

ÀS MULHERES, O AMOR, E AOS HOMENS, A GUERRA? REPENSANDO A FEMINILIDADE DO AMOR EM AQUILES TÁCIO E HELIODORO

Hêmille Perdigão¹

DOI: <https://doi.org/10.34019/1983-8379.2023.v16.40750>

RESUMO: Este texto propõe uma leitura de excertos dos romances *Leucipe e Clitofonte*, de Aquiles Tácio, e *As Etiópicas*, de Heliodoro, a fim de apontar como são rompidas, em ambos os romances, as antigas fronteiras entre amor e guerra, feminino e masculino. O amor, associado ao feminino em muitos textos antigos como algo negativo, passa a ter, nesses romances gregos, funções positivas, como a capacidade de narrar, emular e interpretar obras de arte.

Palavras-chave: Amor; Emulação; Feminino; Guerra; Masculino.

ABSTRACT: This text proposes a reading of some excerpts of the novels *Leucippe and Clitophon*, by Achilles Tatius, and *An Ethiopian Story*, by Heliodorus, in order to highlight the breaking of the old borders among love and war, female and male. The love, associated to the female in many texts as something negative, becomes something positive in these novels, associated to the capacities of narrative, emulation and interpretation of works of art.

Keywords: Love; Emulation; Female; War; Male.

O romance *Leucipe e Clitofonte* (século II d.C.), de Aquiles Tácio², tem início em um porto. Logo nas primeiras linhas, o narrador conta: “Chegando a esse porto depois de uma tempestade violenta, em ação de graças à minha chegada em segurança, eu ofereci um sacrifício à grande deusa fenícia, a qual, em Sidon, é conhecida como Astarte” (Tácio, 1989, p. 167).³ A divindade oriental Astarte, mencionada no início do romance, tem associações com as gregas Afrodite e Ártemis, conforme explana West:

Ártemis, irmã de Apolo, tem fortes conexões com a Anatólia Ocidental, mas pelo menos um lado dela encontra seus melhores paralelos nas deusas da Síria

¹ Bacharela em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestra em Letras: Estudos da Linguagem pela mesma universidade. Doutoranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), com apoio e financiamento da CAPES. E-mail: hemilleperdigao@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7832-5572>.

² Para este trabalho, em função da dificuldade de acesso à tradução do romance *Leucipe e Clitofonte* do grego para o português, foi utilizada a tradução do grego para o inglês, realizada por John Winkler. A fim de que o trabalho tenha um alcance maior, as citações dos romances foram traduzidas, por mim, do inglês para o português. Dessa forma, todas as traduções do romance *Leucipe e Clitofonte* para o português são minhas. As citações traduzidas por mim estarão no corpo do texto; já as citações traduzidas por John Winkler estarão em notas de rodapé.

³ “Arriving at this port after a violent storm, in thanks for my safe arrival I offered a sacrifice to the Phoenicians’ great goddess, who in Sidon is known as Astarte” (Tatius, 1989, p. 167).

e Assíria. Ela é “amante dos animais selvagens”, [...] e ao mesmo tempo se deleita em caçar com arco e flechas. Na Assíria, o mesmo título de “amante dos animais selvagens” (*belet nammasti*) é usado para Ishtar, ‘Attartu (Astarte), descrita como indo à caça [...] Ishtar-Astarte era mais usualmente equiparada à deusa do sexo, com Afrodite. [...] Nós não podemos separar a Afrodite dos cipriotas gregos da Astarte dos cipriotas fenícios (West, 2003, p. 56).⁴

Adiante em Leucipe e Clitofonte, o narrador, após oferecer o sacrifício, vê uma pintura e a descreve longamente, em muitas linhas. A pintura é a ilustração do mito de Europa, segundo o qual Zeus, apaixonado pela bela Europa, adquire a forma de touro e a sequestra, levando-a a uma ilha. West aponta que também Europa era identificada, pelos fenícios em Sidon, com a deusa Astarte: “Nesse tempo, os fenícios em Sidon identificavam sua Astarte com a Europa dos gregos. Se isso tinha algum embasamento histórico, o que parece vir à tona é que o mito de Zeus e Europa é uma versão helenizada de, ou foi equiparada com, uma união sagrada de ‘Astar e ‘Astart nas formas de touro e vaca” (West, 2003, p. 451-2).⁵ Assim, a descrição da pintura do mito de Europa pelo narrador, após oferecer o sacrifício a Astarte, pode, inicialmente, parecer uma confusão das divindades, contudo, é, na verdade, um posicionamento a partir da cultura fenícia.

A longa descrição da pintura inicial é uma éfrase, termo que recebeu diversas definições ao longo dos séculos, contudo, a origem do termo coincide com o período em que surgiram os romances gregos, a saber, o período da Segunda Sofística do Império Romano⁶ (Bartsch, 1989, p. 07)⁷. Segundo Paulo Martins, o termo éfrase foi empregado pioneiramente por um rétor entre o período de Augusto e a Segunda Sofística. Embora não tenha marcado “o início de um uso pragmático, [...] a partir desse momento, falar de éfrase na Roma e na Grécia do período passa a ser algo corrente nas escolas de retórica” (Martins, 2016, p. 164-5). João Adolfo Hansen explica que, na Segunda Sofística, a éfrase era um “gênero de discurso epidítico” praticado por oradores e filósofos “como exercício de eloquência ou declamação”. Tratava-se de uma “*antigraphai ten graphein*”, que significa “contrafazer do pintado”, porém com a particularidade de que as descrições eram uma forma de “emulação verbal que compete com a pintura, descrevendo quadros inexistentes” (Hansen, 2006, p. 86). Isso explica o porquê de Aquiles Tácio dedicar tantas linhas de seu romance à descrição da pintura do mito de Europa: as linhas seguintes à descrição inicial são uma tentativa de emulação verbal da pintura.

⁴ “Apollo’s sister Artemis has strong connections with Western Anatolia, but one side of her, at least, finds its best parallels in goddesses of Syria and Assyria. She is ‘mistress of wild animals’ [...] and at the same time she delights in hunting them with bow and arrows. In Assyria the same title of ‘mistress of wild animals’ (*belet nammasti*) is applied to Ishtar, ‘Attartu (Astarte), is described going hunting [...] Ishtar-Astarte was more usually equated, *qua* goddess of sex, with Aphrodite. [...] We cannot separate the Greek Cypriot Aphrodite from the Phoenician Cypriot ‘Astart’ (West, 2003, p. 56).

⁵ “the Phoenicians at Sidon in his time identified their Astarte with the Greeks’ Europa. If that had any ancient basis, what seems to emerge is that the myth of Zeus and Europa is a Hellenized version of, or was equated with, a sacred union of ‘Astar and ‘Astart in the forms of bull and cow” (West, 2003, p. 451-2).

⁶ “The Greek prose romances flourished during the Second Sophistic of the Roman Empire” (Bartsch, 1989, p. 7).

⁷ Todos os excertos do texto de Bartsch aqui citados são traduções minhas.

O termo “emulação”, empregado por Hansen para explicar a écfrase, merece nossa atenção especial. O termo, em grego, é ζήλος (zelos), que, originalmente, tem o sentido de inveja. Na *Teogonia* de Hesíodo, por exemplo, ζήλος é o nome do deus da rivalidade. Dionísio de Halicarnasso, em seu *Tratado da imitação*, define o termo ζήλος como uma forma de imitação que é distinta da μίμησις (mimesis) platônica e aristotélica:

a imitação [μίμησις] é uma atividade que, segundo determinados princípios teóricos, refunde um modelo. A emulação [ζήλος], por sua vez, é uma atividade do espírito que o move no sentido da admiração daquilo que lhe parece ser belo (Halicarnasso, 1986, p. 50).

Em sua definição, Halicarnasso apresenta a dualidade de admirar e rivalizar com o modelo. Essa é a ideia do termo ζήλος, que, no helenismo romano, ganha o equivalente *aemulatio*, o qual, por sua vez, se distingue do par de equivalentes *imitatio* e *μίμησις*. Diferente de um imitador, aquele que emula tem, pelo seu modelo, a zelosa apreciação e o ciúme que o levam a desejar superá-lo. Dessa forma, não se pode reduzir a emulação a uma imitação de textos e pinturas prontos, visto que é mais um desafio a um desenvolvimento artístico, por o autor tomar como rivais os antecessores e contemporâneos que realizaram um trabalho de excelência.

De todas essas informações aqui apresentadas acerca da emulação e da écfrase como emulação verbal, o mais importante, para este texto, é memorizarmos que a emulação consistia na busca por superar não apenas um melhor modelo, mas vários modelos, em uma reunião do que havia de melhor em cada. Dessa forma, se Aquiles Tácio partiu, em seu romance, de uma écfrase emulatória, ele buscou o melhor de muitos outros textos, escritos e/ou pictóricos.

Tendo explanado a écfrase e a emulação, voltemos para o porto em Sidon e coloquemos novamente diante da pintura do mito de Europa. O narrador de *Leucipe e Clitofonte*, em sua écfrase, confessa que seus olhos se detêm na figura de Eros:

E Eros estava conduzindo o touro: Eros, uma pequena criança, com as asas espalhadas, uma aljava em evidência, uma tocha na mão. Ele se virou para olhar Zeus com um sorriso tímido, como em zombaria, por ele ter se tornado um touro por causa do Amor. Embora a pintura inteira fosse digna de admiração, eu dediquei uma atenção especial a essa figura de Eros guiando o touro, pela qual eu tive uma longa fascinação, e exclamei:
– Em pensar que uma criança pode ter tanto poder, sobre a terra e o mar! (Tácio, 1989, p. 176).⁸

⁸ “And Eros was leading the bull: Eros, a tiny child, with wings spread, quiver dangling, torch in hand. He had turned to look at Zeus with a sly smile, as if in mockery that he had, for Love’s sake, become a bull. Though the entire painting was worthy of admiration, I devoted my special attention to this figure of Eros leading the bull, for I have long been fascinated by passion, and I exclaimed, ‘To think that a child can have such power over heaven and earth and sea’” (Tatius, 1989, p. 176).

Nesse ponto do romance, o narrador inicial é interrompido por um segundo narrador:

Nesse momento, um homem jovem que estava por perto disse:
– Como eu sei bem disso, por todas as indignidades que o Amor me fez sofrer!
– E o que você sofreu, meu amigo? Você tem a aparência, eu conheço bem, de alguém que chegou longe na iniciação nos mistérios do Amor.
– Você está cutucando um ninho de vespas em forma de narrativa. Minha vida é uma longa história.
– Bem, senhor, por Zeus e por Eros mesmo, por favor, não hesite. Quanto mais longa a história, melhor.
Eu apertei a mão direita dele e nós caminhamos até um bosque por perto, onde muitos plátanos cresciam em um conjunto denso e onde havia um fluxo, como se fosse de uma neve recém-derretida, serpenteando, frio e claro. Quando nós encontramos um banco baixo para nos sentarmos, eu disse:
– Veja, aqui temos um local perfeito para uma história; um local delicioso, o cenário mais apropriado para histórias de amor (Tácio, 1989, p. 177).⁹

A partir de então, o primeiro narrador, o que descreveu a pintura, se cala, e, até o fim do romance, quem narra é Clitofonte, dono da segunda voz que aparece no romance. O primeiro narrador teve os olhos atraídos pela figura de Eros na pintura, porém, por ter apenas admiração e pouca experiência sobre ser conduzido por Eros, ele se cala para ouvir Clitofonte. O primeiro narrador, que só admira Eros, tem uma narrativa curta no romance de Aquiles Tácio, e passa a palavra a Clitofonte, que se deixou ser conduzido por Eros em sua vida. O primeiro narrador faz uma éfrase detalhada da pintura do mito de Europa, mas a éfrase mais importante e que se estende mais é a de quem experimentou o amor, a saber, Clitofonte.

Jacyntho Lins Brandão explica:

O quadro é, para os visitantes, motivo de cura, consolo, recordação e, sobretudo, de ensinamento. No fundo, é apenas por meio da narrativa escrita que Eros passa a exercer essas funções, levando o recebedor da mera admiração ao aprendizado (Brandão, 2005, p. 199-200).

O primeiro narrador é aquele que se limita à mera admiração, ao passo que o segundo narrador, que viveu a experiência do que está ilustrado, aprendeu e tem capacidade de ensinar sobre o tema da pintura. Na mesma linha de pensamento, Bartsch chama a atenção para o fato de que as pinturas que aparecem no romance de Aquiles Tácio “demandam interpretação dos personagens que se aproximam” (Bartsch, 1989, p. 34). Para isso, o próprio romance fornece

⁹ “At this point a young man standing nearby said, ‘How well I know it— for all the indignities Love has made me suffer.’

‘And what have you suffered, my friend? You have the look, I know it well, of one who has progressed far in his initiation into Love’s mysteries.’

‘You are poking up a wasps’ nest of narrative. My life has been very storied.’

‘Well sir, by Zeus and by Eros himself, please don’t hesitate. The more storied the better.’ I clasped his right hand and we walked to a grove nearby where many plane trees grew in dense array and a stream meandered, cold and clear as if from fresh-melted snow. When we had found a low bench to sit on, I said, ‘See, here we have the perfect spot for your story—a delightful place and a setting most appropriate for tales of love’” (Tatius, 1989, p. 177).

“um intérprete [...] para descobrir e explicar o sentido profundo da pintura” (Bartsch, 1989, p. 42).¹⁰ Clitofonte é, então, esse intérprete.

O motivo de Clitofonte compreender o sentido profundo da pintura logo aparece. Quando o primeiro narrador lhe cede a palavra, ele narra sua história de amor por Leucipe. Em sua narrativa, ele retoma a pintura inicial do romance para descrever a imagem que a bela Leucipe tinha quando ele a viu pela primeira vez: “Seu rosto reluziu em meus olhos como um relâmpago. Tamanha beleza eu havia visto antes uma vez: foi em uma pintura de Selena em um touro” (Tácio, 1989, p. 144).¹¹ Bem, Leucipe, então, está associada à mulher sobre o touro. À medida que lemos o romance, descobrimos que a história de amor dos protagonistas se assemelha à pintura do mito de Europa porque Clitofonte levará a amada embora, como Zeus em forma de touro fez com Europa. Clitofonte fará isso após ceder ao amor, ou seja, após se deixar ser conduzido por Eros, também como Zeus na pintura. Isso significa que, em sua narrativa, Clitofonte se coloca no lugar de Zeus e coloca sua amada no de Astarte, Europa, Selene, Afrodite e/ou Ártemis. Dessa forma, ele chama a atenção para o fato de o amor poder ser protagonizado por deusas conhecidas, na cultura grega, como virgens e destinadas à luta.

Clitofonte chama a atenção, também, para o fato de que mesmo “Zeus pai dos Deuses e dos homens,/ [...] / o mais forte Deus e o maior e poderoso” (Hesíodo, 2007, p. 105) perde o domínio quando conduzido por Eros, se igualando a ele, Clitofonte, um humano comum. Inclusive, em outro ponto da narrativa, o narrador protagonista verbaliza sua conclusão de que se os deuses não resistem ao amor, os humanos também não o devem fazer:

Então eu disse a mim mesmo:

– Veja, Apolo mesmo ama uma donzela; desavergonhado de seu amor, ele a persegue. Enquanto isso, você hesita e se envergonha. Que autocontrole inoportuno! Você é melhor que um deus? (Tácio, 1989, p. 180).¹²

Para além da defesa de que até os deuses amam, o amor de Clitofonte revoga uma antiga e comum ideia de o amor ser destinado às mulheres. Vejamos alguns exemplos de obras de outros gêneros em que essa temática aparece, a fim de percebermos como o romance grego, até aqui representado pela obra de Aquiles Tácio, aborda a masculinidade do amor, se diferenciando de outros textos clássicos, que tendem a discorrer sobre a feminilidade do amor. Para que seja evidenciada a inovação do gênero romance, exemplificarei com textos de outros gêneros, a saber, a tragédia, a epopeia e a lírica. Em seguida, em uma investigação dos possíveis objetos de emulação do romance grego, arrolarei alguns exemplos que se assemelham à abordagem do amor por Aquiles Tácio.

¹⁰ “The descriptions of paintings, dreams, oracles, and even spectacles that occur in their works demand interpretation from the literary characters who came upon the paintings” (Bartsch, 1989, p. 34). “an interpreter [...] to uncover and explain the deep meaning of the painting” (Bartsch, 1989, p. 42).

¹¹ “Her face flashed on my eyes like lightning. Such beauty I had seen once before, and that was in a painting of Selene on a bull” (Tatius, 1989, p. 144).

¹² “So I said to myself: ‘Look here, Apollo himself loves a maiden; unashamed of his love, he pursues her—while you hesitate and blush: untimely self-control! Are you better than a god?’” (Tatius, 1989, p. 180).

O primeiro exemplo vem do gênero tragédia. Trata-se do conflito entre Ártemis e Afrodite, representado na tragédia grega *Hipólito*, de Eurípides, do século IV a.C. Temos a personagem masculina, Hipólito, virgem e fiel a Ártemis, ao passo que a personagem feminina, Fedra, é tomada pelo amor-doença de Afrodite. O ponto de partida da tragédia é o incômodo da deusa do amor com a preferência de Hipólito por Ártemis:

Hipólito, pupilo de Piteu,
tão-só, na cidade de Trezena,
alardeia que sou a pior das deusas;
renega o leito, renuncia as núpcias,
venera Ártemis, irmã de Apolo
[...]
a *hamartia* de Hipólito, seu erro,
motiva-me a vingar do jovem hoje
(Eurípides, 2015, p. 13).

A vingança de Afrodite consiste em deixar Fedra, madrasta de Hipólito, apaixonada por ele. A deusa faz com que Eros fleche Fedra e que Teseu, seu marido, saiba do caso. Embora a vingança de Afrodite seja contra Hipólito, a flecha de Eros acerta Fedra, como se o mais natural fosse despertar o amor da mulher e não o do homem.

Na verdade, a intervenção de Afrodite junto aos homens já fora repreendida há mais séculos, conforme narra Homero na *Ilíada*, no século VIII a.C.:

“Filha de Zeus poderoso, conserva-te longe da luta.
Ou seduzir não te basta mulheres privadas de força?
Se ainda sentires o desejo de ver um combate de perto
creio que só o nome ‘guerra’ há de grande pavor inspirar-te” (Homero, *Il.*, V, 348-352).
[Zeus] e, para perto chamando Afrodite, lhe disse o seguinte:
“Cara, não são para ti essas ações belicosas;
Volve a atenção, isso sim, para os doces trabalhos das núpcias” (Homero, *Il.* V, 428 - 430).¹³

Aquilo que fica implícito em Eurípides, fica claro em Homero: à deusa Afrodite, cabe a intervenção no curso da vida das fracas mulheres, e não da dos fortes homens. A mesma ideia reaparece na ode I,8 do romano Horácio, no século I a.C.:

Lídia, me diz, por todos
deuses, peço: por que de amor arruinar pretendes
Síbaris? Por que ao Campo
Márcio abandonou, se no sol, sobre a poeira andava?
Por que com seus parceiros 05
militares já não equita? Ou por que não enlaça
brida em gaulesa boca,
nem se achega mais sobre o Tibre áureo? Por que de unguentos,

¹³ Tradução de Carlos Alberto Nunes.

qual serpentino sangue,
foge e já não quer macular no uso de uma arma os braços 10
lívidos, se, perito,
disco e dardo além do limite antes já disparava?
Feito o de Tétis filho,
por que se ocultou, quando em dor fúnebre arfava Troia
para que não viessem 15
no hábito viril conduzi-lo entre a carnagem licia?¹⁴
(Horácio, *Od.* 1,8).

Na ode de Horácio, Síbaris, um homem, vive a experiência amorosa, mas a culpa recai sobre a mulher, Lídia, a quem a *persona* horaciana dirige suas acusações. Além disso, Síbaris, por sua relação amorosa, é equiparado a Aquiles, *filium Thetidis*, em referência ao seguinte mito:

Aquiles atingiria o nono ano de vida quando os gregos se reúnem e deliberam o excídio de Troia. Calcante, célebre adivinho e áugure, filho do famoso Testor, divinamente inspirado, revelou a vontade dos deuses: Troia somente seria arruinada se Aquiles tomasse parte na guerra. Tétis, no fundo das águas, ouviu a predição do vate. E, lendo o futuro, conheceu que seu filho, em tomando parte na guerra, destruiria a cidade de Príamo, mas pereceria sob seus muros. [...] A Ninfa arrebatou o filho às mãos carinhosas de Quirão, veste-o com roupagens femininas e envia-o, sob o nome de Pirra, à corte de Licomedes (Spalding, 1965, p. 23).

Síbaris, por estar enamorado, deixa de cumprir seus deveres militares e é comparado a Aquiles em vestes de mulher. Em Horácio, estar apaixonado, então, significa fugir da batalha que lhe é destinada e, ainda, se assemelhar ao feminino.

Uma discreta referência ao mesmo mito aparece na epopeia *Eneida*, do contemporâneo de Horácio, Virgílio:

Uma espada cingia com jaspe esverdeado
na empunhadura; dos ombros pendia-lhe manto da Tíria,
de cor purpúrea, presente valioso de Dido, com a própria
mão adornado todo ele, de quadros de traço esquisito.
Pronto o interpela: “Que fazes? As bases assentas possantes
da alta Cartago, com o teu mulherengo pendor para as coisas,
da antiga pátria de todo esquecido e de teus interesses?
(Virgílio, *Aen.* IV, 263-265).

Quando Eneias está vivendo momentos de amor, ele é descrito vestindo o manto de cor purpúrea presenteado pela amada. Contudo, tão logo é lembrado de que seu comportamento está o afastando de seus deveres, Eneias facilmente abandona Dido, a qual permanece tomada pelo amor-doença. Assim, em Virgílio, o amor atinge Eneias brevemente e o faz se assemelhar

¹⁴ Tradução de Guilherme Gontijo Flores.

a Aquiles com vestimenta de mulher, mas, como um bom guerreiro, Eneas supera o sentimento e se despe das roupas e do amor femininos.

Vimos, até aqui, exemplos de textos antigos de diferentes gêneros nos quais o amor pertence ao feminino e está em oposição à vocação bélica masculina. Vejamos, agora, exemplos da associação entre o amor e a guerra que mais se assemelham à abordagem do amor por Aquiles Tácio. Um dos mais importantes exemplos está nos seguintes versos do *Hino a Afrodite*, de Safo:

venha agora aqui me livrar das longas
aflições conceda os afãs que anseio
neste peito e seja aliada nesta
linha de luta
(Safo, 2020, p. 31).

Joaquim Fontes explica que, no original, em grego, o termo utilizado por Safo para se referir a Afrodite corresponde a “um nome ‘biforme’”:

em grego, essa palavra tem que ser transposta, em português, para o gênero masculino: ela pertence ao vocabulário militar, designando funções que só podem ser exercidas, conseqüentemente, por um homem. *Sýmmakhos* é o auxiliar nas batalhas, pelejando ombro a ombro com outro soldado, no corpo a corpo com o inimigo. Posteriormente, significará *aliado*, de forma mais abstrata; vertido para o feminino, o termo tem sido utilizado por alguns tradutores: “torna-te minha Aliada” (Fontes, 1991, p. 145).

Joaquim Fontes também enfatiza a transformação que Safo faz, equiparando uma deusa sempre feminina a um aliado de batalhas:

Essa deusa delicada e inconsequente – *feminina* – reaparece, completamente transformada, nos versos de Safo de Lesbos. Ao assumir um papel no drama vivido pelo Poeta, ao envergar as armas do *Sýmmakhos*, ela transfere para o discurso amoroso a dignidade do registro épico; infunde nas palavras do suplicante apaixonado a respiração tensa das orações guerreiras, o barulho das armas e o zunir das flechas – os corpos entregues aos combatentes singulares (Fontes, 1991, p. 147).

Ao igualar guerra e amor, abalando as fronteiras do feminino amoroso e do masculino bélico, Safo mostra grandes avanços em comparação aos outros textos aqui apresentados, inclusive textos posteriores a ela. Todavia, a prece de amor ainda vem de uma voz feminina. A associação entre o amor e a guerra na voz de uma *persona* masculina aparecerá na elegia romana do século I a.C. com a tópica *militia amoris*, explanada a seguir por Etienne Duarte:

Trata-se da aproximação, por comparação, do desgaste físico e psicológico submetido por ocasião da conquista ou durante o difícil convívio com as *puellae* das agruras enfrentadas em campanha por soldados reais. [...] as situações difíceis por que tem que passar o amante elegíaco fazem, até certo ponto, com que experiencie sofrimentos análogos aos padecimentos dos

soldados e tenha de persistir até “triunfar”, ou seja, vencer as “batalhas” que coincidem com as ocasiões em que a *puella* o rejeita ou o submete às asperezas (Duarte, 2018, p. 25-6).

Lucia Sano explica que a tópica da *militia amoris* servia

para colocar em questão atitudes fundamentais da esfera pública romana. Ela foi utilizada pelos poetas elegíacos com o objetivo de se dissociarem da guerra, retratando a si mesmos como soldados de Cupido a fim de “realizar um contraste com e uma rejeição da carreira pública no exército Romano, algo que seria esperado deles pela sociedade” (Mckeown, 1995, p. 297). Por outro lado, no que toca às relações literárias, a tópica era utilizada para anunciar uma recusa da seriedade da épica em favor de uma poesia leve (Sano, 2022, p. 6).

Lucia Sano acredita que há resquícios da tópica *militia amoris* no romance de Aquiles Tácio: “No período em que provavelmente foi escrito *Leucipe e Clitofonte*, a tópica da *militia amoris* já havia sido bastante desenvolvida na elegia erótica latina e temos motivos para acreditar que o autor estava familiarizado com o gênero” (Sano, 2022, p. 06).

Encontramos, aqui, Safo e os elegíacos da *militia amoris* como prováveis objetos de emulação de Aquiles Tácio, o qual, destoando de Eurípides, Homero, Horácio e Virgílio, considera covarde aquele que se recusa a amar, como podemos ler no seguinte excerto do romance:

– Olhe aqui, jovem mestre, Eros não tolera covardes. Qualquer imagem dele mostrará que ele é voltado para a guerra ativa – arco e aljava e flechas e fogo – essas são as armas da coragem máscula, repleta de audácia. Com esse deus dentro de você, como você pode ser covarde e medroso? (Tácio, 1989, p. 190).¹⁵

Jacyntho Lins Brandão, citando Quet, comenta: “Quet tem toda razão ao chamar a atenção para alguns fatos, dentre os quais o mais importante é que se trata de ‘uma imagem nova da relação amorosa’, em que a tônica não repousa mais sobre a ‘dominação viril’” (Brandão, 2005, p. 192). Inclusive, para destacar sua proposta de uma nova imagem da relação amorosa, sem a dominação viril, Aquiles Tácio retoma e reformula temas de textos anteriores, em que a dominação viril é predominante. Um exemplo disso é a retomada do mesmo mito de Aquiles com roupas femininas, utilizado por Horácio e Virgílio. No romance de Aquiles Tácio, Clitofonte se veste com as roupas de Mélite, uma mulher que o ama não reciprocamente, com o objetivo de facilitar seu reencontro com Leucipe, sua verdadeira amada, de quem ele havia se perdido:

¹⁵ “Look here, young master, Eros does not tolerate the fainthearted. Any picture of him will show you he is geared for active war—bow and quiver and arrows and fire—these are the weapons of manly courage, bristling with audacity. With this god inside you how can you be cowardly or frightened?” (Tatius, 1989, p. 190).

- Agora, coloque minhas roupas e esconda sua face com meu véu.
[...]
ela estava me vestindo como se eu fosse ela, quando, então, me beijou, dizendo:
– Como você ficou mais bonito nesse vestido! Uma vez eu vi um Aquiles assim em uma pintura... Mantenha-se salvo, meu querido, e mantenha esse vestido como uma recordação (Tácio, 1989, p. 249).¹⁶

Enquanto em Horácio e Virgílio as vestimentas femininas em um homem são negativas, em Aquiles Tácio é algo positivo, embelezador. Ademais, enquanto nos outros textos aquele que se veste como mulher está fugindo das suas obrigações militares, Clitofonte está fugindo de uma mulher que o ama sem ser correspondida para encontrar a mulher a cujo amor ele corresponde; não há nenhuma referência à fuga de uma guerra, e, sim, à fuga de uma mulher rumo a outra mulher. Inclusive, a guerra nem chega a ser uma questão para Clitofonte. Sano (2022) destaca que, embora haja guerras acontecendo ao longo da narrativa, Clitofonte não se envolve em nenhuma: “nunca veremos o herói realizar nenhum feito de guerra, ainda que a oportunidade se apresentasse. A habilidade que ele de fato põe em prática, portanto, longe de ser marcial, é retórica” (Sano, 2022, p. 07).

Com isso, vemos que a “imagem nova da relação amorosa” (Brandão, 2005, p. 192) que Aquiles Tácio construiu foi por uma emulação com propósito, aparentemente, de superar a representação do amor na epopeia, na tragédia e na lírica. Explicando detalhadamente: em sua emulação, Aquiles Tácio tenta superar o episódio da epopeia de Homero em que Afrodite tem que ser excluída da batalha para se dedicar a mulheres fracas. Para isso, ele opta, em seu romance, por um protagonista masculino que, ao invés de se envolver em lutas, se entrega ao amor. Tácio tenta superar, também, a tragédia de Eurípides, em que Afrodite e Ártemis são inimigas. Para isso, abre seu romance com a deusa Astarte, em uma junção das divindades da caça e do amor. Ele tenta superar a epopeia de Virgílio e a ode de Horácio, nas quais o homem que cede ao amor está desviado do seu destino. Para isso, ele faz com que a principal preocupação de seu protagonista seja viver sua história de amor. Tácio tenta superar o mito de Aquiles e suas retomadas em Horácio e Virgílio, em que o vestir-se com roupas femininas é ridicularizado. Para isso, faz com que seu personagem seja elogiado por ter, no corpo, o vestido de uma mulher. Por fim, há uma superação mesmo dos exemplos que mais se assemelham à forma como o amor é tratado em *Leucipe e Clitofonte*, uma vez que a *militia amoris* é própria de um gênero curto, em versos, e Aquiles Tácio a emprega em um gênero longo, em prosa. E, embora Safo associe Afrodite à batalha, Aquiles Tácio, tomando-a como objeto de emulação, substitui a *persona* poética feminina de Safo pelo narrador masculino Clitofonte. Dessarte, o romance *Leucipe e Clitofonte* é o resultado de um processo emulatório que, como é típico da

¹⁶ “Now put on my clothes and hide your face with my veil”. [...] she was dressing me as herself, and then she kissed me, saying: ‘How much more lovely you have become in this dress. I once saw such an Achilles in a painting. But save yourself, my dearest, and keep this dress as a remembrance’” (Tatius, 1989, p. 249).

emulação, envolve a admiração e a superação de não apenas um, mas de vários modelos, de diferentes gêneros e datas.

Lucia Sano menciona, em seu artigo, o personagem Calístenes, do romance de Aquiles Tácio. O personagem raptou Calígone, mulher que, a princípio, estava prometida em casamento a Clitofonte. No final do romance, Calístenes reaparece. Apesar do erro cometido de raptar uma virgem, ele foi redimido pela sociedade por ter atuado na guerra. Sobre o personagem, a autora defende:

Calístenes, como raptor de Calígone, assim como Clitofonte o é de Leucipe, seria um duplo do herói romanesco, mas um duplo disposto a atender as convenções: respeitoso da virgindade do seu par romântico, amadurecendo e assumindo o papel social dele esperado, regenerando-se aos olhos da comunidade por sua atuação na guerra. Uma vez que essa trajetória edificante é dada a um personagem secundário, a Clitofonte é possível ser o mais peculiar dos protagonistas do romance grego, um a quem não interessa se redimir por ser como é (Sano, 2022, p. 10).

A defesa de Sano é que a coragem de Clitofonte de ceder a Eros, que aparece no romance, é, na verdade, algo um tanto “irônico quando se pensa nos demais heróis dos romances, mas que se torna ainda mais quando ele se vale de imagens já tradicionalmente associadas justamente à recusa da atuação pública esperada de um homem nesse contexto” (SANO, 2022, p. 06). Nesse ponto, eu discordo de Sano, pois acredito que essa estratégia de Aquiles Tácio para o seu romance não seja irônica, mas que seja, sim, uma supervalorização da experiência amorosa como capacitação para narrar. Com isso, Aquiles Tácio antecipa algo que, dezoito séculos depois, foi comentado por Walter Benjamin: quem participa das guerras, emudece: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável” (Benjamin, 1985, p. 198). Calístenes, como duplo de Clitofonte, pode ter o respeito da sociedade por seus feitos heroicos bélicos, mas não tem histórias para contar, nem a capacidade retórica de Clitofonte. Prova disso é que Calístenes é um personagem cujo nome pode até ser esquecido ao final de uma leitura, ao passo que Clitofonte é o principal narrador. Se dependêssemos apenas dos viris guerreiros, um gênero como o romance, resultante da emulação de tantos outros gêneros, não teria surgido. Assim, a minha interpretação é que a breve aparição de Calístenes no fim do romance traz, implicitamente, a seguinte ideia: aquele que guerreia, emudece; aquele que ama, por sua vez, consegue narrar, e mais, consegue ser intérprete das pinturas, revelando, em uma éfrase por emulação verbal, os significados mais profundos das obras de arte já produzidas.

Clitofonte, como aquele que ama e sabe narrar, é, também, aquele que emula, haja vista ele ser, além de protagonista, o principal narrador do romance. Como narrador, vimos que ele é o intérprete das grandes obras. É importante pontuar que nem todos os romances gregos obedecem a essa estrutura, ou seja, nem todos têm um narrador em primeira pessoa. Um exemplo de romance grego em terceira pessoa é *As Etiópicas*, de Heliodoro. Bartsch chega a comentar a ausência do intérprete na obra: “onde Aquiles Tácio oferece um jovem contando

uma história ao invés de uma interpretação claramente identificada, Heliodoro não oferece nada” (Bartsch, 1989, p. 46).¹⁷

Apesar da diferença do tipo de narrador, o romance de Heliodoro tem uma semelhança importante com o de Tácio: na cena inicial, há uma obra de arte. A abertura do romance é a imagem de uma mulher belíssima, a saber, Caricleia, a protagonista, que está sobre uma pedra e se assemelha a uma obra de arte:¹⁸

Em uma pedra, estava sentada uma moça, uma criatura de beleza tão indescritível que qualquer um poderia tomá-la por uma deusa (Heliodoro, 1989, p. 354).

eles se indagavam:

– Era essa moça a estátua de uma deusa, uma estátua viva? (Heliodoro, 1989, p. 357).

Alguns disseram que ela devia ser uma divindade – a deusa Ártemis (Heliodoro, 1989, p. 355).¹⁹

Temos, então, a protagonista como uma escultura de uma deusa na cena inicial, e, na ausência de um intérprete como Clitofonte, nós, leitores, tentamos compreender a obra de arte que Caricleia compõe. Para Bartsch, a principal obra de arte do romance de Heliodoro não é essa, mas sim a de Andrômeda, que aparecerá adiante:

É interessante que Heliodoro fez uso da convenção da pintura introdutória de uma outra forma, igualmente sutil. Uma vez que seu romance começa *in media res*, o ponto inicial da história não será encontrado no início do romance, como o é em *Leucippe e Clitofonte*. Na verdade, apenas no capítulo 4.8, I-8 se revelam os eventos que são o ponto de partida de todos os outros do romance. Isso se dá quando Calasiris lê o laço de Caricleia, no qual Persinna escreveu a história da concepção da protagonista (Bartsch, 1989, p. 48).²⁰

No enredo, Persinna é a mãe de Caricleia. Destaco, do excerto de Bartsch, o fato de que está escrita, por Persinna, a explicação para a cena inicial do enredo. Diante disso, defendo que

¹⁷ “where Achilles offers a young man telling a story in the place of a clearly identified interpretation, Heliodorus offers nothing” (Bartsch, 1989, p. 46).

¹⁸ Para este trabalho, em função da dificuldade de acesso à tradução do romance *As Etiópicas* do grego para o português, foi utilizada a tradução do grego para o inglês, realizada por J. R. Morgan. A fim de que o trabalho tenha um alcance maior, as citações dos romances foram traduzidas, por mim, do inglês para o português. Dessa forma, todas as traduções do romance *As Etiópicas* para o português são minhas. As citações traduzidas por mim estarão no corpo do texto; já as citações traduzidas por J. R. Morgan estarão em notas de rodapé.

¹⁹ “On a rock sat a girl, a creature of such indescribable beauty that one might have taken her for a goddess (Heliodorus, 1989, p. 354).

‘they wondered, or was this girl the statue of the goddess, a living statue?’ (Heliodorus, 1989, p. 357).

Some said she must be a god—the goddess Artemis” (Heliodorus, 1989, p. 355).

²⁰ “Interestingly, Heliodorus has made use of the introductory painting convention in another and equally subtle way. Because his novel starts *in media res*, the earliest point in the story is not to be found at the beginning of the work, as it is for *Leucippe and Clitophon*. In fact, the events from which the whole novel takes its start are not revealed until 4.8.I-8, when Calasiris reads Charicleia’s ribbon. On it Persinna has written the story of Charicleia’s conception” (Bartsch, 1989, p. 48).

a imagem inicial do romance é uma obra de arte composta pela bela Caricleia, e que, ao contrário do que defendeu Barstch na citação anterior, a intérprete não está ausente no romance; ela apenas demora a aparecer. Trata-se de Persinna, que, assim como Clitofonte, tem uma história para contar; e mais, a história já está, inclusive, escrita, embora apenas no quarto capítulo a leiamos. Transcrevo, a seguir, um trecho:

Mas você, a criança que eu carregava, tinha a pele de um branco brilhante, algo muito atípico para os etíopes. Eu sabia a razão: durante a intimidade do seu pai comigo, a pintura exibida a mim era a imagem de Andrômeda, representada completamente nua e sendo libertada das rochas por Perseu. Infelizmente, o embrião foi modelado à semelhança de Andrômeda. Eu estava convencida de que sua cor me levaria a ser acusada de adultério, uma vez que o que acontecera era tão fantástico que ninguém acreditaria em minha explicação (Heliodoro, 1989, p. 433).²¹

O trecho supracitado do que Persinna escreveu mostra que ela fez ainda mais do que Clitofonte: ela não só escreveu sobre uma obra de arte, mas produziu uma vida semelhante a uma obra de arte a partir da visão de uma pintura durante o ato sexual. Enquanto Clitofonte narrou todo o romance a partir da sua compreensão da pintura do mito de Europa, Persinna concebeu um ser humano a partir da compreensão da pintura de Andrômeda, e, além disso, narrou a concepção, deixando a narrativa por escrito.

Lendo o que escreveu Persinna, é inevitável lembrar do seguinte excerto de *Da Imitação*, de Dionísio de Halicarnasso:

Por isso, importa que compusemos as obras dos antigos para que daí sejamos orientados não apenas para a matéria do argumento, mas também para o desejo de superar as particularidades dessas obras. Na verdade, pela observação continuada, a mente do leitor vai assimilando as características do gênero, tal como a lenda diz ter acontecido com a mulher de um camponês. Conta-se que um camponês, feio de aspecto, tinha receio de se tornar pai de filhos semelhantes a ele. O mesmo medo, porém, ensinou-lhe a arte de ter filhos bonitos. Juntou imagens belas e habituou a mulher a contemplá-las. Depois, quando a ela se uniu, conseguiu gerar a beleza das imagens. Da mesma forma, com as imitações dos discursos se gera a similitude, sempre que alguém procura rivalizar com o que parece haver de melhor em cada um dos antigos e, como que reunindo de várias nascentes um só caudal, o canaliza para a sua mente (Halicarnasso, 1989, p. 51-2).

²¹ “But you, the child I bore, had a skin of gleaming white, something quite foreign to Ethiopians. I knew the reason: during your father’s intimacy with me the painting had presented me with the image of Andromeda, who was depicted stark naked, for Perseus was in the very act of releasing her from the rocks, and had unfortunately shaped the embryo to her exact likeness. I was convinced that your color would lead to my being accused of adultery, for what had happened was so fantastic that no one would believe my explanation” (Heliodorus, 1989, p. 433).

O exemplo de Halicarnasso é parte de sua explanação sobre a emulação. Ciente disso, é possível estabelecer uma conexão entre a narrativa de Persinna e a emulação explicada por Halicarnasso. Se o protagonista de Aquiles Tácio ama e, por conseguinte, narra em uma écfrase emulatória, atando, assim, amor, emulação e capacidade de narrar, Heliodoro vai ainda mais longe e faz com que o ato sexual que gerou a protagonista de seu romance seja um ato que remete à emulação. Persinna, para além de gerar sua filha-obra de arte, deixou a narrativa por escrito. Com isso, Persinna, ao mesmo tempo, produz uma obra de arte viva por emulação de uma pintura e faz a écfrase da obra de arte-vida que concebeu. O fato de a mulher-obra de arte ter surgido de um ato sexual entrelaça ainda mais os pares amor e emulação.

Considerações finais

Vimos, detalhadamente, que o romance *Leucipe e Clitofonte* resulta de uma emulação em que o autor Aquiles Tácio colhe o melhor de vários textos, e vimos, brevemente, a emulação no romance de Heliodoro referida implicitamente em uma cena que remete à história, contada por Halicarnasso, do camponês desprovido de beleza. A protagonista do romance é concebida por uma emulação que se confunde com o próprio ato sexual, que gera a vida, mas uma vida que se iguala a uma obra de arte. Dessa forma, em Heliodoro, a emulação e a relação amorosa se confundem, assim como em Aquiles Tácio.

Em *Leucipe e Clitofonte*, é interessante a inovação de a mulher não ser quem desvia o homem de seu destino, mas sim, quem conduz o homem a seu destino de amar e narrar, em oposição ao personagem Calístenes, que, por priorizar a guerra ao amor, não recebe nenhum destaque na narrativa.

O que chama a atenção em ambos os romances é como a separação entre o feminino amoroso e o masculino bélico é abalada, de modo que a capacidade de amar, associada ao feminino, deixa de ter uma conotação negativa por ser uma capacidade necessária para que um homem como Clitofonte seja um bom narrador. A capacidade narrativa feminina, inclusive, reaparece em Persinna, narradora do romance de Heliodoro, que supera o narrador do romance de Aquiles Tácio por ser aquela que, mais do que narrar a obra de arte, foi capaz de gerar e parir uma mulher-obra de arte.

Por fim, de ambos os romances, a lição que fica é que, homem ou mulher, quem se abstém das guerras convencionais e opta pelas guerras de zelo e rivalidade do amor e da arte, jamais volta mudo do campo de batalha.

Referências

BARTSCH, Shadi. *Decoding the ancient novel: the reader and the role of description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton: Princeton University, 1989.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: UnB, 2005.

DUARTE, Etienne Martins Lage. *Vt pictura amores: a imagem de eros e sua emulação pelos pintores humanistas*. Monografia (Graduação em Letras: Estudos Literários) – Departamento de Letras do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2019.

EURÍPIDES. *Hipólito*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: 34, 2015.

FLORES, Guilherme Gontijo. *Uma poesia de mosaico nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética*. São Paulo, USP, 2014. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

HALICARNASSO, Dionísio de. *Tratado da Imitação*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: INIC/Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da éfrase. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, 2006.

HELIODORUS. An Ethiopian Story. Tradução de J.R. Morgan. In: REARDON, B. P. *Collected Ancient Greek Novels*. Berkeley: University of California, 1989.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática da éfrase. *Revista Classica*. Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 163-204, 2016.

SAFO. *Fragmentos Completos*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: 34, 2020.

SANO, Lucia. Eros marcial em *Leucipe e Clitofonte*, de Aquiles Tácio. *Revista Classica*. São Paulo, v. 35, n.02, p. 01-11, 2022.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário da mitologia greco-latina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

TATIUS, Achilles. Leucippe and Clitophon. Tradução de John J. Winkler. In: REARDON, B. P. *Collected Ancient Greek Novels*. Berkeley: University of California, 1989.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: 34, 2016.

WEST, Martin. *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*.
New York: Clarendon Paperbacks, 2003.

Data de submissão: 03/04/2023

Data de aceite: 17/07/2023