

Ulisses não é como antigamente: um debate sobre a ficcionalização nos romances gregos

Ulysses is no longer as ancient: a debate about fictionalization in Greek novels

Igor Barbosa Cardoso

Doutorando em História

Universidade Federal de Minas Gerais

igorbcardoso@gmail.com

Recebido em: 11/11/2018

Aprovado em: 29/03/2019

Resumo: A partir de um breve debate sobre algumas divergentes considerações históricas e literárias, o artigo pretende explorar as especificidades das narrativas ficcionais em prosa em torno do século II – modernamente denominadas de romances – no que tange o papel do leitor na reelaboração da tradição cultural. Para tanto, coteja-se algumas diferentes acepções poéticas e historiográficas do período clássico e helenístico. A conclusão é de que a invenção de um novo gênero discursivo é própria de uma nova consciência do tempo histórico.

Palavras-Chave: Helenismo, Império Romano, gênero discursivo.

Abstract: Based on a brief debate on some divergent historical and literary considerations, this article explores the specificities of the fictional narratives in prose around the second century - modernly called novels - regarding the role of the reader in the re-elaboration of cultural tradition. To do so we compare some different poetic and historiographic meanings of the classical and Hellenistic periods. We conclude that the invention of a new discursive genre is distinctive of a new awareness of historical time.

Keywords: Hellenism, Roman Empire, discursive genre.

Luciano, querido dos deuses bem-aventurados, esta terra visitou e depois partiu para a sua querida pátria (*phílen es patrída gaían*) (LUCIANO, *Das narrativas verdadeiras*, II, 28).

Luciano autor, narrador, personagem, precisamente quem teria navegado errante por mares (espaços e tempos!) tão longínquos, para além das Colunas de Hércules, a ver e visitar povos e costumes estranhos, indo até a Ilha dos Bem-Aventurados, encontrando lá nada menos que Ulisses? Herói que outrora, em tempos épicos, escrutava a morte de seus queridos no mundo de Hades, agora se aproxima acanhado, longe dos olhos de Penélope, desse novo e curioso viajante¹ para pedir-lhe a entrega de uma carta a Calipso, sua divina e ex-amante da Ilha de Ogígia, assim redigida: “Agora me encontro na ilha dos Bem-Aventurados, bem arrependido de ter abandonado a vida que levava na sua companhia, bem como a imortalidade que me havia prometido. Se algum dia tiver oportunidade, fujo daqui e vou ter consigo” (LUCIANO, *Das narrativas verdadeiras*, II, 35). Ulisses, “guia e mestre (*arkhegòs kai didáskalos*)” (LUCIANO, *Das narrativas verdadeiras*, I, 3), para quem cuidava da liberdade de narrar histórias fantásticas (*en toi muthologeín eleutherías*) (LUCIANO, *Das narrativas verdadeiras*, I, 4), confiava sua carta de foro íntimo a Luciano. O mais astuto dos heróis homéricos desejava recolher-se à vida privada, distante dos olhos mortais, em uma vida tranquila e sem sobressaltos, junto a uma deusa;² legava ao mais novo desbravador de infortúnios à tarefa de retornar à amada terra de origem e lá narrar coisas que não testemunhara nem experimentara e não soubera da boca de outrem (LUCIANO, *Das narrativas verdadeiras*, I, 4). Um novo papel era destinado à narrativa e com ela surgia uma distinta sensibilidade de inscrição das experiências humanas no tempo, não mais percebido como antigo, embora não determinado.

A consciência da liberdade com que podia contar para *narrar* permitia-lhe lançar mão de recursos excepcionais, pois a imaginação criativa não era mais conscientemente constrangida pela filosofia nem mesmo pela grandeza do universo com que a poética deveria tratar os assuntos mundanos, programas explícitos por Aristóteles quando afirmava sobre a diferença entre poesia e história, isto é, por uma dizer o que sucedeu e a outra o que poderia suceder: “por isso, a poesia é algo de mais filosófico (*philosophóteron*) e mais sério (*spoudaióteron*) do que a história, pois refere

¹ Causa e objetivo da viagem: a curiosidade intelectual, o desejo de experimentar novidades e a vontade de saber como é o fim do oceano e que espécies de homens habitam do lado de lá (LUCIANO, *Das narrativas verdadeiras*, I, 5).

² Luciano coloca em contraste o perfil de seu personagem ao de Ulisses homérico, que escolhe voltar para *tà oikeía*, uma vez tendo experimentado *tà exotikà* (BRANDÃO, 2001, p. 261).

aquela principalmente o universal (*tà kathólou*), e esta, o particular” (ARISTÓTELES, *Poética*, 1451b).

Elaborada na superfície lunar ou no interior de uma baleia de 1500 estádios, a cognição da vida humana poderia permanecer aquém da exigência atemporal do saber e ganhar novas formas em que as possibilidades mostravam-se múltiplas – senão infinitas –, pois respeitava apenas a invenção individual. Em certo sentido, a *dóxa* deveria ser compreendida não exatamente como opinião compartilhada socialmente, mas como aquilo que pertence exclusivamente ao domínio do poeta, isto é, o que parece, no processo de criação poética, aos olhos do poeta, livre de qualquer constrangimento que o historiador está submetido: “na poesia, com efeito, há liberdade pura (*ákratos eleuthería*) e uma única regra (*nómos*): o que parece ao poeta (*tò dóxan tói poiētêi*)” (LUCIANO, *Como a história deve ser escrita*, 8).

Para Aristóteles, não seria ofício do poeta “narrar o que aconteceu; mas sim o de representar o que poderia acontecer (*oia an génoito*), quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança (*eikòs*) e a necessidade (*anagkaíon*)” (ARISTÓTELES, *Poética*, 1451b). Já Luciano tem ideias bastante diferentes sobre os compromissos dos *poietai*: “Escrevo, pois, sobre coisas que não testemunhei nem experimentei, e que não soube da boca de outro; mais ainda: que não existem em absoluto e que, de qualquer forma, não são suscetíveis de ocorrer” (LUCIANO, *Das narrativas verdadeiras*, I, 4).

Para além da materialidade vivida, atravessava-se, portanto, o universo da verossimilhança, dessa vez não com o que exatamente aconteceu ou com o que poderia ter acontecido, mas com o que jamais poderia acontecer. Trata-se de ter liberdade pura (*ákratos eleuthería*), não mais restrita ao *imperium* da pedagogia ou da revelação catártica, para colocar em circulação o *pseudos*, palavra tão irritantemente ambígua para nós modernos.³

Prazer para os ouvintes? Certamente, como vemos explícito em *Das narrativas verdadeiras*:

Efetivamente, o que nela os seduzirá reside não apenas na estranheza do tema, ou na minha intenção de divertir, ou no fato de eu ter inventado mentiras

³ Ao contrário dos antigos, nós modernos acabamos por entender a mentira em oposição à verdade, o que acabou por se tentar reconhecer na *alétheia* algo de universal, imutável, transcendente. Contra essa concepção, Bakhtin diz: “É um engano infeliz (herança do racionalismo) imaginar que a verdade [*pravda*] só pode ser a verdade [*istina*] composta de momentos universais; que a verdade de uma situação é precisamente o que é repetível e constante nela. Mais ainda, que o que é universal e idêntico (logicamente idêntico) é fundamental e essencial, enquanto que a verdade individual [*pravda*] é artística e irresponsável, isto é, ela isola a individualidade dada” (BAKHTIN, 1993, p. 55).

variadas que têm todo o ar de verossimilhança e de verdade, mas igualmente na circunstância de, à laia de paródia, cada passo da narrativa fazer alusão a certos poetas, prosadores e filósofos, que nos deixaram obras fantásticas e cheias de imaginação – autores esses cujos nomes eu explicitaria, se a simples leitura não bastasse para que tu próprio os identificasses (LUCIANO, *Das narrativas verdadeiras*, I, 2).

Mas também se trata do prazer de enganá-los: o *pseûdos* prenunciado poderia imiscuir-se em *alétheia*:

Como não havia nada de verídico para narrar (*alethés historeîn*) – na realidade, não me tinha sucedido nada digno de registro –, virei-me para a mentira (*pseûdos*), mas uma mentira mais desculpável que a daqueles, porquanto numa coisa serei eu verdadeiro: ao confessar que minto (*légôn hóti pseûdomai*, LUCIANO, *Das narrativas verdadeiras*, I, 4).

Fazer a viagem de volta à pátria para dizer *pseûdos* ou *alétheia* em forma de *pseûdos* não foi exatamente a questão colocada por Luciano. Não saber se o que se diz é *pseûdos* misturado em *alétheia*, eis a maravilhosa trapaça empenhada pelos inventores do romance.

Personagem de si mesmo, Luciano introduz uma indefinição generalizada no próprio estatuto da obra, ao desrespeitar totalmente as normas que limitam o uso da primeira pessoa aos proêmios ou epílogos, isto é, às margens do texto (BRANDÃO, 2005, p. 153). Deslocada ao centro, a assinatura da obra desafia o leitor a duvidar das palavras introdutórias, sem atenuar, contudo, o estilo narrativo muito próximo aos modelos historiográficos, ao menos no âmbito da linguagem como Luciano aconselhava em *Como se deve escrever a história* (LEME-LOPES, 2010, p. 47).

Heródoto havia marcado sua narrativa na terceira pessoa, visando a certa objetividade: “Ao escrever a sua História, Heródoto de Halicarnasso teve em mira evitar que os vestígios das ações praticadas pelos homens se apagassem com o tempo” (HERÓDOTO, *Histórias*, 1,1). Também Tucídides explicitou a assinatura em terceira pessoa:

O ateniense Tucídides escreveu a história da guerra entre os peloponésios e os atenienses, começando desde os primeiros sinais, na expectativa de que ela seria grande e mais importante que todas as anteriores, pois via que ambas as partes estavam preparadas em todos os sentidos (TUCÍDIDES, *História do Peloponeso*, I, 1).

Enquanto o poeta disputava seu lugar com a Musa, o historiador prescindia dela para assumir o lugar de autor de um discurso particular e personalizado. Diferente da epopeia

supunha-se na escrita da história uma atitude explicativa, de inteira responsabilidade do narrador. Para obter reconhecimento dessa nova função, o historiador qualificava a veracidade do relato sobre o passado a partir das novas intenções de produção. Era preciso o historiador seguir uma série de passos, sendo diligente ao coletar os relatos tradicionais junto às testemunhas e livros; competente para criticar as informações; e imparcial para não mentir, seja por omissão seja por comissão (VEYNE, 1984, p. 24). A confiança entre historiador e público era mediada pelas regras próprias do discurso, fundamentadas na assinatura e promessa de um discurso *alethés*.

Já com o romance, a exemplo de *Quéreas e Calíroo*, a assinatura inaugural e modelar da historiografia antiga, garantidora da *alétheia*, porque quem narra viu e/ou ouviu os fatos acontecidos, é reorientada a dizer *pseûdos*: “Eu, Cáriton de Afrodísias, secretário (*hypographeús*) do retórico Atenágoras, narrarei (*diegésomai*) uma paixão amorosa (*páthos erotikón*) que se passou em Siracusa” (CÁRITON, *Quéreas e Calíroo*, I, 1). Simples alusão à historiografia?; empréstimo da autoridade discursiva de um gênero já estabelecido? Reminiscências discursivas? Difícil de saber... a representação de autor e narrador, confundidos conscientemente no prólogo, implica um embaraçoso jogo de marcas discursivas, no qual a veracidade das informações que transmite passa a ser ela também ficcionalizada.

Vê-se que, na primeira pessoa, o autor está na esfera do passado, sob a função de registrar por escrito narrativas amorosas; o narrador tem em vista o futuro da *diégesis* que terá início, abrindo com expressivo “narrarei”. O nome próprio, em que se somam referências às Graças (*Khárites*) e a Afrodite, alude a uma leitura de tipo primeiramente literário. O narrador se apresenta como *hypographeús*, isto é, escriba, notário, secretário, que, como observa Brandão, “dá à sua narrativa um certo ar documental, pretendido no próprio enquadramento histórico da mesma (...). Cáriton parece querer representar-se para o leitor como *escritor*, num processo em que a profissão de *hypographeús* deriva na função de *syngrapheús*” (BRANDÃO, 2005, p. 112), termo este comumente usado no século II para referir-se ao historiador.

Com Longo, em *Dáfnis e Cloé*, o jogo entre os diversos gêneros se imbrica ainda mais, pois a arqueologia tucidideana, em que a história se explica, é reorientada pela vontade de contra-escrever a pintura de um quadro, mediada por um exegeta local.

Em Lesbos, enquanto eu caçava no bosque sagrado das Ninfas, vi um espetáculo, o mais belo de quantos vi: era um quadro pintado (*eikóna graphén*),

que contava uma história de amor (*historían érotos*). O bosque, sem dúvida, era belo; havia muitas árvores, flores, águas correntes; uma única fonte dava vida a tudo, às flores e às árvores, mas a pintura era ainda mais encantadora, pois atestava uma arte extraordinária e relatava uma aventura amorosa – assim, muitas pessoas, e mesmo estrangeiros (*polloí kai tón xénon*), iam até lá por ter ouvido falar a respeito, em parte para apresentar suas devoções às Ninfas, mas também para contemplar esse quadro. Na imagem havia mulheres dando à luz, outras cingindo bebês, criancinhas abandonadas, animais que as alimentavam, pastores que as recolhiam, jovens trocando juras, um desembarque de piratas, inimigos trocando juras, um desembarque de piratas, inimigos em vias de atacar. Lá vi ainda muitas outras coisas, todas referentes ao amor, e, em minha admiração, veio-me o desejo de contra-escrever a pintura (*antigrápsai téi graphéi*). E, tendo encontrado um exegeta do quadro (*exegetèn tés eikónos*), compus quatro livros – oferenda consagrada ao Amor, às Ninfas e a Pã, mas também patrimônio encantador (*ktêma terpnón*) para todos os homens: o enfermo nele encontrará um alívio, o aflito, um consolo, quem amou, a lembrança de seus amores, quem não amou, uma iniciação ao amor. Pois não existe absolutamente ninguém que tenha escapado ou deva escapar ao amor, enquanto houver beleza e os olhos tiverem visão. Quanto a nós, permita o deus que, mantendo-nos sensatos, possamos escrever (*gráphein*) os amores dos outros (LONGO, *Dánfis e Cloé*, Prólogo).

A mediação nesse caso é de segundo grau, em que “se passa da história de amor acontecida para o quadro pintado, do quadro pintado para o discurso exegetico, da exegese para a diegese do narrador do romance, que a escreveu em livro que se entrega às divindades e ao leitor, respectivamente, como oferenda e como *patrimônio encantador* (*ktêma terpnón*)” (BRANDÃO, 2005, p. 120). Não por acaso, o termo *ktêma* refere-se com clareza ao famoso enunciado de Tucídides sobre a história, um “patrimônio sempre útil (*ktêma es aiei*)” (TUCÍDIDES, *História do Peloponeso*, 1, 22). Temos, portanto, no prólogo do romance, um debate sobre o estatuto próprio do gênero para evidenciar o prazer de uma narrativa erótica, certa de um didatismo a que todos estão sujeitos.

Como lembra Goldhill, a alusão de Longo ao historiador não deve ser vista apenas como mera criação zombateira ou irônica associação grandiloquente à prosa para assuntos sérios, mas precisamente como deslocamento da ênfase no adjetivo *terpnón* (agradável, encantador). Segundo o autor, “esse objetivo absolutamente não tucidideano de prazer marca o próprio posicionamento retórico em relação ao ponto central na disputa historiográfica do período helenístico – oposição teórica entre o agradável (e o “mítico”), por um lado, e a utilidade (e a pesquisa), por outro” (GOLDHILL, 2002, p. 6).

Em *Dáfnis e Cloé*, o prazer e a utilidade ironicamente se sobrepõem ao mesmo tempo em que se indefinem, lançando dúvidas a que tipo de didatismo o autor pretendia com a obra. Por conseguinte, a mimese de mimese faz curiosamente até hoje os comentadores se interrogarem, se a representação do narrador evocaria a historiografia para aproximar ou distanciar o gênero do romance em vista dos desejos, das críticas, das sensibilidades do período e, não menos, da recepção.

Edmund Cueva faz um apanhado das perspectivas sobre o assunto, situando-se ao lado daqueles que acreditam que a referência tucidideana marca o desejo da invenção do romance de se distanciar do gênero historiográfico (CUEVA, 2007, p. 54-61). Essas diferentes posições têm implicações no que concerne ao entendimento da obra como expressão da ideologia dominante ou, pelo contrário, de crítica a ela, uma vez que se coloca em questão o que deveria ser ensinado através dos romances. Parece que os romancistas pretendiam justamente colocar em evidência o papel ativo do leitor, forçando-o a se posicionar ao longo da narrativa, tanto a respeito do conteúdo quanto da forma.

Em termos de criação do novo gênero discursivo, fazer ficção em prosa, arte para assuntos sérios, esse jogo esmerado do período dos Antoninos permitia o que Sócrates platônico tanto rejeitou e foi tão bem produzido por Platão, isto é, “tornar-se semelhante a alguém na voz e na aparência”, em outras palavras, produzir narrativa (*diégesis*) por meio da imitação (*mimesis*, PLATÃO, *República*, 392d-394a).⁴ Ter o domínio das vozes narrativas foi uma das principais preocupações pedagógicas de Platão e uma de suas motivações para denunciar a aproximação entre poetas e governantes, cujos interesses e desejos incontrolados de dominação política projetavam-se a partir da poderosa arma de intervenção nas mentes e nos corpos descoberta pelos *dramatopoiói*, esses autores dramáticos dos quais nos falou Luciano (*Amante da pátria*, 13).

A tragédia antiga foi marca desse jogo sutil, no qual se operou o consentimento e a alienação das massas em proveito dos aristocratas. Richard Halpern (2011) argumentou que o teatro ateniense foi notável em conduzir infiltrações mutuamente políticas e socioeconômicas, a exemplo das frequentes conduções do corifeu por algum político aristocrático, que, após pagar pela função no teatro, aparecia nas assembleias discursando sobre assuntos mais importantes para

⁴ Brandão lembra que para Platão a “constituição de um gênero próprio para a filosofia deriva de Homero que, em vez de enveredar pela via da Musa dramática, cria o diálogo filosófico, um gênero mimético sem dúvida, mas que tem sua finalidade não no prazer, mas na utilidade” (BRANDÃO, 2006, p. 26).

a vida dos cidadãos. Por outro lado, o dionisismo tão presente no teatro ateniense também manteve em si, por algum nível, forças subversivas contra os equilíbrios dominantes (DABDAB TRABULSI, 2004, p. 55-123). A cultura nunca deixou de expressar particularidades de expressões identitárias e políticas que a mobilizam.

Não se diz, por conseguinte, que o século II tenha inaugurado a ficção das vozes narrativas ou que a expressão de múltiplas identidades seja exclusiva de um único período durante toda a Antiguidade, como se num dado momento emergisse uma sociedade evoluída com relação a seu passado. A diferença é colocada pela elaboração difusa e potencialmente generalizada de um novo gênero discursivo, no qual o entretenimento, o prazer, a leitura privada e o gosto pelas coisas fortuitas tomavam espaço da religião, da pedagogia e do universalismo. Vale o esforço de atentar para o abuso da *ficcionalização* e subversão da prosa pelos romancistas antigos em vista das enraizadas identidades de seus leitores.

Lembremos o argumento de Mikhail Bakhtin, segundo o qual, ao contrário da poesia, em que o poeta se eleva do caos das diferentes falas e línguas marcadas pela historicidade, a prosa literária constitui sua linguagem para além de seu autor, pois é a própria concentração de vozes multidiscursivas, na qual coabitam contradições sócio-ideológicas entre presente e passado (BAKHTIN, 1998, p. 93).

Com a liberdade literária de se encarar a prosa narrativa, não mais a arte exclusiva do discurso sério (fosse retórico, filosófico, histórico), os romancistas do século II ofereciam a chance aos leitores de se perderem no que lhes era mais próprio, a tradição clássica, pois ali naqueles escritos o passado revelava-se desconfigurado, esvaziado de sua outrora grandeza, não por tê-la perdido, mas por manter uma nova relação com o presente, destituída aparentemente de coisas dignas de serem narradas. O grande assunto agora não girava em torno de grandes questões filosóficas, históricas, literárias ou políticas, mas de rápidas e extraordinárias viagens e de erotismos “quentes”, sem finais trágicos.

Argumenta-se que o leitor era intimamente chamado a lidar com seus próprios prazeres, patrimônio individual, mas também fruto das construções sócio-históricas. Vemos, com Longo, que o leitor defronta a ficção da ignorância entre dois jovens pastores, Dáfnis e Cloé, que descobrem na iniciação sexual o pertencimento original à aristocracia. Ao final, o narrador não deixa de lembrar que, após tantos obstáculos e invasões estrangeiras no mundo estável de Lesbos,

Dáfnis finalmente defloraria Cloé, após se casarem, do mesmo modo como aprendera anteriormente com Licênion, mulher experiente quando o assunto tratava-se de sexo:

Dáfnis e Cloé se deitaram, totalmente nus, um junto ao outro, tomaram-se nos braços e trocaram beijos, sem fechar os olhos da noite, tal como corujas; e Dáfnis consumou o que lhe ensinara Licênion, e então, Cloé, pela primeira vez, entendeu que o que haviam feito no bosque (*tà epì tês hýles ginómēna*) não passava de uma brincadeira de pastores (LONGO, *Dáfnis e Cloé*, IV, 40).

O uso de “o que tinham feito no bosque” (*tà epì tês hýles ginómēna*) remete ao mito de Siringe, cuja incompleta representação teatral feita anteriormente no bosque pelo casal anunciava o que ainda estaria por ser finalizado, isto é, a metamorfose da virgem Cloé em uma mulher (LONGO, *Dáfnis e Cloé*, II, 37). Atenta a esse mito, no qual Pã busca violentar sexualmente Siringe (LONGO, *Dáfnis e Cloé*, II, 34), Sophie Lalanne observou que, para os efeitos narrativos de Longo, Cloé não poderia se tornar uma mulher “enquanto não aceitasse se curvar a certas regras que consagravam sua inferioridade em relação a Dáfnis, enquanto ele formava sua identidade masculina na medida que aprendia a exercer a dominação sobre sua companheira” (LALANNE, 2006, p. 144).

Com mesmo entendimento, John Winkler observou que o casamento entre Dáfnis e Cloé expressaria a longa preparação psicológica, num dinâmico autocontrole das emoções e dos desejos, frente à vulnerabilidade feminina (WINKLER, 1981, p. 101-126). A perda da virgindade como trauma não deixava de evocar com a citação do nome de Licênion o ritual de passagem necessariamente violento, preparando os jovens para a vida adulta:

Uma vez concluída esta lição de amor, Dáfnis, que havia conservado sua ingenuidade de pastor, estava saltando para correr para junto de Cloé e fazer-lhe imediatamente o que havia aprendido, como se temesse esquecer caso tardasse. Mas Licênion o reteve e lhe disse: “Há ainda uma coisa que você deve aprender, Dáfnis. Eu sou mulher, e hoje não tive dor, pois, outrora, um outro homem já havia me instruído e paguei com a minha virgindade; mas Cloé, quando sustentar consigo esta luta de amor, gemerá, chorará e ficará banhada em sangue. Mas você não receie o sangue; quando a persuadir a se entregar a si, traze-a nesse mesmo local, para que, mesmo que ela grite, ninguém possa ouvi-la, e, se ela chorar, que ninguém a veja e, se ela sangrar, que se lave nesta fonte, e lembre-se que fui eu que, antes de Cloé, fiz de você um homem” (LONGO, *Dáfnis e Cloé*, III, 19).

Para muitos, essas passagens não deixariam dúvidas de que os romances assegurariam definitivamente uma pedagogia erótica por meio da intensificação ideológica de uma sociedade patriarcal, ao elaborar a união do casal através da naturalização das diferenças masculino/feminino como se fossem complementares na constituição conjugal.⁵

Entretanto, os romances também colocavam diante dos leitores um jogo ambíguo, no qual a expressão de uma identidade patriarcal era ela mesma ridicularizada. Vejamos, pois, o quanto é exagerada a fictícia ignorância do jovem casa rural, que quase sempre confunde o mundo cultural com o mundo natural:

E como tudo à volta deles, encontrava-se pleno dessa bela estação, os dois meninos, em si ternos e jovens, imitavam o que ouviam e o que viam; ouvindo os pássaros a cantar, eles cantavam, vendo os carneiros a cabriolar, eles saltavam com ligeireza e, a exemplo das abelhas, colhiam flores que ora colocavam nas dobras de suas túnicas, ora trançavam em pequenas coroas que levavam às Ninfas (LONGO, *Dáfnis e Cloé*, I, 9).

Em outro momento, ao julgar o banho de Dáfnis e a música por ele tocada na siringe como princípio de amor (*érotos archê*), Cloé já “não sabia o que estava sentido, pois era jovem, tinha sido criada nos campos, e nunca ouvira ninguém pronunciar o nome do amor” (LONGO, *Dáfnis e Cloé*, I, 13). Simon Goldhill argumenta que esses dois momentos seriam exemplos de como os leitores urbanos, acreditando-se superiores aos personagens pastoris com relação aos saberes e controles das emoções, eram colocados, sem tomarem consciência, em uma incômoda posição de soberba. O romance pastoral revelaria antes a capacidade literária do autor de jogar com as sutilezas da ironia sobre o leitor (WOUTERS, 1987).

A linguagem utilizada requeria, portanto, que o leitor fosse cúmplice da ficção de ignorância, forçando-o a se posicionar em relação ao que Goldhill denominou de “protocolos do

⁵ Como exemplo, cito: “Podemos observar a pedagogia erótica, de Longo, em ação, nesse trecho, uma vez que, além de subverter a simetria, já que Dáfnis perde a virgindade antes de Cloé, o sofista, portanto professor e filósofo, tenta preservar essa virgindade da mocinha até o fim do romance. Desse modo, fica patente que o intuito de Longo é refrear os ardores das jovens leitoras antes do casamento por meio das palavras de Licênion. Qualquer jovem inexperiente ficaria apavorada com a descrição de dores intensas e sangramentos com a perda da virgindade. Ora, olhando mais de perto percebemos que o idealismo e a inocência servem apenas como isca para os jovens desavisados! E, mais ainda, que a educação sexual de Dáfnis começa com Cloé, passa por Filetas e se fundamenta com Licênion, para que, desse modo, a jovem Cloé permaneça virgem até as justas bodas e, também, provavelmente, as (sic) mocinhas casadoiras e leitoras do romance. Não haveria uma razão para que Licênion, a não ser a educação austera, tecesse para Dáfnis um longo discurso de preservação da virgindade de Cloé. Observa-se que não só a voz de Cloé vai diminuindo dentro da trama, como atesta Pinheiro, por meio de Winkler, como, também, é negado à personagem feminina o direito sobre os prazeres do próprio corpo” (VASCONCELOS, 2011, p. 95)

desejo”. Isso porque, para alguém introduzido na cultura grega, a virgindade seria um termo inaplicável para a iniciação sexual de um homem tanto quanto seria risível o receio de um homem penetrar a amada. Isto é, um cidadão filosoficamente instruído com a autocontenção ante o prazer, da maneira como Pierre Hadot descreveu tão bem como modo de vida, provavelmente veria com comicidade o aprendizado sexual de um pobre pastor, após tanto observar a *phýsis*, que se fazia com a *téchne* de Licênion, cuja necessidade, entretanto, partia da natureza:

Dáfnis não poderia sentir mais prazer; como pequeno camponês, cabreiro ingênuo, jovem e enamorado, ele caiu aos pés de Licênion e suplicou-lhe que ensinasse o quanto antes a ciência (*tên téchnen*) que lhe permitiria fazer a Cloé o que desejava [...]. Licênion, vendo-o mais cabreiro e mais ingênuo do que pensava, começou a dar-lhe a lição dessa maneira: disse-lhe que se sentasse juntoa ela sem mais tardar, e que lhe desse os beijos habituais, tão numerosos quanto dava a Cloé [...]. Quando ele se sentou, abraçou-a e se deitou, e quando ela viu que ele estava em condições de passar à ação, e teso, ela fê-lo, deitado como estava, erguer-se um pouco para o lado, deslizou para debaixo dele e guiou-o habilmente para o rumo que ele vinha procurando até então. A partir desse momento, ele fez apenas o que normalmente ocorre, pois a própria natureza (*phýsis*), a partir daí, ensinou-lhe o que devia fazer (LONGO, *Dáfnis e Cloé*, III, 18).

Segundo Goldhill, Longo manipula as relações entre desejo e autocontrole do leitor em relação a sua própria *sophrosýne*, ao justapor na melíflua escrita o prazer sensual e narrativo (GOLDHILL, 2002, p. 40). Em minha avaliação, Goldhill parte do que Paul Ricoeur denominou teoricamente acerca da relação mimética entre sociedade, produção narrativista e público, qual seja, “que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 1994, p. 85). Em outras palavras, o romance *Dáfnis e Cloé* operou como função mediadora entre as representações, os valores, as contingências, as cooperações e os combates já dados pela tradição e a reconfiguração pelo leitor a partir de seus prazeres, suas fantasias, suas experiências particulares vividas e mesmo seus horizontes de expectativas socialmente compartilhados.

Segundo Ewen Bowie, tratava-se de lidar com a identidade de gente culta, letrada, de posses, que provavelmente trabalhava na administração imperial: um “alto nível de educação deveria ser exigido de um potencial leitor do aticismo grego – educação esta adquirida com estudo de textos clássicos na juventude, reforçada com o reencontro de tais textos ou com

escritores e falantes do período imperial na vida adulta” (BOWIE, 2003, p. 92). Lourdes Álvarez matiza a questão, embora continue a descrever a audiência em termos muito restritos: “estamos falando de dois públicos, um leitor, minoritário, que poderia apreciar cabalmente todas as alusões literárias; e o outro ouvinte, para quem seria suficiente o relato mesmo das aventuras, ainda que não entendesse em sua totalidade toda a riqueza literária da obra” (ÁLVAREZ, 2006, p. 29).

É certo que os romances gregos tiveram um público alvo ideal, de elite culta. Luciano, por exemplo, ao afirmar que as alusões a poetas, prosadores e filósofos, em *Das narrativas verdadeiras* (I, 2), poderiam não ser explicitadas, já que a simples leitura deveria bastar para identificá-los, revela claramente a quem se destina a obra. Todavia, vale observar, seguindo Brandão, que “o ático – ou, se quisermos, o clássico – entende-se como este espaço de *xeniteia*, não de repetição ou imitação; isto é, o clássico é espaço de estranhamento” (BRANDÃO, 2001, p. 266).

Para além de repetir nossa fonte, cabe perguntar se a ironia, presente nessas narrativas, não evidencia uma questão de fundo: o reconhecimento das referências textuais seria suficiente para lidar com os sabores irônicos da narrativa ficcional? É difícil acreditar que as figuras do passado transmitiriam ingenuamente os mesmos sentidos, como a um estudo iconográfico, após serem apropriadas para outro espaço e tempo. Com efeito, a liberdade de inventar, deslocar, sobrepor, justapor as vozes narrativas e daí decompor a pretensa *alétheia* do discurso exigia do leitor uma atenção de segundo grau, em que os meios de verificação não eram exclusivos de *pepaideménoi*, mas pelo contrário escapava-lhes de domínio, uma vez que a cultura deveria ser entendida como meio pelo qual a tradição era colocada insistentemente em movimento, em concorrência contra si mesma.

A atenção ao papel da recepção na constituição mesma da obra, em especial com relação aos erotismos quentes durante o século II, não parece ser absolutamente desprezível, visto, por exemplo, o proverbial relato de Luciano acerca dos espectadores de Abdera. Impressionados com a representação de *Andrômeda* de Eurípides e ignorando o estatuto fictício do gênero, a maioria deles escorregou para o interior da tragédia, de modo que “Andrômeda ficou grudada à sua memória durante muito tempo, enquanto Perseu, com a Medusa, vojava em torno da mente de cada um” (LUCIANO, *Como se deve escrever a história*, 1). Ao assistirem à encenação, os abderitas tomaram-na por verdadeira, como se tudo aquilo que se passava a suas frentes realmente

estivesse acontecendo. Tratava-se, pois, de espectadores crédulos, sem senso crítico suficiente para distinguir o verdadeiro do falso, marcas das singularidades dos gêneros discursivos.

Os espectadores de tragédias e os leitores de romances, face à liberdade pura dos autores, ficavam responsabilizados em identificar o *pseúdos* e de reagir adequadamente ao *páthos*. Observemos que, nesse caso, não se trata de extingui-lo do teatro. Como Luciano diz, “um *páthos* ridículo tomava conta de suas mentes”: sendo assim, seria necessário que o expectador soubesse domar, antes que fosse tomado, pelo referido *páthos*. A exigência de um comportamento tão regrado, bem medido, que procura a melhor maneira possível de reagir, nas circunstâncias de uma encenação teatral, deve-se ao fato do necessário reconhecimento do *pseúdos* ao meio do calor do momento, das impulsões inevitáveis, das emoções que atingem todos.

O termo grego *páthos* é geralmente interpretado/traduzido em duas acepções, quais sejam, pela metafísica ou pela psicologia. O primeiro sentido do termo, segundo Ivan Gobry, é o contrário de ação (aquele que age, *tò poiéîn*) ou, mais precisamente, “não o sujeito que pratica a ação, mas o objeto que a recebe” (*tò páskhein*), de uma casualidade provocadora de certos estados. Temos, portanto, a tradução mais próxima de *páthos* como afecção. Interpretado por meio da psicologia, o termo *páthos* é entendido como “fato de sofrer, de ser coagido e movido por uma força interior que escapa à vontade”, sendo, por vezes, traduzidas por sofrimento, dor, tristeza, ou mesmo, paixão (GOBRY, 2007, p. 109). Por meio dessa segunda acepção, o termo *páthos* foi deslocado para outro campo cognitivo, o da doença. O estoicismo desenvolveu a temática a ponto de ter por objetivo extirpar as paixões, impedindo que a emoção se transformasse em uma tendência, uma vez que elas colocariam em evidência a fragilidade da vida e a precariedade dos bens que não dependem de cada um, sob os golpes imprevisíveis do destino. Era preciso, portanto, como remédio aos efeitos do *páthos*, tornar-se *apático* (LEBRUN, 1986, p. 25).

Em Luciano, o termo *páthos* aparece com importância em outras duas passagens, referindo-se igualmente ao enlace de amor (*éros*) entre Perseu e Andrômeda (LUCIANO, *A sala*, 22; *Diálogo dos deuses marinhos*, XIV, 2-3). Ao relatar o combate entre Perseu e o monstro marinho, Luciano observou que o autor da pintura logrou mimetizar “o pudor da virgem ao seu lado”, e principalmente, “a audácia amorosa do jovem”, misturando o *páthos* ao *mýthos*. Em outras palavras, o feito heroico se faz senão em nome do amor, dando a entender como, a partir do

século I, sobretudo no século II, o erotismo passou a ser tema bastante explorado pelos escritores (BRANDÃO, 2000, p. 7).

Não é fortuito que Cáriton de Afrodisiacas, na abertura de *Quéreas e Calíroe*, afirma que narrará um *páthos erotikón*, o que poderíamos traduzir com certa dificuldade simplesmente por “história” ou ainda por “romance de amor”. Brandão explica que naquele momento a expressão sofria deslize semântico, podendo ser entendida como aquele que sofre de paixão, ou vive um romance de amor, como também pelo uso literário, isto é, como gênero discursivo (BRANDÃO, 2000, p. 5). Dizendo de outro modo, o termo *páthos* que tinha uso geral de sentido passou a também comportar sentido específico, contrapondo-se por vezes ao mito.

Em *Como se deve escrever a história*, o *páthos* referido por Luciano em relação à encenação de *Andrômeda* em Abdera não pode ser entendido precisamente como gênero discursivo, isto é, como romance, tal como poderíamos imaginar em *A sala*, já que se tratava exatamente da encenação de uma peça teatral de Sófocles. Entretanto, talvez, seja possível associá-lo aos campos de construções discursivos nos quais existe *ákratos eleuthería*, uma vez que Luciano não parece preocupado nesse opúsculo com o entendimento de verdade (*alétheia*) ou mentira (*pseúdos*) que fosse ontológico aos acontecimentos, mas *simplesmente* com constructos de diferentes trocas linguísticas que remontavam à tradição clássica e que poderia mediar a relação entre atores trágicos e públicos, bem como entre historiadores e leitores (ou ouvintes) ou ainda entre aduladores e generais, entre várias outras possibilidades de relação.

O *pseúdos* devia ser atentamente observado. Se tomado como verdadeiro, era a própria liberdade que se perdia. Temos, então, o entrecruzamento entre o autor de liberdade pura e o espectador de altas responsabilidades.⁶ O *páthos* que atravessa a encenação teatral colocava em dúvida a já difícil distinção entre o discurso verdadeiro e o falso, ao mimetizar o *pseúdos* de modo convincente. Se no teatro, espaço por excelência de contato com experiências imprevisíveis, a ficção desnudava a fragilidade humana, ao fazer os espectadores se confrontarem com circunstâncias que os deixavam suscetíveis ao acaso (NUSSBAUM, 2009, p. 3-6), no romance, os leitores lidavam com o espetáculo sobre o impossível, desarmando-os para o completo deleite,

⁶ A comparação é pertinente: “Como o Quixote, Luciano é uma espécie de leitor enlouquecido que abstrai do mundo exterior, movendo-se num mundo de narrativas”. Ao apresentar-se assim, deseja um leitor capaz de fazer o mesmo percurso, apreciando o valor de uma narrativa que discorre sobre a própria narrativa (BRANDÃO, 2005, p. 125).

mas que, guardando valores, ideologias e referências, contraditoriamente expunha-os diante das vicissitudes vividas.

Com um público afeito ao romance de amor, deve-se admitir ao menos que a proposta de leitura de Goldhill seja plausível. Tendo que agir de acordo com as regras empregadas no jogo de linguagem, o leitor seria provocado a se posicionar de acordo com suas convicções, seus valores, suas identidades. Mas justamente por sua interpretação consistir em “substituir uma expressão da regra por outra expressão” (WITTGENSTEIN, 2004, p. 202), isto é, porque agir com a regra já é interpretar, nada mais irônico do que fazer emergir os desejos de quem o processo cultural estivesse naturalizado de tal modo a se tornar imperceptível: “se sigo a regra, não escolho. Sigo a regra cegamente” (WITTGENSTEIN, 2004, p. 219).⁷ Portanto, não seria aos leitores dos romances “mais difícil desafiar os protocolos do desejo que essa ficção da sensibilidade rústica” (GOLDHILL, 2002, p. 39).

Ademais, a indicação de que o público alvo tenha se ampliado a partir do século I d.C. com o crescimento do número de livrarias e livreiros, a despeito do contínuo e baixo letramento no Império Romano, sugere que a literatura produzida no período possa ter rompido o circuito fechado de circulação das obras entre amigos, além de ter possibilitado o deslocamento mais fácil dos indivíduos entre os diferentes grupos sociais. A prática de queimar livros em Roma não colocava em suspensão a circulação dos textos em circuitos particulares, ainda que seus autores pudessem sofrer algum tipo de represália (STARR, 1987, p. 219-223). Não há vestígios de que esse tenha sido o caso dos romancistas gregos. Mas há de se observar que a ausência do controle social sobre a fruição e a recepção, em contraste com o espetáculo coletivo do teatro, tirava as restrições punitivistas contra a leitura individual dos romances.

Também nesse sentido, é curioso atentar que, séculos mais tarde à produção de Cáriton, Longo e Luciano, o imperador Juliano desaconselhasse seus sacerdotes à leitura de obras ficcionais (*plásmata*) com aparência de história (*en historias eídei*), as histórias de amor (*erotikàs hypothéseis*), que excitavam as paixões e os afetos (JULIANO, *Cartas*, 89b, 301b). Mais do que dizer que o amor era um elemento distintivo dos romances, como concluiu Futre Pinheiro (2014, p. 209), pode-se entender que nem sempre a compreensão sobre o *páthos erotikón* (CÁRITON,

⁷ É por isso, como afirma Glock (1998), que não faz o menor sentido que uma pessoa necessite de consultar as regras, detendo-se no aprendizado, para se comunicar dentro de uma gramática; o aprendizado é antes feito dentro do próprio *jogo de linguagem*.

Quéreas e Calíroo, I, 1,1) e a *historían érotos* (LONGO, *Dáfnis e Cloé*, Prólogo) foi ponto pacífico entre os circuitos de poder.⁸ Ademais, como observou J. R. Morgan, “para além do conteúdo erótico, o problema de Juliano com os romances parece ter sido não somente o fato de eles serem ficcionais, mas também por eles se mascararem por meio da narrativa em prosa como história real” (MORGAN, 2007, p. 556).

O pacto entre autor e público foi tão profundamente fraturado que até mesmo o artifício do espetáculo anunciado, cuja representação visava exclusivamente ao que jamais poderia ocorrer, era falseado. Tim Whitmarsh (2011) tem razão ao dizer que o plurilinguismo refletido por Bakhtin (1998), para quem as vozes dissonantes ao mundo estável clamavam contra a vulnerabilidade social, coabitava nos romances com valores e ideologias ao gosto da aristocracia e, por isso, pode-se dizer, com Jacques Rancière, que o imperativo proposto ao leitor pelo autor exigia-lhe uma posição necessariamente de deslocamento, comportando tanto a acomodação com identidades tradicionais quanto a subversão contra a tirania do sentido, pois as artes:

nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base (RANCIÈRE, 2009, p. 26).

Parece que o leitor de romance grego seria tanto mais capaz de percorrê-lo quanto mais dispusesse de um olhar crítico de estranhamento, típico de um estrangeiro, sobre a narrativa ficcional, prática certamente mais sinuosa para quem tivesse o que perder ao se deslocar com a leitura nas estruturas de poder:

Desejo não é simplesmente apetite, mas se desenvolve como conhecimento do poder mágico da narrativa para confrontar o leitor com outro mundo. O ponto crucial que deve ser realçado é que os modos do desejo, inevitavelmente veículos de definição moral e cultural – divididos em próprios e impróprios – podem ser confrontados e contraditos. Embora seja inegável verdade que a trajetória dominante anexe o desejo a uma teleologia inevitável do casamento

⁸ Não parecem ser de somenos importância as transformações da recepção de Longo ao longo dos séculos modernos. De modo bastante generalizante, durante o Renascimento o humor fazia parte da interpretação do romance, embora a temática idílica fosse ainda predominante; nos séculos XVII e XVIII a ironia já conduzia a temática de relacionamento conjugal; mas no século XIX a melancolia passou a predominar no enredo; por fim, a desilusão com o amor ideal estendeu-se como expressão cara à releitura de Longo no século XX (PATTONI, 2014, p. 588).

civilizado, o enredo romântico é melhor compreendido como espaço no qual múltiplos e divergentes desejos são orquestrados de maneira relativamente aberta. A identificação com desejos alternativos é parte da experiência do romance; e mesmo se tais identificações são, ao final, reprimidas, elas não são completamente neutralizadas (WHITMARSH, 2011, p. 176).

Com esse “poder mágico da narrativa”, o convite ao leitor para experimentar desejos próprios de uma identidade cultural e, periféricamente, outros tantos antagônicos a ela, partia de um desencarnado mimetismo do patrimônio clássico, no qual a constelação de fragmentos do passado deixava transluzir apenas vestígios incompletos. Convidado a lidar com a segurança que a tradição do passado conferia, o leitor contava, entretanto, apenas com a colorida representação de suas identidades. A descrição dos espaços nos romances gregos tinha na abstração sua principal característica, como observou Bakhtin, sinal de que o retorno ao passado revelava-se somente como fragmentação mimética, fazendo da presença da tradição senão a identificação da ausência.

Com a identificação simultânea da ausência e presença do passado clássico durante o século II, duas posições radicalmente opostas são colocadas. De acordo com a primeira perspectiva, melhor representada por Jacques Bompaire, “a autoridade dos antigos era também um dogma literário”, sendo difícil de dissociar “o aspecto social e o aspecto literário, já que o esquecimento dos costumes antigos era o que provocava o declínio das artes e das letras (...). O argumento de autoridade, a lembrança das opiniões antigas, era no escritor o aspecto mais frequente em relação ao passado” (BOMPAIRE, 2000, p. 46). Nessa linha argumentativa, Bompaire não poderia concluir de modo diferente que para Luciano o mundo dos livros sobreporia à realidade social vivida, isto é, a mimese (BOMPAIRE, 2000, p. 126). C. P. Jones acredita que *Das narrativas verdadeiras* seria o melhor exemplo de que a imitação faria parte da dimensão cultural do século II, como uma homenagem ao passado, mas visando, sobretudo, às questões colocadas pelo presente (JONES, 1986, p. 156-157).

Em ambos os casos, os autores reconhecem a hipervalorização mimética, sem concordar quanto a que ela serviria, se ao passado ou ao presente. De todo modo, era esse pastiche mimético que permitia ao autor:

trabalhar toda uma tradição, mesclando, subvertendo, levando-a a seus limites até permitir ao novo produto se sustentar por sua própria força. Simplificando: se o leitor culto sorria ante um texto de Luciano é porque se fazia desencadear

reminiscências e ressoar Homero, Platão ou Aristófanos; mas aos eruditos resultava ser impossível a determinação de um hipotexto singular (CABRERO, 2006, p.204).

Durante o período, como a um autêntico desgoverno, até mesmo a assinatura autoral, tão importante para os historiadores do período clássico, poderia ser caracterizada, no romance, como falsificada. Aliás, falso era até o espetáculo, que anunciava um programa que jamais poderia ser cumprido ou, ao menos, do qual não se podia ter certeza sobre as intenções. No confronto do passado por meio de suas próprias engrenagens, o presente se encontrava com certa liberdade anárquica, pois não mais mensurada *katà kósmos* (de acordo com a ordem) e *katà moíran* (conforme a parte devida), como no período épico.

Desde o mundo das personagens épicas, a serviço de uma nobreza ávida por louvores, o poeta era chamado a ordenar e ornar os feitos dos homens. Na *Odisseia*, de cooperação harmoniosa tanto com as Musas (HOMERO, *Odisseia*, 8, 62-64), quanto com o público, o aedo Demódoco cantava os feitos de Ulisses, que chorava ao ouvi-lo narrar (HOMERO, *Odisseia*, 8.83-87). Prova de que as Musas podiam ensinar os aedos de tal forma que pareceu a Ulisses que Demódoco, ao cantar *katà kósmos*, teria presenciado os acontecimentos ou sabido de alguém fidedigno (HOMERO, *Odisseia*, 8, 489-491). Ulisses incitava o aedo a narrar, *katà moíran*, o *kléos* vivenciado pelo herói na guerra, ao enganar os troianos, engenhando um cavalo de pau cheio de guerreiros dentro. O que o poeta não viu era confirmado com fidedignidade por alguém que além de ter visto, vivenciou a própria ação – dava-se, assim, ao participante, a *moira* que lhe convinha. Com a ajuda do canto ordenado e justo de Demódoco, o Ulisses homérico legava à posterioridade o domínio do mundo com a descoberta de seus feitos como passado de si, criando marcas no tempo que permitissem ficcionalizar a distância entre passado e presente.

Entretanto, Ulisses não era mais como antigamente. Não exatamente porque se recolhia aos braços de Calípsos, deixando uma vez mais Penélope a tecer tramas, dessa vez pela eternidade; mas, porque, assim como a extraordinária viagem de Luciano, toda a tradição que se movia em torno da narrativa do herói mais afamado do passado era reconhecida como verdadeiro pastiche. Não haveria dúvidas de concluir que mais valeriam os braços prazerosos da divindade – mas não os cantos melífluos das sereias⁹ – do que receber a glória póstuma e vã com a narrativa do *kléos*

⁹ De modo contrário às Musas, as sereias representavam a celebração encomiástica dos feitos humanos, pois elas cantavam *pseudos* de um passado inebriante, que impedia a fundação da distância temporal (cf. PUCCI, 1998, p. 34-

humano. Sabemos com Luciano que certos atores do século II não deixaram de ler a carta escrita por Ulisses: pois, para alguns, já não havia ilusões, sendo o retorno para a pátria um percurso para sempre incompleto.

Referências:

Fontes antigas

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução E. De Sousa Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARISTOTLE. **Poetica**. Ed. R. Kassel. Oxford: Clarendon Press, 1965.
- CÁRITON DE AFRODÍSIAS. **Quéreas e Calíroo**. Tradução do grego, introdução e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Lisboa: Cosmos, 1996.
- CHARITON. **Callirhoe**. Edited and translated by G. P. Goold. Cambridge; London: Harvard University Press, 1995.
- CHARITON. **Callirhoe. Chairéas et Callirhoé**. Texte établi et traduit par Georges Molinié. Paris: Les Belles Lettres, 1989.
- CHARITON. **Callirhoe. De Chaerea et Callirhoe**. Ed. W. E. Blake. Oxford: Clarendon Press, 1938.
- HERÓDOTO. **História**. Tradução Brito Broca. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.
- HERODOTUS. **The histories**. With an English translation by A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press. 1920.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução Carlos Alberto Nunes. 5 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- HOMERUS. **Odyssea**. Ed. P. von der Muhll. Basel: Lichtenhahn, 1962.
- JULIANUS. Epistulae. In: **Oeuvres complètes**. J. Bidez (ed.). Paris: Belles Lettres, 1960.
- L'EMPEREUR JULIEN. Lettres et fragments. In: **Oeuvres complètes**. Texte revu et traduit par J. Bidez. 3 ed. Paris: Les Belles Lettres, 1972 (Tome I, 2^a partie).
- LONGO. **Dáfnis e Cloé**. Tradução Denise Bottmann. Campinas: Pontes, 1990.
- LONGUS. **Daphnis et Chloe**. Ed. G. Dalmeyda. Paris: Belles Lettres, 1934.
- LUCIAN. **Lucian Opera**. Ed. M. D. Macleod. Oxford: Clarendon Press, 1972 (v. I). 1974 (v. II); 1980 (v. III).
- LUCIAN. **Lucian with an english translation**. Ed. by K. Kilburn (v. VI), M. D. Macleod (v. VII). Cambridge: Harvard University Press, 1959 (v. VI); 1961 (v. VII)

36). A *alétheia* opunha-se não à mentira, mas precisamente a *léthe*, carregando paradoxalmente na lembrança do próprio nome a marca do esquecimento: verdade que se perfazia na negociação com a memória.

LUCIANO. **Como se deve escrever a história.** Tradução, notas apêndices e o ensaio “Luciano e a história” de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

LUCIANO. **Luciano I.** Tradução do grego, introdução e notas Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

LUCIANO. **Luciano II.** Tradução do grego, introdução e notas Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

THUCYDIDES. **Historiae.** Ed. by H. S. Jones and J. E. Powell. Oxford: Clarendon Press, 1942, 2 v.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso.** Introdução, tradução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: UNB, 1982.

Bibliografia

ÁLVAREZ, Lourdes Rojas. **Caritón de Afrodisias y los orígenes de la novela griega.** México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato.** Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. [Sem edição, 1993].

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.** Tradução de Aurora Bernadini [et. al.]. 4 ed. São Paulo: Unesp, 1998.

BOMPAIRE, Jacques. **Lucien écrivain: imitation et création.** Paris: Les Belles Lettres: Nino Aragno, 2000.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance: narrativa e mimese no romance grego.** Brasília: UnB, 2005.

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

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Antiga musa: (arqueologia da ficção).** Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Mito, *pábtos* e efrase em Luciano (*De Domo* 22). **Anais** do II Colóquio Internacional do GIPSA: Imagem e discurso na Antiguidade Clássica, 2000, p. 1-7.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Traduzir Homero do grego para o grego: (as mediações da teoria). **Scripta Clássica On-line: Literatura, Filosofia e História na Antiguidade**, n. 2, Belo Horizonte, 2006, p. 5-29.

- BRANHAM, R. Bracht. **Unruly eloquence**: Lucian and the comedy of traditions. Cambridge; London: Harvard University Press, 1989.
- BOWIE, Ewen. The Ancient readers of the Greek novels. In: SCHMELING, Gareth (ed.). **The novel in the Ancient world**. Boston; Leiden: Brill Academic Publishers, 2003.
- CABRERO, María del Carmen. **Elogio de la mentira**: sobre las *Narrativas verdaderas* de Luciano de Samósata. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2006.
- CUEVA, Edmund. **The myths of fiction**: studies in the canonical greek novels. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2007.
- DABDAB TRABULSI, José Antonio. **Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- FUTRE PINHEIRO, Marília. The genre of the novel: a theoretical approach. In: CUEVA, Edmund (ed.). **A companion to the Ancient novel**. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.
- GLOCK, H-J. **Dicionário Wittgenstein**. Tradução de Helena Martins. Rio de Janeiro Jorge Zahar, 1998.
- GOBRY, Ivan. **Vocabulário grego da filosofia**. Tradução Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOLDHILL, Simon. **Foucault's virginity**: ancient erotic fiction and the history of sexuality. New York; Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HADOÏ, Pierre. **Exercices spirituels et philosophie antique**. 2 ed. Paris: Études Augustiniennes, 1987.
- HALPERN, Richard. Theater and democratic thought: Arendt to Rancière. **Critical Inquiry**, v. 37, n. 3, 2011, p. 545-572.
- JONES, C. P. **Culture and society in Lucian**. Cambridge: Harvard University, 1986.
- LALANNE, Sophie. **Une éducation grecque**: le roman grec ancien. La Découverte: Paris, 2006.
- LEBRUN, Gerard. O conceito de paixão. In: CARDOSO, Sérgio (org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das letras, 1986.
- LEME-LOPES, André. Qual a verdade em *Histórias verdadeiras*? In: EUGÊNIO, João Kennedy (org.). **Ficção e história**: encontros com Luciano. Teresina: EDUFPI, 2010.
- NUSSBAUM, Martha. Fortuna e ética. In: **A fragilidade da bondade**: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega. Tradução Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- MORGAN, J. R. Fiction and history: historiography and novel. In: MARINCOLA, John (ed.). **A companion to Greek and Roman historiography**. Malden; Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

- PATTONI, Maria Pia. Longus' *Daphnis and Chloe*: literary transmission and reception. In: CUEVA, Edmund (org.). **A companion to the Ancient novel**. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2 ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: ECO experimental org.; Ed. 34, 2009.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa – Tomo I**. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.
- STARR, Raymond. The circulation of literary texts in the Roman World. **The Classical Quarterly**, v. 27, n. 1, 1987, p. 213-223.
- VASCONCELOS, Ana Paula Cardoso. **Entre Petrônio e Longo**: uma proposta de pedagogia erótica. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.
- VEYNE, Paul. **Acreditavam os gregos em seus mitos?**: ensaio sobre a imaginação constituinte. Tradução Horácio Gonzales e Milton Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- WHITMARSH, Tim. **Narrative and identity in the Ancient Greek Novel**: returning romance. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- WINKLER, John. **The constraints of desire**: the anthropology of sex and gender in Ancient Greece. New York; London: Routledge, 1981.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Tradução de Marcos Montagnoli. 3 ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco; Petrópolis: Vozes, 2004.
- WOUTERS, Alfons. Irony in Daphnis' and Chloe's Love lessons. **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, v. 26, n. 2, 1987, p. 111-118.