

As Etiópicas, de Heliodoro de Emesa: síntese e tentativa de superação da épica e do teatro

The Aethiopica, by Heliodorus of Emesa: synthesis and attempt to overcome epic and theater

Roosevelt Rocha

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná/Brasil

rooseveltrocha@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9618-5278>

Resumo: Neste texto, em homenagem ao professor Jacyntho Lins Brandão, pretendo demonstrar que Heliodoro de Emesa, ativo no século IV d. C. e um dos cinco autores do chamado Romance Grego Antigo, com sua obra *As Etiópicas*, realizou uma síntese da poesia épica, representada principalmente pela *Iliáda* e pela *Odisseia* homéricas, com o teatro grego dos séculos V–III a. C. Hoje em dia já está bem estabelecido que esse autor faz com frequência alusões e jogos intertextuais principalmente com os dois grandes clássicos da épica e com o teatro gregos. Porém, ele não opera de modo servil, nem submisso. Ele parte da tradição para criar sua narrativa, mas trabalha de modo crítico e criativo. Além disso, quero defender que Heliodoro tinha como objetivo produzir uma obra moralmente superior à épica homérica, ao construir uma personagem, ou seja, Teágenes, o herói da narrativa, com um comportamento mais digno do que o de Aquiles, de um certo ponto de vista. Desse modo, seu romance também teria uma qualidade moral e educativa superior à das obras de Homero. Isso fica claro ao longo do romance em momentos em que Heliodoro faz uma série de auto-elogios de maneira sutil e cifrada, em passagens que convocam o leitor a interpretar o texto e a fazer sua própria avaliação, como pretendo demonstrar.

Palavras-chave: Heliodoro de Emesa; síntese; superação; épica; teatro.

Abstract: In this text, in homage to professor Jacyntho Lins Brandão, I intend to demonstrate that Heliodorus of Emesa, active in the 4th century AD and one of the five authors of the so-called Ancient Greek Romance, with his work *The Aethiopica*, created a synthesis of epic poetry, represented mainly by the Homeric *Iliad* and *Odyssey*, with the Attic Theater of the 5th century BC. Nowadays, it is well established that this author frequently makes allusions and intertextual games mainly with the two great classics of the Greek epic e with theater. However, he does not operate in a servile

or submissive manner. He starts from tradition to create his narrative, but works in a critical and creative manner. Furthermore, I want to argue that Heliodorus aimed to produce a work morally superior to the Homeric epic, by constructing a character, that is, Theagenes, the hero of the narrative, with a more dignified behavior than that of Achilles, from a certain point of view. In this way, his novel would also have a moral and educational quality superior to that of Homer's works. This becomes clear throughout the novel in moments when Heliodorus makes a series of subtle and coded self-praises, in passages that invite the reader to interpret the text and make his/her own assessment, as I intend to demonstrate.

Keywords: Heliodorus of Emesa; synthesis; overcoming; epic; theater.

1 Preâmbulo e homenagem

Não tive a sorte de ser aluno do professor Jacyntho Lins Brandão. Porém já vi muitas palestras dele em vários eventos, convivo e convivi com pessoas muito próximas a ele, já usei algumas vezes o método *Helleniká* em cursos de língua grega antiga e, nos últimos anos, como tenho me interessado pela prosa de ficção na Antiguidade Clássica, precisei ler e usei em cursos dados por mim o seu livro sobre Luciano de Samósata, *A Poética da Hipocentauro*, e sua obra sobre *A invenção do romance*. Além disso, tive contato com suas obras de ficção também, especialmente seu livro *O fosso de Babel*, que conta as aventuras de um professor de grego antigo em busca do proprietário de um livro encontrado por acaso. Divertidíssimo: mescla de erudição, intertextualidade e romance policial. Desse modo, acredito que posso dizer que também sou um “jacynthiano”, por ter sido influenciado por ele de diferentes maneiras. Acredito, inclusive, que ele pode ser considerado um dos três maiores estudiosos da Antiguidade Clássica que temos no nosso país.

Tendo feito esse preâmbulo, passo agora ao tema deste artigo: *As Etiópicas*, de Heliodoro de Emesa.

2 Introdução: o romance grego antigo e As Etiópicas, de Heliodoro de Emesa

O romance grego antigo ainda é pouco estudado em contexto lusófono. Porém, nos últimos anos, esse quadro vem mudando e o interesse por esse conjunto de textos vem crescendo. Desde os anos 80, com os estudos de Futre Pinheiro (1987) e a realização de traduções dos romances de Cáriton de Afrodísias (*Quéreas e Calíroë*), de Xenofonte de Éfeso (*As Efesiacas*), de Longo (*Dáfnis e Cloé*) e de Aquiles Tácio (*Leucipe e Clitofonte*),¹ um público maior de leitores e estudiosos, em Portugal, começou a perceber a relevância dessas obras. No Brasil, nos anos 1990, Denise Bottmann já tinha feito uma competente tradução do romance pastoral de Longo. E, mais recentemente, a professora Adriane da Silva Duarte, da USP, tem dedicado suas pesquisas à narrativa de ficção em prosa da Grécia Antiga e novos trabalhos acadêmicos estão sendo feitos sobre esse tema.² Porém, ainda não temos uma tradução em língua portuguesa do romance mais longo³ e mais complexo, dentro desse conjunto, como explicarei em seguida, que é *As Etiópicas*, de Heliodoro de Emesa.⁴

Esse texto foi traduzido pela primeira vez para uma língua neolatina em 1547, por Jacques Amyot, para o francês, e desde então ele foi vertido para o italiano, o alemão, o espanhol e o inglês, algumas vezes. Desde o Renascimento, portanto, as aventuras de Caricleia e Teágenes se tornaram amplamente conhecidas nos principais centros intelectuais da Europa, foram lidas por um grande público e influenciaram autores como Cervantes, Racine e Voltaire, por exemplo.⁵ Desse modo, faz-se necessário traduzir essa obra para nossa língua, para que possamos divulgá-la para o nosso público leitor, dentro e fora da academia, e para

¹ Os dados referentes a essas traduções estão listados abaixo, nas Referências bibliográficas.

² Veja-se a tradução de Cáriton (2020) e a de Xenofonte de Éfeso (2024), feitas por Duarte, e a tese de doutorado de Graebin (2022), nas Referências bibliográficas.

³ Ele está dividido em dez livros que ocupam três volumes da edição da editora Les Belles Lettres.

⁴ Cf. nota 12.

⁵ Sobre isso, ver Montiglio, 2023, p. CXXXII–CLI.

que novos estudos possam ser feitos sobre o romance antigo, em suas várias dimensões, em âmbito lusófono, de modo geral.

Nessa obra encontramos o mesmo esquema básico apresentado nos outros romances: um rapaz e uma moça, de beleza extraordinária e de origem nobre, apaixonam-se à primeira vista, de modo tão intenso a ponto de ficarem doentes e até mesmo quase morrer. Eles enfrentam obstáculos, como sequestros, tempestades, confrontos com piratas e a ameaça de outros pretendentes, até que, no final, eles conseguem ficar juntos e felizes.⁶ Essa estrutura narrativa primária é encontrada em *As Etiópicas* também, porém desenvolvida de uma maneira bastante diferente, em comparação com os outros romances gregos. Heliodoro não conta sua história de modo linear e não reserva as narrativas a um único narrador externo e onisciente.⁷ Como Homero faz na *Odisseia*, nesse romance a história começa *in medias res*, ou seja, a narrativa começa no Egito, quando Caricleia e Teágenes já estão a caminho da Etiópia. Por isso, tudo que aconteceu antes precisará ser contado, num tipo de analepse, por um personagem, o sacerdote Calásiris, que está acompanhando os heróis naquele momento. Ele revela para Cnémon, um jovem grego que surge no primeiro livro, tudo que se passou em Delfos, quando Caricleia e Teágenes se apaixonaram, e os eventos que aconteceram depois: a fuga, a travessia do Mediterrâneo, da Grécia até o Egito, e os perigos pelos quais os três passaram tentando fugir dos piratas, entre outras aventuras. Há, portanto, diferentes maneiras de narrar dentro do romance e as informações só vão sendo reveladas aos poucos para certas personagens da história e para nós leitores, num processo que poderia ser comparado com um ritual de iniciação.⁸ Isso cria um certo clima de mistério e suspense e favorece a manutenção do nosso interesse pelo que se desenrola ao longo do livro. Desse modo, podemos dizer

⁶ Sobre o Romance Grego de modo geral, ver, por exemplo, Cueva (2014), Hägg (2006), Holzberg (2005), Reardon (2008) e Schmeling (2003).

⁷ Como acontece em *Cáriton*, *Xenofonte de Éfeso* e *Longo*. Em *Aquiles Tácio*, não temos um narrador externo e onisciente, já que o romance começa com o relato de uma personagem não nomeada, que poderíamos considerar ser o próprio *Aquiles Tácio*, mas logo a condução da narrativa é transferida para *Clitofonte*, uma das personagens principais do romance *Leucipe e Clitofonte*.

⁸ Sobre isso, ver Bartsch, 1989, p. 109–143.

que Heliodoro usa estratégias sutis e sofisticadas para captar a atenção do leitor, ao não entregar tudo de bandeja, desde o começo, e assim se revela um autor que tinha grande domínio sobre a técnica da narrativa, do modo como ela era praticada na época, no século IV d. C., quando o romance provavelmente foi escrito. Por isso, estou neste momento traduzindo *As Etiópicas*, de Heliodoro de Emesa, para o português, tendo em vista o seu grande valor literário e a sua relevância dentro da história do romance ocidental.

3 A abordagem de Brandão

Para que tudo isso fique mais claro, pretendo demonstrar aqui que Heliodoro de Emesa realizou uma síntese da poesia épica, representada principalmente pela *Ilíada* e pela *Odisseia* homéricas, com o teatro grego dos séculos V–III a. C. Sabemos hoje que nosso autor dialoga intensamente com a tradição literária anterior a ele, com especial atenção para Homero e a tragédia, além de fazer referências também aos outros romances gregos e a outros gêneros, tais como a historiografia (Heródoto, em especial), a comédia, a filosofia, a elegia e a mélica gregas. Através desse jogo de referências, ele estabelece um diálogo instigante com o leitor, de maneira sutil, e algumas vezes, de modo escamoteado, poderíamos dizer, ele faz um tipo de auto-elogio velado, mas perceptível para o leitor acostumado com o Romance Antigo e com algum conhecimento das teorias da Segunda Sofística.⁹ Ele faz isso, de acordo com a minha interpretação, com o objetivo não declarado, cabe lembrar, de sugerir que sua obra é tão importante ou até mais valiosa do que a poesia homérica, porque seria moralmente superior e porque transmitiria ensinamentos cifrados, de extração Neo-platônica ou Neopitagórica ou mesmo de caráter religioso, ligados ao culto ao deus Sol ou ao cristianismo triunfante no século IV a. C.¹⁰

⁹ Sobre a influência da Segunda Sofística sobre Heliodoro, ver Futre Pinheiro, 2013.

¹⁰ Sobre a presença de elementos Neo-Platônicos e Neo-Pitagóricos, ver Birchall, 1996, p. 11, 13, 61, 66, 78 e 104. E sobre a possível presença de elementos cristãos, ver Graebin, 2022. Ver também Montiglio, 2023, p. LXXXIII–XCV e Lebdiri, 2024, *passim*, sobre a presença de elementos religiosos em Heliodoro.

Por isso, com o objetivo também de homenagear Brandão, quero partir de um trecho do livro *A invenção do romance*, publicado em 2005, onde, da página 135 até a 140, ele faz comentários e elogia Heliodoro dizendo que *As Etiópicas* surpreendem de um modo diferente, em comparação com os outros romances gregos. Segundo Brandão (2005, p. 135), a principal qualidade dessa obra é “a forma como o narrador principal sabe ocultar as informações do leitor, até o momento mais adequado”.¹¹ Desde a enigmática cena de abertura, o leitor se vê lançado num texto visivelmente cativante, mas que escapa ao padrão, no qual não aparece o nome do autor nas primeiras linhas da obra, como acontece em *Cáriton*. Essa cena é grandiosa e impactante, entre outros motivos, porque o autor se oculta, ele é habilidoso ao começar *in medias res*, e isso aguça a curiosidade do leitor e o lança numa situação de suspense, onde não há um preâmbulo que dê indicações balizadoras (Quem fala? De onde fala? Qual o tema?). Isso leva Brandão (2005, p. 136) a dizer que não conhece, “no âmbito da literatura grega, nenhuma outra experiência tão arrojada quanto a de Heliodoro” e que sua narrativa é “labiríntica” e “jamais decai”.

Para que o leitor tenha uma ideia do procedimento do autor do romance, apresento aqui uma primeira versão da minha tradução do primeiro parágrafo da obra,¹² onde nós leitores ficamos como os bandidos no alto do morro sem entender exatamente o que está acontecendo:

1.1. Quando o dia estava começando a sorrir e o sol brilhava sobre os lugares altos, homens armados como bandidos surgiram sobre um morro, que se estende sobre as embocaduras do Nilo e a foz chamada Heracleótica.¹³ Eles pararam por um momento e percorreram com os olhos

¹¹ Sobre isso, ver também Montiglio, 2023, p. XXXVII–XLII.

¹² Usei como texto de base aquele estabelecido por Rattenbury e Lumb e publicado pela editora Les Belles Lettres. Cf. HÉLIODORE, 1960. Mas consultei também as edições e/ou traduções de Colonna (cf. Eliodoro, 1987), de Crespo Guemes (cf. Heliodoro, 1979), a de Kasprzyk (cf. Brethes, 2016) e a de Montiglio (2023).

¹³ Essa era uma das sete bocas do Nilo, segundo Diodoro Sículo, I, 33, 7. Também chamada Canopo, era a que ficava mais a oeste, perto do deserto da Líbia. Mas não devemos esperar que Heliodoro faça uma descrição exata da geografia. Há muito de imaginação aqui.

o mar abaixo deles. Lançaram primeiro seus olhares no alto mar, mas como nenhum butim de piratas se oferecia navegando, eles direcionaram para baixo a visão deles, para a margem ali perto.¹⁴ 2. E havia nela coisas deste tipo: um navio mercante estava ancorado pelos cabos, desprovido de marinheiros, mas repleto de carga. E era possível conjecturar isso, mesmo para aqueles que estavam longe, pois o peso forçava a água até a terceira prancha do navio. 3. A margem estava toda cheia de corpos recém-massacrados, uns completamente mortos, mas outros semimortos e com partes dos corpos ainda arquejando, denunciando que o combate tinha acabado há pouco. 4. Não eram de um combate limpo os sinais visíveis, mas estavam mesclados os restos lastimáveis de um festim infeliz que terminou deste modo: algumas mesas ainda estavam cheias de comida, outras estavam por terra, nas mãos de alguns que jaziam, as quais tomaram o lugar de armas ao longo da guerra, pois o combate foi repentino; outras ocultavam outros homens, que assim acreditavam estar protegidos. Crateras estavam reviradas e algumas caíam das mãos que os seguravam, dos que estavam bebendo e dos que as usaram no lugar de pedras. Pois a imprevisibilidade do mal renovou os usos e ensinou a utilizar as taças como projéteis. 5. Jaziam um ferido por um machado, outro atingido por um seixo encontrado ali mesmo na margem, outro esmagado por uma clava, outro queimado por uma tocha, e outros de outro modo, mas a maioria foi a obra de arcos e flechas. 6. E incontáveis formas a divindade¹⁵ preparou num pequeno espaço: manchou vinho com sangue, ergueu combate entre comensais, assassinatos e bebidas, e acrescentou libações e matanças. Esse foi o espetáculo que ela mostrou para os bandidos egípcios. 7. Pois, de fato, posicionados sobre o morro eles próprios como espectadores destas coisas, mesmo assim não conseguiam compreender a cena, tendo

¹⁴ Birchal (1996, p. 82) lembra que essa praia não é a do mar, que está a uma certa distância, mas é a praia da foz do Nilo.

¹⁵ A palavra usada aqui é *daimon*. Sobre os significados dessa palavra, ver Birchall, 1996, p. 45–55, e Montiglio, 2023, p. 276–277.

diante deles os derrotados, mas sem ver em nenhum lugar os vencedores: a vitória era visível, mas os espólios não tinham sido pilhados. O navio estava abandonado, sem ninguém dentro, e quanto às outras coisas inviolado, como se protegido por muitos homens e balançando como se estivesse numa situação pacífica. 8. Mas mesmo sem saber o que é que por acaso aconteceu, eles olharam para o lucro e a pilhagem. Portanto, declararam a si próprios como vencedores e correram para lá.

Outra característica importante, destacada por Brandão (2005, p. 137), é que *As Etiópicas* não tem apenas um narrador, mas algumas personagens também assumem o papel de contar histórias dentro da narrativa principal, tornando-se assim narradores secundários cujas histórias se encaixam dentro de um enquadramento maior, contribuindo para a compreensão da imagem de conjunto. Duas dessas personagens se destacam, especificamente na primeira parte do romance, a mais odisseica, do livro 1 ao 5: o ateniense Cnémon, que conta sua história em 1.9–1.17 e em 2.8.4–2.9, e o egípcio Calásiris, que faz seu relato em 2.24–5.1 e em 5.17–5.33. Como Brandão comenta, encontramos ali narrativas enquadradas que, por um lado, esclarecem passagens que ficaram sem explicação em momentos anteriores. Mas, por outro lado, essas histórias dentro da história maior servem também para criar um clima de suspense, através do qual a curiosidade do leitor é aumentada. Por meio dessas narrativas subordinadas, Heliodoro nos leva a crer que ele tinha uma certa aversão por relatos lineares, que pode ser explicada como resultado da influência da *Odisseia*, já que também no épico homérico encontramos idas e vindas na narrativa marcada por flashbacks ou relatos recaptulativos contados por diferentes personagens. Como Brandão defende, podemos dizer que o romancista de Emesa sentia uma certa necessidade de encenação, para a qual ele toma como modelo a cena da corte de Alcínoo. Daí podermos falar de uma “preocupação destacada com a encenação”, que é uma característica específica de Heliodoro, já presente em Homero, mas não com tanta ênfase, de acordo com

Brandão (2005, p. 138).¹⁶ Desse modo, é possível dizer que as narrativas enquadradas dentro de *As Etiópicas* seguem o modelo homérico, inclusive no que diz respeito à identificação do narrador: Cnémon e Calásiris se apresentam e revelam grande preocupação com a organização do relato, para que o ouvinte/leitor possa entender facilmente a história. Esses personagens funcionam como duplos do narrador principal, segundo Brandão (2005, p. 139). Ou, adaptando as palavras do homenageado, na mesma página 139, podemos dizer: “Os diversos narradores têm função complementar, mais na lógica de um elaborado quebra-cabeça do que na das caixinhas chinesas”, ou das bonecas russas.¹⁷

Portanto, as falas dos narradores secundários não são independentes. Elas são controladas pelo narrador principal, respondem às necessidades mais amplas e têm sempre em vista o leitor,¹⁸ consoante Brandão (2005, p. 139–140). Há uma representação dos narradores e ela tem valor *simbólico*, pois impede que o narrador principal e seus leitores se percam. Ou seja, há uma complementaridade dos diferentes discursos representados a partir de sinais de reconhecimento. Nesse sentido, é possível falar do romancista como um diretor de teatro: ele controla as entradas e as saídas de cena das personagens. Ele é uma espécie de duplo da *Tykhe*, porque tem domínio total do plano de ação, assim como os deuses homéricos. Ele zela pela sofisticada economia da trama. E orienta a compreensão do leitor, fazendo comentários pessoais sobre situações narradas, geralmente no final de um episódio.

Desse modo, então, Brandão faz uma leitura abrangente de *As Etiópicas*, de Heliodoro de Emesa, mostrando como opera o narrador do

¹⁶ Mota (2020, p.143–145) trata também da presença de elementos teatrais no romance e usa o termo “moldura cênica”, que me parece muito adequado aqui. Sobre isso, ver também Montiglio, 2023, p. XLII–LI e Palone, 2020, p. 90–94.

¹⁷ Owens (2020, p. 185–187) também faz interessantes comentários introdutórios sobre o “intrincado esquema narrativo” (ver especialmente p. 186) de Heliodoro.

¹⁸ Esse é um outro tema muito importante quando se fala de *As Etiópicas*: o papel do leitor, o modo como o leitor ou ouvinte é representado dentro do romance e as estratégias usadas pelo autor para manter o leitor preso à leitura/audição da história. Esses são assuntos abordados também por Montiglio (2023, p. LV–LXIII), quando trata da relação dos públicos internos do romance com o leitor, tomando como ponto de partida um importante artigo de Morgan (1991, p. 86–95).

romance, muito influenciado pela *Odisseia* homérica, principalmente na primeira metade da obra, construindo uma narrativa não linear, repleta de pontos cegos para o leitor, que aos poucos vai recebendo informações esclarecedoras sobre eventos anteriores, internos e externos à narrativa principal, que trata do retorno de Caricleia à sua pátria original, a Etiópia, junto com seu amado Teágenes. Brandão trata principalmente dessas relações entre Heliodoro e Homero, mostrando, porém, que o emesino não se restringe a uma posição de subordinado, já que ele estava criando uma obra ficcional, diferente dos poemas homéricos, que partiam de um patrimônio mítico compartilhado e certamente bastante difundido. Talvez possamos dizer que Heliodoro tinha mais liberdade, de um certo ponto de vista, do que o aedo, tanto porque tinha a possibilidade de se valer de uma longa tradição, inclusive registrada através da escrita, de mais de um milênio, quanto porque, a partir de seus vastos conhecimentos acerca dessa tradição, ele podia criticar e renovar esse arcabouço, como pretendo defender mais adiante.

4 Heliodoro, o teatro e a síntese

Mas, antes, falemos rapidamente também sobre a influência do teatro em *As Etiópicas*. Algo que chama a nossa atenção ao longo do romance é o uso de vocabulário teatral: cena, drama, tragédia, espetáculo e palavras derivadas ou do mesmo campo semântico são muito comuns no desenrolar do texto. Ou seja, Heliodoro tem uma predileção especial por metáforas teatrais que, de acordo com Palone (2020, p. 90), funcionam como referências conscientes à técnica narrativa utilizada pelo emesino.¹⁹ Os muitos exemplos do uso de metáforas teatrais confirmam que o desenvolvimento da narrativa está intimamente ligado à ideia da encenação. Mas, para além do que Hefti (1950) defendia, as metáforas teatrais seriam muito mais do que simples elementos da técnica narrativa do nosso autor. Segundo Palone (2020, p. 91), elas fariam parte da estratégia usada por Heliodoro na sua relação com o público. E é preciso ter em mente que esse público tinha conhecimento das práticas

¹⁹ Palone lembra que Hefti (1950), que é um autor muito importante para Futre Pinheiro (1987), já tinha feito esse tipo de proposta.

e da cultura do teatro. Nesse contexto, a metáfora seria usada como instrumento de interpretação que seria útil para o autor para estabelecer uma relação privilegiada com o público e para reiterar os papéis de cada um.²⁰ Heliodoro, portanto, consoante Palone, escolhe as metáforas teatrais porque ele quer despertar uma resposta emotiva no seu público, sabendo que as imagens tiradas do teatro faziam parte da experiência dos seus ouvintes ou leitores. Isso demonstra que o emesino tinha uma profunda consciência das técnicas narrativas e dos efeitos do seu uso.²¹

Além disso, o autor se vale muito de diálogos e das personagens para fazer narrativas internas, como já falamos.²² E, como complemento, há algumas comparações de personagens do romance com personagens de peças teatrais, como acontece com Cnémon, que é comparado com o Hipólito (1.9.1), da peça homônima de Eurípides, autor trágico muito presente através de citações e alusões ao longo da narrativa.²³

Mas a tragédia não foi o único gênero dramático que influenciou o romance. Há também elementos da comédia nova em algumas passagens da narrativa.²⁴ Na história de Caricleia, que prevê seu abandono e seu reconhecimento mais adiante, por exemplo. É possível mesmo que o romance grego antigo, de modo geral, tenha herdado da comédia nova uma de suas características principais, ou seja, o final feliz, como lembra Palone (2020, p. 93). Fusillo (1989, p. 43–55) já chamava a atenção para a presença de certas analogias muito fortes entre o romance e a comédia nova, como o uso de histórias tiradas do cotidiano, o final consolador e a centralidade do tema do amor consubstanciado no reencontro do casal.²⁵

²⁰ Sobre isso, ver também Morgan, 1993, p. 217–218.

²¹ Cf. também Hefti, 1950, p. 112.

²² Sobre a importância dos diálogos em Heliodoro, ver Futre Pinheiro, 1987, p. 50, 71, 84, 98, 103 n. 3, 413 e *passim*.

²³ Montiglio (2023, p. XLV–XLVI) lembra que Eurípides foi chamado de o mais “romanesco” dos trágicos por Fusillo (1989, p. 31–32), por causa de suas monodias cheias de pathos, da proeminência do amor e das personagens femininas, da importância do acaso e dos finais felizes de quatro de suas tragédias.

²⁴ Cf. Montiglio, 2023, p. XLIII.

²⁵ Esse último tema, isto é, a centralidade do amor e a fidelidade conjugal, já estava presente na *Helena*, de Eurípides, “um antepassado do gênero romanesco”, segundo Montiglio (2023, p. XLV), além das viagens cheias de aventuras, a ambientação exótica, as mortes aparentes ou inventadas, o reencontro do casal e o final feliz.

Por todas essas características não causa espanto o fato de Heliodoro ser o romancista grego que está mais próximo da comédia e da tragédia, gênero do qual encontramos um grande número de citações e alusões em sua obra.²⁶ E esse uso do trágico e do cômico leva Palone (2020, p. 93), inclusive, a propor que o romance, esse novo gênero, se baseia de modo especial na superação das barreiras entre os gêneros antigos, ideia que me parece bastante atraente do nosso ponto de vista, hoje em dia. Também de interesse é a caracterização de *As Etiópicas*, por parte de Montiglio (2023, p. XLVI), como um romance que é uma “tragédia com final feliz” ou mesmo como uma “tragicomédia”.

Por isso é que julgo possível defender que Heliodoro realizou uma síntese entre epopeia e teatro, ao compor um texto em prosa de ficção, mas que foi muito influenciado por esses dois gêneros poéticos com forte ancoragem na tradição mítica.²⁷ Contudo, de acordo com a minha interpretação, ele vai além e sinaliza ter consciência do valor da sua criação, através da caracterização de Teágenes e através de auto-elogios escamoteados dentro do texto.

5 Teágenes e a auto-consciência do valor da obra

De modo geral, fala-se muito da protagonista feminina nos romances gregos antigos e especialmente de Caricleia, por causa do fato extraordinário de ela ter a pele branca, mesmo sendo filha de pais negros; devido à sua beleza fora do comum; mas também em decorrência do enorme poder de auto-controle que ela demonstra ter em vários momentos, ou seja, por causa de sua castidade e sua fidelidade em relação a Teágenes. Por tudo isso, Caricleia certamente desperta maior interesse entre os comentaristas, chegando inclusive o seu nome a ter sido adotado

²⁶ Sobre isso, ver Montiglio, 2023, p. XLII–XLIII.

²⁷ Hunter (2022, p. 180) sugere algo nessa direção, mas de modo não categórico. Paulsen (1992, p. 216) me parece mais explícito ao dizer que Heliodoro apresentou conscientemente o romance aos seus leitores como um “drama em prosa”. Sobre a performatividade do romance e sobre suas possíveis ligações com gêneros “subliterários” como o mimo, a pantomima e os discursos “teatrais” dos sofistas itinerantes, ver também Bentley (2014, p. 35–52) e Palone (2020, p. 94).

como título da obra no período bizantino.²⁸ Contudo, quero defender aqui que Teágenes também é uma personagem importante,²⁹ porque Heliodoro o usa como meio para para sugerir a superioridade moral da sua obra em comparação com os poemas homéricos. Para isso, comentarei a seguir algumas passagens selecionadas do romance nas quais o jovem herói ou é comparado ao Pelida ou nas quais suas características específicas são explicitadas.

Teágenes, como seu nome indica, é “filho da deusa”. Isso não significa que ele foi realmente gerado por uma divindade feminina, mas nos lembra que ele era descendente do maior herói da *Iliada*, Aquiles, o qual, efetivamente, era filho de Tétis, de acordo com a tradição mitológica já encontrada nos poemas homéricos. Assim Teágenes é, na verdade, descendente de uma deusa e tem origem nobre, o que fica claro desde a sua primeira aparição no primeiro parágrafo do romance. Ele tem uma beleza impressionante, assim como Caricleia (ver 1.1), e deixa os bandidos estupefatos, por causa de sua formosura e de seu tamanho (1.3). Com relação à sua coragem, talvez de modo mais realista do que o que encontramos em Homero quando o aedo fala de seus heróis, Teágenes diz, num momento que imita ou parodia os lamentos trágicos, que teve medo e fugiu da batalha (em 2.1.2), talvez em contradição com o que tinha sido dito em 1.31.4, ou seja, que Teágenes e Cnémon tinham retrocedido diante dos inimigos, mas não por medo.³⁰ Cnémon,

²⁸ Sobre a questão do título, ver Montiglio, 2023, p. XVI–XVIII.

²⁹ Como Zeitlin (2022, p. 201, n. 38) defende, ao se colocar contra Groves (2012, p. 34): Teágenes não é uma personagem menos bem desenvolvida, nem menos memorável. Ele não é passivo e desanimado a maior parte do tempo. Ele também é uma personagem complexa, que mescla características de Aquiles e de Odisseu. Sobre isso, ver também de Temmerman 2014, p. 271–89. No episódio na corte de Ársace (nos livros 7 e 8), especificamente, ele passa por um processo de aprendizado e entende “o papel da retórica como ferramenta para a preservação da sua castidade”, como de Temmerman (2014, p. 276) demonstra. Lalanne (2006, p. 176), pelo contrário, chega a dizer que a personalidade de Teágenes não é marcada nem pela coragem nem pela inteligência, o que me parece uma leitura limitada.

³⁰ Sobre essa passagem, Lalanne (2006, p. 175–176) diz que Heliodoro não desejou dar ao seu herói a imagem de um guerreiro terrível e infatigável e ela lembra que o próprio Teágenes reconhece que se comportou como um covarde, em 2.1.2. Ele segue um percurso “tortuoso”: ele se mostra corajoso no combate contra os boieiros (5.32.3–6),

inclusive, tira sarro do comportamento de Teágenes, num momento em que Heliodoro parece se aproximar da comédia e talvez aproveite para fazer uma crítica aos exageros patéticos da tragédia e dos outros romances (cf. 2.7.1–3 até 2.8.1).

Mais adiante, ainda no livro 2 (2.34.1), Teágenes, que estava liderando uma delegação de eníades, originários da Tessália, diz ser descendente de Aquiles. Seu aspecto físico e seu tamanho confirmavam sua linhagem, segundo Cáricles, sacerdote de Apolo em Delfos e pai adotivo de Caricleia (2.34.4). Calásiris, o sacerdote egípcio, quando o vê (2.35.1–2), confirma que Teágenes era parecido com Aquiles e tinha o olhar altivo como o do Pelida, mas amável ou “não privado de amor”. Vale a pena transcrever a descrição feita por Calásiris, mesmo que numa tradução provisória:

2.35.1. Cáricles fez um sinal com a cabeça e entrou o jovem que realmente tinha algo de Aquiles ao respirar e seu olhar altivo lembrava o daquele. Tinha o pescoço ereto e desde a frente seu cabelo se erguia como uma crina. O nariz, deixando clara a sua coragem, e as narinas livremente inspiravam o ar, seus olhos não eram de um azul claro, mas escurecidos tendendo ao mais azul, lançavam olhares altaneiros (*soberon*) e ao mesmo tempo não privados de amor (*ouk aneraston*), tal como o mar, que depois de se encapelar, começa a se acalmar.³¹

mas ameaça se matar algumas vezes (2.2.1, 3.4.1–3.5.2, 5.6.2–4). Desse ponto de vista, eu diria que Teágenes é um personagem muito mais humano, contraditório e cambiante do que Aquiles parece ser na *Iliada*. Num segundo momento, contudo, como Lalanne (2006, p. 177–178) reconhece, ele ganhará auto-confiança e assumirá um lugar de primeiro plano. Mas no final do romance, após o seu processo de iniciação o rapaz se tornará não um guerreiro, mas o sacerdote de Hélios, o deus Sol. Mais uma vez, eu diria que aqui também Teágenes se revela superior a Aquiles, por se tornar o responsável pela perpetuação de um culto religioso moralmente elevado, inclusive porque o sacrifício humano será abolido ao final do romance e do processo de iniciação dos protagonistas.

³¹ Nessa descrição, Heliodoro usa elementos da *Odisseia*, 24, 318ss. e do *Heroico*, 48, 2–4 e das *Imagens*, 2.2.2, de Filóstrato.

Aqui devemos nos perguntar como o sacerdote egípcio saberia disso? Como ele poderia confirmar qual era a aparência de Aquiles?³² Heliodoro não nos dá respostas para essas perguntas, mas acredito que podemos dizer que o que ele estava querendo sugerir é que, assim como Teágenes é comparável a Aquiles, a sua obra, *As Etiópicas*, pode ser comparada com a *Iliada* em termos de beleza e valor poético-literário e moral.

Em seguida, em 3.3.4–8, quando o líder dos jovens enianes aparece na procissão, em Delfos, ele se destaca. Todas as pessoas contemplam o chefe dos Tessálios, ou seja, Teágenes. Ele traz uma lança de freixo, como a que Aquiles empunha na *Iliada*, 16, 143. Até o seu cavalo parece demonstrar orgulho por transportar um jovem tão belo. As mulheres, que ali estão, não conseguem se conter e são incapazes de dissimular. Elas arremessam maçãs e flores para tentar atrair a atenção de Teágenes, o mais belo de todos os homens. Acredito que podemos dizer, depois de ler esse trecho, que Teágenes seria mais belo do que o próprio Aquiles e o romance de Heliodoro seria mais belo do que a *Iliada*.

Em 4.3.1 e 4.7.4, Teágenes é mais uma vez comparado com Aquiles, mesmo que na segunda passagem seja só de maneira indireta e disfarçada na citação que Caricleia faz da *Iliada*, 16, 21. Em 4.5.5, somos lembrados que Teágenes é descendente do Pelida e que a beleza e a estatura do rapaz são dignas do herói. Porém o jovem tessálio não é nem soberbo (*hyperphron*) nem orgulhoso (*agenor*), como Aquiles, pois a altivez (*ogkon*) do seu espírito está suavizada com a sua doçura.³³ Ou seja, Teágenes é melhor do que Aquiles: ele tem as qualidades do seu antepassado, mas os defeitos do herói foram suavizados por uma característica que o Pelida não tinha: a doçura (*hedytes*).³⁴ E, assim como Teágenes é moralmente superior a Aquiles, *As Etiópicas* são superiores à *Iliada*. O narrador, que nesse momento é Calásiris, parece acreditar nisso.

Em 5.7.2–5.8, quando os soldados persas os encontram dentro da caverna onde eles tinham se refugiado em meio à batalha contra

³² Sobre a fidedignidade das palavras de Calásiris, cf. Winkler, 1982.

³³ Aqui, mais uma vez, como lembra Montiglio (2023, 391), a descrição de Heliodoro foi influenciada pela de Filóstrato, *Imagens*, 2.2.2.

³⁴ Whitmarsh (2022, p. 113) observa que Teágenes é um herói de “mente elevada”.

os boieiros, a beleza de Caricleia e de Teágenes se torna o motivo da salvação deles. Agressores persas chegam a levantar suas armas para matá-los, mas eles perdem suas forças diante do olhar resplandecente dos dois jovens. E aqui o narrador faz um comentário interessante: a beleza obriga até os bárbaros a depor as armas, algo parecido com o que encontramos em 1.4.3. Essa beleza acachapante, agora somente de Teágenes, impressiona também a escrava Cibele de Ársace, esposa do sátrapa do Egito, Oroóndates. Em 7.10.4, Cibele descreve Teágenes: ele tem peito e ombros largos, tem pescoço ereto e digno de um homem livre, que se ergue acima dos outros. Seus olhos são azuis e seu olhar é amável (*eperaston*) e ao mesmo tempo altivo ou feroz (*gorgon*). Seus cabelos caem em longos cachos sobre seus ombros e seu queixo está coberto por uma barba recém-nascida. Essa descrição é muito parecida com aquela de 2.35.1, sobre a qual já falei. O que chama nossa atenção aqui é o fato de ele combinar amabilidade e ferocidade, ou seja, uma característica tempera a outra e isso torna Teágenes melhor, de certa maneira, do que Aquiles, seu antepassado.

Em 10.7.3, já na Etiópia e momentos antes do que seria o seu sacrifício, Teágenes está triste e cabisbaixo, mas está menos aflito do que os outros. Em 10.9.1, ele passa pelo teste do fogo e demonstra sua pureza quanto aos prazeres de Afrodite. As pessoas presentes ficam assombradas com sua estatura e sua beleza, mas também porque um homem tão jovem e tão bonito ainda não tinha se entregado ao amor carnal. Isso também pode ser considerado um traço de superioridade de Teágenes em comparação com Aquiles, pelo menos do ponto de vista da mentalidade religiosa presente ao longo de todo o romance de Heliodoro, ou seja, por causa da castidade dos protagonistas, devido à capacidade de auto-controle (*sophrosyne*) deles.³⁵ Mais adiante, ele provará também seu valor como guerreiro, lutando primeiro contra um touro (10.28.4–10.29.1) e depois contra um etíope (10.30.1–10.32.2). Ou seja, como guerreiro, Teágenes não é menos habilidoso e poderoso do que Aquiles, do mesmo modo que, como acredito que podemos dizer que Heliodoro está tentando sugerir, nas entrelinhas, *As Etiópicas* são tão bem construídas quanto os

³⁵ Sobre a *sophrosyne* de Teágenes, cf. Jones, 2012, p. 154–158.

poemas homéricos, mas têm ainda maior valor, porque são moralmente e religiosamente superiores à *Iliada* e à *Odisseia*.

Esse tipo de auto-avaliação me parece sugerido também em alguns momentos nos quais o narrador faz seu auto-elogio, mesmo que de forma velada, pelo menos em comparação com os auto-elogios que encontramos nas *Metamorfoses*, de Apuleio,³⁶ por exemplo.³⁷ Esse é um tema que julgo importante e que precisa ser mais discutido. Vou apenas começar uma argumentação aqui que pretendo desenvolver com mais fôlego num futuro próximo.

Em 2.23.4, para começar, Cnémon insiste para que Calásiris lhe conte a sua história: ele quer saber tudo sobre Teágenes e Caricleia. Ele diz que essa narração “não tem preço”. Na minha opinião, aqui Heliodoro faz um elogio do seu próprio livro. Em 3.4.7, por outro lado, Cnémon diz que a narração de Calásiris é tão vívida, tão fiel, que ela faz Cnémon crer que os moços estão ali, diante dos olhos dele. Acredito que nessa passagem, mais uma vez, Heliodoro está fazendo o seu auto-elogio. Em seguida, em 4.4.3, Cnémon diz que não se cansa de ouvir o relato de Calásiris. Ele critica Homero, por ter dito, na *Iliada* 12, 636ss., que até o amor causa fastio. Para ele, o amor nunca traz saciedade nem àquele que o vive nem àquele que o ouve ser contado. Aquele que ouve (ou lê, no nosso caso) o relato sobre os amores de Teágenes e Caricleia, se não tiver o coração de aço ou de ferro (cf. *Odisseia* 4. 293), ficará fascinado, mesmo que a história dure um ano. Mais à frente, em 5.16.2, Náusicles, o anfitrião de Cnémon e Calásiris, pede a este que conte a sua história, que é melhor do que qualquer dança ou música. Segundo esse personagem, os prazeres da música são vulgares. As palavras de Calásiris, por outro lado, são “revelações mistericas verdadeiras e mescladas com o

³⁶ A tradução mais recente em língua portuguesa é a de Bianchet. Cf. Apuleio, 2020.

³⁷ Cf. 1.20, 2.6, 4.6, 6.25, 6.29, 8.1, 10.12, 11.23, 11.27 e 11.30. Ainda pretendo aprofundar meus estudos sobre o uso do auto-elogio na literatura greco-romana e também fazer comparações com o que encontramos em outras tradições, como na poesia árabe, por exemplo. Julgo interessante mencionar que esse tema do auto-elogio foi tema de um seminário realizado na Academia de Atenas em 2021. O programa do evento pode ser acessado aqui: <http://www.academyofathens.gr/en/research/centers/greeklatin/seminar/2020-2021>. Isso mostra que esse tema tem relevância e que precisa ser mais explorado, especialmente em se tratando do Romance Greco-Latino.

prazer inequivocamente divino”. Calásiris é como Odisseu no banquete dos Feácios e sua narrativa supera os entretenimentos habituais nessa situação, inclusive porque suas palavras têm valor iniciatório e religioso. Isso indica também que *As Etiópicas* são superiores à poesia épica no que diz respeito à religiosidade.

6 Conclusão

Acredito então ter dado uma ideia do que pretendo defender com mais detalhes num futuro próximo, conforme meu trabalho de tradução do romance for avançando. Em primeiro lugar, como o professor Jacyntho Lins Brandão já disse em seu livro *A invenção do romance*, citado acima, *As Etiópicas* é uma obra extraordinária que ultrapassa em muito os outros romances em termos de extensão e complexidade. Espero ter deixado claro que também que, na minha opinião, Heliodoro tinha plena domínio da técnica narrativa e tinha total consciência do valor da sua obra. Inclusive a ponto de sugerir algumas vezes ao longo da narrativa que seu texto é superior aos poemas homéricos partindo de critérios morais e religiosos. Isso me leva a pensar que precisamos reconsiderar a ideia da “decadência” que geralmente é associada a obras dos períodos pós-clássicos, como é o caso do século IV da era comum. Uma obra como a de Heliodoro não pode ser considerada decadente, como um texto mal-elaborado, mal-construído. Esse romance tem enorme valor e sua recepção no período bizantino e nos séculos XVI, XVII e XVIII confirmam isso. Portanto, espero que levemos as palavras de Brandão a sério e que dediquemos mais atenção a autores pós-clássicos, como Heliodoro de Emesa.

Referências

APULEIO. *As Metamorfoses de um Burro de Ouro*. Tradução diretamente do latim por Sandra Braga BIANCHET. 1. ed. Curitiba: Appris, 2020.

AQUILES TÁCIO, *Os amores de Leucipe e Clitofonte*. Tradução do grego, introdução e notas de Abel N. Pena. Lisboa: Edições Cosmos, 2005.

BARTSCH, S. *Decoding the Ancient Novel. The reader and the role of description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

BENTLEY, G. G. *Post-Classical Performance Culture and the Ancient Greek Novel*. Doctoral Thesis, King's College London, 2014. Disponível em: <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/studentTheses/post-classical-performance-culture-and-the-ancient-greek-novel>. Acesso em: 04 set. 2024.

BIRCHALL, J. W. *Heliodoros Aithiopiaka I: a commentary with prolegomena*. Submitted for the degree of Ph. D. in the University of London. London: University College London (Department of Greek and Latin), 1996.

BRANDÃO, J. L. *A invenção do romance*. Brasília: Editora da UNB, 2005.

BRANDÃO, J. L. Qual romance? (Entre antigos e modernos), *In: Eutomia*, 12(1), p. 80–99, 2014.

BRETHES, R.; GUEZ, J.-Ph. (ed.) *Romans grecs et latins*. Paris: Les Belles Lettres, 2016.

CÁRITON DE AFRODÍSIAS. *Quéreas e Calírroe*. Tradução do grego, introdução e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Lisboa: Cosmos, 1996.

CÁRITON DE AFRODÍSIAS. *Quéreas e Calírroe*. Tradução de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Editora 34, 2020.

CUEVA, P.; BYRNE, S. (ed.) *A Companion to the Ancient Novel*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.

DE TEMMERMAN, K. *Crafting Characters: Heroes and Heroines in the Ancient Greek Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

ELIODORO. *Le Etiopiche*. A cura di Aristide Colonna. Torino: Utet, 1987 [1938].

FUSILLO, M. *Il romanzo greco: polifonia ed eros*. Veneza: Marsilio, 1989.

FUTRE PINHEIRO, M. P. *Estruturas Técnico-Narrativas nas Etiópicas de Heliodoro*. Dissertação de Doutorado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1987.

FUTRE PINHEIRO, M. P. As *Etiópicas* de Heliodoro no contexto literário da Segunda Sofística. *In: Weinhardt et alii* (orgs.). *Ética e Estética nos Estudos Literários*. Curitiba: Editora da UFPR, 2013, p. 523–549.

GRAEBIN, Geruza de Souza. As Etiópicas, *de Heliodoro: uma proposta hermenêutica*. Tese de doutorado, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2022.

GROVES, R.W. *Cross-Language Communication in Heliodorus' Aethiopica*. Diss., University of California, Los Angeles, 2012.

HÄGG, T. The Ancient Greek Novel: A Single Model or a Plurality of Forms? In: Moretti, F. (ed.). *The Novel*. Vol. 1, Princeton: Princeton University Press, 2006.

HEFTI, V. *Zur Erzählungstechnik in Heliodor*, (Diss.), Wien.

HÉLIODORE. *Les Éthiopiennes (Théagène et Chariclée)*. Texte établi par R. M. Rattenbury, Rev. T. W. Lumb, et traduit par J. Maillon. Paris: Les Belles Lettres, 1960 [vol. I, 1935; vol. II, 1938; vol III, 1943].

HELIODORO, *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*. Introducción, traducción y notas de Emilio Crespo Guemes. Madrid: Editorial Gredos, 1979.

HOLZBERG, N. *The Ancient Novel: an introduction*. London: Routledge, 2005.

HUNTER, R. Epic into Drama (7.6–8). In: REPATH, I.; WHITMARSH, T. (eds.). *Reading Heliodorus' Aethiopica*. Oxford: Oxford University Press, 2022.

JONES, M. *Playing the Man. Performing Masculinities in the Ancient Greek Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

LALANNE, S. *Une éducation grecque: rites de passage et construction des genres dans le roman grec ancien*. Paris: Éditions La Découverte, 2006.

LEBDIRI, D. *La religion dans les romans grecs anciens. Pratiques et représentations à l'époque impériale*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2024.

LONGO. *Dáfnis e Cloé*. Tradução de Denise Bottmann. Campinas: Pontes, 1990.

LONGUS DE LESBOS. *Dáfnis e Cloé*. Queluz: Coisas de ler, 2002.

MONTIGLIO, S. *Eliodoro. Etiopiche*. Volume I (Libri I–IV). a cura di Silvia Montiglio. Milano: Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2023.

MORGAN, J. R. Reader and Audiences in the *Aethiopica* of Heliodorus, *Groningen Colloquia on the Novel*, 4, 1991, p. 85–103.

MORGAN, J. R. Make-believe and Make Believe: The Fictionality of the Greek Novels. In: GILL, C.; WISEMAN (eds.). *Lies and Fiction in the Ancient World*. Exeter: Exeter University Press, 1993, p. 175–229.

MOTA, M. *Audiocenas: interface entre cultura clássica, dramaturgia e sonoridades*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

OWENS, W. M. *The representation of slavery in the Greek novel: resistance and appropriation*. New York: Routledge, 2020.

PALONE, M. *Le Etiopiche di Eliodoro. Approcci narratologici e nuove prospettive*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2020.

PAULSEN, T. *Inszenierung des Schicksals. Tragödie und Komödie im Roman von Heliodoros*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1992

REARDON, B. P. (ed.) *Collected Ancient Greek Novels*. Berkeley: University of California Press, 2008 (1^a ed. 1989).

SCHMELING, G. (ed.) *The novel in the ancient world*. Boston: Brill Academic Publishers, 2003.

XENOFONTE DE ÉFESO. *As Efesiacas*. Tradução do grego, introdução e notas de Vítor Ruas. Lisboa: Cosmos, 2000.

XENOFONTE DE ÉFESO. *Efesiacas*. Tradução do grego, introdução e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Mnema, 2024.

WHITMARSH, T. (ed.) *The Cambridge Companion to the Greek Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

WINKLER, J. J. The mendacity of Kalasiris and the narrative strategy of Heliodoros' *Aithiopika*, *Yale Classical Studies*, 27 (1982), 93–158.

WHITMARSH, T. The Mustering of the Delphians (4.19–21). In: REPATH, I.; WHITMARSH, T. (eds.). *Reading Heliodoros' Aethiopica*. Oxford: Oxford University Press, 2022, p. 102-115.

ZEITLIN, F. I. Enter Arsace and Her Entourage! Lust, Gender, Ethnicity, and Class at the Persian Court (Books 7 and 8). In: REPATH, I.; WHITMARSH, T. (eds.). *Reading Heliodoros' Aethiopica*. Oxford: Oxford University Press, 2022, p. 186-202.