declara: “Você sabe, sou de linhagem egípcia, como te disse antes no navio. A maioria das minhas propriedades fica ao redor deste vilarejo, e os magistrados (*árkhontes*) de lá me conhecem bem” (*L&C* 4.19.1-2)¹⁴⁶. Deste ponto de vista fica evidente que, no romance, ser habitante do delta nilótico não torna ninguém bandido (*lēistēs*), selvagem (*ágrios*) ou desesperado (*aponenoēménos*, cf. *L&C* 3.24.1.4). Desse modo, em *L&C*, a assustadora selvageria ou rudimentaridade que o narrador-protagonista imputa aos *boukóloi* deriva menos de sua identidade egípcia ou de habitantes das regiões pantanosas do delta do que de um choque entre classes.

Se os *boukóloi* são um dos atores na disputa pelo território Egito romano, o Império, na figura do exército, é evidentemente sua contraparte. Diante do poderio militar, os vaqueiros não parecem tão assustadores quanto foram à primeira vista, o que fica claro na primeira batalha entre *boukóloi* e soldados:

Depois de avançarmos dois estádios do vilarejo, escutamos um grande berro e o som de um trompete. Surgia à vista um destacamento militar, todos fortemente armados. Os bandidos, olhando a cena abaixo, puxaram-nos para o meio deles e esperaram o ataque, com a intenção de resistir. Um pouco depois, a falange avançou em marcha. Contabilizavam cinquenta, uns portavam escudos que iam até os pés, outros, broquéis. Os bandidos, superiores em número, pegavam torrões de terra e lançavam contra a tropa. O torrão de terra egípcio é mais perigoso do que todos os outros torrões, é pesado, duro e irregular. Suas irregularidades são de pontas de pedra! De modo que quando o torrão é lançado causa uma dupla ferida no atingido: um inchaço, como o golpe de uma pedra, e um corte, como o golpe de um dardo. Mas, como os soldados recebiam as pedras nos escudos, faziam pouco caso dos arremessos.

Então, quando os bandidos se exauriram de atirar torrões, os soldados abriram a falange. Do meio dos grandes escudos, homens equipados com armadura leve, cada um carregando lança e espada, corriam arremessando lanças. Nenhum errou o alvo. Em seguida, os hoplitas se reagruparam em ataque. Foi uma batalha dura com golpes, feridos e matança de ambos os lados. A experiência dos soldados compensou a insuficiência numérica. Todos nós que éramos cativos, percebendo

¹⁴⁴ Ao passo que os *boukóloi* falam língua bárbara (presumivelmente egípcio). A incomunicabilidade é um dos temas presentes no lamento mental que Clitofonte faz na noite em que é refém. Leucipe também está atônita com os surpreendentes infortúnios ocorridos desde a fuga da casa paterna e não consegue discursar. A incapacidade de falar dos heróis aparece associada ao fato dos *boukóloi* não se expressarem em grego.

¹⁴⁵ Whitmarsh (2001:156) nota no discurso de Menelau sobre o adoecimento enlouquecedor de Leucipe tons paródicos sobre a teoria médica da época.

¹⁴⁶ Οἶδας, ὡς Αἰγύπτιος εἶμι τὸ γένος· φθάνω γάρ σοι ταῦτα εἰπὼν ἐπὶ τῆς νηός. ἦν οὖν μοι τὰ πλεῖστα τῶν κτημάτων περὶ ταύτην τὴν κώμην καὶ οἱ ἄρχοντες αὐτῆς γνώριμοι.

que uma parte dos bandidos exauria-se, rompemos a linha deles e corremos juntos em direção ao lado oposto. Os soldados, a princípio, prepararam-se para nos atacar, não nos diferenciando dos bandidos. Mas quando notaram que estávamos desarmados e amarrados, suspeitaram a verdade. Receberam-nos no meio da proteção de seus grandes escudos e escoltaram-nos para a retaguarda, permitindo que ficássemos quietos ali. Nesse meio tempo a cavalaria se juntou em avanço. E quando se aproximaram, abriram a falange em duas linhas e, então, cercaram os bandidos que constrictos desse modo foram quase inteiramente massacrados. Uns jaziam mortos, outros lutavam até ficarem semimortos. Os que restaram, foram levados como cativos. (*L&C* 3.13).

O massacre dos *boukóloi* nesta primeira batalha chega a ser cômico: os vaqueiros pretendem resistir ao exército lançando torrões de terra – eis as perigosas armas destes rebeldes – sobre os soldados, plenamente equipados e organizados. A descrição do torrão de terra egípcio como superior aos torrões de qualquer outro lugar marca comicamente a ambivalência da narrativa e a disputa pelo território: por um lado, Clitofonte partilha do ponto de vista da classe dominante, para quem os *boukóloi* são um inimigo perigoso a ser enfrentado (ele próprio foi uma das vítimas). Porém, o perigo por eles implicado não reside em sua força ou capacidade bélica, nitidamente inferior. O ponto forte dos vaqueiros está na quantidade de homens que decidiram se insurgir contra a ordem. Assim, tal como o torrão egípcio inflige uma dupla ferida, o chiste de Clitofonte, ao mirar a inépcia dos vaqueiros, acerta também a ousadia ou coragem (*tolmē*) dos soldados¹⁴⁷.

Uma leitura unívoca sobre os *boukóloi* é obstada também pela caracterização dos soldados e do acampamento militar. Ao contrário do que Clitofonte parece esperar ao ser resgatado por eles e, sobretudo, após o ressurgimento de Sátiro, Menelau e Leucipe (*i.e.* depois da heroína morrer e “ressuscitar”, *anabiōsetai*, *L&C* 3.17.5.1)¹⁴⁸, a integridade dos

¹⁴⁷ Mais uma vez, o emprego das *sententiae* por parte de Clitofonte revela seu caráter de inepto *pepaideuménos*.

¹⁴⁸ O que é interessante no macabro sacrifício (*L&C* 3.16), que confere razão ao *tópos* dos *boukóloi* como praticantes de rituais místicos com canibalismo, é a vinculação dele com a terra. O sacrifício serviria para purgar os vaqueiros – presumivelmente de seus crimes ímpios anteriores. Em seguida, eles deveriam deixar para trás o corpo e aquela terra (*tópos*), que seria transmitida (*paradidōmi*) ao exército (cf. *L&C* 3.19.3). Assim, o sacrifício serve, na narrativa, para explorar dois *tópoi* ao mesmo tempo: o da morte aparente da heroína e o dos *boukóloi* canibais. Mas a palavra escolhida para terra é ela própria dotada de duplo sentido: *tópos* como um lugar – que no Egito, poderia referir-se a uma toparquia (*LSJ*, sentido I.6.) –, bem como um lugar-comum retórico ou literário (*LSJ*, sentido II.2.), apontando para certo plano metanarrativo. Esta coincidência sugere que o território em disputa inclui, como dito anteriormente, a construção literária ‘Egito’ ou o território disputado visto em sua dimensão cultural. É como se AT perguntasse pelo significado “atual” do Egito e pelos próprios usos deste significado. Isto pode ser explicado a partir daquilo que Freitas (1997:256 e 258) e Brandão (2005:179-80), emprestando do grotesco do *Rabelais* de Bakhtin (2013), qualificam como “pós-antigo” ou “pós-clássico”: “Pós-antigo é o que segue cronologicamente ao antigo, sobretudo é o que coloca em jogo esse antigo, que repensa, refaz e contextualiza o antigo. Pós-antigo é um modo de lidar com a tradição.” (FREITAS, *ibid.*:257) e “[...] espera-se um leitor refinado, que conheça os antigos, mas tenha o sentido de seu tempo, a fim de que seja capaz de apreciar o que há de novo no deslocamento a que se submete o ‘clássico’.” (BRANDÃO, *ibid.*:179). Em suma, trata-se de uma questão sobre a transmissão do legado mítico, literário e simbólico deixado pelas gerações passadas com o qual as gerações presentes precisam se acertar, conferindo-lhe um sentido do tempo presente, sob o risco de perdê-lo. O próprio grotesco do *Rabelais* de Bakhtin contribui para a compreensão do sacrifício. Para ele, o grotesco caracteriza-se pela ambivalência, reúne morte e vida numa única figura, como as

heróis não está nem um pouco segura. O grupo fica instalado no acampamento militar, esperando a resolução do conflito entre *boukóloi* e militares, para que possam seguir pelo Nilo à desejada Alexandria. Este acampamento, que a princípio seria um refúgio dos bandidos, logo torna-se o novo cativoiro.

As dificuldades começam quando o estrategista, Cármides, se apaixona por Leucipe. Clitofonte julga isso pelo modo como Cármides olha para a protagonista enquanto mostra animais exóticos para o grupo, contando histórias sobre eles, suas dietas, origens e hábitos¹⁴⁹ (*L&C* 4.2-5). Cármides chega a subornar o amigo egípcio Menelau para que convença Leucipe a se deitar com ele (*L&C* 4.6). Ou mesmo que exija isso de Leucipe com base na premissa de ter salvo a jovem de ser realmente sacrificada e, assim, ela estaria devendo-lhe um favor. De certa forma, algo sintomático das relações sociais de patronagem e clientelismo da época de AT. Cármides também deixa subentendido pelo eufemismo “descarregar uma carga” (*apophortízomai* – *L&C* 4.7.6.3) que não haveria problemas em matar Clitofonte para tanto. O amigo, porém, se mostra confiável, pois apenas finge ajudar o estrategista, mas relata tudo a Clitofonte. A situação crítica, no entanto, não é resolvida por estratagemas dos heróis, e sim por duas inesperadas reviravoltas: o enlouquecimento da protagonista¹⁵⁰ – que, como os

velhas grávidas de terracota comentadas pelo filólogo (BAKHTIN, 2013:22). O grotesco é uma espécie de força regeneradora pelo riso: “O riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal [...]. [Nele,] [r]ebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em contato com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação” (*ibid.*:18-19). Assim, creio que o sacrifício de Leucipe, seguido de sua ressurreição, deva ser compreendido mais a partir deste riso grotesco e regenerador do que como algo verdadeiramente assustador. De modo geral, o *tópos* da morte aparente da heroína (usado três vezes em *L&C*) cumpre dupla função. De um lado, é ligado aos contos populares sobre enganar a morte e, com isso, é uma celebração da vida. Por outro, um engano usado contra as personagens para benefício do enredo. Além disso, importa notar, ele confere um novo significado para o sonho de Panteia que vimos no último capítulo.

¹⁴⁹ Sobre as narrativas de Cármides e o quanto elas cifram suas intenções de tomar Leucipe à força, revelando o caráter do general como o oposto do Cármides platônico, i.e. um lascivo incontrolável, cf. Hilton (2019).

¹⁵⁰ O enlouquecimento da protagonista cria um momento narrativo em que os heróis, ainda que juntos, estão separados. O que permite a AT avançar com a narrativa de Clitofonte, enquanto mantém a de Leucipe no mesmo ponto. Além disso, a loucura permite vermos a heroína num estado sem equiparação com as belidades do *corpus*. Mesmo quando as protagonistas são feitas escravas ou sujeitadas a situações terríveis (como Ântia lançada aos cães famintos, em *A&H* 4.6.), elas nunca perdem a capacidade de discursar elegantemente contra seus adversários ou em lamento próprio. Mesmo no alto do desespero, quando Caricleia arranca mechas do próprio cabelo (*T&C* 7.14-15), sua beleza na cena trágica não deixa de chocar o jovem escravo Akhaimenes, que imediatamente se apaixona. Até na imaginação desejosa do Grande Rei, Calírroe, com “as vestes erguidas até os joelhos, os braços desnudos, o rosto todo afogueado, o peito arfante...” (*Q&C* 6.4. Trad. de Duarte, 2020:134), aparece com maior pudor do que Leucipe prendendo Menelau com as pernas e deixando ver “as partes que uma mulher não gostaria que fossem vistas” ([...] οὐδὲν φροντίζουσα κρύπτειν ὅσα γυνὴ μὴ ὀρᾶσθαι θέλει. – *L&C*. 4.9.2.5.). O enlouquecimento da protagonista também pode ser compreendido em sua semelhança com os comentários de Bakhtin acerca do momento de libertação pelo riso na medieval “festa dos loucos”, pois “são

heróis descobrem mais tarde, foi devido a uma overdose de um filtro amoroso administrado por outro soldado igualmente apaixonado, Górgias – e pela emboscada dos *boukóloi*, à qual nos voltamos agora.

2.2. A emboscada dos *boukóloi*

Uma carta do sátrapa egípcio chega para Cármides, apressando o combate contra os *boukóloi*. Não creio que a referência ao sátrapa deva ser entendida como o título persa, mas como um título comum durante o Império romano para fazer referência a qualquer oficial local, sobretudo aos governadores de províncias romanas (WHITMARSH, 2001:156). Desse modo, permite, junto com a presença dos *boukóloi*, estabelecer o Alto Império como a época de ambientação do romance¹⁵¹. Assim, *L&C* se passaria numa época que coincide mais ou menos com a da vida do autor, uma obra da contemporaneidade. O sátrapa egípcio poderia ser um *epistrátēgos* (um cargo superior de administração regional, o chefe mais direto do *stratēgós*, que existia no período Ptolomaico, mas também no romano)¹⁵² ou o próprio *praefectus aegypti*. O prefeito da província Egito romano era de ordem equestre, portanto, não era subordinado ao senado romano, mas respondia diretamente ao imperador. Como frequentemente comentado, os romances gregos nunca mencionam Roma, contudo, a ordem transmitida na carta seria estreitamente relacionada aos interesses de Roma sobre sua província.

Após Cármides reunir sua tropa para combater os *boukóloi*, Clitofonte descreve o poderoso Nilo (*L&C* 4.11-12). Na descrição, ele localiza a nascente em Tebas (próxima a atual Luxor) e o ponto de divisão em três leitos em Kerkásōrus, a partir de onde o rio adquire o formato em delta com os outros canais. Além disso, diz o narrador, a despeito das subdivisões, em qualquer ponto o rio tem muitas utilidades: serve para navegar (*pleítai*), beber (*pínetai*) e cultivar (*geōrgeítai*) (*L&C* 4.11.5.6). É sensível o deslumbramento de Clitofonte com o rio, que serve para tudo na vida dos locais (*pánta autoís gínetai*, *L&C* 4.12.1.1): rio, terra, mar e bacia (*límnē*, *L&C* 4.12.1.2); um novo tipo de espetáculo (*théama kainón*, *L&C* 4.12.1.2) que justapõe barco (*naús*) e enxada (*dikkela*), remo (*kōpē*) e arado (*árottron*), leme

degradações grotescas dos diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal: glotonaria e embriaguez sobre o próprio altar, gestos obscenos, desnudamento, etc.” (BAKHTIN, 2013:64).

¹⁵¹ Como argumentei no último capítulo, não considero ser possível determinar de maneira mais precisa uma data exata para a ambientação do romance, devido à processualidade buscada pelo autor de *L&C* para retratar seu próprio momento histórico. Ainda que eu argumente por uma notável semelhança entre a emboscada dos *boukóloi* do romance e o levante histórico dos *nikōkhitēs*, com isto não quero implicar mais do que uma inspiração artística ancorada em acontecimentos reais e presentes para a construção de uma situação típica (no sentido já discutido no capítulo anterior).

¹⁵² cf. Potter e Gagos (2006:63-64)

(*pēdálion*) e pá de joeirar (*ptúion*), lugar de encontro entre marinheiros e agricultores, de peixes e bois (cf. *L&C* 4.12.1.1-2.2.). Clitofonte também comenta que os habitantes locais contam os dias por meio dele, esperando pelas épocas de cheia e vazante, pois o rio nunca mente (*ho Neílos ou pseúdetai*), ele observa com atenção (*tremōn*) seus próprios períodos (*metà prosthesmías tôn khrónon*) e nível de água (*hýdōr metrōn*) (*L&C* 4.12.2.3-3.2).

Assim, o rio é animado, ganhando vida a partir dos diversos usos que os habitantes fazem dele, como fica assinalado pelos objetos mencionados. Tais objetos não aparecem inertes, mas como ferramentas de trabalho, cada um apontando para uma finalidade própria que, em conjunto com o fluir das águas, deixam ver as diversas atividades produtivas sendo realizadas pelos habitantes: pesca, pecuária, agricultura (com especial atenção para o cultivo de grãos), comércio, transporte e armazenamento dos produtos etc. Neste sentido, o pensamento geográfico do narrador não está distante da moderna teoria geográfica: seu Nilo é uma forma-conteúdo.

O *leitmotiv* do romance também ressoa pelo Nilo, pois a água e a terra¹⁵³ competem (*philoneikian*) entre si, sem jamais vencer uma a outra (*L&C* 4.12.3-4). O vilarejo Níkōkhis e seus arredores são exatamente assim: mistura de terra, lagos e charcos, mesmo durante a vazante do rio. A região pantanosa é repleta de pequenas ilhas, pelas quais os habitantes circulam em canoas individuais, para que possam navegar ou carregá-las a pé, a depender do nível de água (*L&C* 4.12.5-7). Em algumas dessas ilhas existem apenas arbustos de papiro, propícios esconderijos, em outras, os habitantes constroem suas cabanas a partir dos arbustos (*L&C* 4.12.7-8).

É em Níkōkhis, a maior das ilhas – que, em outro ponto Clitofonte diz ser um istmo ([...] *dieírge stenōpòs tò mē pāsan nēson genésthai*, *L&C* 4.12.8.5-6) –, o lugar onde os *boukóloi* se reuniram para montar uma emboscada contra a tropa de Cármides. Para a sua realização, os vaqueiros associam-se com a população nativa e se valem da vegetação e dos recursos locais.

Quando a tropa chega (*L&C* 4.13), os anciãos nativos, segurando folhas de palmeiras, colocam-se na frente dos *boukóloi* armados, cobrindo-os com seus corpos e contando com a proteção dos arbustos. Os anciãos agem como suplicantes e pedem a Cármides que respeite a

¹⁵³ Alguns estudiosos sinalizam o simbolismo dos pântanos nilóticos no imaginário antigo como um lugar em que as fronteiras são borradas: “Para os antigos egípcios, o pântano ou *pḥw.w* (*pehou*) era o *locus* primordial por excelência, um espaço indiferenciado onde a água e a terra se misturavam, uma entidade desordenada assimilada ao estado do universo antes de sua criação. [...] a marginalidade das zonas úmidas do norte do delta em relação ao vale do Nilo levou-as a se tornarem espaços de resistência, onde os poderes da realeza histórica e míticas se regeneravam, protegidos das agressões externas. [...] os pântanos [também] aparecem como espaços onde fermentam-se revolta e desordem.” (BLOUIN, 2014: 285-287).

idade deles e que se compadeça pela terra ancestral. Oferecem cem talentos de prata ao general e mais cem para que ele envie ao sátrapa. É interessante notar o comentário de Clitofonte, segundo o qual os anciãos não mentiam: caso o general aceitasse a oferta, não continuariam o ataque surpresa. Fica no ar como Clitofonte pode saber ou ter certeza disso. Vimos que sua linhagem fenícia é célebre pelo exagero da verdade. Em todo caso, o general recusa o pedido dos insubordinados, mas concede a súplica de exterminá-los dentro da cidade. Assim, os idosos guiam o general e sua tropa para o interior da arapuca: os *boukóloi* rompem o dique do rio, inundando a região, e logo iniciam o ataque armado. Os anciãos desaparecem da cena, presumivelmente para algum local seguro conhecido por eles. Cármides e muitos soldados são mortos (dentre eles, como descobrimos depois, Górgias), consagrando a vitória temporária dos *boukóloi*. Temporária, porque após tal fracasso, a “metrópole”¹⁵⁴ envia forças ainda maiores para conter os bandidos, desta vez, com sucesso (*L&C* 4.18). Como nos lembra Lacoste:

Na guerrilha, uma das forças dos camponeses é a de ‘conhecer’ taticamente muito bem o espaço no qual eles combatem, mas, entregues a si próprios, sua capacidade se desmorona face a operações de nível estratégico, pois estas devem ser conduzidas numa outra escala, sobre espaços bem mais amplos que só podem ser representados cartograficamente (LACOSTE, 1988: 37-38)

Assim, a emboscada arquitetada pelos *boukóloi* (independentemente de qualquer transposição das revoltas reais para o romance) é a cena em que melhor vemos a disputa pelo território, sobretudo o território em sua dimensão militar, i.e., quando o termo disputa adquire seu sentido mais forte e explícito. Ela reúne a população e seus usos da configuração territorial, mostrando o conhecimento tático dos habitantes sobre o espaço em que habitam: eles transformam o dique, cujas finalidades são óbvias e cruciais para a sobrevivência da população na região pantanosa, sujeita a cheias e vazantes intercaladas, em uma arma de guerra. A significativa fala dos anciãos explicita uma relação íntima com a terra habitada¹⁵⁵. Após terem o suborno negado, eles solicitam ao estrategista: “[...] não nos assassine fora dos muros nem longe da cidade, mas – venha! – em nossa terra ancestral [*patrōian gēn*] e coração de nossa origem [*tēs genéseōs hestían*]. Faça da cidade nosso túmulo! Veja, conduzimos você

¹⁵⁴ Clitofonte não especifica que metrópole seria essa. De acordo com Whitmarsh (2001:157), as possibilidades seriam Alexandria ou Heliópolis. É tentador, porém, pensar em Roma solicitando a intervenção síria feita por Avidio Cássio.

¹⁵⁵ Presumivelmente habitada pelos anciãos, mas não necessariamente por todos os *boukóloi*, já que eles se reuniram ali.

para a morte.”¹⁵⁶. A ambiguidade desta última formulação faz ressoar o comentário pregresso de Clitofonte de que os *boukóloi* não mentiam. Na fala deles, a terra também aparece como herança legada pelas gerações anteriores, *patrōios*, e lugar de nascimento, *génesis*, da geração presente, demonstrando a relação íntima dos habitantes com o espaço, garantido a eles no presente pelo passado.

Assim, fica patente que as batalhas entre *boukóloi* e soldados, sem qualquer apelo ao *P. Thmouis* 1, revelam uma disputa pela apropriação do espaço habitado e tudo que nele está contido: os grãos, os silos, as ferramentas, os peixes e o gado, a terra arável e arada, as águas do Nilo, o dique, e – o que é ainda mais óbvio em sociedades escravocratas – a própria população com seus saberes tradicionais e capacidade produtiva. Em suma, toda a estrutura e sistema de organização social. Se a região pantanosa do Nilo é, na tradição, um local de apagamento das fronteiras, esta imagem é intensificada pela menção aos muros da “terra ancestral” seguida do rompimento dos diques. Sendo a própria “questão das fronteiras [...] central no relacionamento entre os povos” (MORAES; COSTA, 1987:79). O conflito entre *boukóloi* e exército coloca em xeque a herança cultural e simbólica do território Egito. Para os *boukóloi* “[t]rata-se, muito mais, da defesa de uma dada estrutura produtiva e social; de uma certa ‘nacionalidade’ cuja expressão cultural foi tecida ao longo do tempo, de um certo ‘patrimônio comum’[...] O que está em jogo, portanto, não é uma porção de espaço qualquer, mas um *verdadeiro território*.” (*ibid.*:79, itálicos do original), enquanto para os soldados: “Trata-se de ações sucessivas de apropriações de territórios alheios, e de tudo que estes contenham. [...] de dominação que visava a sangria de recursos humanos, agrícolas e de produtos em geral” (*ibid.*: 80).

Com isto, não estou tentando argumentar que os *boukóloi* não sejam antagonistas no romance ou que os soldados seriam ainda mais “vis” que os vaqueiros das leituras de alguns estudiosos. Como aponta Nimis (2004:45): “os romances persistentemente têm se mostrado impermeáveis a leituras de propósitos monolíticos [...] o Egito retém uma ambivalência nos romances [...]”. Acredito que a ambivalência do Egito e de seus atores seja proposital, fruto de uma época em que o próprio significado do Egito na tradição estava posto como questão a ser resolvida. Por um lado, é graças a emboscada que os heróis ficam livres do inoportuno estrategista e também ela motiva o surgimento de um novo personagem que explica a causa do enlouquecimento de Leucipe e fornece, em troca de dinheiro, o antídoto que traz lucidez à

¹⁵⁶[...] ἔφασαν οἱ γέροντες, “[...] μὴ ἔξω φονεύσης πλῶν, μηδὲ τῆς πόλεως μακράν, ἀλλ’ ἐπὶ τὴν πατρίαν γῆν, ἐπὶ τὴν τῆς γενέσεως ἐστίαν ἄγε, τάφον ἡμῖν ποιήσον τὴν πόλιν. ἰδοὺ σοὶ πρὸς τὸν θάνατον ἡγούμεθα.” – *L&C*. 4.13.5.3-6.5.

jovem¹⁵⁷. Por outro, a chegada da nova frota militar, que expulsa os *boukóloi* do Nilo, permitindo que os heróis prossigam viagem, é um alívio para os heróis. O Nilo liberado é descrito como um festival (*heortē*), com os marinheiros cantando, bebendo e dançando tamanho o prazer de navegar livremente. É em torno desta ambivalência do território Egito romano, uma questão viva do presente histórico de AT, que os acontecimentos aventurecos se desdobram um a um, é em torno do espaço disputado que “o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível” (BAKHTIN, 2018:12).

A debatida expressão usada por Clitofonte ao descrever Alexandria, *éndēmos apodēmía* (estar, ao mesmo tempo, no país natal e no estrangeiro – *L&C* 5.1.3.2), encapsula a disputa pelo significado e pelos usos do significado “Egito romano”. Chama a atenção de Whitmarsh (2011:79-85) que Clitofonte diga isso, pois ele próprio não é egípcio, mas fenício (portanto ele é um estrangeiro fora da terra natal). Por isso o estudioso propõe que haja aqui uma mistura das vozes do narrador com a do autor alexandrino¹⁵⁸, caracterizando uma metalepse na narrativa. A expressão foi também entendida como um exemplo de silepse, a partir da leitura de Selden (1994), que considera este tropo característico das prosas de ficção antigas. A silepse narrativa consistiria em tomar um tema e desenvolver suas variações por meio da substituição de um referente mentalmente subentendido por outro expresso. Uma única palavra é usada, simultaneamente, para se referir a duas coisas distintas realizando um

¹⁵⁷ O novo personagem é Quéreas, um pescador nativo da ilha de Faros. Por salvar Leucipe da loucura e revelar a morte de Górgias na emboscada, rapidamente torna-se amigo do grupo e segue viagem com eles. Não tarda, porém, para que Quéreas se mostre um falso amigo. Ele próprio também havia se apaixonado por Leucipe e elaborara um plano para sequestrar a jovem: convida os heróis para irem à ilha de Faros sob o pretexto de ser seu aniversário. Em determinado momento em sua residência, ele se retira alegando passar mal, mas retorna com um grupo de homens armados, que ferem Clitofonte e levam Leucipe à força para um barco. Mesmo ferido, Clitofonte tenta impedir o sequestro da amada com a ajuda do comandante da ilha (*stratēgós*, *L&C* 5.7.3.2), que aparece ao ouvir o tumulto. Durante a perseguição, o protagonista vê, a certa distância, a jovem ser decapitada e seu corpo lançado ao mar. O comandante interrompe a perseguição para que Clitofonte e dois marinheiros consigam resgatar o cadáver das águas. Neste ínterim, outro navio aparece para ajudar o grupo de Quéreas, um navio de piratas pescadores de moluscos, dos quais extrai-se a tinta púrpura (*porfyreís de ēsan peiratikoi* – *L&C* 5.7.7.1). Por isso, o comandante desiste de uma vez por todas da perseguição e retorna para a ilha. Como a protagonista revela em *L&C* 8.16, o corpo enterrado por Clitofonte em *L&C* 5.7 era o de uma “desafortunada mulher daquelas que vendem os prazeres de Afrodite” (Γυναῖκα [...] κακοδαίμονα [...] τῶν [...] πωλουσῶν τὰ Ἀφροδίτης, – *L&C* 8.16.1.1-2). De acordo com Leucipe, esta mulher havia sido enganada pelos bandidos (ληστὰι), comparsas de Quéreas. Ela embarcara acreditando que se tornaria esposa (*gynaika*, – *L&C* 8.16.1.3) do piloto, quando, na verdade, eles planejavam vendê-la como escrava. Em virtude da perseguição de Clitofonte e do *stratēgós*, Quéreas instiga os piratas a trocar as vestes das duas mulheres uma pela outra e a decapitar a meretriz, lançando seu corpo ao mar, mas retendo a cabeça para impedir o reconhecimento. Privados de sua mercadoria, os mercenários decidem tomar Leucipe como ressarcimento. Afinal, a jovem era objeto de desejo pessoal apenas para Quéreas, para eles, evidentemente, Leucipe ou sua dublê são mercadorias equivalentes. Para interromper os protestos de Quéreas que julga ver seu acordo com o grupo violado, um dos piratas decepa-o. Como descobrimos em *L&C* 5.17, estes mercenários vendem-na para o seu habitual mercador de escravos, um certo Calístenes, que, por fim, revende-a a um escravo, capataz de um rico proprietário de terras em Éfeso.

¹⁵⁸ Ainda que Whitmarsh em outro texto (2005c) aponte críticas contundentes à leitura dos romances gregos por Bakhtin, sua proposta aqui (WHITMARSH, 2011:84-85) apresenta notável semelhança com a noção bakhtiniana de “palavra bivocal”, a mistura de vozes que permite ouvir na voz de um narrador ou personagem a voz dissonante de seu autor (cf. BAKHTIN, 2015:113)

contraste entre algo concreto, expresso, e algo abstrato, subentendido. O tropo trabalha com duas lógicas diferentes e, ao mesmo tempo, extrapola ambas. Já para Morales (2004:104), a expressão seria um exemplo do inquietante freudiano (*Unheimliche*), para ela, característico da narrativa de Aquiles Tácio, a qual causa uma “[..]curiosa sensação, durante a leitura, de encontrar algo familiar que foi desfamiliarizado [...]” (*ibid.*).

Neste caso, em minha leitura, a disputa pelo território Egito romano – uma questão latente no presente histórico do autor – constituiria este par familiar-estranho. Um repensar o passado e a tradição à luz do presente por meio desta forma nova, o gênero romance, notadamente plástico e aberto à atualidade inacabada (BAKHTIN, 2019:66-68 e 110). Assim, as aventuras no Egito apresentam uma íntima ligação entre tempo e espaço, não sendo em vão a escolha de ambientar a parte mais aventuresca do romance ali. Isto, por outro lado, poderia explicar por que Bakhtin julgou que a ligação entre tempo e espaço fosse abstrata no romance grego: o território em disputa, dentro da forma romanesca, torna-se simbólico, estético ou cultural, uma metaquestão. Só assim é possível abordar o dilema do presente histórico, vendo-o de maneira pós-clássica, avaliando a disputa territorial como uma disputa pelo território enquanto herança cultural e simbólica que chega ao romancista. Apenas desta maneira AT pode questionar os usos do território, pode fazer com que os *boukóloi*, ao mesmo tempo, sejam e não sejam canibais (no fim das contas, eles comem entranhas de carneiro pensando serem de humano), ou seja, pode realmente usar *tópoi* que estão em disputa. Seria impossível para o romance colocar a questão da disputa territorial sem transformá-la numa metaquestão, pois implicaria transformar o território em uma inerte configuração territorial – esta, sim, implicaria uma abstração e ligação técnica entre tempo e espaço.

Capítulo 3 – Éfeso: a solidez das fronteiras imperiais

*His ego nec metas rerum nec tempora pono;
Imperium sine fine dedi.*

Para eles, eu não imponho prazos nem limites;
dei-lhes um Império sem fim.

Virgílio, *Eneida*, 1.279-280

Quer apareça como desencadeador do enredo, quer como o seu *télos*, o matrimônio é central no romance grego. É uma regra do *corpus* que a paixão entre os heróis seja socialmente legitimada pelo matrimônio – uma instituição que também regulamenta e ratifica as relações de dominação e o direito à propriedade. Por meio dele, os romances afirmam seu interesse na preservação e reprodução das estruturas sociais (PERKINS,1995:46). Ele funciona como um emblema para a própria forma de organização da sociedade, que passa a ser vista sob um ângulo positivo; é a idealização de uma união social ou de um estado de *concordia* que sobrevive a todas as adversidades (*ibid.*:48). É também por esta razão que o matrimônio dos heróis aparece no *corpus* como objeto de interesse geral para a plebe, representada de maneira amorfa, “a multidão cívica indiferenciada [é como um] tropo para o corpo social unificado” (*ibid.*:60).

A oficialidade do matrimônio, porém, traz consigo uma sombra: o adultério (*moikheia*), uma transgressão tão regulamentada quanto o matrimônio¹⁵⁹. Ambos são, por assim dizer, dois lados da mesma moeda. Por isso, no *corpus*, “[o] vilipêndio do adultério é a contrapartida necessária para a valorização do casamento” (SCHWARTZ, 2000:98). Via de regra, acusações de adultério são infundadas, podendo levar a acessos de ciúmes e a julgamentos em tribunal¹⁶⁰. Assim, a *moikheia* aparece no gênero como um elemento negativo e perigoso, mas nunca como uma ameaça real à união do casal protagonista – ao menos não para os leitores que têm confiança na exclusividade do amor entre os heróis. Não obstante, *L&C* deixa seus leitores com “um gosto curioso na boca”¹⁶¹, pois enquanto todos os romances apresentam a figura do marido com complacência, o de AT é o único cuja “história [é

¹⁵⁹A partir de Augusto, as leis que tinham como propósito “promover o matrimônio e a geração de filhos entre os cidadãos romanos e reprimir o adultério e o sexo extramarital” (GRUBBS, 2002:83-84) ficaram mais severas. Grubbs (2002:85) julga, a partir da literatura do período Imperial, que as elites da época não tiveram uma reação favorável à nova legislação de Augusto, devido a imposição de limitações no processo de transmissão de heranças. Assim, a própria centralidade que o matrimônio e o adultério ocupam no *corpus* pode ser compreendida como sintomática do presente histórico de seus autores.

¹⁶⁰ É o caso de Quéreas que por pouco não mata Calíroe ao acreditar nas conspirações dos pretendentes rechaçados pela jovem (cf. *Q&C*, 1.4-5). No mesmo romance, uma tentativa de sedução de Calíroe é levada aos tribunais (cf. *Q&C* 5.4-8).

¹⁶¹ Empresto de Reardon (1991:38) a expressão.

contada] do ponto de vista do adúltero [*moikhós*]¹⁶² (*ibid.*:99), atribuindo o papel de marido ao violento antagonista, Tersandro.

Bakhtin designa o cronotopo do romance grego como “aventuresco de provação”. Ele formula o conceito de cronotopo literário como uma forma-conteúdo capaz de assimilar e expressar artisticamente a relação entre tempo e espaço existente em dado momento histórico, determinando, a partir dessa forma-conteúdo, um gênero literário (BAKHTIN, 2018:11-12). Segundo essa interpretação, portanto, os romancistas do *corpus* grego assimilam e representam a vida humana¹⁶³ como uma aventura. Tal aventura consiste em uma série de infortúnios ou de situações acidentais que causam sofrimento àqueles que a vivem, os heróis. Estas situações, de acordo com Bakhtin, têm a função de testar e comprovar a identidade dos protagonistas, e não só a castidade ou a fidelidade mútua, como interpretam alguns estudiosos do romance grego¹⁶⁴. Infortúnio e teste são, enfim, dois sentidos da palavra provação e são eles que qualificam o teor da aventura na interpretação do filólogo. Por isso, a noção de provação constitui o sentido das narrativas do *corpus*, pois é “justamente em seu conjunto que o romance é assimilado como uma provação dos heróis.” (*ibid.*:40). Assim, ela é um motivo composicional ou organizativo (*ibid.*:39) do enredo. É também por esta razão que Bakhtin julga imutável o caráter dos heróis. Afinal, se as provações se dão como testes para verificar e

¹⁶² Ainda que a protagonista de Cáriton seja bigama e o herói de Longo inicie-se nos atos sexuais com outra mulher que não a heroína, “as ‘infidelidades’ de Calíroe e Dáfnis não estão no mesmo nível da de Clitofonte” (CHEW, 2000:65). Calíroe, grávida do filho de Quéreas, casa-se com Dionísio, um abastado senhor de Mileto, para evitar um aborto ou que o filho de Quéreas e neto do general Hermócrates nasça escravo (*Q&C* 2.9-11). Assim, ela faz Dionísio acreditar que o filho que gera é dele. O ingênuo Dáfnis ao ver a relação sexual entre bodes e cabras, tenta imitá-la com Cloé (*D&C* 3.14-15), acreditando que esta seria a cura para o sofrimento erótico que ambos sentem. Nus, tentam imitar os caprinos sem qualquer sucesso, já que Dáfnis limita-se a agarrá-la de costas. Lykainion, uma bela mulher cidadina, tomada de volúpia (*epithymía*) pelo jovem, flagra a cena e, no dia seguinte, leva-o a um bosque, onde propõe ensiná-lo a realizar adequadamente o ato (*D&C* 3.15-17). Ele não só aceita como até pretende agradecê-la com um cabrito e queijos macios! Fica evidente que Dáfnis aquiesce em nome de seu desejo por Cloé e que ele não tem qualquer consciência de que isto poderia ser uma “infidelidade”.

¹⁶³ Pois, no fim das contas, é a maneira como os homens vivem socialmente em um dado momento e um em dado lugar que expressa a “interligação essencial das relações de tempo e espaço” (BAKHTIN, 2018:11). Não à toa, em cada um dos cronotopos descritos, Bakhtin procura capturar uma imagem do homem no tempo (e no espaço). Neste sentido, os cronotopos menores revelam aspectos, ângulos ou até situações desta vida representada. Isto fica patente quando notamos os nomes dos cronotopos menores, por exemplo: o cronotopo da crise, o do dia, o da noite, o das conversas íntimas e confissões, o do leito de morte, o do convés, o do vagão de terceira classe etc. (cf. BAKHTIN, 2018:246-247). Por meio desses nomes também fica claro o caráter histórico que Bakhtin atribui aos cronotopos, pois é evidente que não pode haver um cronotopo do vagão de terceira classe em qualquer época. E mesmo os cronotopos de nomeação mais genérica, como o do dia e o da noite, são vividos de maneira distinta em cada época, não possuem sempre o mesmo valor.

¹⁶⁴ Para Konstan, por exemplo: “Os eventos do romance grego são projetados para testar o amor do casal principal diante de ameaças e violência, bem como diante de ofertas de riqueza, prestígio e segurança em um mundo repleto de acidentes e perigos. No processo, a lealdade ou o compromisso de um com o outro torna-se a característica definidora de seu relacionamento, experimentada e testada pelos vários episódios que constituem a narrativa” (KONSTAN, 1994:46). Ao passo que para Bakhtin são também “provas sua nobreza, coragem, força, intrepidez e mais raramente sua inteligência [...]” (BAKHTIN, 2018:39-40).

afirmar suas identidades (*ibid.*:40), deduz-se que tais identidades devem existir como uma condição para o próprio teste. Por isso, diz o filólogo, no fim dos romances:

Tudo volta ao seu começo; tudo retoma o seu lugar. [...] E todas as pessoas e objetos passaram por algo que, verdade seja dita, não os modificou, mas que precisamente por isso, os corroborou, por assim dizer, verificou e estabeleceu sua identidade, sua solidez e imutabilidade. O martelo dos acontecimentos nada tritura e nada forja – limita-se a provar a solidez de um produto já pronto. E este produto suporta a provação. Nisso reside o sentido artístico-ideológico do romance grego. (BAKHTIN, 2018:40).

Neste capítulo, argumentarei que a oposição entre matrimônio e adultério, bem como a ênfase na castidade da heroína conferem razão a esta interpretação bakhtiniana sobre o caráter da provação dos heróis. Os testes vividos pelos protagonistas de *L&C* têm a função de legitimar suas identidades. Mas estas identidades, como será discutido, não são identidades quaisquer. O romance de AT elabora, testa e comprova a identidade da elite imperial.

Se no último capítulo propus que o caráter de aventura – que em *L&C* melhor se manifesta na etapa narrativa ambientada no delta egípcio – podia ser compreendido como a representação de um território em disputa. Neste capítulo, a provação será pensada como um processo de legitimação das fronteiras territoriais. Convém lembrarmos que, pela abordagem adotada neste trabalho, quando falamos em território ou em território usado – sinônimo de espaço geográfico (SANTOS; SILVEIRA, 2006:20) e de espaço banal¹⁶⁵ (MORAES, 2014:24) – não tomamos o território como um objeto, tampouco como um sujeito (*ibid.*:23). O território em si mesmo tem pouca significação, não passa de “um suporte que se qualifica pelo seu uso social e que se re-qualifica quando esse uso se altera” (*ibid.*:24). Pois “[o] território só existe quando usado, praticado” (SOUZA, 2019:7). E quem pratica e usa o território são os homens e as mulheres dentro de uma formação social específica, ou seja, a partir de relações sociais historicamente estabelecidas e sempre se restabelecendo. Por isso, “[...] não é o território que é assumido como objeto de investigação, mas o processo de sua formação.” (MORAES, 2014: 31). Conforme Moraes:

[...] o território pode ser equacionado como uma construção simbólica, vinculado a um imaginário territorial. Contudo, trata-se também de uma materialidade, produzida pela apropriação de espaços e pela dominação efetiva destes. Assim, a formação territorial articula uma dialética entre a construção material e a construção simbólica do espaço, que unifica num mesmo movimento processos econômicos, políticos e culturais. O território material é referência para formas de consciência e representação, cujos discursos retroagem no processo de produção material do espaço, com o imaginário territorial comandando a apropriação e exploração dos lugares. O território é, concomitantemente, uma construção militar (um resultado da

¹⁶⁵ O território banal é simplesmente o “espaço de todas as pessoas, instituições e organizações, espaço de vida do ser humano na superfície do planeta Terra. [...]” (SOUZA, 2019:7).

conquista espacial, que tem de ser reiterada sempre que contestada) e uma construção política (como área de exercício de um poder soberano), mas também uma construção econômica (como suporte de estruturas e atividades produtivas como um mercado) e uma construção jurídica (que tem de ser legitimada em fóruns adequados de relacionamento internacional), e ainda uma construção ideológica (que fundamenta uma identidade social de base espacial e uma psicologia coletiva). (MORAES, 2008:59).

Neste sentido, quanto mais controle as elites das províncias romanas adquiriam sobre o espaço em que habitavam, sobre a produção e distribuição de recursos¹⁶⁶, ou seja, conforme as elites se apropriavam das estruturas de organização social cada vez maiores e mais complexas, mais relevante tornava-se a demarcação e a legitimação das fronteiras do Império. Assim, entendo que o romance de AT elabora um discurso ideológico e artístico sobre a relação sociedade-espaço (ou formação territorial) por meio dos motivos composicionais de provação e comprovação. As identidades dos heróis podem ser vistas como emblemas para a cristalização deste processo de formação territorial.

3.1. Demarcação

Após a segunda morte de Leucipe, Clitofonte passa seis meses de luto em Alexandria. Até que, certo dia, passeando pela ágora, reencontra seu primo Clínius e descobre que seu pai, Hípias, está à sua procura¹⁶⁷(L&C 5.8-10). Sem coragem de enfrentar o *paterfamilias*, por ter

¹⁶⁶Agrícolas, minerais, humanos, hidráulicos, mas também de técnicas, instituições etc. Conforme Santos: “A divisão do trabalho pode, também, ser vista como um processo pelo qual os recursos disponíveis se distribuem social e geograficamente. [...] Os recursos do mundo constituem, juntos, uma totalidade. Entendemos, aqui, por recurso, toda a possibilidade, material ou não, de ação oferecida aos homens (indivíduos, empresas, instituições). Recursos são coisas, naturais ou artificiais, relações compulsórias ou espontâneas, ideias, sentimentos, valores. É a partir da distribuição desses dados que os homens vão mudando a si mesmos e seu entorno” (SANTOS, 2020:132).

¹⁶⁷ Clínius estava desaparecido do enredo desde o naufrágio no início do livro três (L&C 3.1-5). O primo relata que fora resgatado do naufrágio por uma embarcação comercial que rumava a Sídon e, por isso, pôde retornar a Tiro e se informar sobre o que aconteceu por lá durante o tempo em que os heróis estavam ausentes. Ele próprio havia sido prudente o bastante para avisar seus escravos que passaria dez dias fora em algum vilarejo (*kōmē*, L&C 5.10.3.1), presumivelmente, visitando outra propriedade sua. A intenção era evitar que ele fosse associado à fuga dos heróis. Graças a um marinheiro que havia avistado Clitofonte em Alexandria, Clínius descobre o paradeiro de Clitofonte, justificando o reencontro dos primos. Em Tiro, descobre que por “brincadeira da *Tykhē*” (*Tykhēs paidiāi* – L&C 5.11.1.1) ou “ironia do destino”, no dia seguinte à fuga da casa paterna, Sótrato enviara uma carta a Hípias, na qual oferecia a mão de sua filha a Clitofonte. Assim, ficamos sabendo que caso os heróis não houvessem fugido precisamente naquele dia, teriam recebido a sanção de ambos os pais para casarem-se, tornando todos os sofrimentos suportados pelos heróis e o próprio enredo desnecessários. Além disso, Clínius menciona que Hípias, ausente da *domus* no dia da fuga, estava na Palestina (*Palaistinēs*), provavelmente na Cesareia Palestina (ou Cesareia Marítima), capital da província romana Judeia que, após e por conta da revolta judia Bar Kokhba, passou a chamar-se Síria Palestina (cf. ECK, 1999:88-89). Como é evidente, a localização, a despeito de não ser muito precisa, – podendo referir-se à província ou à sua capital – é próxima de Tiro e também do Egito, onde está Clitofonte. Por esta razão Clínius pede ao herói que que decida se esperará o pai ali mesmo ou se preferirá retornar para a casa paterna (L&C 5.11.3) E Clitofonte, é claro, recusa ambas as possibilidades: “Com que rosto eu poderia encontrar meu pai? Sobretudo depois de ter fugido de maneira tão desonrosa e, então, causado a morte do bem que lhe foi confiado por seu irmão? Não há outra possibilidade, senão fugir daqui antes que ele chegue”. “ποῖός γάρ ἂν ἴδοιμι προσώπων τὸν πατέρα, μάλιστα μὲν οὕτως αἰσχροῶς φυγὼν, εἶτα καὶ τῆν

fugido de casa e considerar-se o responsável pela morte da heroína, Clitofonte acata a sugestão de seus dois professores em assuntos eróticos (*erōtodidaskaloi*): casar-se com Melite, uma viúva de Éfeso¹⁶⁸ – jovem, abastada e belíssima¹⁶⁹. Durante a troca de votos nupciais, o herói faz questão de impor uma única ressalva: que a consumação do matrimônio ocorra apenas após a chegada em Éfeso, pois ele jurou que não teria relações com nenhuma mulher na mesma terra em que Leucipe foi assassinada. Logo no trajeto marítimo para Éfeso, Melite tenta deitar-se com o herói, alegando já terem ultrapassado as fronteiras de Leucipe (*Leukíppēs toùs hórours* – *L&C* 5.15.4.3) e alcançado as fronteiras do acordo matrimonial (*tôn sunthēkôn toùs hórours*, *L&C* 5.15.4.4). Clitofonte mantém-se firme e insiste na inadequação do momento e do lugar:

Não me force a descumprir os preceitos divinos que são devidos aos mortos! Ainda não teremos atravessado as fronteiras daquela infeliz até chegarmos em outra terra. Você não ouviu como ela pereceu no mar? Ainda navego sobre a sepultura de Leucipe! E talvez seu fantasma esteja vagando ao redor deste navio. Dizem que as almas dos que morrem no mar sequer descem ao Hades, mas que

παρακαταθήκην αὐτῷ τὰδελφοῦ διαφθείρας; φεύγειν οὖν ἐντεῦθεν ὑπολείπεται πρὶν ἤκειν αὐτόν.” – *L&C* 5.11.3.5-4.1.

¹⁶⁸ A origem efésia de Melite não parece ser em vão e aponta desde já para o tema do adultério (*moikheia*), que é central ao longo de toda esta etapa da narrativa. Há em *Satyricon* (CXI-CXIII) um bem conhecido episódio sobre uma “viúva de Éfeso”, de modo que é possível que se tratasse de uma personagem recorrente, presente em um conjunto de intrigas simples e populares (um conto milésio), provavelmente bastante conhecido na época de AT. Na história embutida de *Satyricon*, a matrona de Éfeso (ela não é explicitamente chamada de *vidua*, viúva) era célebre por seu caráter pudico e, por isso, mulheres de outras cidades iam a Éfeso admirá-la. Quando seu marido morre, enlutada e desejando morrer também, ela para de se alimentar e se recusa a deixar o jazigo do esposo, onde passa a viver. Alguns dias depois, um soldado (*miles*), responsável por vigiar ladrões crucificados ao lado do túmulo velado pela efésia, seduz a matrona, e ambos têm relações sexuais no interior do jazigo ao longo de três noites. Na quarta noite, os pais de um dos ladrões, ao perceberem que não havia ninguém vigiando, retiram o corpo do filho da cruz e fazem as devidas exéquias. Na manhã seguinte, quando o soldado percebe a ausência de um dos corpos, aterrorizado com a punição que sofreria, decide suicidar-se. A matrona de Éfeso “não menos misericordiosa do que virtuosa, disse: ‘Que os deuses não permitam que eu assista, ao mesmo tempo, aos dois funerais dos dois homens mais especiais para mim. Prefiro pendurar o morto a matar o vivo’.” (*Satyricon* CXII; trad. de Bianchet, 2004:205). Assim, o soldado pendura o cadáver do esposo no lugar do ladrão. Em *L&C*, AT parece colocar na boca da própria Melite uma cômica alusão a esta história, quiçá a partir da versão de Petrônio. A este respeito, cf. Hilton, (2009:104-06). Isto porque Clitofonte, ao aceitar o matrimônio faz uma exigência contratual: que o casamento seja consumado apenas ao chegarem em Éfeso – eles trocam os votos no templo de Ísis em Alexandria. Assim, durante o suntuoso banquete de casamento, Melite sussurra uma piada (*γελοῖον* – *L&C* 5.14.4.2) para Clitofonte: “Que grande novidade! E eu sou a única a experimentá-la! Tal como fazem com os cadáveres desaparecidos: eu já vi um cenotáfio, mas nunca um ‘cenoleito’ nupcial!” (“Καινόν,” εἶπεν, “ἐγὼ μόνη πέπονθα καὶ οἶον ἐπὶ τοῖς ἀφανέσι ποιοῦσι νεκροῖς. κενotáφιον μὲν γὰρ εἶδον, κενογάμιον δὲ οὐ.” – *L&C* 5.14.4.4-7). É curioso que Bakhtin não mencione a relação de Melite com a matrona de Éfeso de Petrônio, já que ele comenta muitos detalhes dessa narrativa de *Satyricon* no oitavo capítulo de *As formas do tempo e do cronotopo no romance* (cf. BAKHTIN, 2018:187-191). Para um estudo sobre a leitura que Bakhtin faz desta narrativa, cf. McGlathery, (1998).

¹⁶⁹O próprio Clitofonte, ao conhecê-la, admite sentir prazer em admirá-la e receber seus beijos: “Você diria que seu rosto havia sido unguento com leite e que rosas desabrochavam em suas bochechas. Seus olhos cintilavam com um brilho afrodisíaco. Seus cabelos eram compridos e cheios, de coloração dourada. Portanto, suponho que não foi com desgosto que eu admirei a mulher.” e “[...] ela beijou-me, e não foi sem prazer que aceitei seus beijos”. ἦν δὲ τῷ ὄντι καλὴ καὶ γάλακτι μὲν ἂν εἶπες αὐτῆς τὸ πρόσωπον κεχρῖσθαι, ῥόδον δὲ ἐμπεφυτεῦσθαι ταῖς παρειαῖς. ἐμάρμαιρεν αὐτῆς τὸ βλέμμα μαρμαρυγῆν Ἀφροδίσιον· κόμη πολλὴ καὶ βαθεῖα καὶ κατὰ χρυσος τῇ χροιά, ὥστε ἔδοξα οὐκ ἀηδῶς ἰδεῖν τὴν γυναῖκα.” (*L&C* 5.13.1.3-3.1). E: [...] κατεφίλησέ με, προσιέμενον οὐκ ἀηδῶς τὰ φιλήματα. (*L&C* 5.13.5.4-5.).

ficam vagando pelas águas. Talvez ela apareça enquanto nós nos envolvemos. Será que este te parece ser um lugar apropriado para consumir nosso casamento? Um matrimônio em cima de uma onda, carregado pelo mar? Você quer que o nosso leito matrimonial não seja fixo? (*L&C* 5.16.1-3.3).

Certamente o leitor antigo sabe da importância simbólica de um leito matrimonial (*thálamos*) fixo: ele é “um emblema da solidez desejada da casa e do local do casamento dentro dela” (ZEITLIN, 1996:24-24). Casa e matrimônio são ligados um ao outro, posto que uma das funções do segundo é garantir a solidez do patrimônio familiar ao longo das gerações. O leito nupcial fixo, do qual fala Clitofonte, é uma alusão ao leito de Penélope e Odisseu, construído de tal forma que apenas um deus seria capaz de movê-lo (*Odisseia* 23.173-204) Por isso, em *L&C*, o leito fixo, na terra, é colocado em oposição a um leito no mar, sujeito ao constante fazer e desfazer das ondas, às habituais vicissitudes que caracterizam as navegações no *corpus* do romance grego. Na *Odisseia*, Penélope astutamente vale-se dessa informação sobre a imobilidade do leito, partilhada apenas por ela e por Odisseu, para testar identidade do marido (*ibid.*:20) e, simultaneamente, comprovar sua própria fidelidade¹⁷⁰ (*ibid.*:25). Desde logo, portanto, a alusão feita por Clitofonte traz o tema da fidelidade em conjunto com a provação de uma identidade. Mas, como o leitor descobre adiante, o papel de Odisseu não está reservado ao protagonista, e sim a Tersandro – o marido de Melite, tido como morto em um naufrágio. Assim, no mesmo momento em que Melite e Clitofonte discutem sobre as fronteiras de seu acordo matrimonial, Tersandro, com toda probabilidade, vive sua narrativa de retorno à Éfeso, sua terra pátria.

Qualificando a fala de Clitofonte como um discurso de sofista, Melite objeta: “todos os lugares são leito nupcial para Eros”¹⁷¹. Ela também ressalta o vínculo simbólico entre o mar e os assuntos afrodisíacos¹⁷² para justificar a consumação do ato erótico. Com base na condição contratual imposta por Clitofonte, portanto, Melite primeiro tenta demarcar uma fronteira terrestre para Leucipe, circunscrevendo o Egito como a porção que lhe cabe. A resposta de Clitofonte, por sua vez, dissolve este limite pelas águas mediterrânicas, tornando todo o mar sepultura de Leucipe – e, conseqüentemente, faz de Éfeso a porção terrestre delimitada e atribuída a Melite. Ao argumentar que Eros não pode ser restrito ou limitado espacialmente, já que todos os lugares lhe são adequados, Melite também estabelece uma diferença entre desejo e matrimônio. O segundo pode ser mensurado, quantificado e

¹⁷⁰ Em *L&C* 1.8, o valor desta fidelidade é comicamente invertido por Clínia. Ele acusa “Penélope, a casta” (Πηνελόπης... τῆς σώφρονος – *L&C* 1.8.6.3) de ser responsável pela morte de todos os pretendentes, já que ela se recusou a contrair um novo matrimônio.

¹⁷¹ πᾶς δὲ τόπος τοῖς ἐρῶσι θάλαμος – *L&C* 5.16.3.2.

¹⁷² Ela menciona duas histórias: o nascimento de Afrodite, mãe de Eros, a partir da espuma das ondas e o casamento no mar de Poseidon com a nereida Anfitrite.

racionalizado por contratos e acordos. Ao passo que o desejo tem a capacidade de transpor qualquer fronteira ou apropriar-se dos limites previamente estabelecidos, anulando a relevância de qualquer contrato.

Como apontado por De Temmerman, dentre os romances do *corpus*, o de AT é aquele que mais “enfaticamente chama a atenção para a importância de uma representação *elaborada* do espaço” (DE TEMMERMAN, 2012:517, meu itálico). Se tomarmos este trecho como expressão de certo pensamento geográfico, ele revela uma noção de que o espaço é animado e qualificado pela ação humana, pelas atividades praticadas em uma dada porção da superfície terrestre: Melite pretende transformar o mar em leito nupcial pela consumação de seu matrimônio, enquanto Clitofonte transforma o mesmo mar em sepultura, pelo fato de sua amada ter nele morrido. A atribuição de fronteiras à Leucipe por parte de Melite também parece aludir ao próprio corpo da heroína. No mesmo movimento de transformação simbólica da configuração territorial em espaço humano, em território usado, a heroína é espacializada. No pensamento geográfico de *L&C*, corpo e espaço são sobrepostos¹⁷³, AT “convida o leitor a ver conexões entre a integridade corporal e a integridade territorial e política de uma região e cultura” (PERKINS, 2009:51).

Por outro lado, enquanto no delta egípcio víamos mais imediatamente uma disputa, inclusive bélica, pelos usos do território, o que está em jogo aqui é uma disputa pelo poder de controlar a configuração territorial, de demarcá-lo como uma propriedade e também uma disputa pelo exercício da soberania no território. Clitofonte e Melite disputam a cláusula do acordo, legitimam suas posições remontando-as à tradição épica e mítica, avaliam os critérios que justificam a demarcação das fronteiras de Leucipe e as do matrimônio. Disputam e repartem o espaço em um sentido jurídico e quase diplomático – ainda que de maneira

¹⁷³ É na abertura do romance, a descrição de Sídon e seu porto, que melhor vemos a espacialização do homem e a antropoformização do espaço: “Sídon é uma cidade litorânea. O litoral dos assírios. A cidade é a metrópole dos fenícios. O povo é pai dos tebanos. Na baía há um amplo porto duplo, que gentilmente encerra o mar. Pois onde a baía é côncava descendo pela costa à direita foi escavada uma segunda boca, um canal para onde a maré de novo afluí. Assim, do porto nasce outro porto, de modo que os navios mercantis podem passar o inverno ali, na calmaria, e do lado de fora do porto, o verão.” – *L&C* 1.1.1-7 No texto grego, a descrição é feita a partir da sobreposição de termos que apontam, ao mesmo tempo, para a configuração geográfica, para partes do corpo humano e para relações familiares. Estas características estão de tal modo entrelaçadas no texto que é difícil escolher entre a denotação e a conotação ao traduzir, acarretando, necessariamente, uma perda imagética ao se privilegiar um ou outro dos sentidos de cada termo. Literalmente o texto diz que a cidade de Sídon é a mãe dos fenícios (*mētēr phoinikōn hē pólis*). Por outro lado, o termo metrópole, formado justamente por essas duas palavras, também tem o sentido de uma capital em relação às suas colônias. Se de um lado a escolha por metrópole, diminui a ênfase na maternidade da cidade, por outro lado, ela traz ao leitor moderno a ideia de um grande centro urbano ao mesmo tempo em que estabelece um vínculo de colônia e metrópole. Da mesma forma, o duplo porto (*dídymos limēn*) na ampla baía (*kólpōi platús*) que gentilmente envolve (*ērēma kleiō*) o mar pode ser compreendido em outra chave. O termo *dídymos* significa, mais literalmente, gêmeos; enquanto *kólpos*, traduzido aqui por baía, também pode designar as dobras de um tecido, colo ou seios e mesmo o ventre feminino. Surge, assim, a imagem de gêmeos sendo gerados ou envolvidos no colo materno para representar o porto. Não à toa, Whitmarsh (2011:27) qualifica a abertura de *L&C* como uma “topografia corporal”.

bastante cômica. Em suma, legitimam e oficializam a relação de um com o outro territorialmente.

Aliás, a insistência na importância das fronteiras parece ser sintomática da época de AT, quando o Império estava no ápice de sua extensão territorial. De acordo com Mendes: “O Principado pode ser entendido como um momento de vitalidade e regularização da vida econômica das províncias” (MENDES, 2002:94). Assim, é sobretudo a absorção do excedente produzido nas áreas conquistadas e o aumento da exploração nestas regiões, onde, conseqüentemente, cresciam a especialização dos cultivos e a fabricação de variados produtos (e.g. vidro, cerâmica, azeite, vinho, linho etc.), cristalizando cada vez mais uma divisão territorial da produção, que garantia a manutenção do Império. Isto é, foi a incorporação ou integração econômica, política e administrativa das províncias que sustentou a prosperidade da chamada *pax romana*. A fixação e a demarcação de terras para a realização de atividades produtivas – cada vez mais especializadas e localizadas – é um pressuposto para o desenvolvimento dos impérios (MORAES; COSTA, 1987:79). Para garantir tal estabilidade, a solidez do Império, já que não há mais crescimento – e “o que passou por crescimento econômico na Antiguidade sempre foi alcançado apenas pela expansão externa” (FINLEY, 1978:11) –, torna-se indispensável a defesa das fronteiras. Sobretudo das fronteiras internas, políticas, administrativas e sociais¹⁷⁴. Em suma, a defesa da própria organização social do Império. Pois “[...] a estabilidade dos impérios é sempre relativa [...]. Eles se sustentam e se ‘equilibram’, portanto, à custa de sua capacidade de gerir um centro [...] e uma gigantesca ‘periferia’.” (MORAES; COSTA, 1987:81).

Este processo de integração das províncias, de complexificação da divisão territorial da produção não se deu sem contradições ou de maneira uniforme. Ao mesmo tempo em que as estruturas produtivas e toda a população que habitava uma dada porção terrestre (*i.e.*, as províncias) eram absorvidas pelo Império, certas fronteiras pré-existentes eram desfeitas, e novas se impunham. Como descreve Guarinello:

[...] a unificação política representou um salto quantitativo e qualitativo de

¹⁷⁴ Como nota Guarinello: “A fronteira mais importante, talvez, gerada pelo Império no interior das *póleis* e dos municípios, foi a que passou a aprofundar a separação entre ricos e pobres no exercício do poder. Nas *póleis* e *municipia*, a distinção entre elites e governados foi demarcada por novas fronteiras: só os ricos e os amigos de Roma governavam, só eram admitidas oligarquias. As áreas rurais ou foram atribuídas, progressivamente, ao mundo das cidades, como dependentes destas, ou, como no caso do Egito, foram controladas diretamente pelo imperador. A tributação unificou todos os súditos, assim como os recenseamentos alteraram as formas de propriedade e controle da terra, reforçando, em boa parte do Império, a existência da propriedade privada, em oposição a diversificadas formas de propriedade comunal ou estatal. Hiper-ricos possuíam propriedades em várias províncias do Império, os muito ricos atravessavam as fronteiras do território citadino, ricos dominavam cidades. Não havia limites para o enriquecimento, mas aos ricos das cidades cumpria manter a paz local, fosse pelo evergetismo, fosse pela garantia da justiça e do abastecimento” (GUARINELLO, 2010:126).

grandes proporções no processo de integração entre as terras sob seu domínio. O Império abriu as fronteiras políticas, aproximou as comunidades locais no espaço e no tempo da comunicação. Mas o poder imperial não foi um ente passivo nesse processo de contínua integração. A unificação propiciada pelo Império não significou apenas a ruptura de antigas fronteiras políticas e culturais, nem foi um mero facilitador de caminhos, embora esse resultado pareça inegável. A ordem imperial consolidou-se, ao longo do tempo, construindo novas fronteiras, dando nova rigidez a antigas divisões – como na separação entre Alexandria e os egípcios –, ao mesmo tempo em que permitia maior fluidez a outras – como na passagem da escravidão à liberdade com a generalização do estatuto dos libertos. (GUARINELLO, 2010:124).

Neste sentido, é possível ver no diálogo de Melite e Clitofonte um embate simbólico sobre o significado das fronteiras no Império. Por um lado, há uma associação entre as fronteiras do acordo matrimonial e o leito fixo como emblema para a preservação das estruturas sociais que garantem a estabilidade e a solidez do Império. Por outro, a capacidade de Eros de transformar qualquer lugar em leito nupcial aponta para a dissolução de fronteiras tal como o Império em seu movimento expansivo de apropriação de territórios alheios. Assim, matrimônio e Eros são vistos como opostos, mas podem ser interpretados como uma unidade pela figura do Império – forma de organização social que conjuga esses dois polos: fixidez e mobilidade.

3.2. Provação

Uma vez estabelecidas as fronteiras do acordo matrimonial, o trajeto marítimo segue sem mais empecilhos e, após cinco dias de navegação, Melite, Clitofonte, Clínicas e Sátiro desembarcam na cidade de Éfeso, onde já correm os rumores sobre o novo casamento da viúva. Clitofonte não deixa de notar a exuberância da propriedade da esposa, cuja riqueza é constantemente marcada: “A casa dela era enorme, a principal da região, com muitos escravos e uma decoração luxuosa”¹⁷⁵. Enquanto escravos de Melite preparam o banquete mais suntuoso possível (*deîpnon... ekprepéstaton*, L&C 5.17.2.2), os recém-casados vão de carruagem até uma propriedade rural de Melite, que fica a apenas quatro estádios da *domus*¹⁷⁶.

Nesta *villa*, Leucipe reaparece sob o nome de Lacena, na condição de escrava de sua rival. Que a protagonista tenha sofrido tal revés de fortuna não é de surpreender. Afinal, a

¹⁷⁵ [...] οἰκία μεγάλη καὶ πρώτη τῶν ἐκεῖ· θεραπεία πολλή καὶ ἡ ἄλλη παρασκευὴ πολυτελής – L&C 5.17.1.2-2.1.

¹⁷⁶ Como já seria de se imaginar, a riqueza de Melite depende da exploração do trabalho na terra. Clitofonte diz que Melite tem duas propriedades, uma chamada de *oikia*, sua grande residência, a outra sem nomeação específica, mas localizada na zona rural (*toûs agroûs*). Elas ficam cerca de 800m de distância uma da outra (os quatro estádios), sugerindo que esta segunda propriedade é uma *villa* – uma grande fazenda, que “muitas vezes cont[inha] uma *pars urbana*, a residência temporária do proprietário” (CORBIER, 1992:215). Esta imagem é intensificada pela quantidade de escravos que vemos trabalhando por lá, pela menção ao pomar (*ὄρχατους τῶν φυτῶν*, L&C 5.17.3.3) e pelo fato de a proprietária não residir nela.

peripécia de transformar os heróis bem-nascidos em escravos é uma convenção do *corpus* grego, cujo teor e tratamento ideológico são evidentes: “os romances antigos fornecem avaliações da escravidão que geralmente simpatizam com os personagens da elite que se encontram em uma posição de servidão, ou pelo menos são ambivalentes em relação à escravidão.” (HILTON, 2019b:2). No fim das contas, o leitor confia nas regras do gênero, as quais prescrevem que os bem-nascidos devem sempre recuperar sua posição legitimada pelo nascimento. O que chama a atenção na cena, porém, é o não reconhecimento de Leucipe por parte de Clitofonte:

[...] apareceu uma mulher que se lançou aos nossos joelhos. Ela estava atada a um pesado grilhão, portava uma picareta, tinha a cabeça raspada, o corpo imundo, e estava cingida com uma túnica miserável.

– Tenha piedade de mim! – ela suplicou – Senhora, de mulher para mulher, sou livre por nascimento, mas agora, por causa da *Tykhē*, escrava – e então calou-se. Ao que Melite respondeu:

– Levante-se, mulher. Quem é você, de onde vem e quem colocou estas correntes em ti? Pois, mesmo nesta situação miserável, sua figura grita que você é bem-nascida.

– O seu escravo, porque eu não me sujeitei a deitar servilmente na cama dele. Meu nome é Lacena e sou de linhagem tessália. Como suplicante, entrego a você minha sorte. Liberta-me dos infortúnios que me acometem, conceda-me segurança até que eu possa restituir as duas mil moedas, pois foi por esta quantia que Sóstenes me adquiriu dos bandidos. Tenha certeza de que as providenciarei com rapidez, caso contrário, serei sua escrava. Veja o quanto ele me feriu com numerosas agressões!

Ela disse isso enquanto abria sua túnica, exibindo-nos suas costas cheia de lesões, uma cena ainda mais deplorável. Quando ouvimos essa história, eu fiquei perturbado, pois ela parecia ter algo de Leucipe. Melite, por sua vez, disse:

– Coragem, mulher! Libertaremos você desta situação e te enviaremos para casa como um presente. Que alguém convoque Sóstenes até aqui!

Imediatamente ela foi solta das correntes, e Sóstenes apareceu conturbado. (L&C 5.17.3.3-8.2).

Se a investida de Melite durante o trajeto até Éfeso comprovou a fidelidade do herói à heroína (ou pelo menos à memória de sua paixão por ela), o não reconhecimento da amada é um “erro sério”, “um teste em que o herói parece não passar” (MONTIGLIO, 2013:70, 68). Afinal, é uma marca distintiva do *corpus* grego que a paixão entre os protagonistas seja à primeira *vista* e, portanto, é esperado que eles sejam capazes de se reconhecer mutuamente em qualquer situação¹⁷⁷. Ainda que Clitofonte alegue ter ficado perturbado por notar certa semelhança entre a escrava completamente maltratada e Leucipe, ele se surpreende ao

¹⁷⁷ No reencontro dos heróis de Cáriton (Q&C 8.1), por exemplo, Calíroo está “jogada por terra e velada”, logo, com rosto coberto, permitindo que Quéreas veja apenas sua silhueta e, mesmo assim, ele é “atingido na alma”. O narrador afirma que “[s]em dúvida ele a teria reconhecido, se não acreditasse firmemente que Calíroo fora restituída a Dionísio”. (Trad. de Adriane Duarte, 2020:160-61). Tão logo Calíroo escuta a voz de Quéreas, reconhece-o. Clitofonte, então, falha em reconhecer Leucipe tanto pelo rosto quanto pela voz.

receber, pouco depois, uma carta da heroína¹⁷⁸. Montiglio, reconhecendo o humor da cena, questiona se Clitofonte teria efetivamente notado alguma semelhança entre a escrava e sua amada ou se a alegada perturbação não passaria de invenção, “[...] uma mentira pequena, mas positiva” para “embelezar” seu próprio caráter na narrativa (MONTIGLIO, 2013:68). Mas, com isso, a estudiosa apenas desloca a discussão e perde de vista o essencial. Clitofonte falha em reconhecer a amada porque:

Sua aparência como trabalhadora literalmente esconde sua identidade [...]. Os romances de aventura inculcam a lição de que a perda de *status* significa a perda não apenas da beleza, mas da própria identidade. Os romances são narrativas de desejo, mas o desejo que proclamam não é simplesmente o desejo pela bela amada, mas por todo o estilo de vida que a beleza da amada simboliza. A construção do enredo sugere que o objeto de desejo dos protagonistas, aquilo que desejam obter e reter, é tanto seu privilégio quanto sua amada. Nos romances [...], a elite grega contava a si mesma histórias sobre o quanto seu *status* significava para ela e o que precisava ser feito para mantê-lo. [...] o amado e o *status* elevado são fundidos em um amálgama de desejo (PERKINS, 2009:75).

Clitofonte não se apaixonara por uma escrava suja, ferida e esfarrapada, mas por uma bela *parthénos* semelhante à pintura de uma deusa, que tinha cachos dourados, bochechas brancas que enrubesciam “imitando a púrpura com qual as mulheres lídias tingem o marfim”¹⁷⁹. Como poderia Clitofonte ver beleza – a característica que fez com ele se apaixonasse por Leucipe – em uma rústica escrava? Nisto reside o humor da cena¹⁸⁰. “Com

¹⁷⁸ Na carta (*L&C* 5.18.2-6), Leucipe chama Clitofonte de senhor (*despotē*), dado que ele é o novo marido de sua proprietária. Ela o acusa de ser o responsável por todos os seus infortúnios, os quais enumera, pois parece ser necessário lembrá-lo (*ἀνάγκη δὲ νῦν ὑπομνήσαι σε*). Dentre eles, é claro, está o fato de ter erguido a picareta e cavado a terra (*δίκελλαν ἐβάστασα καὶ ἔσκαψα γῆν*). Geralmente as heroínas quando submetidas à escravidão não chegam a trabalhar efetivamente. Aliás, seria inimaginável, mesmo para os escravos de Dionísio, que Calíroee pudesse fazer um trabalho tão pesado quanto o agrícola, já que as criadas temem inclusive ferir sua pele macia ao banhá-la (*Q&C* 2.2). Leucipe também pede que Clitofonte convença sua nova esposa a cumprir a promessa de enviá-la à casa de seu pai. Uma vez em casa, ela escreve, poderia remeter a eles a quantia paga por Sóstenes ao mercador de escravos. Mas ela própria considera que o mínimo que Clitofonte poderia fazer para compensá-la seria arcar com este custo. Por fim, não sem ironia, faz votos de felicidades pelo matrimônio e declara que se manteve *parthénos*.

¹⁷⁹ [...] λευκὴ παρειά, τὸ λευκὸν εἰς μέσον ἐροινίσσετο καὶ ἐμμεῖτο πορφύραν οἷαν εἰς τὸν ἐλέφαντα Λυδία βάπτει γυνή– *L&C* 1.4.3.4-6. Para um estudo sobre a beleza de Leucipe como produto da artificialidade técnica (narrativa e cosmética), cf. Kauffman (2015). Segundo o estudioso, “Aquiles [Tácio] revela livremente que tal beleza é ficcional, criação de um autor.” (*ibid.*:65).

¹⁸⁰ O trabalho braçal e, claro, a tortura que sofreu degradaram a beleza de Leucipe. Melite, no entanto, vê beleza na escrava, o que serve não só aos propósitos narrativos, mas para intensificar o humor do não reconhecimento por parte daquele que melhor deveria reconhecê-la. Além disso, a efésia significativamente diz que a figura (*morphē*) da heroína “grita” (*kékrage*) que ela é bem-nascida (*eugéneian*), depois de Lacena usar um trímetro jâmbico (um metro tragicômico) para falar com a “senhora”, o que “é uma pista sutil para o leitor astuto [e para uma mulher da elite] de que as aparências podem enganar” (SCHWARTZ, 2012:186). E ao reconhecer o *status* de bem-nascida na escrava, Melite promete “alforriar Lacena sem pedir pagamento, eleva[ndo] a transação do âmbito das relações senhor-escravo, contexto em que Leucipe negociava, ao âmbito de um acordo entre patrono e liberto. Não há preço para a liberdade de uma pessoa que nasceu livre.” (*ibid.*:186-87). Podemos desqualificar o humor da cena como demasiado ideológico para nosso gosto moderno. Beleza e nobreza eram pensadas como características intrínsecas e naturais dos ociosos bem-nascidos. O que os distinguia, em caráter e aparência, dos que trabalhavam. É por isso que a heroína de Cáriton consegue “transforma[r] a túnica [de escrava] em uma

efeito, a escravidão apagou os sinais de sua feminilidade” (SCHWARTZ, 2012:186). Isto, por outro lado, confere razão à interpretação de Bakhtin sobre o teor das provações. A constância do amor do herói é testada – pelos menos aos olhos de Leucipe, que vê seu amado casado com outra mulher –, mas o que está em jogo aqui é sobretudo o motivo da identidade. E esta identidade está socialmente marcada como uma identidade de classe. Como colocado por Schwartz, a ênfase do romance grego no travestimento de classe (*cross-class dressing*):

[...] reflete a indefinição das fronteiras entre livres e escravos, bem como a fragilidade da posição dos *honestiores* no contexto da crescente severidade das punições para os *humiliores* no Império romano. Essas narrativas, portanto, podem ser lidas como reflexos de uma crise. A distinção entre livres e escravos era particularmente tensa no mundo grego sob o Império romano, por causa da natureza cada vez mais diferenciada do trabalho realizado por pessoas não-livres, mas também porque a dicotomia entre escravos e livres, um elemento básico do pensamento grego, não fornecia um modelo fácil para acomodar outras hierarquias sociais e políticas no Império [...]. Cenas de escravização por engano nos romances representam uma tentativa de esclarecer os limites, pelo menos na imaginação narrativa. (SCHWARTZ, 2012:188-89).

Sóstenes valera-se de tamanha brutalidade contra Lacena¹⁸¹ que Melite não só o repreende, como também o destitui de sua função de supervisor da *villa*, encarregando o cuidado de Lacena a outras criadas. Quando retornam ao *domus* para o suntuoso banquete que serviria de preliminar à aguardada consumação do matrimônio, Clitofonte recebe das mãos de Sátiro a carta de Leucipe, descobrindo desta maneira que a amada está viva. Atendendo ao conselho do escravo, Clitofonte responde com outra carta para apaziguar os ânimos de Leucipe (*hilásasthai*, *L&C* 5.20.2.2), na qual diz ter imitado-a “em sua *partheneía*, se é que existe algo como uma *partheneía* masculina”¹⁸². E não fosse por Melite¹⁸³, Leucipe teria

roupa de aparência cara com sua beleza radiante. Sua beleza significa a naturalidade de sua posição [...]” (*ibid.*:184). Mas o humor de AT desmascara uma verdade cruel em vigor até os dias de hoje: o trabalho se inscreve no corpo, desfigura homens e mulheres, e quanto maior a exploração por estes sofrida, mais fisicamente distinguem-se dos que não trabalham para viver.

¹⁸¹ Leucipe afirma que Sóstenes a torturou por conta de sua recusa em deitar-se com ele. Como vimos, esse era um antigo medo de sua mãe, Panteia. Melite, por sua vez, repreende o escravo e indaga o que ele sabe sobre a mulher, já que ela alega ser livre por nascimento e, portanto, não poderia ter sido vendida e comprada. Sóstenes diz nada saber, exceto o (falso) nome dela e o do mercador de quem comprou-a: Calístenes. Chama a atenção dos estudiosos que haja em *L&C* “dois personagens com o nome Calístenes. Isso é notável, para não dizer absolutamente peculiar” (REPATH, 2007:101), sobretudo se tivermos em mente a importância que AT concede aos nomes de seus personagens. Seria este mercador de escravos o mesmo rapaz que raptara Calígone em lugar de Leucipe em Tiro? Repath (2007) levanta pontos convincentes a favor desta hipótese. Aliás, o duplo e o par de opostos – que, muitas vezes, formam uma unidade – parecem ser um tema programático do romance, assinalado desde a abertura em Sídon. Este é um dos motivos pelos quais julgo a leitura de Repath bastante provável, uma única identidade que aparece como se fossem duas.

¹⁸² μαθήση τὴν σὴν με παρθεναίαν μεμιμημένον, εἴ τις ἐστὶ καὶ ἐν ἀνδράσι παρθεναία· – *L&C* 5.20.5.4-5.

¹⁸³ Isto porque Melite, após outra desculpa usada por Clitofonte para postergar o ato sexual, vai atrás da tessália Lacena, pedir “de mulher para mulher” que esta prepare-lhe um filtro afrodisíaco, já que seu marido mais parece uma pedra (*lithois*), emocionalmente mais próximo do cadáver de uma tal de Leucipe do que dela (*L&C* 5.22). Ao ouvir isso da boca da rival, a heroína obviamente passa a acreditar na fidelidade de Clitofonte. E permanecerá acreditando até o final do enredo. No imaginário grego, a Tessália era associada à magia, região “*genetrix* das

tantos motivos para acreditar nesta alegada fidelidade quanto Sátiro, que se mostra surpreso por Clitofonte ainda não ter consumado um matrimônio do qual toda a cidade fala¹⁸⁴.

Quando Tersandro chega em sua casa, portanto, ele já está bem informado sobre o novo matrimônio de sua esposa. E como, a despeito dos rumores, ele não pereceu no naufrágio, tal matrimônio é, de seu ponto de vista, um adultério. Por isso, Tersandro agride e prende Clitofonte¹⁸⁵, após o flagrar o “adúltero” e a esposa em um banquete privado¹⁸⁶. Este dilema – “Um homem é dado como morto em um naufrágio. Sua viúva se casa novamente de acordo com a lei. O primeiro marido sobrevive, volta para casa e acusa o segundo marido de adultério”¹⁸⁷ (SCHWARTZ, 2000:101) – era um conhecido exercício de antinomia legal, parte do treinamento retórico dos *pepaideuménoi* (*ibid.*). Trata-se de conflito entre duas leis: “o direito de retorno, na lei romana chamada de *postliminium*, [...] [concedido] aos prisioneiros de guerra ou vítimas de bandidos que retornavam para tomar posse de sua propriedade e restabelecer relações jurídicas, *versus* o direito de um marido legítimo” (*ibid.*). É este

bruxas gregas” (CUEVA, 2007:79). Por isso Melite acredita que Leucipe seria capaz de preparar um filtro erótico.

¹⁸⁴ No fim das contas, Melite e Clitofonte estão casados aos olhos da sociedade. Conforme Schwartz: “[...] no mundo antigo, o casamento era celebrado por meio de um processo de eventos, e não em um momento delimitado. [...] Ao longo do livro 5, Clitofonte e Melite realizam uma série de ações que, em suma, efetivam seu casamento. Especificamente, estes são: noivado, votos, acordo formal de casamento, festas públicas de casamento, entrada cerimonial na câmara nupcial e coabitação aparente [...]. De acordo com todos os critérios sociais, Clitofonte e Melite são casados: o único aspecto em que o casamento não foi formalizado – isto é, em seu aspecto sexual – era, de acordo com o direito romano, juridicamente insignificante na definição de casamento. O princípio foi claramente declarado pelo jurista romano do século III d.C. Ulpiano: *nuptias non concubitus, sed consensu fact*, ‘não é a relação sexual, mas o acordo que cria um casamento’ (*Dig. 50,17,30*).” (SCHWARTZ, 2000:102)

¹⁸⁵ A despeito de não haver qualquer respaldo legal para justificar a agressão de Tersandro e o aprisionamento de Clitofonte em sua própria casa, segundo a *lex Iulia de adulteriis*, Tersandro, ao suspeitar do adultério, é obrigado a abrir um processo para divorciar-se de Melite. Caso contrário, poderia ser processado por *lenocinium*, i.e. proxenetismo (GRUBBS, 2002:84). Além disso, o “adultério, definido como relações sexuais entre uma mulher casada e um homem que não [fosse] seu marido, tornou-se uma ofensa criminal a ser julgada em tribunais permanentes. A condenação poderia resultar em desterro e em confisco de bens (para uma mulher, metade de seu dote e um terço de seus outros bens; para seu amante, metade de seus bens). [...] Esta foi a primeira vez que crimes sexuais foram punidos como crimes públicos; na República, o castigo de esposas adúlteras era papel do *paterfamilias* e do conselho de família, não do Estado” (*ibid.*:84).

¹⁸⁶ Como apontado por Schwartz (2000:99), os leitores antigos do romance imediatamente reconheceriam nesta cena o *tópos* do “confronto no quarto”. Uma cena típica de adultério, comum a variados gêneros, sobretudo ao mimo, em que o marido surpreende a esposa e o amante em “flagrante delito” no quarto. De acordo com a estudiosa: “Nos mimos o confronto leva ao pastelão; nos romances, leva a um julgamento. No período Imperial, quando os mimos sobre adultério passaram a ser criticados por sua influência corruptora, cenas de julgamento foram incorporadas aos mimos. Os romances gregos refletem um impulso semelhante para conter a influência perigosa da cena do adultério, colocando-a no contexto de um julgamento” (SCHWARTZ, 2000:99). Para um estudo sobre a relação entre mimo e romance grego, cf. Duarte (2023).

¹⁸⁷ A narrativa não especifica quanto tempo Tersandro ficou ausente, tido como morto. Não obstante, a partir da legislação de Augusto, uma vez viúva, Melite seria legalmente coagida a contrair um novo matrimônio. Conforme Grubbs (2002:84): “As viúvas deveriam se casar dentro de dois (ou talvez três [...]) anos após a morte de seu marido, se divorciadas, dentro de dezoito meses. As que ainda não tivessem se casado eram penalizadas financeiramente [...]”.

paradoxo que anima a primeira parte das cenas de julgamento no romance (*L&C* 7.7-12)¹⁸⁸. Contudo, se até então Clitofonte não havia efetivamente se deitado com Melite, sendo, portanto, falsamente acusado de adultério, AT faz questão de subverter esta norma do *corpus* grego que prescreve que as acusações de adultério sejam falsas (*ibid.*:104). E é Tersandro quem, ironicamente, permite que nosso herói venha a se tornar, de fato, um *moikhós*.

Tão logo o marido sai de casa para visitar um amigo, Melite suborna o encarregado de vigiar o herói e entra em sua cela segurando a carta de Leucipe, acidentalmente derrubada por Clitofonte. É desta maneira que a antagonista descobre a verdadeira identidade de Lacena. Após dois longos discursos de Melite, um em tom acusatório e outro em forma de palinódia¹⁸⁹, o herói cede ao poder de Eros:

Depois desta sua exposição filosófica (pois Eros inclusive ensina a arte da argumentação), ela soltou meus grilhões e começou a beijar minhas mãos, levando-as aos seus olhos e coração, dizendo:

– Veja como bate, como ele palpita rápido, cheio de agonia e esperança. Que também possa haver prazer! Ele bate como uma súplica para você!

Após soltar-me, ela me abraçou e começou a chorar. E eu tive um impulso natural humano, genuinamente temi que Eros lançasse sua ira sobre mim. Além do mais, pensei que já tinha recuperado Leucipe; que, com isso, eu estaria prestes a me livrar de Melite; que este ato não era mais uma questão de casamento, mas de um

¹⁸⁸ Nos romances, os julgamentos, em vez de restabelecerem a ordem social, com maior frequência, “tendem a perpetuar a desordem social, conforme um conflito se desloca para outro” (SCHWARTZ, 2002:97). Por isso, muitos julgamentos duram várias sessões. Em *L&C*, o protagonista é de início acusado de adultério, mas logo seu crime é modificado para assassinato. Isto porque, quando Tersandro prende Clitofonte pela segunda vez, ele também contrata um ator para ficar na mesma cela de Clitofonte e fingir que seu amigo havia sido contratado por Melite para assassinar Leucipe – a terceira morte da heroína. O ator, portanto, alega ter sido preso equivocadamente no lugar de seu amigo. Ao ouvir e acreditar que a amada foi assassinada a mando de Melite, Clitofonte decide puni-la, confessando ter sido cúmplice do crime.

¹⁸⁹ Em seu primeiro discurso (*L&C* 5.25), Melite acusa Clitofonte de não ter cumprido sua promessa, deixando-a sexualmente insatisfeita e, ao mesmo tempo, com fama de adúltera – um adultério até então infrutífero e sem prazer (μοιχείαν ἄκαρπον, μοιχείαν ἀναφρόδιτον – *L&C* 5.25.5.3). Chama-o de ímpio e bárbaro (ἄπιστε καὶ βάρβαρε – *L&C* 5.25.6.2), eunuco e andrógino (εὐνοῦχε καὶ ἀνδρόγυνε – *L&C* 5.25.8.4), mais selvagem do que um bandido (ὄ καὶ ληστῶν ἀγριώτερε:). Para Melite, esta seria a impiedade para com Eros: ser um escravo do deus (Ἐρωτος καὶ σὺ δοῦλος ὢν – *L&C* 5.25.6.3) ou iniciado em seus mistérios (*i.e.*, conhecer o sentimento da paixão) e ter audácia de causar paixão em uma mulher para, em seguida, rechacá-la (ἀλλά, τὸ πάντων ὕβριστικώτατον, προσαπτόμενος, καταφιλῶν, οὕτως ἀνέστης ὡς ἄλλη γυνή – *L&C* 5.25.7.4.-8.1). Ela conclui este primeiro discurso rogando uma praga no herói, para que ele receba o mesmo tratamento por parte do deus. Já em sua palinódia (*L&C* 5.26), ela implora por uma trégua e diz não mais pedir por muitos dias juntos e felicidade matrimonial (σπεῖσαι κἂν νῦν, ἐλέησον· οὐκέτι δέομαι πολλῶν ἡμερῶν καὶ γάμου μακροῦ – *L&C* 5.26.2.1-2), já que o herói recuperou Leucipe. Um único envolvimento sexual seria um remédio para sua doença (ἄρκει μοι κἂν μία συμπλοκή, μικροῦ δέομαι φαρμάκου πρὸς τηλικαύτην νόσον· – *L&C* 5.26.2.3-4). Recordando-o dos votos trocados no templo de Ísis e sabendo que o casamento não é mais uma possibilidade, alega pedir não mais do que pode obter (ἀναμνήσθητι τῆς Ἴσιδος, αἰδέσθητι τοὺς ὄρκους τοὺς ἐκεῖ. [...] ἐπεὶ δὲ Λευκίπτην εὐρόντι σοι γάμος ἀδύνατος ἄλλης γυναικός, ἐκοῦσά σοι κἀγὼ τοῦτο παραχωρῶ – *L&C* 5.26.4.2-6). Por fim, roga uma benção e promete devolver-lhe este favor sexual, entregando-lhe Leucipe e libertando-o. Estes dois discursos de Melite, um acusatório e outro apologético, parecem aludir a *Fedro* (238d5-241d e 244a-257b), quando Sócrates profere dois discursos sobre Eros, sendo o primeiro uma censura e o segundo uma palinódia. Tal alusão é reforçada pela maneira como Clitofonte qualifica os discursos de Melite: “uma exposição filosófica” (Ταῦτα φιλοσοφήσασα – *L&C* 5.27.1.1), seguida de um comentário sobre a capacidade de Eros de ensinar a discursar (διδάσκει γὰρ ὁ Ἔρως καὶ λόγους – *L&C* 5.27.1.1-2). Por outro lado, este comentário do protagonista também ecoa a lição de Clíniás em *L&C* 1.10, quando o primo diz ao herói que Eros é um sofista autodidata (αὐτοδιδάκτος γὰρ ἐστὶν ὁ θεὸς σοφιστής – *L&C* 1.10.1.2).

remédio para a doença de sua alma. Então eu suportei quando ela lançou seus braços sobre mim e não me opus quando me abraçou mais intensamente. E aconteceu tudo quanto Eros queria que acontecesse, não sentimos falta de cama nem de qualquer outro dos confortos afrodisíacos. Pois Eros é um sofista autônomo, mestre no improvisado, capaz de instituir onde quer que seja um lugar para os seus mistérios. Para Afrodite, o simples é mais prazeroso do que o cheio de elaborações, pois o prazer que produz é natural. (*L&C* 5.27).

De acordo com Konstan, “é fácil tratar [o casamento de Clitofonte e Melite e a cena de sexo no cárcere] como pura ironia” (KONSTAN, 1994:53). Com efeito, é bem mais difícil argumentar, como ele, que o fenício Clitofonte realmente tenha cedido à Melite movido por “misericórdia” e “humildade diante dos deuses” (*ibid.*), e que “este único episódio sexual entre [Clitofonte] e Melite não coloca nenhuma ameaça ao seu vínculo primeiro com [Leucipe] [...], não compromete a fidelidade de Clitofonte” (*ibid.*). Porém, “[s]e acreditamos que Clitofonte acredita em tudo o que diz, devemos fazê-lo com um sorriso irônico por sua falta de autoconsciência” (ORMAND, 2010:175). A própria Leucipe, que nunca vem a saber deste encontro sexual, nos dá indícios de que Clitofonte não passou no teste de fidelidade. A heroína chega a se recriminar por ter duvidado da fidelidade do amado: “Meu marido Clitofonte, esposo apenas de Leucipe, fiel e constante a tal ponto que nem mesmo dormindo ao lado de outra mulher foi por ela persuadido – ainda que eu, a sem coração, tenha acreditado que sim!”¹⁹⁰. Tampouco deixa de ser irônico que esta transgressão ao pressuposto de fidelidade ocorra justamente no dia em que se celebra o festival de Ártemis – a deusa que, tradicionalmente, mais tem rixas com Afrodite – e que pouco depois de fugir da prisão, no meio do festival, Clitofonte seja reconhecido por Sóstenes e novamente aprisionado por Tersandro¹⁹¹.

¹⁹⁰ “Ἄνερ Κλειτοφῶν, Λευκίππης μόνης ἄνερ, πιστὲ καὶ βέβαιε, ὄν οὐδὲ συγκαθεύδουσα πέπεικεν ἄλλη γυνή, κἄν ἢ ἄστοργος ἐγὼ πεπίστευκα” – *L&C* 6.16.3.5-4.

¹⁹¹ Melite promete compensar o favor sexual prestado por Clitofonte, ajudando-o a fugir da prisão e a recuperar Leucipe. Assim, ela troca de roupas com ele, dá-lhe cem peças de ouro e entrega-o a sua escrava Melanto para que ela ajude-o a sair da *domus*. Todos estes elementos têm teor cômico: Clitofonte está travestido, recebe dinheiro após o sexo tal qual uma *pórnē*, e o nome da criada que o ajuda na primeira etapa da fuga é sugestivo demais para passar despercebido ao leitor antigo. Trata-se de uma alusão à infiel escrava de Penélope – a esposa fiel por excelência – aplicado à fiel escrava de uma adúltera. Quando Clitofonte chega à ágora de Éfeso, abarrotada de bêbados que celebram o festival de Ártemis, Sóstenes, acompanhado por Tersandro, reconhece-o dizendo: “Veja! Eis o adúltero interpretando uma bacante! E ele está vindo em nossa direção vestido com os espólios da sua mulher!” [“Ἄλλ’ ἰδοῦ,” φησίν, “οὗτος ὁ μοιχὸς βακχεύων ἡμῖν ἔπεισι καὶ τῆς σῆς γυναικὸς ἔχων λάφυρα.” – *L&C* 6.5.1.3-2.2). Sóstenes parece aludir à tragédia de Eurípidēs, *As bacantes*, na qual Penteu veste-se como uma seguidora de Dioniso (uma bacante) para observar secretamente os ritos do deus. Conforme Bentel (2022:83), era “um tropo comum antigo que um homem cuja aparência fosse excessivamente efeminada, seja por meio de cosméticos, depilação ou cuidado exagerado, fosse considerado passível de cometer adultério ou ser culpado de alguma forma de excesso sexual”. Ao dizer que Clitofonte está vestido com os “espólios” (*lápbyra*) de Melite, Sóstenes, por um lado, vincula o adultério ao contexto de uma vitória bélica, colorindo Clitofonte com o matiz de soldado e a ex-viúva de Éfeso como uma conquista. Por outro, fica mais uma vez sugerido que Clitofonte é um espoliador de patrimônios (tal como ele fizera em Tiro), isto é reforçado pelo próprio Tersandro que chama o protagonista de “ladrão de roupas” (λωποδύτην, *L&C* 6.5.3.3), o que, no contexto do enredo, significa metonimicamente ladrão de mulheres.

Como apontado por Guez, reaparece nesta cena erótica entre Melite e Clitofonte a “ideia de que o amor não tem lugar fixo ou determinado, ecoa[ndo] a discussão de [ambos] no barco que os levou de Alexandria a Éfeso [...], quando a questão era decidir exatamente em que lugar é permitido fazer amor” (GUEZ, 2012:43). Desse modo, Clitofonte confirma o que Melite dissera naquele momento: qualquer lugar pode ser transformado em leito nupcial para Eros, e sequer o leito é realmente necessário. O estudioso tem razão ao afirmar que:

O adultério poderia ter ocorrido em outro lugar, no Egito ou no mar, mas a força transgressiva teria sido atenuada. Ao contrário, a lógica da narrativa consiste em fazer Afrodite triunfar precisamente ali onde ela não tem lugar: seja no tempo, depois que Leucipe reapareceu, e não antes, quando Clitofonte a tinha por morta; e no espaço, não apenas na cidade de Ártemis, mas no lugar *a priori* menos erótico que existe: a prisão. [...] Por mais que Ártemis tente, o episódio mostra que não existe território sagrado ou inviolável para o amor; por definição, ele quebra as fechaduras para investir todos os espaços possíveis. A segunda parte do romance, portanto, usa a localização da história em Éfeso para traduzir simbolicamente a lógica amorosa segundo a qual o ‘santuário de Ártemis’ sempre corre o risco de se tornar um ‘santuário de Afrodite’. (GUEZ, 2012:43).

Se na discussão de Melite e Clitofonte durante o trajeto para Éfeso o principal ponto para a demarcação das fronteiras residia em uma separação entre desejo e matrimônio, a mesma separação é repetida aqui. Pois Clitofonte cede ao poder de Eros especificamente quando seu casamento com Melite fica fora de questão. Por isso, De Temmerman (2014:166) e Reardon (1994:86) sugerem que o herói tem interesses exclusivamente sexuais para com as mulheres que deseja. Isto implicaria dizer que *L&C* difere-se dos romances do *corpus* grego por propor outra noção de erotismo. No romance grego, o matrimônio aparece unido ao desejo erótico. E, juntos, funcionam como um emblema para a *concordia* social que é posta em perigo pelo adultério, que precisa ser constantemente rechaçado em nome da solidez e estabilidade da organização social. Para AT, porém, o matrimônio não passa de uma convenção social que serve para ocultar a inexistência de tal estado de *concordia* – nisto reside a força subversiva de *L&C*. O desejo é capaz de extrapolar estas convenções, ele ultrapassa as fronteiras matrimoniais, “pois o prazer que produz é natural” (αὐτοφυσὴ γὰρ ἔχει τὴν ἡδονήν – *L&C* 5.27.4.4). Clitofonte diz que sua atração por Melite foi “um impulso natural humano” (*épathon ti anthrōpinon* – *L&C* 5.27.2.2). Assim, não pela primeira vez no romance, há uma naturalização da força de Eros.

E, como vimos, Eros é também uma insígnia para a expansão das fronteiras imperiais pela apropriação de territórios alheios, uma força irresistível capaz de anular a validade de qualquer acordo, de qualquer demarcação. Esta naturalização de Eros implica, por sua vez, a naturalização e a legitimação da conquista, da subjugação e da dominação. Em suma, para AT,

não há harmonia social, nem pode haver, já que Eros é um princípio natural “capaz de instituir onde quer que seja um lugar para seus mistérios” (καὶ πάντα τόπον αὐτῷ τιθέμενος μυστήριον – *L&C* 5.27.4.2-3). O impulso de dominação erótica é associado, pela lógica da narrativa, à dominação de senhores sobre escravos, da elite proprietária sobre os *humiliores*, do Império sobre suas províncias, do homem sobre a mulher – e nisto reside a força conservadora de *L&C*. Não obstante, importa notar que neste romance uma força nunca anula a outra, ambas disputam seu espaço no enredo e equilibram-se.

3.3. Legitimação

Se Clitofonte não é aprovado no teste de fidelidade, ele certamente passa com honras na provação da *paideía* erótica¹⁹². Afinal, nenhum herói ou heroína do *corpus* aceitaria envolver-se sexualmente com outra personagem para curar a paixão de uma rival (*phármakon hōsper psikhēs nosousēs* – *L&C* 5.27.3.1), muito menos alegaria ter sentido um impulso natural humano (*épathon ti anthrōpinon*, *L&C* 5.27.2.2) ou temer a fúria de Eros (*ephobēthēn tōn Érōta, mē moi génētai mēnima ek tōu theou* – *L&C* 5.27.2.3) por recusar deitar-se com outra mulher. A provação de Leucipe, porém, não diz respeito apenas à sua fidelidade, mas também à sua *partheneía* e à sua identidade de bem-nascida. Na verdade, estas duas últimas encontram-se tão entrelaçadas no enredo do romance que defender uma delas equivale a defender a outra. Se o adultério de Clitofonte demarcou as fronteiras de seu relacionamento com Melite, a *partheneía* a é insígnia das fronteiras de Leucipe.

Aliás, as provações dos protagonistas são tão similares que uma parece refletir¹⁹³ a

¹⁹² Discuto o sentido da *paideía* erótica no primeiro capítulo desta dissertação.

¹⁹³ Para além do humor característico, o jogo com a visualidade e com o par exibição-ocultamento são marcas do enredo de *L&C*. Uma característica peculiar da visualidade no romance é explorada por Clo (2015), que chama a atenção para a importância do espelho em AT: “O objeto não tem um papel apenas na ficção do romance, mas também na composição geral da narrativa: o espelho permite estabelecer um programa de leitura, colocando no centro da história o valor estético dos seus reflexos” (CLO, 2015:555). Com efeito, AT parece ter um “fascínio particular por reflexos: ele é o único romancista a mencionar espelhos” (WHITMARSH, 2020:128). São cinco menções: *L&C* 1.1.12; 1.9.4; 1.15.6; 5.13.4; 6.6.2 (CLO, 2015:551). Clo (2015), aliás, caracteriza o romance como uma narrativa-especular: “De fato, o espelho não é um objeto como os demais, tanto por sua função primária, a de refletir a luz e produzir em sua própria superfície um reflexo, uma imagem exata da realidade, quanto por sua função narrativa, de gerar histórias-reflexos. Em *Leucipe e Clitofonte*, [...] o espelho é mais do que um objeto comum, que as personagens usam para seus próprios fins, é um objeto duplo: produz um simulacro.” (CLO, 2015:551). Se a provação dos heróis realmente serve para testar suas identidades, como defende Bakhtin, esta ênfase no espelho e na imagem refletida contribui para a leitura do filólogo, já que a principal função do espelho no cotidiano dos homens é, obviamente, mostrar àquele que se observa sua própria imagem. Esta imagem nunca é apenas subjetiva (a imagem que faço de mim mesmo), ela é, antes, a imagem que faço de mim mesmo a partir do olhar do outro. Ao olhar-me no espelho vejo-me tal como os outros observam-me, crio uma identidade para mim que é indissociável do outro, da sociedade. Além disso, este objeto tem uma particularidade interessante, sobretudo em vista da abertura em moldura e da ausência de retorno a tal moldura no fim do enredo de *L&C*: a de fazer seu observador esquecer-se de que está, antes de tudo, contemplando um objeto (o espelho), isto é, quanto mais concentro-me em meu reflexo mais o objeto mediador da relação eu-outro-eu pelo outro desaparece da minha atenção.

outra, convidando-nos a compará-las entre si e, conseqüentemente, a comparar o casal protagonista com o casal antagonista. Isto é marcado de diferentes maneiras: pela repetição de frases, pela posição de ambas as provações nos desfechos dos livros 5 e 6 respectivamente, criando um efeito de clímax, bem como pela situação pareada em que se encontram Clitofonte e Leucipe, ambos presos. Isto porque, após o retorno de Tersandro (L&C 5.23), o escravo Sóstenes passa a dizer ficções plausíveis (*légei ... pithanōs plasámenos*; L&C 6.3.4.3) sobre a beleza de Lacena¹⁹⁴ para o seu senhor, almejando com isso vingar-se de Melite (*Melítēn amúnasthai*; L&C 6.3.3.4) e gerar em Tersandro uma atração pela escrava, de modo a conquistar para si a simpatia do senhor. O que efetivamente ocorre.

Tal como Sátiro, na casa paterna, auxiliava Clitofonte a conquistar Leucipe, Sóstenes atua de maneira similar para com Tersandro. Sua primeira ação é convocar outros escravos da *villa* para distrair as criadas encarregadas de zelar por Lacena, enquanto ele leva a garota à força para uma choupana secreta (*dōmátion apórrētos* – L&C 6.4.2.5). Quando Tersandro vai conhecer sua nova escrava, segundo Clitofonte, ele achou-a tão bela chorando que teve um “impulso natural humano” (*pathōn mén ti... anthōpinon* – L&C 6.7.7.2-3) – no caso, lágrimas escorrem de seu rosto e ele as exhibe para Leucipe, querendo mostrar seu afeto. Antes de partir, Tersandro ainda promete a ela curar suas lágrimas (*dákrya iásomai* – L&C 6.7.9.3). Mantendo-a refém, Sóstenes rasga elogios a respeito de Tersandro, explicando à escrava sua grande sorte: “o primeiro dentre todos os jônios por nascimento, cuja riqueza supera a nobreza da ancestralidade e cuja retidão de caráter é ainda maior do que sua riqueza” (L&C 6.12.2.1-3) está enlouquecido de paixão por ela e pretende tomá-la como esposa! Para completar o perfil de Tersandro, Sóstenes ainda acrescenta que ele é belíssimo e jovem. Depois de Leucipe rechaçar a tentativa do escravo, Sóstenes declara considerá-la louca por designar sua situação presente – i.e. as promessas de “riqueza, casamento e suntuosidade”

¹⁹⁴ O que, mais uma vez, coloca em jogo a aparência de Leucipe e sua presente condição de escrava, mas também traz à tona um plano metanarrativo sobre a própria ficcionalidade do romance. Conforme Kauffman: “[...] o vilão Sóstenes também está tentando convencer seu mestre Tersandro do valor de Leucipe, a mulher sequestrada que ele comprou recentemente. Mas ele acha necessário elogiar sua beleza [...]. Ele quer que Tersandro fique entusiasmado com a garota, então ele passa a falar bem da garota [para o mestre], usando o que eu acho que deve ser entendido como técnicas literárias. O participio que descreve (*πλασάμενος*) [a ação de Sóstenes] é derivado do verbo *πλάσσω*, cujo significado primário é formar ou moldar; muitas vezes sugere mentira ou engano, [...] especialmente em combinação com a palavra *λέγω* [falar]. [...] Dizer *πλάσας* neste caso significa inventar, contar algo diferente da verdade para avançar na própria agenda. Sóstenes [...] consegue fazê-lo de forma persuasiva (*πιθανῶς*), ocultando seu artifício para convencer seu mestre. [...] Em discussões retóricas, *πλάσμα* foi usado de maneira mais específica para fazer referência a uma categoria de histórias separadas dos mitos por sua plausibilidade, contos cheios de ‘eventos inventados que, no entanto, poderiam ter acontecido’. [...] Leucipe é sem dúvida uma garota bonita, embora talvez um tanto diminuída em aparência por sua escravidão, então Sóstenes não está exatamente mentindo quando diz que ela é bonita. Em vez disso, ele está usando a linguagem para elevá-la, para fazê-la parecer não [simplesmente] comum, mas incrivelmente bonita (*ἄπιστον*). O que ele diz não é uma mera descrição nem uma falsidade absoluta, mas uma espécie de elaboração criativa, plausível embora fantasiosa: em suma, é uma ficção” (KAUFFMAN, 2015:47-48).

(πλοῦτος καὶ γάμος καὶ τρυφή – *L&C* 6.13.2.2-3) – como um antro de pirataria (*peiratē̄rion* – *L&C* 6.13.1-2). Quando Clíneas aconselha Clitofonte a aceitar a sugestão de Sátiro e casar-se com Melite, tampouco ele associa estes elementos a algo ruim:

O que Sátiro está dizendo não me parece nada absurdo. Pois se beleza, riqueza e desejo vão juntos em sua direção, não convém atraso nem ficar sentado esperando, porque a beleza origina o prazer, a riqueza, a vida suntuosa, e o desejo, a reverência. Eros odeia a arrogância. Vamos! Aceite o conselho de Sátiro e gratifique o deus. (*L&C* 5.12.1-2).

Estas semelhanças entre as provações de Clitofonte e Leucipe são demasiado evidentes para serem consideradas acidentais ou passarem despercebidas. Mas, ao contrário do herói, Leucipe se recusa, até o fim, a ceder ao desejo de seu proprietário. Aliás, tal como no primeiro beijo de Clitofonte e Leucipe (cf. *L&C* 2.7), Tersandro também toma a resistência da heroína como um sinal de reciprocidade erótica, o que o leva a tentar beijá-la à força (*L&C* 6.18). Quanto mais a jovem resiste, mais sua agressividade aumenta. Quando ela o acusa de não agir conforme sua posição de homem livre e bem-nascido, imitando, nos modos, o escravo Sóstenes que se valera do chicote para tentar deitar-se com ela, Tersandro conclui:

Ó escrava desgraçada, você, de fato, é doente de paixão [...]. Então, você não considera uma sorte grande ser beijada por seu senhor? Fica toda pudica e posa de assustada? Mas eu percebo que, na verdade, você não passa de uma prostituta. Afinal, você está apaixonada por um adúltero! Já que você não quer me provar como seu amante, então prove-me como seu senhor! (*L&C* 6.20.1.4-3.2).

Tersandro e Clitofonte, portanto, não são tão dissimilares quanto poderiam parecer à primeira vista. Ao menos não segundo a narração do próprio Clitofonte. De Temmerman (2014:155) chama atenção para o fato de os antagonistas de *L&C* serem gregos, e o protagonista bárbaro, o inverso do habitual no *corpus* do romance grego. Com efeito, Melite, em seu discurso acusatório, chama Clitofonte de “ímpio e bárbaro” (*L&C* 5.25.6.2). Porém, quando Leucipe pergunta a Tersandro se ele não teme a ira de Ártemis ao pretender tomar à força uma *parthénos* ali mesmo, na cidade da *parthénos*¹⁹⁵, ela traz à tona a relevância de Éfeso no enredo¹⁹⁶ ao mesmo passo em que coloca em xeque a piedade e o caráter grego de

¹⁹⁵ [...] οὐδὲ τὴν Ἄρτεμιν, εἰπέ μοι, τὴν σὴν φοβῆ, ἀλλὰ βιάζῃ παρθένον ἐν πόλει παρθένου; – *L&C* 6.212.4-3.1.

¹⁹⁶ Assim, contrariamente ao que julga Bakhtin (2018:31), mais uma vez, a ambientação dos acontecimentos em *L&C* não está desvinculada do todo do enredo. A cidade de Éfeso, significativamente a única terra tradicionalmente grega visitada pelos heróis, é o *locus* da provação e da legitimação de suas identidades de bem-nascidos e aculturados pela educação grega (*pepaideuménoi*). A deusa Ártemis, além de ser responsável por auxiliar os jovens em sua transição para a vida adulta, também tinha como alçada “marcar as fronteiras entre os territórios [...] e [a] manumissão de escravos, especialmente escravas” (BUDIN, 2016:1). Temas que aparecem associados no enredo de *L&C*. Ademais, como vimos, a insistência nas fronteiras é uma marca do momento histórico de AT e pode ser compreendida como sintomática do processo de formação e consolidação territorial do Império. Isto, tanto pela ótica da apropriação de configurações territoriais alheias, e do respectivo desenvolvimento de dominação e assimilação de seus habitantes, como também pela ótica da fixação e demarcação de fronteiras, de defesa da integralidade do território imperial (com seus habitantes, instituições, recursos etc.). Este pensamento geográfico quando sobreposto à narrativa e à identidade dos heróis revela uma

Tersandro. Ele, como nativo e mais proeminente cidadão de Éfeso, deveria saber que comete um crime contra a deusa padroeira de sua cidade. Leucipe o acusa, portanto, de ser indiferente à religião e ao solo gregos. Não é a origem grega de Tersandro que diferencia suas ações das do bárbaro Clitofonte. O romance desestabiliza a oposição entre gregos e bárbaros, demonstrando que ricos proprietários de terras e senhores de escravos podem ter o mesmo caráter em qualquer lugar do Império¹⁹⁷.

É a defesa que Leucipe faz de sua *partheneía* – e, claro, a ausência de desejo de sua parte por Tersandro – aquilo que gera os diferentes resultados na provação dos protagonistas. No mesmo monólogo em que Leucipe acusa Tersandro de desrespeitar a cidade da *parthénos*, ela também sintetiza todas as provações que viveu ao longo do enredo, desde os *boukóloi* até o momento presente (*L&C* 6.22), como provações especificamente marcadas em função de sua *partheneía*. Ela, inclusive, chega a jactar-se da versão de sua história que seria contada em um futuro indeterminado como um encômio a ela¹⁹⁸:

uma *parthénos* mesmo depois de Tersandro, mais brutal do que os bandidos. [...] Então prepare-se já! Pegue seu chicote, a roda do despedaçamento, o fogo, a espada e use-os contra mim! [...] Estou desarmada, sozinha, e sou apenas uma mulher, mas eu tenho como escudo minha liberdade! (*L&C* 6.22.3.2-3, 6.22.4.1-2, e 6.22.4.3-4).

Nesta melodramática autodefesa, Leucipe justapõe sua *partheneía* à sua liberdade de nascimento (*eleuthería* *L&C* 6.22.4.4.). Ela se recusa não só a submeter-se sexualmente ao seu proprietário, como nega sua condição presente de escrava. As fronteiras de Leucipe são corpóreas e sociais, pois é sua própria identidade de bem-nascida que ela reivindica como algo que não pode ser tomado à força:

A ênfase do romance na castidade, em manter o corpo livre de penetração ou da mistura com qualquer um que não seja aquela pessoa em particular que a

elaboração ficcional das elites locais no sentido “de preservar sua identidade e posição como parceira[s] no novo regime do imperialismo romano” (PERKINS, 2009:52). A defesa da *partheneía*, vista como uma fronteira corporal, na própria cidade da *parthénos* significa também “[...] uma metáfora para a experiência de continuar a ser (ou atuar como) grego no Império romano. Dito de outro modo, as maneiras como os romances – e a cultura de elite grega em geral – se posicionam como insensíveis a Roma encontram um equivalente metafórico na maneira como as heroínas são insensíveis aos vilões que as ameaçam” (*ibid.*:51).

¹⁹⁷ Ainda que a narrativa explore com maior profundidade a relação senhor-escravo do que a relação proprietário-despossuído para desenvolver a temática erótica, ambas são, é claro, intimamente ligadas. E o próprio romance as mostra desta maneira ao ancorar a riqueza de Melite e Tersandro na posse de (ao menos) uma *villa*, cultivada pelo trabalho escravo. O romance não explicita, mas deixa bem sugerido que também Clíneas, Menelau e as famílias de Leucipe e Clitofonte possuem mais de uma propriedade. Como aponta Jongman: “Os escravos tinham poucos direitos, mas cada vez mais o mesmo acontecia com os cidadãos comuns. A grande divisão era entre os que possuíam terras e os que não as possuíam. A alta densidade populacional tornara a terra escassa e cara, e a mão-de-obra abundante e barata. A riqueza da elite disfarçou a pobreza das massas” (JONGMAN, 2002:31-32). Como discutido por Perkins, com a progressiva consolidação do domínio romano sobre suas províncias, a “polaridade nós-versus-eles mais significativa não era aquela que distinguia os gregos de elite dos romanos de elite, os quais, em grande medida, compartilhavam um mundo cultural semelhante; mas [aquela que] separ[ava] as elites das não-elites em suas próprias cidades.” (PERKINS, 2009:20).

¹⁹⁸ Como vimos na introdução desta dissertação, ironicamente para nós hoje, este encômio é justamente o que fez a recepção bizantina de *L&C*.

sociedade sancionou por meio do casamento, também indica a agenda social do [romance grego]. O objetivo da castidade, nomeadamente, restringir o corpo àqueles socialmente aprovados e designados, é a manifestação mais explícita da sociedade de seu poder sobre a natureza e seus membros. Castidade é a manifestação do poder social inserido no próprio corpo de seus sujeitos; ela atua como a incorporação real do controle social. [...] A atenção discursiva [do *corpus*] à castidade corporal [...] indica ainda que eles surgiram de uma sociedade particularmente preocupada com sua unidade social e com suas fronteiras. (PERKINS,1995:46-47).

Com efeito, Leucipe ainda terá que comprovar publicamente que suas fronteiras corporais não foram violadas para ser readmitida no seio de sua classe. Quando Sóstenes foge da *villa* para não confessar sob tortura no tribunal¹⁹⁹ que ele e Tersandro haviam sequestrado Leucipe – o que inocentaria Clitofonte do suposto assassinato da heroína –, o escravo acidentalmente esquece de trancar a choupana (*L&C* 7.10). Assim, Leucipe também consegue fugir. Ela vai buscar refúgio no célebre templo de Ártemis (*L&C* 7.13): recinto proibido para mulheres livres sob pena de morte, mas aberto para homens, *parthénoi* e escravas que tivessem alegações de injustiça contra seus proprietários. Em seguida, um corpo jurídico avaliaria se a acusação da escrava se sustentava ou não. Caso a queixa fosse considerada injusta, a escrava seria devolvida a seu senhor. Caso contrário, ela teria que permanecer por toda a vida como escrava da deusa no santuário. Assim, quando Leucipe chega ao templo, ela precisa comprovar a legitimidade do seu pedido de refúgio. Como salientado por Ormand:

Se Leucipe não [fosse] virgem, ela [teria] que voltar para Tersandro como escrava [ou alegar maus-tratos, torcer para que o júri aprovasse sua acusação e, então, permanecer no templo como escrava]. Há aqui uma interessante fusão de classe e pureza corporal; nas condições particulares em que se encontra Leucipe, só uma virgem é livre. Isso ressalta a importância da virgindade de Leucipe para a trama do romance, pois se ela não for uma [*parthenos*] livre, seu casamento com Clitofonte não será possível. (ORMAND, 2010:176).

Após o reencontro de Leucipe, Clitofonte e Sótrato²⁰⁰ – que, significativamente,

¹⁹⁹Este procedimento jurídico não é ficção romanesca. Esta desigualdade formal perante a lei não era, é claro, uma novidade do Império. Na Atenas Clássica, por exemplo, o mesmo mecanismo para extrair confissões de escravos também vigorava. Durante o período Imperial, porém, conforme a manumissão de escravos tornava-se mais fácil no mesmo passo em que a desigualdade entre proprietários e despossuídos aumentava, o mecanismo foi estendido para todos os *humiliores*: “[havia] uma hierarquia legal ligando a posição social das pessoas à sujeição ou isenção de seus corpos à punição física [...]. No início do período Imperial, um processo começou a deslocar essa fronteira [entre livres e escravos]. [...] [Assim], não apenas os escravos, mas todas as pessoas que não eram *honestiores* estavam se tornando passíveis de espancamento [...], várias pessoas livres estavam aprendendo recentemente sobre sua falta de posição social e valor pela vulnerabilidade de seus corpos à imposição legal da dor.” (PERKINS, 2009:98).

²⁰⁰ Sótrato, o pai de Leucipe, retorna para o desfecho da narrativa como general vencedor da guerra que dera início às desventuras dos heróis. Ele vai à Éfeso para prestar sacrifícios em agradecimento pela vitória bélica à deusa Ártemis. Além disso, ele relata a Clitofonte que a própria deusa havia aparecido em seus sonhos e prometido que, em Éfeso, ele reencontraria a filha e o sobrinho. Ao fim do enredo, no templo da deusa, os heróis e Sótrato assimilam as trajetórias que viveram narrando uns aos outros. É neste momento que Clitofonte diz pela segunda vez: “se existe algo como uma virgindade [*parthenia*] masculina, então, até agora, eu a mantive no

ocorre no templo de Ártemis – a confissão de Clitofonte, de que ele teria sido cúmplice no assassinato de Leucipe, fica obstada, já que a jovem está viva. Mesmo assim, Tersandro pretende levar os julgamentos adiante. Ele almeja recuperar Leucipe como escrava e condenar Melite por adultério, para tanto ele propõe um desafio jurídico (*próklēsis*, L&C 8.11.1.3) para cada uma delas. Leucipe deve ser comprovada *parthénos* pelas siringes²⁰¹ de Pã, e Melite deve jurar nas águas do rio Styx²⁰² não ter cometido adultério *enquanto* Tersandro estava no estrangeiro. E ambas passam no teste diante de toda a população de Éfeso. Ormand compara a estrutura e os resultados dos testes de Leucipe e Melite:

No nível do conhecimento do leitor, é claro, [o teste de] Leucipe é o verdadeiro negócio, ao passo que Melite escapa por um tecnicismo. Todos nós sabemos que ela cometeu adultério e, além disso, que o fez depois de saber que seu primeiro marido estava vivo. Apenas o brilho retórico de Clitofonte (que convenceu vários comentaristas modernos) torna isso uma circunstância atenuante. Talvez mais importante seja o fato de que o teste de Melite é estruturalmente diferente. Leucipe teve que produzir um resultado milagroso – a música da siringe – para ser provada virgem, Melite deve simplesmente não produzir nenhum resultado para ser provada inocente de infidelidade. A virgindade de Leucipe é representada, então, como milagrosa, a honestidade bastante mundana de Melite é simplesmente nada – uma não-reação no nível divino. (ORMAND, 2010:178).

Assim, o romance legitima tanto a *partheneía* de Leucipe quanto o adultério de Melite. Aliás, o romance comprova uma indissociabilidade entre os valores sociais promulgados pela

que diz respeito a Leucipe” (L&C 8.5.7.5, ênfases minhas). Esta alegada *parthenía* significa simplesmente: “só dormi com outras mulheres [...], para o leitor, é uma declaração de sua infidelidade” (ORMAND, 2010:175). Em seguida, o herói ainda pede irônicas desculpas à Afrodite, pois não queria que o pai da noiva perdesse o casamento. Um chiste que ilumina a função do reencontro entre os heróis ocorrer em conjunto com o reencontro da figura paterna.

²⁰¹ Como conta o sacerdote de Ártemis a Leucipe, Clitofonte e Sótrato (L&C 8.6): originalmente, a siringe era uma bela *parthénos* desejada e perseguida por Pã – um deus tradicionalmente considerado um predador sexual. Quando o deus tentou raptá-la, ela fugiu para dentro de um arvoredo. Assim, a garota afunda para dentro da terra, que produz os colmos no lugar da *parthénos*. Ao tentar agarrá-la, o deus acaba segurando colmos em vez dos cabelos. Irritado, ele os corta, mas como não consegue encontrar a jovem, acredita que ela se metamorfoseou nos colmos. O deus junta-os numa única peça e beija-os como se fossem os ferimentos da virgem. Ele assopra a parte oca, produzindo o som de uma flauta, dando voz à siringe. Por fim, o deus encerra a siringe dentro de uma caverna. Posteriormente, o lugar torna-se recinto sagrado de Ártemis, com quem Pã acorda que nenhuma mulher que não fosse mais virgem poderia entrar. Assim, quando quer que uma garota fosse acusada de não ser virgem, a população a conduzia até às portas da caverna. A jovem, vestida apropriadamente, é encerrada na cova. Se ela for realmente uma *parthénos*, um doce sopro soa da siringe e a porta se abre. Mas, se ela estiver mentindo, em vez da música escutam-se gritos e a garota some para sempre. *Dáfnis e Cloé* (2.34) também traz esse mito etiológico como uma narrativa intercalada.

²⁰² O mito é narrado em L&C 8.12. Tal como a siringe, também o rio, outrora, tinha sido uma *parthénos*. Essa jovem gostava muito de caçar e admirava Ártemis. Certo dia, ela convida a deusa a ser sua companheira de caça. Para isso, ela jura que permaneceria virgem. Contudo, Afrodite com o auxílio de seu filho Eros, causam uma paixão entre a jovem e certo rapaz. Eros conduz ambos a uma caverna, onde a jovem descumpra seu juramento. Ártemis afoga a *ex-parthénos* como punição. Depois, a caverna é transformada na nascente do rio Styx. Assim, o rio tornou-se um lugar para onde levam-se pessoas acusadas de assuntos relacionados a Afrodite, a fim de serem provadas. O rio é raso, mas quando uma pessoa inscreve um juramento numa tabuinha atada a uma corda e pendura-a em seu pescoço, se a pessoa estiver mentindo, as águas sobem ao ponto de deixar a tabuinha submersa, caso contrário nada acontece.

elite imperial e a sua subversão. Com efeito, a provação dos heróis é um motivo composicional que ultrapassa a questão da fidelidade, da *partheneía*, da constância no amor ou da simetria e exclusividade do desejo entre eles. É a identidade social dos heróis que é testada e legitimada. E é precisamente este detalhe técnico²⁰³ do teste de Melite que revela a solidez da identidade da elite imperial como classe dominante. Ao fim do enredo e de todas as provações, tanto Melite e Tersandro quanto Clitofonte escapam impunes dos crimes cometidos contra os valores morais da elite proprietária. Clitofonte é inocentado do crime de adultério perante a esfera judicial e a “opinião pública”, graças às provações de Melite e de Leucipe. Melite, por sua vez, é inocentada juridicamente, mas também perante as próprias divindades, por conta de uma brecha discursiva. Tersandro até chega a ser condenado ao exílio por ter conduzido um processo jurídico de má-fé, porém, ele próprio já havia fugido da cidade antes que sua sentença fosse emitida – e provavelmente, será capaz de continuar levando uma vida suntuosa em qualquer outro lugar. O único a sofrer as consequências de suas ações criminosas, significativamente, é aquele que não partilha da identidade de classe dos bem-nascidos: o escravo Sóstenes que é preso por seus próprios crimes, mas também pelos de seu senhor, já que Tersandro fugiu. Como diria Nietzsche:

Aumentando o poder de uma comunidade, ela não mais atribui tanta importância aos desvios do indivíduo, porque eles já não podem ser considerados tão subversivos e perigosos para a existência do todo [...] Não é inconcebível uma sociedade com tal *consciência de poder* que se permitisse ao seu mais nobre luxo: deixar impunes os seus ofensores. ‘Que me importam meus parasitas?’ diria ela. ‘Eles podem viver e prosperar – sou forte o bastante para isso!’... A justiça, que iniciou com ‘tudo é resgatável, tudo tem que ser pago’, termina por fazer vista grossa e deixar escapar os insolventes – termina como toda coisa boa sobre a terra, *suprimindo a si mesma*. A auto-supressão da justiça: sabemos com que belo nome ela se apresenta – *graça*; ela permanece, como é óbvio, privilégio do poderoso, ou melhor, o seu ‘além do direito’. (NIETZSCHE, 1987:75-76, itálicos do autor).

²⁰³ Da mesma forma, em outro momento (L&C 6. 9-11), Melite tenta convencer Tersandro que nunca pretendeu se casar com Clitofonte – isto não passava de um rumor contado pela plebe que não sabia a razão da parceria entre eles (ή δὲ φήμη διαπεφοίτηκεν ἐκ τῆς εἰς τὸν νεανίσκον τιμῆς, οὐκ εἰδότεων τῶν πολλῶν τὴν αἰτίαν τῆς κοινωνίας – L&C 6.11.4). Na verdade, ela diz, simplesmente apiedou-se do jovem fenício ao descobrir que ele tinha sido vítima de um naufrágio e que estava em busca de sua esposa. Assim, Melite teria acolhido Clitofonte em sua casa como uma homenagem ao próprio Tersandro que sofrera um naufrágio, na expectativa de que outra mulher também pudesse apiedar-se dele. Ela conclui com uma paradoxal confissão: “se eu contei alguma mentira, então cometi o adultério” (εἴ τι ἐψευσάμην, μεμοίχευμαι – L&C 6.9.7).

Considerações finais - A imagem do homem no espaço

[...] *For 'tis a question left us yet to prove,
Whether love lead fortune, or else fortune love.*

[...] Pois esta é uma questão que ainda nos resta provar
Se o amor conduz a sorte ou, ao contrário, a sorte, o
amor.

William Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark*,
3.2.183-184.

Ao longo deste trabalho, meu objetivo foi apreender a representação literária do espaço e do tempo em *L&C*. Nos capítulos dedicados à análise da obra, propus um diálogo com a interpretação seminal de Bakhtin sobre o cronotopo do romance grego, procurando entender como AT elabora a relação dos homens com o espaço e com o tempo em seu romance. Neste diálogo, inverti o princípio condutor do cronotopo literário – que para o filólogo é o tempo, e não o espaço (*ibid.*:12) –, fazendo uso de algumas considerações da teoria geográfica, sobretudo do conceito de território usado. Também procurei não perder de vista outras elaborações do pensamento bakhtiniano, pois considero que a análise de Bakhtin sobre o romance grego faz parte de um conjunto ou de uma reflexão maior sobre o funcionamento do romance enquanto um gênero literário, de tal modo que restringi-la exclusivamente ao primeiro capítulo de *As formas do tempo e do cronotopo no romance* implicaria uma redução da interpretação do filólogo.

De certa maneira, portanto, esta dissertação se preocupou mais em compreender a representação do espaço e do tempo em *L&C* junto com Bakhtin, almejando ampliar a noção de espaço contida no conceito de cronotopo, do que em refutar ou aprovar cada detalhe de sua interpretação. Por isso, as principais determinações do conceito de cronotopo – a indissociabilidade entre tempo e espaço e entre forma e conteúdo e a necessidade de se pensar o tempo como o tempo dos homens e o espaço como o espaço dos homens – foram mantidas. A concepção de território usado partilha desses mesmos pressupostos, ainda que ela tenha sido desenvolvida para analisar e transformar²⁰⁴ a relação sociedade-espaço em formações sociais reais, e não literárias. Por isso operei com a noção de pensamento geográfico. Afinal, não há um espaço vivo em *L&C*, mas um discurso narrativo e ficcional que revela certa consciência artística sobre a relação dos homens com o espaço.

Como vimos, o conceito de cronotopo de Bakhtin tem como função capturar uma imagem do homem no tempo. Para concluir este diálogo, portanto, partirei da imagem do

²⁰⁴ A este respeito, cf. “O papel ativo da Geografia: um manifesto” (SANTOS *et. al.*: 2000).

homem do no tempo formulada pelo filólogo e, à luz dos capítulos de análise interpretativa desta dissertação, delinerei uma imagem do homem no espaço para o romance de AT.

O poder do acaso é a pedra de toque da interpretação de Bakhtin sobre o cronotopo do romance aventuresco de provação. De acordo com ele, “o acontecimento aventuresco é em tudo determinado única e exclusivamente pelo *acaso*, isto é, justamente pela simultaneidade ou heterotemporalidade *casual em dado lugar do espaço*” (BAKHTIN, 2018:32, itálicos do autor). Em sua leitura, portanto, é o acaso quem detém a iniciativa de todos os acontecimentos do enredo. Por isso, diz ele, o homem do romance grego é “absolutamente *passivo* e absolutamente *imutável*” (*ibid.*:38, itálicos do autor). O homem do romance grego não passa de um juguete nas mãos da *Tykhē*, que o força a se deslocar por um amplo espaço (*ibid.*: 38), onde tudo é igualmente abstrato e alheio. Já que “qualquer concretização – geográfica, econômica, sociopolítica ou consuetudinária – minaria a liberdade e a agilidade das aventuras e limitaria o poder absoluto do acaso” (*ibid.*:32). Em suma, o acaso é elemento responsável pelo caráter abstrato do tempo e do espaço e, por conta dele, ambos são mecanicamente reunidos.

O poder do acaso, contudo, encontra uma finalidade última no romance grego, impedindo que este tempo “destemporalizado” e este espaço “desespacializado” sejam também desumanos. Pois o homem do romance grego “[...] *sofre* esse jogo do destino. Ele não apenas sofre como também *o conserva em si* e, desse jogo, de todos os reveses do destino e do acaso, ele extrai, inalterável, sua absoluta *identidade consigo mesmo*” (*ibid.*:38, itálicos do autor). E é esta identidade consigo mesmo que constitui o “*centro organizativo* da imagem do homem no romance grego” (*ibid.*, itálicos do autor). Por isso, como vimos, a provação é um motivo composicional no *corpus* grego. As aventuras e sofrimentos servem para testar e comprovar a identidade dos heróis. Mas Bakhtin descreve esta identidade em um sentido muito amplo, pois ele a remete “às profundezas do *folclore anterior à sociedade de classes* [...] [à] ideia popular de homem” (*ibid.*, itálicos do autor). Isto é, para o filólogo, a identidade dos heróis é simplesmente uma identidade humana, sem determinação de classe, que está em uma “luta contra a natureza e todas as forças não humanas” (*ibid.*:39)²⁰⁵. A imagem que

²⁰⁵ Bakhtin não explora muito o significado desta identidade “humana”, mas podemos conjecturar que ele esteja simplesmente pensando no homem enquanto *ánthrōpos*. Aquele que é capaz de controlar ou domesticar a natureza por meio da racionalidade e da técnica, para quem “o poder da linguagem e do mito de sua linguagem” (BAKHTIN, 2019:36) foi desfeito pela familiarização ou secularização do mundo. Isto porque, para o filólogo, “o [gênero] romance se formou justamente no processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização cômica do mundo e do homem, de rebaixamento do objeto de representação artística ao nível da realidade contemporânea fluida e inacabada. [...] Seu fundamento foram a experiência pessoal e a livre invenção criadora. [...] Na presença do romance, todos os gêneros começam a soar de modo diferente. Iniciava-se uma longa luta pela romancização dos outros gêneros, por sua incorporação à zona de contato com a realidade inacabada” (*ibid.*:109-110).

Bakhtin elabora para o homem do romance grego encontra coerência com sua descrição do tempo aventureso e do espaço alheio e abstrato:

Nesse universo o homem só pode ser um homem isolado e privado, sem quaisquer laços minimamente substanciais com seu país, sua cidade, seu grupo social, sua linhagem, e até com sua família. Ele não se sente parte do todo social. Ele é um homem solitário, perdido num mundo alheio. Ele não tem nenhuma missão nesse mundo. A natureza privada e o isolamento são traços essenciais da imagem do homem no romance grego, necessariamente vinculados às peculiaridades do tempo aventureso e do espaço abstrato. (BAKHTIN, 2018:42).

Assim, Bakhtin propõe que o romance grego se insere em um processo histórico de separação entre esferas pública e privada, ainda que, segundo ele, “a Antiguidade não [tenha criado] uma forma adequada nem uma unidade do homem privado e de sua vida” (BAKHTIN, 2018:44). Por isso ele diz que há uma contradição na unidade da imagem do homem no romance grego. Este homem “privado e isolado [...] comporta-se, em muitas circunstâncias, *pela aparência*, como um homem público, precisamente como o homem público dos gêneros retóricos e históricos [...]” (*ibid.*:42, meu itálico). Mas, para Bakhtin, “esses momentos retórico-jurídicos públicos têm um caráter externo e *inadequado* ao conteúdo interno e real da imagem do homem. Este conteúdo interno da imagem é *absolutamente privado*” (*ibid.*:43, itálicos do autor). Desse modo, Bakhtin entende que todos os acontecimentos de caráter público só ganham significado no enredo a partir das relações privadas (*ibid.*). Por isso ele interpreta as convenções do romance grego como “formalismos” (*ibid.*:44).

No entanto, ao longo dos capítulos desta dissertação, o espaço representado em *L&C* não foi interpretado como abstrato, alheio aos heróis, tampouco como desprovido de qualquer concretização ou indícios do tempo histórico. Pelo contrário, em minha leitura, AT parece operar na “zona de contato com a atualidade inacabada”, como se ele quisesse compreender e representar seu próprio momento histórico como um processo. Nenhuma das três grandes ambientações do enredo (Tiro, delta egípcio e Éfeso) entra na narrativa como uma “extensividade vazia e abstrata” (BAKHTIN, 2018:32), de modo que os acontecimentos ocorridos em Tiro poderiam ter ocorrido no delta ou em Éfeso. E em cada uma delas pudemos descobrir uma faceta da sociedade do mundo de *L&C*.

Em Tiro, presenciamos a vida típica da elite imperial, cadenciada por uma rotina de banquetes e demonstrações de ostentação. Nesta vida, restrita à *domus* do *paterfamilias*, nunca se está completamente sozinho e isolado, pois um numeroso corpo de escravos zela pela manutenção da ordem, testemunhando cada etapa da rotina e cada possível escapadela.

Constantemente observados, por vezes, incapazes de perceber o que está diante de seus olhos, estes homens pavoneiam seus conhecimentos enciclopédicos com técnicas retóricas, rivalizam para exhibir suas vestes e para decidir a verdadeira terra pátria de uma divindade ou de um festival. Tiro revela uma visão de mundo pautada pelas relações de patronagem e clientelismo e pela prática do evergetismo.

No delta egípcio, conhecemos pequenos vilarejos à margem do poderoso Nilo, onde viviam camponeses, pescadores, e vaqueiros que disputavam o uso do espaço com o Império, sob a figura de seus soldados e generais. O espaço aparecia como animado e qualificado pela ação humana, pelas atividades praticadas pelos habitantes do delta. E era esta disputa pelo uso, pela apropriação e domínio do sistema de organização social que mobilizava os *tópoi* e as convenções mais aventurescas do romance. Como o enlouquecimento da heroína e seu grotesco assassinato em um sacrifício religioso com canibalismo. No delta vimos o contraditório processo de integração das províncias no sistema imperial por meio de *tópoi* míticos e situações típicas. As convenções que Bakhtin julga como um formalismo abstrato e vazio estão prenhes de vida presente.

A cidade de Éfeso não demonstrava qualquer separação entre público e privado. Ali, a intimidade da vida doméstica aparecia em conjunto com a vida comunitária, civil e religiosa. Em Éfeso, a relação sociedade-espaço manifestava-se também no corpo deste homem por meio dos motivos composicionais de provação e comprovação. A demarcação e a defesa de fronteiras corporais e sociais eram seguidas da necessidade de legitimá-las, deixando-nos ver um homem preocupado com sua integridade e futuro, com sua autopreservação e com a unidade social. Na única cidade originalmente grega do enredo, a oposição entre gregos e bárbaros perdia sua relevância, dando lugar à oposição entre proprietários e despossuídos, entre senhores e escravos. Assim, as provações de fidelidade, castidade e de reconhecimento eram também a provação da identidade de classe deste homem.

Assim, a imagem do homem no espaço que podemos formar a partir de *L&C* é a imagem de um bem-nascido *pepaideuménos*. Ele tem vínculos substanciais com seu universo graças à sua educação e propriedades. É este pertencimento a uma cultura de elite grega-imperial e a participação na visão de mundo implicada por tal cultura que reúnem este homem a seu tempo presente e situa-o no Império. Ele não se sente parte do todo social: a plebe, os escravos, os camponeses e vaqueiros fornecem-lhe a imagem do mundo em que habita, mas não a sua identidade. Ele sente-se parte de uma classe. E almeja ser reconhecido em qualquer lugar do Império como atado pelo destino a ela.

De certa maneira, a ênfase que Bakhtin concede ao poder do acaso termina por nublar e minimizar a força que, no enredo, anima as formas espaciais tornando-as formas-conteúdo, justamente a força que coloca em cena os dilemas do presente, que traz à tona os mais diversos conflitos e contradições da sociedade representada e que realmente garante um vínculo substancial entre os heróis e o seu universo: Eros.

O poder de Eros impossibilita que o homem do romance grego seja um homem privado e isolado do todo social, pois Eros é a força política do romance grego. Desde a autoapresentação de Clitofonte (*L&C* 1.3), é graças a este levado menino que dá risada e zomba de Zeus (*L&C* 1.1.13) que as intenções demasiado materiais e mundanas da elite representada podem vir à luz. É a tocha de Eros que ilumina a arquitetura da casa paterna, que anima o rio Nilo, que acende paixões, conflitos e rivalidades, e que desrespeita as fronteiras da cidade da *párthenos*. Para ele, não há território inviolável. Por ser uma força política, Eros tece a transformação do acaso em destino. O acontecimento aventureiro, no romance grego, é também um acontecimento erótico. O homem do romance grego pode passar por inúmeras provações e desventuras, mas ele sabe que pode contar com a sorte, pois os acasos são carregados de coincidências significativas. Ele foi destinado à vida de sua classe, porque sua imagem é uma imagem desejada por autores e leitores do romance grego. Aquiles Tácio nos fascina com seu humor e ironia, pois ele foi também um grande *erótico*.

Referências bibliográficas

1) Obras de referência: Dicionários, léxicos e comentários

BENTEL, B. (2022). *A commentary on book 6 of Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*. Doctoral Thesis (PhD) – Faculty of Humanities, School of Literatures and Languages, University of Cape Town.

LIDDELL, H.; SCOTT, R. (1940). *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented by Sir Henry Stuart Jones with the assistance by Roderick Mckenzie. Oxford: Clarendon Press. Disponível em: «<http://stephanus.tlg.uci.edu/lsg/>»

O'SULLIVAN, J. (1980). *A lexicon to Achilles Tatius*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

WHITMARSH, T. (Ed.) (2020). *Achilles Tatius: Leucippe and Clitophon*, books I–II. Cambridge Greek and Latin Classics. New York: Cambridge University Press.

2) Fontes: Edições e traduções

ADLER, A. (1971). *Suidae lexicon: Pars 1 A - G*. Stuttgart: B. G. Teubner. Disponível em: The Suda On Line (the SOL project): «www.stoa.org/sol/».

ANDERSON, G. (Trad.) (2019). *Xenophon of Ephesus: An Ephesian Tale*. In: REARDON, B. (Ed.). (2019). *Collected Ancient Greek Novels*. Berkeley: University of California Press. (1ª ed. 1989).

BIANCHET, S. (Trad.) (2004). *Petrônio: Satyricon*. Belo Horizonte: Crisálida.

CARY, E. (Trad.) (1927). *Dio Cassius, Roman History, Volume IX: Books 71-80*. Loeb Classical Library 177. Cambridge, MA: Harvard University Press.

COLONNA, A. (Ed.) (1990). *Eliodoro: Le etiopiche*. Testo, introduzione, nota bibliografica, nota crítica e commento a cura di Aristide Colonna. Traduzione e commento a cura di Fiorenza Bevilacqua. Torino: TEA.

DUARTE, A. (Trad.) (2020). *Quéreas e Calírooe*. São Paulo: Editora 34.

EDWARDS, P. (Ed.) (2003). *William Shakespeare: Hamlet, Prince of Denmark*. Cambridge: Cambridge University Press.

FAIRCLOUGH, H. (Trad.) (1999). *Virgil: Eclogues. Georgics. Aeneid: Books 1-6*. Revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library 63. Cambridge, MA: Harvard University Press

GASLEE, S. (Trad.) (1969). *Achilles Tatius: Leucippe and Clitophon*. Revised by E. H. Warmington. Loeb Classical Library 45. Cambridge, MA: Harvard University Press.

GILL, C. (Trad.) (2019). *Longus: Daphnis and Chloe*. In: REARDON, B. (Ed.) (2019). *Collected Ancient Greek Novels*. Berkeley: University of California Press. (1ª ed. 1989).

GODLEY, A. (Trad.) (1926). *Herodotus. The Persian Wars, Volume I: Books 1-2*. Loeb Classical Library 117. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- GOOLD, G. (Trad.) (1995). *Chariton: Callirhoe*. Loeb Classical Library 481. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- GRANGER, F. (Trad.) (1934). *Vitruvius: On Architecture, Volume II: Books 6-10*. Loeb Classical Library 280. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- HENDERSON, J. (Trad.) (2009). *Longus, Xenophon of Ephesus: Daphnis and Chloe, Anthia and Habrocomes*. Loeb Classical Library 69. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- HENRY, R. (Ed.) (1960). *Photius: Bibliothèque, Tome II, codices «84-185»*. Paris: Les Belles Lettres.
- JONES, H. (Trad.) (1932). *Strabo. Geography, Volume VIII: Book 17*. Loeb Classical Library 267. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- MAGIE, D. (Trad.) (2022). *Historia Augusta*. Revised by David Rohrbacher. Loeb Classical Library 139. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- MILLER, W. (Trad.) (1913). *Cicero, On Duties*. Loeb Classical Library 30. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- MORGAN, J. (Trad.) (2019). *Heliiodorus: An Ethiopian Story*. In: REARDON, B. (Ed.) (2019). *Collected Ancient Greek Novels*. Berkeley: University of California Press. (1^a ed. 1989).
- MOZLEY, J. (Trad.) (1979). *Ovid: The Art of Love and other poems*. Revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library 232. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- PATON, W. (Trad.) (1917). *The Greek Anthology, volume III: Book 9: Declamatory epigrams*. Loeb Classical Library 84. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- SHIPLEY, F. (Trad.) (1924). *Velleius Paterculus. Compendium of Roman History. Res Gestae Divi Augusti*. Loeb Classical Library 152. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- SOUZA, J. (Trad.). *Platão: Fedro*. Posfácio e notas de José Trindade Santos. São Paulo: Editora 34.
- STEPHENS, S.; WINKLER, J. (Eds.) (1995). *Ancient Greek Novels: The Fragments*. Princeton: Princeton University Press.
- WERNER, C. (Trad.) (2014). *Homero: Odisseia*. São Paulo: Cosac Naify.
- WERNER, C. (Trad.) (2019). *Homero: Iliada*. São Paulo: SESI-SP/UBU.
- WHITMARSH, T. (Trad.) (2001). *Leucippe and Clitophon*. Introduction by Helen Morales. Oxford: Oxford University Press.
- WINKLER, J. (Trad.) (2019). *Achilles Tatius: Leucippe and Kleitophon*. In: REARDON, B. (Ed.) (2019). *Collected Ancient Greek Novels*. Berkeley: University of California Press. (1^a ed. 1989).

3. Bibliografia secundária

- ALFÖLDY, G. (1989). *A História Social de Roma*. Trad. de Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editorial Presença.
- ALSTON, R. (2009). “The Revolt of *Boukoloï*”. In: HOPWOOD, K. (Ed.) (2009). *Organised Crime in Antiquity*. Swansea: The Classical Press of Wales. (1ª ed. 1999).
- ALVAREZ, J. (1996). “Maps”. In: SCHMELING, G. (Ed.) (1996). *The Novel in the Ancient World*. Leiden, New York, Köln: Brill.
- ALWIS, A. (2011). *Celibate marriages in Late Antique and Byzantine hagiography: The Lives of Saints Julian and Basilissa, Andronikos and Athanasia, and Galaktion and Episteme*. London, New York: Continuum.
- ANDERSON, G. (1979). “The Mystic Pomegranate and the Vine of Sodom: Achilles Tatius 3.6”. *The American Journal of Philology*, v.100, n.4, p.516-518.
- ANDERSON, G. (1982). *Eros Sophistes – Ancient novelists at play*. Chico: American Philological Association.
- ANDO, C. (2000). *Imperial Ideology and Provincial Loyalty in the Roman Empire*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- ANTONACCIO, C. (2000). “Architecture and Behavior: Building Gender into Greek Houses”. *The Classical World*, v.93, n.5, p.517–533.
- BAKHTIN, M. (2013). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec.
- BAKHTIN, M. (2015). *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário por Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34.
- BAKHTIN, M. (2018). *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, prefácio, notas e glossário por Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34.
- BAKHTIN, M. (2019). *Teoria do romance III: O romance como gênero literário*. Tradução, prefácio, notas por Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34.
- BAL, M. (2017). *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- BARTSCH, S. (1989). *Decoding the ancient novel: the reader and the role of description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton: Princeton University Press.
- BEATON, R. (2010). “Historical Poetics: chronotopes in *Leucippe and Clitophon* and *Tom Jones*”. In: BEMONG, N. et al. (2010). (Ed.). *Bakhtin’s theory of the literary chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press.
- BEZERRA, P. (2015). “Prefácio” e “Breve glossário de alguns conceitos-chave”. In: BAKHTIN, M. (2015). *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário por Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim

Kójinov. São Paulo: Editora 34.

BEZERRA, P. (2018). “Nota à edição brasileira”. In: BAKHTIN, M. (2018). *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, prefácio, notas e glossário por Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34.

BEZERRA, P. (2019). “Nota à edição brasileira”. In: BAKHTIN, M. (2019). *Teoria do romance III: O romance como gênero literário*. Tradução, prefácio, notas por Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34.

BILLAULT, A. (2006). “Rhétorique et récit dans le roman d’Achille Tatiou”. *MOM Éditions*, n.36, p.77-86.

BLOUIN, K. (2010). “La révolte des ‘boukoloï’ (delta du Nil, Égypte, CA 166-172 de notre ère): regard socio-environnemental sur la violence”. *Phoenix*, v. 64, n.3/4, p.386-422.

BLOUIN, K. (2014). *Triangular landscapes: environment, society, and the state in the Nile Delta under Roman rule*. Oxford: Oxford University Press.

BOENAVIDES, D. (2022). “Publicação e recepção das obras do Círculo de Bakhtin no Brasil: a consolidação da análise dialógica do discurso”. *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*, v.17, n.4, p.109-142.

BOWIE, E. (1985). “The Greek Novel”. In: EASTERLING, P.; KNOX, W. (Eds.) (1988). *The Cambridge history of Classical literature: I. Greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

BOWIE, E. (2003). “The chronology of the earlier Greek novels since B.E. Perry: revisions and precisions”. *Ancient Narrative*, v.2, p.47-63.

BOWIE, E. (2006). “The construction of classical past in the ancient Greek novels”. In: EKLUND, S. (Ed.) (2006). *Συγχάρματα. Studies in honor of Jan Frederik Kindstrand*. Stockholm: Elanders Gotab, p.1-20.

BRANDÃO, J. (2005). *A invenção do romance*. Brasília: Editora Unb.

BRANDÃO, J. (2013). “Qual romance? (entre antigos e modernos)”. *Eutomia*, v.12, p.80-99.

BRANDÃO, J. (2014). “Quem somos nós: qual é o Império Romano de Luciano?”. In: FAVERSANI, F.; JOLY, F. (Orgs.). (2014). *As formas do Império Romano*. Mariana: Editora UFOP.

BRANDÃO, J. (2015). “Introdução”. In: BRANDÃO, J. (Org.) (2015). *Biografia literária: Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

BRANHAM, B. (2019). *Inventing the Novel: Bakhtin and Petronius Face to Face*. Oxford: Oxford University Press.

BRANHAM, B. (Ed.) (2002). *Bakhtin and the classics*. Evanston: Northwestern University Press.

BRANHAM, B. (Ed.) (2005). *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*. Groningen: Barkhuis Publishing, Groningen University Library.

- BRUNT, P. (1994). "The bubble of the Second Sophistic". *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. v.39, n.1, p.25-52.
- BUDIN, S. (2016). *Artemis*. London, New York: Routledge.
- CANTARELLA, E. (2003). "Fathers and sons in Rome". *The Classical World*, v.96, n.3, p.281-298.
- CARDOSO, C. (1988). "Sociedade, crise política e discurso histórico-literário em Roma Antiga". *Phoînix*, n.4, p.69-88.
- CARSON, A. (1986). *Eros, the bittersweet: an essay*. Princeton: Princeton University Press.
- CHEW, K. (2000). "Achilles Tatius and Parody". *The Classical Journal*, v.96, n.1, p.57-70.
- CHEW, K. (2012). "A Novelistic Convention Reversed: Tyche vs. Eros in Achilles Tatius". *Classical Philology*, v.107, n.1, p.75-80.
- CHEW, K. (2014). "Achilles Tatius, Sophistic Master of Novelistic Conventions". In: CUEVA, E.; BYRNE, S. (Eds.) (2014). *A companion to the ancient novel*. Chinchester: John Willey & Sons.
- CLO, M. (2015). "«Comme dans un miroir», l'objet et le reflet dans le roman d'Achille Tatius". *Gaia: Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne*, n.18, p.551-563.
- CORBIER, M. (1992). "City, territory and taxation". In: RICH, J.; WALLACE-HADRILL, A. (Eds.) (1992). *City and Country in the Ancient World*, p.214-243.
- CROOK, J. (1995). *Legal advocacy in the Roman world*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- CUEVA, E. (2007). *The myths of fiction: studies in the canonical Greek novels*. Michigan: The University of Michigan Press. (1ª ed. 2004).
- DE TEMMERMAN, K. (2012). "Achilles Tatius". In: DE JONG, I. (Ed.) (2012). *Space in Ancient Greek Literature: studies in ancient Greek narrative*. Leiden, Boston: Brill.
- DE TEMMERMAN, K. (2014). *Crafting characters: heroes and heroines in the ancient Greek novel*. Oxford: Oxford University Press.
- DUARTE, A. (2019). "Apresentação". In: GUIMARÃES, R. (Trad.). *Apuleio: O asno de ouro*. São Paulo: Editora 34.
- DUARTE, A. (2023). "A alcoviteira e a assediadora: rastros do mimo no romance". In: RODRIGUES JR. et al. (Coords.) (2023). *A produção dramática no período Helenístico e sua influência na literatura greco-latina posterior*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- DURHAM, D. (1938). "Parody in Achilles Tatius". *Classical Philology*, v.33, n.1.
- ECK, W. (1999). "The Bar Kokhba Revolt: The Roman Point of View". *The Journal of Roman Studies*, v.89, p.76-89.
- EGGER, B. (1994). "Women and marriage in the Greek novels: the boundaries of romance". In: TATUM, J. (Ed.) (1994). *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore: Johns Hopkins

University Press.

FINLEY, M. (1978). "Empire in the Greco-Roman World". *Greece & Rome*, v.25, p.1-15.

FIORIN, J. (2019). *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Editora Contexto. (1ª ed. 2011).

FREITAS, M. (1997). "Do pós-moderno ao pós-antigo". *Clássica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v.9, n.9/10, p.255-262.

FRIENSEN, C. (2014). "Dionysus as Jesus: the incongruity of a love feast in Achilles Tatius's *Leucippe and Clitophon* 2.2.". *Harvard Theological Review*, v.107, n.2, p.222-240.

FUSILLO, M. (1991). *Naissance du Roman*. Trad. de Marielle Abrioux. Paris: Éditions du Seuil.

GAGOS, T.; POTTER, D. (2006). "Documents". In: POTTER, D. (Ed.) (2006). *A companion to the Roman Empire*. Oxford: Blackwell.

GOLDHILL, S. (2008). "Genre". In: WHITMARSH, T. (Ed.) (2008). *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.

GRIMM, F. (2011). *Trajetória epistemológica de Milton Santos: uma leitura a partir da centralidade da técnica, dos diálogos com a economia política e da cidadania como práxis*. Tese (Doutorado) – Geografia Humana, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

GRUBBS, J. (2002). *Women and the Law in the Roman Empire: A Sourcebook on Marriage, Divorce and Widowhood*. London, New York: Routledge.

GUARINELLO, N. (2010). "Ordem, Integração e Fronteiras no Império Romano: Um Ensaio". *Mare Nostrum*, v.1, n.1, p.113-127.

GUEZ, J. (2012). "Le royaume d'Aphrodite et la grotte d'Artémis: amour et chasteté chez Achille Tatius". *MOM Éditions*, v.48, n.1, p.33-53.

HAESBAERT, R. (2011). *O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

HÄGG, T. (1994). "Orality, literacy, and the 'readership' of the early Greek Novel". In: ERIKSEN, R. (Ed.) (1994). *Contexts of Pre-novel Narrative: The European Tradition*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.

HILTON, J. (2009). "Contemporary elements in Achilles Tatius's *Leucippe and Clitophon*". *Acta Classica*, v.52, p.101-112.

HILTON, J. (2019) "The Analgesic Elephant and the Black Rose of India (Achilles Tatius 4.2-5)". *Mnemosyne*, v.72, fasc.4, p.561-584.

HILTON, J. (2019b). "The Role of Gender and Sexuality in the Enslavement and Liberation of Female Slaves in the Ancient Greek Romances". In: PANAYOTAKIS, S.; PASCHALIS, M. (Eds.) (2019). *Slaves and Masters in the Ancient Novel*. Groningen: Barkhuis Publishing, Groningen University Library.

HILTON, J. (2020) "The revolt of the *boukoloï*, class and contemporary fiction in Achilles

- Tatius' *Leucippe and Clitophon*". In: EVANS, R.; DE MARRE, M. (Eds.) (2020). *Piracy, Pillage and Plunder in Antiquity: Appropriation and the Ancient World*. London, New York: Routledge.
- HOLZBERG, N. (1996). "The genre: novels proper and the fringe". In: SCHMELING, G. (Ed.) (1996). *The Novel in the Ancient World*. Leiden, New York, Köln: Brill.
- HOPKINS, K. (1980). "Brother-Sister Marriage in Roman Egypt". *Comparative Studies in Society and History*, v.22, n.3, p.303-354.
- HUEBNER, S. (2007). "Brother-sister' marriage in Roman Egypt: A curiosity of humankind or a widespread family strategy?". *The Journal of Roman Studies*, v.97, p.21-49.
- IPIRANGA JR., P. (2014). "O romance antigo: teorização e crítica". *Eutomia*, v.1, n.14, p.45-65.
- JONES, M. (2007). "*Andreia* and gender in the Greek novels". In: MORGAN, R.; JONES, M. (Eds.) (2007). *Philosophical presences in the Ancient novel*. Groningen: Barkhuis Publishing, Groningen University Library.
- JONGMAN, W. (2002). "The Roman Economy: From Cities To Empire". In: DE BLOIS, L.; RICH, J. (Eds.) (2002). *The Transformation of Economic Life under the Roman Empire*. Amsterdam: J.C. Gieben.
- KAUFFMAN, N. (2015). "Beauty as Fiction in *Leucippe and Clitophon*". *Ancient Narrative*, v.12, p.43-69.
- KIM, L. (2008). "Time". In: WHITMARSH, T. (Ed.) (2008). *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KONSTAN, D. (1994). *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*. Princeton: Princeton University Press.
- KUIPERS, G. (2009). "Humor Styles and Symbolic Boundaries". *Journal of Literary Theory*, v.3, n.2, p.219-240.
- LACOSTE, Y. (1988). *Geografia: isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra*. Trad. de Maria Cecília França. Campinas: Papirus.
- LALANNE, S. (2014). "Education as Construction of Gender Roles in the Greek Novels". In: CUEVA, E.; BYRNE, S. (Eds.) (2014). *A companion to the ancient novel*. Chinchester: John Willey & Sons.
- LUKÁCS, G. (2009). "Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels". In: ___. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- LUKÁCS, G. (2010). "A fisionomia intelectual dos personagens artísticos". In: ___. *Marxismo e Teoria da Literatura*. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular.
- MANOUSAKIS, N. (2018). "(Re)discovering Love Stories: Byzantines Mentality and the Greek Novel from the Ninth to the Fifteenth Century CE". *The Journal of Greco-Roman Studies*, v.57, p.123-144.

- MARCUSE, H. (2016). *A dimensão estética*. Trad. de Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70.
- MARTINS, P.; BRENER, P. (2017). “Novas luzes sobre a Segunda Sofística”. *CODEX - Revista de Estudos Clássicos*, online, v.5, n.2, p.11-28.
- MCGLATHERY, D. (1998). “Petronius’ Tale of the Widow of Ephesus and Bakhtin’s Material Bodily Lower Stratum”. *Arethusa*, v.31, n.3, p.313-336.
- MENDES, N. (2002). *Sistema Político do Império Romano do Ocidente: um modelo de colapso*. Rio de Janeiro: DP&A Editora e FAPERJ.
- MENDILOW, A. (1972). *O Tempo e o romance*. Trad. de Flávio Wolf. Supervisão, prefácio e nota final de Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo.
- MONTIGLIO, S. (2013). *Love and Providence: recognition in the Ancient novel*. Oxford: Oxford University Press.
- MORAES, A.; COSTA, W (1987). *Geografia Crítica: a valorização do espaço*. São Paulo: Hucitec. (1ª ed. 1984).
- MORAES, A. (1991). *Ideologias geográficas: espaço, cultura e política no Brasil*. São Paulo: Hucitec. (1ª ed. 1988).
- MORAES, A. (2008). *Território e História no Brasil*. São Paulo: Annablume.
- MORAES, A. (2013). *Território na geografia de Milton Santos*. São Paulo: Annablume.
- MORAES, A. (2014). “Geografia, interdisciplinaridade e metodologia”. *GEOUSP – Espaço e Tempo*, v.18, n.1, p.9-39.
- MORALES, H. (2001). “Introduction”. In: WHITMARSH, T. (Trad.) (2001). *Leucippe and Clitophon*. Oxford: Oxford University Press.
- MORALES, H. (2004). *Vision and Narrative in Achilles Tatius’ Leucippe and Clitophon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MORALES, H. (2009). “Challenging some orthodoxies: the politics of genre and the ancient Greek novel”. In: KARLA, G. (Ed.) (2009). *Fiction on the Fringe: novelistic writing in the post-classical age*. Leiden, Boston: Brill.
- MOREIRA, R. (2009). *O pensamento geográfico brasileiro: as matrizes da renovação*. São Paulo: Contexto.
- MORGAN, J. (1996). “Heliodoros”. In: SCHMELING, G. (Ed.). (1996). *The Novel in the Ancient World*. Leiden, New York, Köln: Brill.
- MORGAN, J. (2002). “The Greek novel: towards a sociology of production and reception”. In: POWELL, A. (Ed.). (2002). *The Greek world*. London, New York: Routledge. (1ª ed. 1995).
- MORGAN, J. (2007). “Kleitophon and Encolpius: Achilleus Tatius as hidden author”. In: PASCHALIS, M. et al. (Eds.) (2007). *The Greek and the Roman Novel: Parallel Readings*. Groningen: Barkhuis Publishing and Groningen University Library.

- MOST, G. (1989). "The stranger's stratagem: self-disclosure and self-sufficiency in Greek culture". *The Journal of Hellenic Studies*, v.109, p.114-133.
- NEVETT, L. (2010). *Domestic Space in Classical Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NIETZSCHE, F. (1987). *Genealogia da moral*. Trad. de Paulo Cesar Souza. São Paulo: Brasiliense.
- NIMIS, S. (1998). "Memory and description in the Ancient novel". *Arethusa*, v.31, n.1, p.99-122.
- NIMIS, S. (2004). "Egypt in Greco-Roman History and Fiction". *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n.24, p.34-67.
- NOVIKOV, K. (2014). *Leucippe and Clitophon by Achilles Tatius: rhetorical figures, narrative tempo and genres in the Greek novel*. Doctoral Thesis (PhD) – Department of Classical Philology, Institute of Germanic, Romance and Slavonic Languages and Literatures, University of Tartu.
- ORMAND, K. (2010). "Testing Virginty in Achilles Tatius and Heliodorus". *Ramus*, v.39, n.2, p.160-197.
- PANAGAKOS, K. (2004). *Criminal Elements: the evolution of the outlaw in the Ancient novel*. Doctoral Thesis (PhD) – Department of Greek and Latin, Graduate School of The Ohio State University.
- PERKINS, J. (1995). *The Suffering Self: Pain and narrative representation in the Early Christian Era*. London, New York: Routledge.
- PERKINS, J. (2006). "Fictive *Scheintod* and Christian Resurrection". *Religion and Theology*, v.13, n. 3/4, p.396-418.
- PERKINS, J. (2009). *Roman Imperial Identities in the Early Christian Era*. London, New York: Routledge.
- PERRY, B. (1967). *The Ancient Romances: A literary-historical account of their origins*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- PINHEIRO, M. (2005). "Origens gregas do género". In: OLIVEIRA, F. *et al.* (Eds.). *O romance antigo: origens de um género literário*. Coimbra: Universidade de Coimbra e Università degli Studi di Bari.
- PLEPELITS, K. (1996). "Achilles Tatius". In: SCHMELING, G. (Ed.) (1996). *The Novel in the Ancient World*. Leiden, New York, Köln: Brill.
- POLAŃSKI, T. (2006). "Boukoloi banditry: Greek perspectives on native resistance". *Grazer Beiträge*, v.25, p.229-248.
- PONZIO, A. (2015). "Philology and Philosophy in Mikhail Bakhtin". *Philology*, v.1, n.1, p.121-150.
- REARDON, B. (1971). *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J.-C.* Paris: Les Belles-Lettres.

- REARDON, B. (1991). *The form of Greek Romance*. Princeton: Princeton University Press.
- REARDON, B. (1994). "Achilles Tatius and the ego-narrative". In: MORGAN, J.; STONEMAN, R. (Eds.) (1994). *Greek Fiction: The Greek Novel in Context*. London, New York: Routledge.
- REARDON, B. (2019). "General Introduction". In: REARDON, B. (Ed.) (2019). *Collected Ancient Greek Novels*. Berkeley: University of California Press. (1ª ed. 1989).
- REPATH, I. (2007). "Callisthenes in Achilles Tatius' *Leucippe and Cleitophon*: Double Jeopardy?". *Ancient Narrative*, v.6, p.101-129.
- REPATH, I (2005). "Achilles Tatius' *Leucippe and Cleitophon*: What happened next?". *The Classical Quarterly*, v.55, n.1., p.250-265.
- ROBIANO, P. (2009). "Pour en finir avec le christianisme d'Achille Tatius et d'Héliodore d'Émèse: La lecture des *Passions de Galaction et d'Épistème*". *L'Antiquité Classique*, v.78, p.145-160.
- ROUGÉ, J. (1978). "Romans grecs et navigation: le voyage de Leucippé et Clitophon de Beyrouth en Egypte". *Archaeonautica*, v.2, p.265-280.
- ROWLANDSON, J.; TAKAHASHI, R. (2009). "Brother-Sister marriage and inheritance strategies in Greco-Roman Egypt". *The Journal of Roman Studies*, v.99, p.104-139.
- RUIZ-MONTERO, C. (1996). "The rise of the Greek novel". In: SCHMELING, G. (Ed.) (1996). *The Novel in the Ancient World*. Leiden, New York, Köln: Brill.
- RUSSELL, D. (1983). *Greek declamation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RUTHERFORD, I. (2000). "The genealogy of the *boukoloï*: How Greek literature appropriated an Egyptian narrative-motif". *Journal of Hellenic Studies*, v.120, p.106-121.
- SAÏD, S. (1999) "Rural society in the Greek novel, or the country seen from the town". In: SWAIN, S. (1999). *Oxford Readings in The Greek Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- SALLER, R. (1999). "*Pater familias, mater familias*, and the gendered semantics of the Roman household". *Classical Philology*, v.94, n.2, p.182-197.
- SANDLER, S. (2015). "A strange kind of Kantian: Bakhtin's reinterpretation of Kant and the Marburg School". *Studies in East European Thought*, v.67, n.3/4, p.165-182.
- SANO, L. (2022). "Eros marcial em *Leucipe e Clitofonte*, de Aquiles Tácio". *Clássica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 35, n.2, p.1-11
- SANTOS, M.; SILVEIRA, M. (2006). *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Record. (1ª ed. 2001).
- SANTOS, M. (2012). *Por uma geografia nova: Da crítica da geografia a uma geografia crítica*. São Paulo: Edusp. (1ª ed. 1978).
- SANTOS, M. (2014). *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: Edusp. (1ª ed. 2005).
- SANTOS, M. (2014). *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: Edusp. (1ª ed. 1988).

SANTOS, M. (2020) *A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp. (1ª ed. 1996).

SANTOS, M. *et al* (2000). “O papel ativo da Geografia: um manifesto”. São Paulo: Estudos Territoriais Brasileiros (LABOPLAN), Departamento de Geografia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. [publicação menor]

SCHOLZ, B. (1998). “Bakhtin's concept of ‘Chronotope’: The Kantian Connection”. In: SHEPHERD, D. (Ed.) (1998). *The Contexts of Bakhtin Philosophy, Authorship, Aesthetics*. London, New York: Routledge.

SCHWARTZ, S. (2000). “Clitophon the *Moichos*: Achilles Tatius and the Trial Scene in the Greek Novel”. *Ancient Narrative*, v.1, p.93-113.

SCHWARTZ, S. (2012). “Dressing up, dressing down: false enslavement in the Greek novels”. In: DUBEL, S. *et al*. (Eds.) (2012). *Éclats de littérature grecque d'Homère à Pascal Quignard: Mélanges offerts à Suzanne Saïd*. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Nanterre.

SCHWARTZ, S. (2016). *From bedroom to courtroom: law and justice in the Greek novel*. Groningen: Barkhuis Publishing, Groningen University Library.

SCOBIE, A (1979). “Storytellers, storytelling, and the novel in Graeco-Roman Antiquity”. *Rheinisches Museum für Philologie*, v.122, n.3/4, p.229-259.

SELDEN, D. (1994). “Genre of Genre”. In: TATUM, J. (Ed.) (1994). *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

SILVA, S. (2009). “A aristocracia romano-africana do século II d.C. no discurso *Apologia* de Apuleio”. *Alétheia - Estudos sobre Antiguidade e Medieval*, v.2, n.2, p.1-15.

SMITH, S. (2005) “Bakhtin and Chariton: A revisionist reading”. In: BRANHAM, B. (Ed.) (2005). *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*. Groningen: Barkhuis Publishing, Groningen University Library.

SOUZA, M. (2019). “Território usado, rugosidades e patrimônio cultural: ensaio geográfico sobre o espaço banal”. *PatryTer – Revista Latinoamericana e caribenha de Geografia e Humanidades*, v.2, n.4, p.1-17.

STEVENSON, T. (1992). “The ideal benefactor and the father analogy in Greek and Roman thought”. *The Classical Quarterly*, v.42, n.2, p.421-436.

STEVENSON, T. (2015) “Andreas Alföldi on the Roman Emperor as *Pater Patriae*”. In: RICHARDSON, J.; SANTANGELO, F. (Eds.) *Andreas Alföldi in the Twenty-First Century*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

VESSEY, D. (1991). “Thoughts on ‘The Ancient Novel’ or what ancients? What novels?”. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, n.38, p.144-161.

VLASOV, E. (1995). “The World According to Bakhtin: on the description of space and spatial forms in Mikhail Bakhtin’s works”. *Canadian Slavonic Papers*, v.37, n.1/2, p.37-58.

WALLACE-HADRILL, A. (1988). “The Social Structure of the Roman House”. *Papers of the British School at Rome*, v.56, p.43-97.

- WEBB, R. (2007). "Rhetoric and the novel: sex, lies and sophistic". In: WORTHINGTON, I. (Ed.). (2007). *A companion to Greek rhetoric*. Oxford: Blackwell Publishing.
- WHITMARSH, T.; REPATH, I. (Eds.). (2022). *Reading Heliodorus' Aethiopica*. Oxford: Oxford University Press.
- WHITMARSH, T. (2003). "Reading for pleasure: narrative, irony, and erotics in Achilles Tatius." In: PANAYOTAKIS *et al.* (Eds.) *The Ancient Novel and Beyond*. Leiden, Boston: Brill.
- WHITMARSH, T. (2005a). "The Greek Novel: Titles and Genre". *The American Journal of Philology*, v.126, n.4, p. 587-611.
- WHITMARSH, T. (2005b). "The Second Sophistic". *Greece & Rome*, New Surveys in the Classics, n.35.
- WHITMARSH, T. (2005c). "Dialogues in love: Bakhtin and his critics on the Greek novel". In: BRANHAM, B. (Ed.). (2005). *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative. Ancient Narrative Supplementum*, 3. Groningen: Barkhuis Publishing, Groningen University Library.
- WHITMARSH, T. (2008). "Introduction". In: WHITMARSH, T. (Ed.). (2008). *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WHITMARSH, T. (2010). "Domestic Poetics: Hippias' House in Achilles Tatius." *Classical Antiquity*, v.29, n.2, p.327-348.
- WHITMARSH, T. (2011). *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel: Returning Romance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WINKLER, J. (1980). "Lollianos and the Desperadoes". *The Journal of Hellenic Studies*, v.100, p.155-181.
- WINKLER, J. (2014). "Achilles Tatius and Heliodorus: Between Aristotle and Hitchcock". CUEVA, E.; BYRNE, S. (Eds.). (2014) *A companion to the ancient novel*. Chinchester: John Willey & Sons.
- ZEITLIN, F. (1996). *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Apêndice

1) Texto grego e tradução de passagens de *Leucipe e Clitofonte*

GASLEE, S. (Trad.) (1969). *Achilles Tatius: Leucippe and Clitophon*. Revised by E. H. Warmington. Loeb Classical Library 45. Cambridge, MA: Harvard University Press.

a) Livro 1

L&C 1.1.1-7

1. Σιδῶν ἐπὶ θαλάσση πόλις· Ἀσσυρίων ἢ θάλασσα·
μήτηρ Φοινίκων ἢ πόλις· Θηβαίων ὁ δῆμος πατήρ. δίδυμος
λιμὴν ἐν κόλπῳ πλατύς, ἡρέμα κλείων τὸ πέλαγος. ἦ γὰρ ὁ
κόλπος κατὰ πλευρὰν ἐπὶ δεξιὰ κοιλαίνεται, στόμα δεύτερον
ὀρώρουκται, καὶ τὸ ὕδωρ αὐθις εἰσρεῖ, καὶ γίνεται τοῦ λιμένος
ἄλλος λιμὴν, ὡς χειμάζειν μὲν ταύτη τὰς ὀλκάδας ἐν γαλήνῃ,
θερίζειν δὲ τοῦ λιμένος εἰς τὸ προκόλπιον.

Sidon é uma cidade litorânea. O litoral dos assírios. A cidade é a metrópole dos fenícios. O porto é pai dos tebanos. Na baía há um amplo porto duplo, que gentilmente encerra o mar. Pois onde a baía é côncava descendo pela costa à direita foi escavada uma segunda boca, um canal para onde a maré de novo aflui. Assim, do porto nasce outro porto, de modo que os navios mercantis podem passar o inverno ali, na calmaria, e do lado de fora do porto, o verão.

L&C 1.3.1- 4.1.

1. Ὁ δὲ ἄρχεται τοῦ λέγειν ὧδε· Ἐμοὶ Φοινίκη γένος, Τύρος
πατρίς, ὄνομα Κλειτοφῶν, πατήρ Ἰππίας, ἀδελφὸς πατρὸς
Σώστρατος, οὐ πάντα δὲ ἀδελφός, ἀλλ' ὅσον ἀμφοῖν εἰς πατήρ·
αἱ γὰρ μητέρες, τῷ μὲν ἦν Βυζαντία, τῷ δὲ ἐμῷ πατρὶ Τυρία. ὁ
μὲν οὖν τὸν πάντα χρόνον εἶχεν ἐν Βυζαντίῳ· πολὺς γὰρ ὁ τῆς
2. μητρὸς κληρὸς ἦν αὐτῷ· ὁ δὲ ἐμὸς πατήρ ἐν Τύρῳ κατῴκει. τὴν
δὲ μητέρα οὐκ οἶδα τὴν ἐμήν· ἐπὶ νηπιῳ γάρ μοι τέθνηκεν.
ἐδέησεν οὖν τῷ πατρὶ γυναικὸς ἑτέρας, ἐξ ἧς ἀδελφή μοι
Καλλιγόνη γίνεται. καὶ ἐδόκει μὲν τῷ πατρὶ συνάψαι μᾶλλον
ἡμᾶς γάμῳ· αἱ δὲ Μοῖραι τῶν ἀνθρώπων κρείττονες ἄλλην
ἐτήρουν μοι γυναῖκα.

Φιλεῖ δὲ τὸ δαιμόνιον τὸ μέλλον ἀνθρώποις νύκτωρ
πολλάκις λαλεῖν· οὐχ ἵνα φυλάξωνται μὴ παθεῖν (οὐ γὰρ

3. εἰμαρμένης δύνανται κρατεῖν) ἀλλ' ἵνα κουφότερον πάσχοντες
φέρωσι. τὸ μὲν γὰρ ἐξαίφνης ἀθρόον καὶ ἀπροσδόκητον
ἐκπλήσσει τὴν ψυχὴν ἄφνω προσπεσὸν καὶ κατεβάπτισε· τὸ δὲ
πρὸ τοῦ παθεῖν προσδοκώμενον προκατηνάλωσε κατὰ μικρὸν
μελετώμενον τοῦ πάθους τὴν ἀκμὴν. ἐπεὶ γὰρ εἶχον ἔννατον
ἔτος ἐπὶ τοῖς δέκα, καὶ παρεσκεύαζεν ὁ πατήρ εἰς νέωτα
4. ποιήσων τοὺς γάμους, ἤρχετο τοῦ δράματος ἢ τύχη.

Sou de linhagem Fenícia, Tiro é minha pátria. Meu nome é Clitofonte. Meu pai chama-se Hípias e seu irmão, Sóstrato. Eles são irmãos apenas por parte de pai: a mãe do meu tio era de Bizâncio e a de meu pai era de Tiro. Meu tio permaneceu em Bizâncio por toda vida, pois sua mãe deixou-lhe uma grande propriedade de herança. Já meu pai ficou estabelecido em Tiro. Eu não conheci minha mãe, ela faleceu quando eu era novo. Em seguida, meu pai uniu-se a outra mulher que pariu minha irmã Calígone. Ele pretendia ligar-nos ainda mais em um casamento, mas as Moiras, mais poderosas do que os homens, guardavam-me outra mulher. Com frequência, durante a noite, o *daimónion* gosta de murmurar para os homens seu futuro. Não para que evitem sofrer (pois é impossível dominar o destino), mas para que suportem tal sofrimento com maior facilidade. Pois o evento súbito e inesperado quando recai de repente sobre a alma, espanta-a e sobrecarrega-a. Mas quando se dispõe de antemão do evento, o sofrimento é esperado, assim, em pouco tempo, habitua-se ao ápice da dor. Quando eu estava com dezenove anos e meu pai dava início aos preparativos do casamento para o ano seguinte, a *Tykhē* começou o seu drama.

L&C 1.11.3.2-8

“[...] ἐν μεθορίῳ κεῖμαι δύο ἐναντίων·
ἔρωσ ἀνταγωνίζεται καὶ πατήρ. ὁ μὲν ἔστηκεν αἰδοῖ κρατῶν, ὁ
δὲ κάθηται πυρπολῶν. πῶς κρίνω τὴν δίκην; ἀνάγκη μάχεται
καὶ φύσις. καὶ θέλω μὲν σοὶ δικάσαι, πάτερ, ἀλλ' ἀντίδικον ἔχω
χαλεπότερον. βασανίζει τὸν δικαστὴν, ἔστηκε μετὰ βελῶν,
κρίνεται μετὰ πυρός. ἂν ἀπειθήσω, πάτερ, αὐτοῦ καίομαι τῷ
πυρί.”

– [...] Jazo na fronteira entre dois oponentes de guerra! Eros e meu pai antagonizam. De um lado está posicionado o que domina-me pela reverência que lhe devo. Do outro, senta-se Eros, brandindo sua tocha. Como posso decidir o julgamento? É um combate entre dever e instinto. Eu quero emitir o veredicto em seu favor, pai! Tenho, porém, um oponente mais cruel. Ele tortura o juiz, está armado com seu dardo no meio do tribunal e disputa seu caso valendo-se da tocha. Se eu desobedecer a ele, pai, serei consumido por seu fogo

L&C 1.16.2.3-3.7

[...] “Τοῦτο μέντοι οὐκ ἄνευ τέχνης ὁ

ὄρνις,” ἔφην, “ποιεῖ· ἀλλ’ ἔστι γὰρ ἐρωτικός· ὅταν γοῦν

3. ἐπαγαγέσθαι θέλῃ τὴν ἐρωμένην, τότε οὕτως καλλωπίζεται.

ὄρᾳς ἐκείνην τὴν τῆς πλατάνου πλησίον;” (δείξας θήλειαν

ταῶνα) “αὐτὴ νῦν οὕτως τὸ κάλλος ἐπιδείκνυται λειμῶνα

πετρῶν. ὁ δὲ τοῦ ταῶ λειμῶν εὐανθέστερος, πεφύτευται γὰρ

αὐτῷ καὶ χρυσὸς ἐν τοῖς περοῖς, κύκλω δὲ τὸ ἀλουργές

τὸν χρυσὸν περιθέει τὸν ἴσον κύκλον, καὶ ἐστὶν ὀφθαλμὸς ἐν τῷ

πετρῷ.”

Então eu disse:

– De fato, este pássaro não age assim sem premeditação técnica. Pelo contrário! Ele é um especialista erótico. Quando quer conquistar sua amada, ele se adorna desta maneira. Você está vendo aquela ali perto do plátano? – e eu aponte para a fêmea – é para ela que ele está exibindo a beleza de sua plumagem que é um prado. O prado do pavão é o mais florido, pois, no macho, ouro foi plantado em suas plumas e um círculo de púrpura circunscreve o outro de ouro, formando os olhos de sua plumagem.

b) Livro 2

L&C 2.4.1-4.6.1

Κοινοῦμαι δὴ τῷ Σατύρῳ τὸ πᾶν καὶ συμπράττειν ἠξίου·

ὁ δὲ ἔλεγε καὶ αὐτὸς μὲν ἐγνωκέναι πρὶν παρ’ ἐμοῦ μαθεῖν,

ὀκνεῖν δὲ ἐλέγχειν βουλόμενον λαθεῖν. ὁ γὰρ μετὰ κλοπῆς ἐρῶν

2. ἂν ἐλεγθῆι πρὸς τινος, ὡς ὄνειδίζοντα τὸν ἐλέγξαντα μισεῖ.

“Ἦδη δέ,” ἔφη, “καὶ τὸ αὐτόματον ἡμῶν προυνόησεν. ἢ γὰρ

- τὸν θάλαμον αὐτῆς πεπιστευμένη Κλειῶ κεκοινώνηκέ μοι καὶ ἔχει πρὸς με ὡς ἔραστὴν. ταύτην παρασκευάσω κατὰ μικρὸν
3. πρὸς ἡμᾶς οὕτως ἔχειν, ὡς καὶ συναίρεσθαι πρὸς τὸ ἔργον. δεῖ δέ σε καὶ τὴν κόρην μὴ μέχρι τῶν ὀφθαλμῶν πειρᾶν, ἀλλὰ καὶ
4. ῥῆμα δριμύτερον εἰπεῖν. τότε δὲ πρόσαγε τὴν δευτέραν μηχανήν· θίγε χειρός, θλίψον δάκτυλον, θλίβων στέναξον. ἦν δὲ ταῦτά σου ποιοῦντος καρτερῆ καὶ προσίηται, σὸν ἔργον ἤδη δέσποινάν τε καλεῖν καὶ φιλήσαι τράχηλον.” “Πιθανῶς μὲν,” ἔφην, “νῆ τὴν Ἀθηναῖαν, εἰς τὸ ἔργον παιδοτριβεῖς· δέδοικα δὲ μὴ
5. ἄτολμος καὶ δειλὸς ἔρωτος ἀθλητῆς γένωμαι.” “Ἔρωσ, ὦ γενναῖε,” ἔφη, “δειλίας οὐκ ἀνέχεται. ὀρᾶς αὐτοῦ τὸ σχῆμα ὡς ἐστι στρατιωτικόν; τόξα καὶ φαρέτρα καὶ βέλη καὶ πῦρ, ἀνδρεῖα πάντα καὶ τόλμης γέμοντα. τοιοῦτον οὖν ἐν σεαυτῷ θεὸν ἔχων
6. δειλὸς εἶ καὶ φοβῆ; ὄρα μὴ καταψεύση τοῦ θεοῦ. [...]

Então eu compartilhei toda a história com Sático e pedi sua ajuda. E ele disse que já tinha percebido as coisas antes mesmo de eu contar, mas que estava com medo de inquirir-me a respeito, caso eu quisesse esconder. Pois o amante furtivo, quando questionado sobre seu desejo, passa a odiar quem perguntou, porque se sente censurado.

– Mas agora – ele disse – a vicissitude providenciou as coisas de antemão para nós. Pois Clio, a encarregada dos aposentos da jovem, tornou-se uma parceira para mim, e ela me considera como um amante seu. Vou trazê-la, pouco a pouco, para o nosso lado, para que ela coopere com a realização do ato. E quanto a sua parte, é preciso que você se esforce para não ficar só na troca de olhares, você precisa dizer coisas mais penetrantes. E, em seguida, traga seu segundo mecanismo de cerco: toque em suas mãos, alise seus dedos e suspire ao alisá-los. Se ela deixar você fazer isso, permitindo de bom grado, então, sua tarefa é chamá-la de princesa e beijar seu pescoço.

– Por Atena! – eu exclamei – Você é um treinador com exercícios persuasivos para o ato! Mas temo que eu me torne um atleta erótico pouco ousado e covarde.

– Eros, meu bem-nascido, não suporta covardia. Veja como sua figura é militar: arco, aljava, dardo e tocha: todos objetos de coragem viril e cheios de ousadia. Você vai ser covarde e medroso com um deus dessa natureza em você? Cuida para não desmentir o deus! [...]

L&C 2.24.2-4.6

2. “Ἀπόλεσάς μου,” λέγουσα, “Λευκίππη, τὰς ἐλπίδας. οἴμοι,

Σώστρατε· σὺ μὲν ἐν Βυζαντίῳ πολεμεῖς ὑπὲρ ἀλλοτριῶν
γάμων, ἐν Τύρῳ δὲ καταπεπολέμησαι καὶ τῆς θυγατρὸς σου τις
τοὺς γάμους σεσύληκεν. οἴμοι δειλαία, τοιούτους σου γάμους

3. ὄψεσθαι οὐ προσεδόκων. ὄφελον ἔμεινας ἐν Βυζαντίῳ· ὄφελον
ἔπαθες πολέμου νόμῳ τὴν ὕβριν· ὄφελόν σε κὰν Θραξ νικήσας
ὑβρισεν· οὐκ εἶχεν ἡ συμφορὰ διὰ τὴν ἀνάγκην ὄνειδος· νῦν δέ,
4. κακόδαιμον, ἀδοξεῖς ἐν οἷς δυστυχεῖς· ἐπλάνα δέ με καὶ τὰ τῶν
ἐνυπνίων φαντάσματα, τὸν δὲ ἀληθέστερον ὄνειρον οὐκ
ἔθεασάμην· νῦν ἀθλιώτερον ἀνετιμήθης τὴν γαστέρα· αὕτη
δυστυχεστέρα τῆς μαχαίρας τομῆς, οὐδὲ εἶδον τὸν ὑβρίσαντά
σε, οὐδὲ οἶδά μου τῆς συμφορᾶς τὴν τύχην. οἴμοι τῶν κακῶν·
μὴ καὶ δοῦ[λ]ος ᾗν;”

– Leucipe, você destruiu as esperanças que eu tinha para ti! Ai de mim, Sótrato! Enquanto você guerreia em Bizâncio para proteger o matrimônio dos outros, em Tiro, você já foi derrotado e alguém espoliou [*sesýlēken*] o casamento de sua filha. Ai de mim como sou miserável! Nunca imaginei que veria seu casamento desta maneira, Leucipe. Quem dera você tivesse permanecido em Bizâncio, quem dera você tivesse sofrido esta violação pelo costume da guerra! Quem dera você tivesse sido violentada por um trácio vencedor, pois, nesse caso, a desgraça causada pela força não seria censurável! Mas agora, desgraçada, seu infortúnio é também a má-reputação! E mesmo os fantasmas dos meus sonhos enganaram-me, porque aquilo que vi em sonhos era menos verdadeiro do que a miserável realidade: já que seu ventre foi, na verdade, atravessado de maneira ainda mais vergonhosa e desgraçada do que pela espada do sonho. E eu nem mesmo consegui ver quem era este homem! Ai de mim, tanta desgraça! Mas certamente ele não era – ai! – um escravo... ?

c) Livro 3

L&C 3.9. 2-3

2. [...] ἐπεὶ δὲ ἐγενόμεθα
κατὰ τινὰ πόλιν, ἐξαίφνης βοῆς ἀκούομεν πολλῆς. καὶ ὁ ναύτης
εἰπὼν, “Ὁ βουκόλος,” μεταστρέφει τὴν ναῦν, ὡς ἐπαναπλεύσων
εἰς τοῦπίσω· καὶ ἅμα πλήρης ᾗν ἡ γῆ φοβερῶν καὶ ἀγρίων
ἀνθρώπων· μεγάλοι μὲν πάντες, μέλανες δὲ τὴν χροιάν, οὐ κατὰ

τὴν τῶν Ἰνδῶν τὴν ἄκρατον, ἀλλ' οἷος ἂν γένοιτο νόθος Αἰθίοψ,
ψιλοὶ τὰς κεφαλὰς, λεπτοὶ τοὺς πόδας, τὸ σῶμα παχεῖς·

3. ἐβαρβάριζον δὲ πάντες. καὶ ὁ κυβερνήτης εἰπὼν,
“Ἀπολώλαμεν,” ἔστησε τὴν ναῦν, ὁ γὰρ ποταμὸς ταύτη
στενώτατος, καὶ ἐπεμβάντες τῶν ληστῶν τέσσαρες, πάντα μὲν
τὰ ἐν τῇ νηὶ λαμβάνουσι, καὶ τὸ χρυσίον ἡμῶν ἀποφέρουσιν,
ἡμᾶς δὲ δῆσαντες καὶ κατακλείσαντες εἰς τι δωμάτιον,
ἀπηλλάττοντο, φύλακας ἡμῖν καταλιπόντες, ὡς εἰς τὴν
ἐπιούσαν ἄξοντες ἡμᾶς ὡς τὸν βασιλέα· τούτῳ γὰρ ἐκάλουν τῷ
ὀνόματι τὸν ληστήν τὸν μείζονα· καὶ ἦν ὁδὸς ἡμερῶν δύο, ὡς
παρὰ τῶν σὺν ἡμῖν ἐαλωκότων ἠκούσαμεν.

Ao chegarmos à altura de certa cidade, de repente, começamos a ouvir uma gritaria. E então o capitão berrou “Vaqueiro! [*Boukólos*]” e guinou o navio, tentando navegar de volta para trás. Naquele mesmo instante, os trechos de terra encheram-se de homens aterrorizantes e selvagens: eram todos muito grandes, de pele negra (mas não aquele negro puro dos indianos, e sim do tipo mestiço etíope), com as cabeças descobertas, os pés descalços, e de corpos fortes. Todos falavam em uma língua bárbara. Então o timoneiro disse “estamos arruinados” e parou o navio, pois aquela era a parte mais estreita do rio. Quatro dos bandidos embarcaram e tomaram tudo quanto havia na embarcação, levando também nosso dinheiro. Eles nos amarram, nos encerram em um quartinho e partiram, deixando guardas para nos vigiar, pois pretendiam levar-nos para diante de seu rei – era esse o nome pelo qual chamavam o bandido líder. Era um caminho de dois dias, conforme ouvimos dos que foram subjugados conosco.

L&C 3.13

1. Καὶ ἐπεὶ δύο σταδίους τῆς κόμης προήλθομεν,
ἀλαλαγμὸς ἀκούεται πολὺς καὶ σάλπιγγος ἦχος καὶ
ἐπιφαίνεται φάλαγξ στρατιωτικὴ, πάντες ὀπλῖται. οἱ δὲ λησταὶ
κατιδόντες, ἡμᾶς μέσους διαλαβόντες ἔμενον ἐπιόντας, ὡς
2. αὐτοὺς ἀμυνόμενοι. καὶ μετ' οὐ πολὺ παρήσαν πενήκοντα τὸν
ἀριθμόν, οἱ μὲν ποδήρεις ἔχοντες τὰς ἀσπίδας, οἱ δὲ πέλτας· οἱ
δὲ λησταὶ πολλῶ πλείους ὄντες, βόλους ἀπὸ τῆς γῆς

3. λαμβάνοντες τοὺς στρατιώτας ἔβαλλον. παντὸς δὲ βώλου χαλεπώτερος βῶλος Αἰγύπτιος, βαρὺς τε καὶ τραχὺς καὶ ἀνώμαλος· τὸ δὲ ἀνώμαλόν ἐστιν αἱ αἰχμαὶ τῶν λίθων· ὥστε βληθεὶς διπλοῦν ποιεῖ ἐν ταύτῳ τὸ τραῦμα, καὶ οἴδημα, ὡς ἀπὸ
4. λίθου, καὶ τομάς, ὡς ἀπὸ βέλους. ἀλλὰ ταῖς γε ἀσπίσιν ἐκδεχόμενοι τοὺς λίθους ὀλίγον τῶν βαλλόντων ἐφρόντιζον. ἐπεὶ οὖν ἔκαμον οἱ λησταὶ βάλλοντες, ἀνοίγουσι μὲν οἱ στρατιῶται τὴν φάλαγγα, ἐκθέουσι δὲ ἀπὸ τῶν ὅπλων ἄνδρες κούφως ἐσταλμένοι, φέρων αἰχμὴν ἕκαστος καὶ ξίφος, καὶ
5. ἀκοντίζουσιν ἅμα, καὶ ἦν οὐδεὶς ὃς οὐκ ἐπέτυχεν. εἶτα οἱ ὀπλῖται προσέρρεον· καὶ ἦν ἡ μάχη στερρά, πληγαὶ δὲ παρ' ἀμφοτέρων καὶ τραύματα καὶ σφαγαί. καὶ τὸ μὲν ἔμπειρον παρὰ τοῖς στρατιώταις ἀνεπλήρου τοῦ πλήθους τὸ ἐνδεές. ἡμεῖς δὲ ὅσοι τῶν αἰχμαλώτων ἦμεν, ἐπιτηρήσαντες τὸ πονοῦν τῶν ληστῶν μέρος, ἅμα συνελθόντες
6. διακόπτομέν τε αὐτῶν τὴν φάλαγγα καὶ ἐπὶ τοὺς ἐναντίους ἐκτρέχομεν. οἱ δὲ στρατιῶται τὸ μὲν πρῶτον ἐπεχείρουν ἀναιρεῖν οὐκ εἰδότες, ὡς δὲ εἶδον γυμνοὺς καὶ δεσμὰ ἔχοντας, ὑπονόησαντες τὴν ἀλήθειαν, δέχονται τῶν ὅπλων εἴσω, καὶ ἐπ'
7. οὐρὰν παραπέμψαντες εἶων ἡσυχάζειν. ἐν τούτῳ δὲ καὶ ἱππεῖς πλείους προσέρρεον· καὶ ἐπεὶ πλησίον ἐγένοντο, κατὰ κέρας ἑκάτερον ἐκτείναντες τὴν φάλαγγα περιῖπευον αὐτοὺς ἐν κύκλῳ, καὶ ἐν τούτῳ συναγαγόντες αὐτοὺς εἰς ὀλίγον κατεφόνεον. καὶ οἱ μὲν ἔκιντο τεθνηκότες, οἱ δὲ καὶ ἡμιθνήτες ἐμάχοντο· τοὺς δὲ λοιποὺς ἐζώγησαν.

Depois de avançarmos dois estádios do vilarejo, escutamos um grande berro e o som de um trompete. Surgia à vista um destacamento militar, todos fortemente armados. Os bandidos, olhando a cena abaixo, puxaram-nos para o meio deles e esperaram o ataque, com a intenção de resistir. Um pouco depois, a falange avançou em marcha. Contabilizavam cinquenta, uns portavam escudos que iam até os pés, outros, broquéis. Os bandidos, superiores em número, pegavam torrões de terra e lançavam contra a tropa. O torrão de terra egípcio é mais perigoso do que todos os outros torrões, é pesado, duro e irregular. Suas irregularidades são de pontas de pedra! De modo que quando o torrão é lançado causa uma dupla ferida no atingido: um inchaço,

como o golpe de uma pedra, e um corte, como o golpe de um dardo. Mas, como os soldados recebiam as pedras nos escudos, faziam pouco caso dos arremessos.

Então, quando os bandidos se exauriram de atirar torrões, os soldados abriram a falange. Do meio dos grandes escudos, homens equipados com armadura leve, cada um carregando lança e espada, corriam arremessando lanças. Nenhum errou o alvo. Em seguida, os hoplitas se reagruparam em ataque. Foi uma batalha dura com golpes, feridos e matança de ambos os lados. A experiência dos soldados compensou a insuficiência numérica. Todos nós que éramos cativos, percebendo que uma parte dos bandidos exauria-se, rompemos a linha deles e corremos juntos em direção ao lado oposto. Os soldados, a princípio, prepararam-se para nos atacar, não nos diferenciando dos bandidos. Mas quando notaram que estávamos desarmados e amarrados, suspeitaram a verdade. Receberam-nos no meio da proteção de seus grandes escudos e escoltaram-nos para a retaguarda, permitindo que ficássemos quietos ali. Nesse meio tempo a cavalaria se juntou em avanço. E quando se aproximaram, abriram a falange em duas linhas e, então, cercaram os bandidos, que constrictos desse modo, foram quase inteiramente massacrados. Uns jaziam mortos, outros lutavam até ficarem semimortos. Os que restaram, foram levados como cativos.

d) Livro 5

L&C 5.12.1-2

1. [...]“Οὐκ ἀπὸ τρόπου δοκεῖ μοι,” φησὶν, “ὁ Σάτυρος λέγειν. κάλλος γὰρ καὶ πλοῦτος καὶ ἔρωσ εἰ συνῆλθον ἐπὶ σέ, οὐχ ἔδρας οὐδὲ ἀναβολῆς· τὸ μὲν γὰρ κάλλος ἡδονήν, ὁ δὲ πλοῦτος τρυφήν, ὁ δὲ ἔρωσ αἰδῶ προξενεῖ.μισεῖ δὲ ὁ θεὸς τοὺς ἀλαζόνας. φέρε πείσθητι τῷ Σατύρῳ καὶ χάρισαι τῷ θεῷ.”

– O que Sátiro está dizendo não me parece nada absurdo. Pois se beleza, riqueza e desejo vão juntos em sua direção, não convém atraso nem ficar sentado esperando, porque a beleza origina o prazer, a riqueza, a vida suntuosa, e o desejo, a reverência. Eros odeia a arrogância. Vamos! Aceite o conselho de Sátiro e gratifique o deus.

L&C 5.16.1-3.3

1. Καὶ γὰρ εἶπον· “Μή με βιάση λῦσαι θεσμὸν ὀσίας νεκρῶν. οὐπω τῆς ἀθλίας ἐκείνης τοὺς ὄρους παρήλθομεν, ἕως ἂν γῆς

- ἐπιβῶμεν ἐτέρας. οὐκ ἤκουσας ὡς ἐν θαλάσῃ τέθνηκεν; ἔτι
2. πλέω Λευκίπης τὸν τάφον. τάχα που περὶ τὴν ναῦν αὐτῆς
εἰλεῖται τὸ εἶδωλον. λέγουσι δὲ τὰς ἐν ὕδατι ψυχὰς ἀνηρημένας
μηδὲ εἰς ἄδου καταβαίνειν ὅλως, ἀλλ' αὐτοῦ περὶ τὸ ὕδωρ ἔχειν
τὴν πλάνην, καὶ ἐπιστήσεται τάχα ἡμῖν συμπλεκόμενοις.
ἐπιτήδειον δέ σοι δοκεῖ τὸ χωρίον εἶναι πρὸς γάμον; γάμος ἐπὶ
κύματος, γάμος ὑπὸ θαλάσσης φερόμενος;
3. θάλαμον ἡμῖν θέλεις γενέσθαι μὴ μένοντα;”

– Não me force a descumprir os preceitos divinos que são devidos aos mortos! Ainda não teremos atravessado as fronteiras daquela infeliz até chegarmos em outra terra. Você não ouviu como ela pereceu no mar? Ainda navego sobre a sepultura de Leucipe! E talvez seu fantasma esteja vagando ao redor deste navio. Dizem que as almas dos que morrem no mar sequer descem ao Hades, mas que ficam vagando pelas águas. Talvez ela apareça enquanto nós nos envolvemos. Será que este te parece ser um lugar apropriado para consumir nosso casamento? Um matrimônio em cima de uma onda, carregado pelo mar? Você quer que o nosso leito matrimonial não seja fixo?

L&C 5.17.3.3-8.2

- [...] καὶ ἐξαίφνης προσπίπτει τοῖς γόνασιν
ἡμῶν γυνή, χοίνιξι παχείαις δεδεμένη, δίκελλαν κρατοῦσα,
τὴν κεφαλὴν κεκαρμένη, ἐρρυπωμένη τὸ σῶμα, χιτῶνα
ἀνεζωσμένη ἄθλιον πάνυ, καὶ “Ἐλέησόν με,” ἔφη, “δέσποινα,
γυνὴ γυναῖκα, ἐλευθέραν μὲν, ὡς ἔφυν, δούλην δὲ νῦν, ὡς δοκεῖ
4. τῇ Τύχῃ,” καὶ ἅμα ἐσιώπησε. λέγει οὖν ἡ Μελίτη· “Ἀνάστηθι, ὃ
γύναι· λέγε, τίς εἶ, καὶ πόθεν, καὶ τίς σοι τοῦτον περιέθηκε τὸν
σίδηρον· κέκραγε γάρ σου καὶ ἐν κακοῖς ἡ μορφή τὴν
5. εὐγένειαν.” “Ὁ σός,” εἶπεν, “οἰκέτης, ὅτι αὐτῷ μὴ πρὸς εὐνήν
ἐδούλευον. ὄνομα Λάκαινα, Θετταλή τὸ γένος· καὶ σοι
προσφέρω μου ταύτην τὴν τύχην ἰκετηρίαν. ἀπόλυσόν με τῆς
καθεστώσης συμφορᾶς· πάρασχε δέ μοι τὴν ἀσφάλειαν, ἔστ’
6. ἂν ἀποτίσω τὰς δισχιλίας· τοσοῦτου γάρ με ὁ ἄσθενης ἀπὸ
τῶν ληστῶν ἐωνήσατο. ποριοῦμεν δέ, εὖ ἴσθι, τὴν ταχίστην· εἰ
δὲ μή, σοὶ δουλεύσομεν. ὀρᾶς δὲ καὶ πληγαῖς ὡς κατέξηνέ με

πολλαῖς.” καὶ ἅμα διανοίξασα τὸν χιτῶνα, δείκνυσι τὰ νῶτα

7. διαγεγραμμένα ἔτι οἰκτρότερον. ὡς οὖν ταῦτ' ἠκούσαμεν, ἐγὼ μὲν συνεχύθην· καὶ γὰρ τι ἐδόκει Λευκίππης ἔχειν· ἡ δὲ Μελίτη ἔφη· “Θάρρει, γύναι· τούτων γὰρ σε λύσομεν, εἷς τε τὴν οἰκείαν προῖκα ἀποπέμψομεν. τὸν Σωσθένην καλεσάτω τις ἡμῖν.”
8. Ἡ μὲν οὖν εὐθὺς τῶν δεσμῶν ἠλευθεροῦτο· ὁ δὲ παρῆν τεταραγμένος.

[...] apareceu uma mulher que se lançou aos nossos joelhos. Ela estava atada a um pesado grilhão, portava uma picareta, tinha a cabeça raspada, o corpo imundo, e estava cingida com uma túnica miserável.

– Tenha piedade de mim! – ela suplicou – Senhora, de mulher para mulher, sou livre por nascimento, mas agora, por causa da *Tykhē*, escrava – e então calou-se. Ao que Melite respondeu:

– Levante-se, mulher. Quem é você, de onde vem e quem colocou estas correntes em ti? Pois, mesmo nesta situação miserável, sua figura grita que você é bem-nascida.

– O seu escravo, porque eu não me sujeitei a deitar servilmente na cama dele. Meu nome é Lacena e sou de linhagem tessália. Como suplicante, entrego a você minha sorte. Liberta-me dos infortúnios que me acometem, conceda-me segurança até que eu possa restituir as duas mil moedas, pois foi por esta quantia que Sóstenes me adquiriu dos bandidos. Tenha certeza de que as providenciarei com rapidez, caso contrário, serei sua escrava. Veja o quanto ele me feriu com numerosas agressões!

Ela disse isso enquanto abria sua túnica, exibindo-nos suas costas cheia de lesões, uma cena ainda mais deplorável. Quando ouvimos essa história, eu fiquei perturbado, pois ela parecia ter algo de Leucipe. Melite, por sua vez, disse:

– Coragem, mulher! Libertaremos você desta situação e te enviaremos para casa como um presente. Que alguém convoque Sóstenes até aqui!

Imediatamente ela foi solta das correntes, e Sóstenes apareceu conturbado.

L&C 5.27

1. Ταῦτα φιλοσοφήσασα (διδάσκει γὰρ ὁ Ἔρως καὶ λόγους) ἔλυσεν τὰ δεσμὰ καὶ τὰς χεῖρας κατεφίλει, καὶ τοῖς ὀφθαλμοῖς καὶ τῇ καρδίᾳ προσέφερε καὶ εἶπεν, “Ὁρᾶς, πῶς

- πηδᾷ, καὶ πάλλει πυκνὸν παλμὸν ἀγωνίας γέμοντα καὶ ἐλπίδος,
2. γένοιτο δὲ καὶ ἡδονῆς· καὶ ἔοικεν ἰκετεύειν σε τῷ πηδήματι.” ὥς οὖν με ἔλυσε,
- καὶ περιέβαλε κλαίουσα, ἔπαθόν τι ἀνθρώπινον, καὶ ἀληθῶς ἐφοβήθην τὸν Ἔρωτα, μή μοι γένηται μῆνιμα ἐκ τοῦ θεοῦ, καὶ ἄλλως ὅτι Λευκίππην ἀπειλήφειν, καὶ ὅτι μετὰ ταῦτα τῆς Μελίτης ἀπαλλάττεσθαι ἔμελλον, καὶ ὅτι οὐδὲ γάμος ἔτι τὸ
3. πραττόμενον ἦν, ἀλλὰ φάρμακον ὥσπερ ψυχῆς νοσοῦσης. περιβαλοῦσης οὖν ἠνειχόμεν καὶ περιπλεκομένης πρὸς τὰς περιπλοκάς οὐκ ἀντέλεγον, καὶ ἐγένετο ὅσα ὁ Ἔρωσ ἠθέλεν, οὔτε στρωμνῆς ἡμῶν δεηθέντων, οὔτε ἄλλου τινὸς τῶν εἰς
4. παρασκευὴν ἀφροδισίων. αὐτουργὸς γὰρ ὁ Ἔρωσ καὶ αὐτοσχέδιος σοφιστής, καὶ πάντα τόπον αὐτῷ τιθέμενος μυστήριον. τὸ δὲ ἀπερίεργον εἰς Ἀφροδίτην ἦδιον μᾶλλον τοῦ πολυπράγμονος· αὐτοφυῆ γὰρ ἔχει τὴν ἡδονήν.

Depois desta sua exposição filosófica (pois Eros inclusive ensina a arte da argumentação), ela soltou meus grilhões e começou a beijar minhas mãos, levando-as aos seus olhos e coração, dizendo:

– Veja como bate, como ele palpita rápido, cheio de agonia e esperança. Que também possa haver prazer! Ele bate como uma súplica para você!

Após soltar-me, ela me abraçou e começou a chorar. E eu tive um impulso natural humano, genuinamente temi que Eros lançasse sua ira sobre mim. Além do mais, pensei que já tinha recuperado Leucipe; que, com isso, eu estaria prestes a me livrar de Melite; que este ato não era mais uma questão de casamento, mas de um remédio para a doença de sua alma. Então eu suportei quando ela lançou seus braços sobre mim e não me opus quando me abraçou mais intensamente. E aconteceu tudo quanto Eros queria que acontecesse, não sentimos falta de cama nem de qualquer outro dos confortos afrodisíacos. Pois Eros é um sofista autônomo, mestre no improvisado, capaz de instituir onde quer que seja um lugar para os seus mistérios. Para Afrodite, o simples é mais prazeroso do que o cheio de elaborações, pois o prazer que produz é natural.

e) Livro 6

L&C 6.20.1.4-3.2

[...]“ὦ κακόδαιμον ἀνδράποδον,” λέγων, “καὶ ἀληθῶς

ἔρωτιῶν· [...]

[...] καὶ μεγάλην εὐτυχίαν δοκεῖς, τὸν σὸν καταφιλῆσαι

δεσπότην, ἀλλὰ ἀκκίζη καὶ σχηματίζη πρὸς ἀπόνοιαν; ἐγὼ μὲν

3. σε καὶ πεπορνεῦσθαι δοκῶ· καὶ γὰρ μοιχὸν φιλεῖς. ἀλλ' ἐπειδὴ μὴ θέλεις ἐραστοῦ μου πείραν λαβεῖν, πειράση δεσπότην.”

– Ó escrava desgraçada, você, de fato, é doente de paixão [...]. Então, você não considera uma sorte grande ser beijada por seu senhor? Fica toda pudica e posa de assustada? Mas eu percebo que, na verdade, você não passa de uma prostituta. Afinal, você está apaixonada por um adúltero! Já que você não quer me provar como seu amante, então prove-me como seu senhor!

L&C 6.22.3.2-3, 6.22.4.1-2, e 6.22.4.3-4

[...] ‘Καὶ μετὰ Θέρσανδρον παρθένος,

τὸν καὶ ληστῶν ἀσελγέστερον· [...]

4. [...]ὄπλιζου τοίνυν ἤδη, λάμβανε κατ' ἔμοῦ τὰς μάστιγας,

τὸν τροχόν, τὸ πῦρ, τὸν σίδηρον· [...]

[...] ἐγὼ δὲ καὶ γυμνή, καὶ μόνη, καὶ γυνή,

ἔν ὄπλον ἔχω τὴν ἐλευθερίαν [...]

[...] uma *parthénos* mesmo depois de Tersandro, mais brutal do que os bandidos. [...] Então prepare-se já! Pegue seu chicote, a roda do despedaçamento, o fogo, a espada e use-os contra mim! [...] Estou desarmada, sozinha, e sou apenas uma mulher, mas eu tenho como escudo minha liberdade!

2) Texto grego e tradução de *testimonia* sobre Aquiles Tácio

a) Suda: Aquiles Tácio (alpha, 4695)

ADLER, A. (1971). *Suidae lexicon*: Pars 1 A - G. Stuttgart: B. G. Teubner. Disponível em: The Suda On Line (the SOL project): «www.stoa.org/sol/».

Ἀχιλλεὺς Στάτιος, Ἀλεξανδρεὺς, ὁ γράψας τὰ κατὰ Λευκίππην καὶ Κλειτοφώντα, καὶ ἄλλα ἔρωτικά ἐν βιβλίοις η. γέγονεν ἔσχατον χριστιανὸς καὶ ἐπίσκοπος. ἔγραψε δὲ Περὶ σφαίρας καὶ ἐτυμολογίας, καὶ Ἱστορίαν σύμμικτον, πολλῶν καὶ μεγάλων καὶ θαυμασίων ἀνδρῶν μνημονεύουσαν. ὁ δὲ λόγος αὐτοῦ κατὰ πάντα ὁμοίος τοῖς ἐρωτικοῖς.

Aquiles Stácio, alexandrino, é o escritor de Leucipe e Clitofonte e outras histórias eróticas em oito livros. Tornou-se, por fim, cristão e bispo. Escreveu também Sobre as esferas, Etimologias, e Miscelânea histórica, que comenta sobre muitos homens grandiosos e admiráveis. Sua linguagem em todas essas obras é parecida com a das histórias eróticas.

b) Fócio, *Bibliotheca*, cód. 87

HENRY, R. (Ed.) (1960). *Photius: Bibliothèque, Tome II, codices «84-185»*. Paris: Les Belles Lettres.

Ἀνεγνώσθην Ἀλεξανδρέως Ἀχιλλέως Τα-

15. τίου τῶν περὶ Λευκίπην καὶ Κλειτοφῶντα λόγοι ἢ.

Ἔστι δὲ δραματικόν, ἔρωτάς τινας ἀτόπους ἐπεισάγον.

Καὶ λέξει μὲν καὶ συνθήκη δοκεῖ διαπρέπειν· εὐσήμω

τε γὰρ καὶ ἐπὶ τροπὴν οἰκείως τετραμμένη, ὅτε καὶ ταύτη

χρῶτο· ἀφοριστικά τε καὶ σαφεῖς καὶ τὸ ἡδὺ φέρουσαι

20. αἱ πλεῖσται περίοδοι, καὶ τὴν ἀκοὴν τῷ ἤκῳ λεαίνουσαι.

Ἀλλὰ τό γε λίαν ὑπέραισχρον καὶ ἀκάθαρτον τῶν ἐν-

νοιῶν καὶ τὴν τοῦ γεγραφότος φαυλίζει καὶ γνώμην ἐν πᾶσι

καὶ σπουδῆν, καὶ τοῖς ἀναγινώσκειν ἐθέλουσι κατάπτυστον

τὴν ἀνάγνωσιν ποιεῖται καὶ φευκτὴν. Πολλὴν δὲ ὁμοιό-

25. τητα ἐν τῇ διασκευῇ καὶ πλάσει τῶν διηγημάτων, πλὴν

σχεδόν τι τῶν προσώπων τῆς ὀνομασίας καὶ τῆς μυ-

σαρᾶς αἰσχροτήτος, πρὸς τὰ τοῦ Ἡλιοδώρου δράματα

φυλάττει.

Li Leucipe e Clitofonte do alexandrino Aquiles Tácio, em 8 livros. É uma (narrativa) dramática que traz amores incomuns. A dicção e a composição parecem se distinguir. Ele é compreensível e se vale das figuras de linguagem, quando as usa, de modo adequado. A maior parte dos seus períodos são curtos, claros, e produzem um efeito prazeroso, suave aos ouvidos. Mas a obscenidade excessiva e a impureza das reflexões depreciam em tudo o pensamento e a seriedade do escritor, e fazem a leitura abominável, devendo ser evitada àqueles que desejam ler. Muitas semelhanças guarda em relação a narrativa de Heliodoro quanto a construção das frases e a invenção das histórias, exceto, grosso modo, pelos nomes das personagens e pela obscenidade abominável.

c) Epigrama 203 da *Antologia Palatina*, de Fócio ou Léo, o filósofo

PATON, W. (Trad.) (1917). *The Greek Anthology, volume III: Book 9: Declamatory epigrams*. Loeb Classical Library 84. Cambridge, MA: Harvard University Press.

203.—ΦΩΤΙΟΥ, οἱ δὲ ΛΕΟΝΤΟΣ

Ἔρωτα πικρόν, ἀλλὰ σώφρονα βίον
ὁ Κλειτοφῶντος ὥσπερ ἐμφαίνει λόγος·
ὁ Λευκίπης δὲ σωφρονέστατος βίος
ἅπαντας ἐξίστησι· πῶς τετυμμένη,

5. κεκαρμένη τε καὶ κατηχρειωμένη,
τὸ δὴ μέγιστον, τρις θανοῦσ' ἐκαρτέρει.
εἶπερ δὲ καὶ σὺ σωφρονεῖν θέλεις, φίλος,
μὴ τὴν πάρεργον τῆς γραφῆς σκόπει θέαν,
τὴν τοῦ λόγου δὲ πρῶτα συνδρομὴν μάθε·
10. νυμφοστολεῖ γὰρ τοὺς ποθοῦντας ἐμφρόνως.

Amor amargo, assim como uma vida comedida
a história de Clitofonte exhibe.

Mas a mais comedida vida de Leucipe
a todos impressiona! Como ela foi açoitada,
teve seu cabelo raspado e também maltratada,
acima de tudo, três vezes foi morta, perseverou.

Se também tu desejas ser comedido, amigo,
não contemples as cenas acessórias da obra
mas aprenda, primeiro, a conclusão da história.

Pois une em matrimônio os que desejaram com prudência.