

Salvatore De Onofrio

**Narrativas Ideológicas e Narrativas
Carnavalizadas**

1910000231



SALVATORE D'ONOFRIO

Salvatore D'Onofrio

Narrativas Ideológicas e Narrativas Carnavalizadas

(estudo sobre estruturas, temas e gênese do romance clássico)

Trabalho apresentado para Concurso de Livre-Docência
em Teoria da Literatura, junto ao Departamento de
Letras Vernáculas e Clássicas da Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras de São José do Rio Preto.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"



231/84

Fevereiro de 1976



I N T R O D U Ç Ã O

Introduzir os eventuais destinatários à leitura e à apreciação de um trabalho de tese implica em responder, sucintamente, a estas três perguntas: o que o autor quis fazer, como o fez e porque o fez. Trata-se, em outras palavras, de apresentar o material, o tema geral, o método e os objetivos do trabalho.

A resposta às primeiras duas perguntas encontra-se condensada no título e no sub-título: diferenciar as narrativas de estrutura e de conteúdo ideológicos das de estrutura e de conteúdo carnavalescos, tendo como material de pesquisa as formas romanescas que nos legou a literatura greco-romana. A escolha deste material, e não de outro, prende-se ao desejo de divulgar uma parcela do cabedal cultural da Antiguidade clássica, pouco conhecido, especialmente, mas não somente, em nosso meio. Com efeito, o romance greco-latino não recebeu, até agora, a merecida atenção por parte dos historiadores e teorizadores da literatura. Mesmo os pesquisadores que se dedicaram especificamente ao estudo da gênese e da evolução da narrativa literária não conferiram a devida importância à formas romanescas da literatura clássica, inclusive desconhecendo-lhes o estatuto de gênero literário.

Historiemos: a palavra "romance", vocábulo pan-românico, prende-se etimologicamente ao advérbio latino romance, que na locução romance loqui, se opunha a latine loqui, para indicar as falas em línguas e dialetos que vinham cada vez mais diferenciando-se do latim, língua-mãe. Na idade Média, o termo "romance" estendeu sua significação da fala para a escrita, passando a denominar qualquer composição em língua vulgar ou românica. A evolução semântica da palavra "romance" fixou-se, enfim, na indicação de uma narrativa extensa⁽¹⁾, escrita numa língua românica, em verso ou em prosa, com o evidente propósito de deleitar uma camada de leitores menos exigentes, através da narração de aventuras pseudo-históricas ou

(1) A extensão diferenciava o romance da "novela" (termo de origem italiana que significa "notícia"), narrativa curta, que encontra seu protótipo mais feliz no Decameron de Boccaccio.

fantásticas, onde predominava o erotismo, o exotismo e o heroísmo. Citamos, apenas como exemplo, os títulos de algumas narrativas medievais que levaram o nome de "romance": Romance de la Rose, Roman de Renart, Roman de Thèbes, Roman de Troie.

Com base nessa origem etimológica, a maioria dos investigadores que estudaram a história do romance foram levados a considerá-lo como um gênero literário novo, autóctone, sem nenhuma ligação com o patrimônio cultural do mundo clássico. /O "romance" seria um gênero "românico", em suma. R. M. Albérès ⁽²⁾, desconsiderando não só as composições românicas da literatura clássica mas também o romance medieval e renascentista, chega a afirmar que "o romance barroco parte da estaca zero, sem tradição, tendo como ponto de partida a livre imaginação". Como se a criação ex nihilo não fosse exclusividade de Deus! Mas o crítico francês não é o único a pensar assim: "O romance, como já ficou exposto, é um gênero sem antepassados ilustres na literatura greco-latina e, por conseguinte, sem moldes a imitar, nem regras a que obedecer" ⁽³⁾. A oposição "românico" vs "latino" leva facilmente a outra oposição "romântico" vs "clássico" e o romance, considerado como gênero literário não-clássico, vê suas origens adiadas até ao Romantismo: "o romance aparece, pois, no séc. XVIII, na Inglaterra, identificado com a revolução romântica" ⁽⁴⁾.

A nosso ver, essas afirmações são gratuitas, sem fundamento numa crítica histórica que conheça realmente as obras literárias do mundo clássico. Herdamos da literatura grego-romana um vasto material romanesco que, embora não leve o nome de "romance" por ser o termo anacrônico, possui todos os elementos constitutivos do gênero. O fato de esta forma literária não ter sido codificada ou catalogada não lhe nega o direito à existência, nem é um pretexto para seu desconhecimento. Se o romance antigo não foi objeto de estudos por parte dos primeiros teorizadores da literatura ocidental, o motivo é devido a sua posterioridade. Senão, vejamos:

O romance greco-romano foi elaborado e divulgado a partir do fim do séc. I^o d.C., quer dizer na época pós-

(2) Histoire du Roman Moderne, 18. Veja também Albert Thibaudet - Reflexions sur le roman, 114

(3) Vítor Manuel de Aguiar e Silva - Teoria da Literatura, 258.

(4) Massaud Moisés - A criação literária, 151.

clássica ou de decadência da literatura greco-alexandrina e romana. Ou seja, o romance antigo veio à luz depois da grande sistematização da Literatura em "gêneros". Aristóteles e Horácio trataram em suas Poéticas das obras literárias produzidas durante o período áureo da literatura grega, isto é, de Homero a Menandro. E, nesta altura, ainda não existia o gênero literário que hoje chamamos de "romance", pois o gênero narrativo era parte integrante da épica (o "mito" homérico), da história (a Ciropedia de Xenofonte), da filosofia (o "mito" platônico) ou de outros gêneros menores. É só mais tarde que ele adquire autonomia.

Ademais, os gregos nunca sentiram a necessidade de distinguir entre os diferentes tipos de obras em prosa e a teoria dos gêneros, a qual não foi muito além dos fundamentos estabelecidos por Aristóteles, não conseguiu encontrar um vocábulo específico para designar a obra de imaginação em prosa. O termo "romance", além de ser mais genérico do que o grego mythos e o latino fábula, tem ainda o inconveniente de ser polissêmico.

A ficção em prosa foi fruto tardio da cultura helênica, a última grande produção do espírito imaginativo dos gregos. Ela surgiu e se desenvolveu à margem e à sombra das grandes obras literárias acadêmicas, como a épica, o teatro, a lírica, a história e a oratória. A narrativa ficcional em prosa só adquiriu corpo e forma de arte quando aqueles grandes gêneros tradicionais entraram em decadência, na Grécia e em Roma, pela mudança dos tempos e o natural desgaste das coisas.

O romance, então, tomou para si o papel que a épica tinha desenvolvido no período áureo da cultura grego-romana, tornando-se o depositário da sabedoria, o gênero mais lido e a expressão da estrutura mental e dos anseios da sociedade helenística. Nele confluíram todos os outros gêneros literários que estavam em franca decadência, emprestando ao gênero novo o espírito enformador de cada um: a aventura mítica e heróica da épica, o pathos da tragédia, a vis comica da comédia, o espírito crítico da "sátira", o sentimento amoroso da lírica, o relato da história, a técnica persuasiva da retórica.

Na Renascença, quando houve a revalorização da civilização clássica, os espíritos cultos escolheram como modelos acabados de produção artística as obras literárias classificadas em gêneros, com suas normas e leis específicas de

composição. O romance antigo, por não constar nas Poéticas de Aristóteles e de Horácio, por ser uma criação tardia e por ser considerado um sub-produto da literatura, destinado a simples recreação de espíritos pouco interessados nos problemas culturais, ficou marginalizado. Não apareceu classificado em nenhuma estética neo-clássica, não foi considerado "modelo" digno de ser imitado, e, sem normas para sua composição, continuou sua evolução livre, à margem da cultura oficial e escolástica.

Mas, apesar do menosprezo dos teorizadores da literatura, o romance grego de amor e de aventura e o romance latino satírico-picaresco nunca deixaram de ser um tipo de literatura "viva", tendo seu público consumidor e influenciando a sucessiva literatura romanesca. Não é nossa intenção demonstrar que o romance clássico está presente na formação da novela de cavalaria, do romance medieval, renascentista e barroco, em toda a narrativa de amor, de aventura ou picaresca. Isso, em parte, já foi feito (5).

Aliás, qualquer crítico de formação clássica é forçado a reconhecer que o romance não pode ter como ponto de partida o Pré-Romantismo, o Barroco ou a Idade Média. Não existe uma "estaca zero" do romance. Num estudo diacrônico podemos distinguir várias formas e diferentes tipologias de romance, mas, quanto a suas origens, o recuo deve estender-se até aos primórdios da civilização clássica. Não é outra a opinião de Mikhail Bakhtine: "o romance de aventuras do séc. XIX não é senão um ramo (empobrecido e deformado) de um gênero poderoso, de múltiplas ramificações, que remonta às origens da literatura européia" (6). E, mais explícito, W. Kaiser: "As Etiópicas de Heliodoro é uma obra que influenciou a história do romance no ocidente como nenhuma outra...o romance grego (é) de larguíssima influência mundial" (7). Estas afirmações de críticos contemporâneos corroboram o parecer do primeiro

(5) Veja: a) Alexis Chassang - Historia de la novela, 357-382; b) Carlos Miralles - La novela en la antigüedad clásica, 109-126; c) Pierre Grimal - Romains grecs et latins (introdução geral e particular a cada obra); d) Dizionario Letterario Bompiani (delle Opere e dei Personaggi). Milano, Bompiani, 1958. (A apresentação de cada romance antigo segue um histórico de suas influências na literatura posterior, nas artes plásticas e na música); e) Gilbert Highet - La Tradición Clásica. Vol.I, p.258-284 e Vol.II, p.78-89.

(6) La Poétique de Dostoievski, 150.

grande estudioso do romance antigo, Alexis Chassang, que, já em 1862, dizia: "sem dúvida, entre as variedades que apresenta o romance moderno, poucas são as que não encontram antecedente, pelo menos em germe, na literatura antiga" (8).

Uma vez esclarecido o motivo da escolha do material, resta dizer alguma coisa acerca dos textos de nossa pesquisa. O material do trabalho abrange todas as obras românicas da literatura clássica, legadas pela tradição: o corpus dos cinco romances em língua grega, chamados de Erotici por serem romances de amor, e mais os dois romances latinos, o Satiricon e as Metamorfoses, de caráter "picaresco" (9). Estes sete romances constituem toda a matéria romanesca do mundo clássico que chegou até nós.

Deve-se notar, porém, que a narrativa ficcional teve uma produção e uma difusão muito maior que a que fazem supor as obras agora existentes. Temos notícias e fragmentos de outros romances que se perderam: o romance de Alexandre, o romance de Nino, o romance de Parténope, etc. (10), além de outras narrativas de caráter biográfico (A vida de Apolônio de Tiana), paródico (A história verdadeira), hagiográfico e apologético (A confissão de Ciprião), etc., que excluimos do nosso trabalho por não se tratar de obras propriamente "ficcionalis" (11).

Acerca dos autores dos Erotici as notícias são escassas e inseguras (12). O que liga entre si os cinco romances gregos e faz deles um corpus é, além da aproximação da época de composição (o séc. 2º d.C.) e do espaço geográfico onde se desenvolvem os enredos (as cidades helenizadas do Mediterrâneo), a semelhança de estrutura e de significação.

(7) Análise e interpretação da obra literária, Vol.I, p.326-7e Vol.II, p. 263.

(8) O.c., 24

(9) Usamos essa qualificação num sentido amplo, sem a conotação específica adquirida na literatura espanhola a partir do séc.XVI, embora a caracterização dos heróis do romance latino seja semelhante à do "pícaro", personagem sem profissão e sem moral, que vive de expedientes e de trapagens.

(10) Sobre os fragmentos destes romances, veja: Bruno Lavagnini - Studi sul romanzo greco, 57-97.

(11) Para o gênero narrativo antigo, inclusive de obras não ficcionais, remetemos ao trabalho citado de Alexis Chassang, de larga erudição histórica.

(12) Sobre o assunto, veja: A. et M. Croiset - Histoire de la littérature grecque, Vol. V; Q. Cataudella - Historia de la literatura griega; P. Grimal - Romains grecs et latins;

(*) Quanto aos autores dos dois romances latinos, apenas de Apuleio temos notícias biográficas certas: nasceu em Madaura, colônia romana da África, em 125 d. C.; estudou em Cartago, Atenas e Roma, aprendendo latim e grego e especializando-se em Retórica e em Jurisprudência. Teve uma vida acidentada, viajando muito e sofrendo um clamoroso processo, acusado de ter enfeitiçado uma rica viúva. Escreveu várias obras sobre filosofia, magia e retórica, mas o que imortalizou Apuleio foi a obra ficcional Metamorfoses, mais vulgarmente conhecida como O Asno de Ouro ⁽¹³⁾.

Com referência ao Satiricon existem dúvidas quanto à identificação de seu autor. A obra é atribuída a um Petrônio Árbitro, tradicionalmente identificado com o Petrônio elegantiae arbiter da corte de Nero, de que fala Tácito (Annales, XVI, 18-19). Há, porém, investigadores que tentaram postergar a data do romance, atribuindo-o a outro Petrônio vivido no começo do séc. III ⁽¹⁴⁾. Esta hipótese parece-nos não poder ser mais sustentada após o brilhante trabalho de Vincenzo Ciaffi ⁽¹⁵⁾, que estabelece uma estrita dependência dos primeiros livros do Asno de Ouro, com relação ao Satiricon. Se Apuleio, que viveu no séc. II d.C., imitou Petrônio, é óbvio que o Satiricon só pode ter sido escrito numa época anterior ⁽¹⁶⁾.

C. Miralles - La novela en la antigüedad clásica; E. Feuilletre - Études sur les Éthiopiens d'Héliodore.

(13) Existe outro romance, em língua grega e atribuído a Luciano, contemporâneo de Apuleio, Lúcio ou O Asno (Luciende Samosate - Loukios ou l'Ane. In: Oeuvres complètes, Vol. II, cap. XLI), que trata do mesmo assunto: a transformação de um homem em burro e sua posterior re-humanização. O Patriarca Fócio noticia que Luciano teria se inspirado em outra obra grega, agora perdida, As Metamorfoses de Lúcio de Patras, de que o romance de Luciano seria um resumo. A crítica histórica (veja toda a questão na Introdução ao nosso texto de base) considera esta obra perdida de Lúcio de Patras como possível fonte comum de inspiração para o pequeno romance de Luciano e a obra de Apuleio, de bem maior fôlego. Seja como for, do confronto entre as duas obras existentes, o romance de Apuleio apresenta elementos de grande originalidade: o final religioso de Lúcio e o conto maravilhoso de Amor e Psiquê, entre outros, são episódios estranhos à narrativa de Luciano.

(14) Veja: E.V. Marmorale - La questione petroniana.

(15) Petronio in Apuleio.

(16) Um argumento extratextual é apresentado por J.P. Sullivan (The Satyricon of Petronius): relacionando os temas sexuais existentes no Satiricon com a descrição da personalidade pervertida do Petronio de que fala Tácito, o pesquisador texano chega a uma dedução "psicanalítica" da semelhança entre autor e protagonista.

O estudo do romance greco-romano nos fornece outro argumento, ainda não explorado pela crítica histórica, para a identificação do Petrônio, autor do Satiricon, com o Petrônio "árbitro de elegância". Dos romances da literatura clássica, o de Petrônio é o único em que a narrativa é entremeadada com trechos de poesia. Este fato, junto ao título de Satiricon, nos leva a pensar que o romance petroniano ainda está ligado ao conceito etimológico de "sátira" (17), uma mistura de várias coisas, e tem como modelo as sátiras "menipeas" (18), que eram mistura de versos e prosa, além de tratar dos assuntos mais diferentes.

A ligação com a linha satírica romana, evidenciada, quanto à forma, pela alternância de prosa e versos e, quanto ao conteúdo, pela variedade dos assuntos e pelo espírito realista e galhofeiro que os impregna, junto à inserção, no romance, de contos "milesianos" (19), nos autoriza a considerar o Satiricon como o primeiro romance da literatura ocidental, ainda incapaz de desligar-se dos precedentes moldes literários. O romance de Petrônio seria, então, uma obra de transição, um trait d'union entre a técnica narrativa "satírica" e a técnica narrativa propriamente "romanesca", que se afirmará, na sua plenitude, só mais tarde, com outros escritos de romances.

Do Satiricon chegou até nós apenas uma parte: fragmentos dos livros XV e XVI. A narrativa petroniana, na sua totalidade, devia ser uma espécie de romance cíclico em que se representava a vida das cidades helenizadas da Itália meridional do século I^o d.C.

O material do nosso trabalho apresenta dois tipos de narrativa ficcional: de um lado, os cinco romances gregos, cujo assunto é o amor e a aventura; de outro lado, os dois romances latinos, de teor satírico-picaresco. É nosso intento demonstrar que o primeiro grupo romanesco é constituído

(17) Sobre a sátira como forma dramática e gênero literário, veja nosso trabalho: Os motivos da sátira latina, 29-55.

(18) Pelas influências de Menipo em Petrônio, veja Nicola Terzaghi - Per la storia della satira, 155-216.

(19) Eram chamados assim contos populares sobre feitiçarias, milagres, anedotas picantes, etc., coletados pelo escritor helenístico Aristides de Mileto do século II^o a.C., traduzidos e divulgados no mundo romano pelo cônsul Cornélio Sisena. O exemplo mais famoso de conto milesiano é a estória da Matrona de Éfeso, inserida no contexto do Satiricon.

do por narrativas ideologicamente conservadoras; o segundo, por narrativas ideologicamente revolucionárias. O conteúdo simbólico do romance grego está fundamentado numa concepção unívoca e eufórica do mundo, em que os valores sociais são aceitos e considerados capazes de proporcionar ao homem a felicidade desejada. O romance latino, pelo contrário, é a representação artística da revolta do indivíduo contra as injunções da sociedade, do desmascaramento das hipocrisias institucionalizadas, da negação da possibilidade do alcance da verdade e do conhecimento do ubi consistat da felicidade humana.

Como desenvolver estes dois temas, entre si antitéticos, envolve a questão do método. O nosso procedimento de análise literária filia-se ao Estruturalismo. Este, mais do que uma modalidade de crítica, é uma postura metodológica ou, como prefere Roland Barthes, uma "atividade" (20), fundamentada no pressuposto epistemológico de que o texto literário possui uma estrutura, quer dizer, é composto de partes interrelacionadas e, portanto, analisáveis. O papel do leitor-crítico é interrogar o texto para que dele possa haurir a sua significação. O investigador de formação estruturalista prescinde de qualquer conhecimento acerca do autor e do background cultural em que a obra foi produzida, pois o enfoque é intratextual e, portanto, imanente e ergocêntrico. Mas, em compensação, aproxima-se da obra literária armado de um modelo de análise e de uma metalinguagem crítica preformulados, pois "as estruturas não são coisas inertes nem objetos estáveis. Elas emergem a partir de uma relação que se estabeleceu entre o observador e o objeto; surgem em respostas a uma questão preliminar, e é em função dessa pergunta feita às obras de arte que se estabelecerá a ordem preferencial de seus elementos de cifrados. É no contato com minha interrogação que as estruturas se manifestam e se tornam sensíveis, num texto desde há muito fixado na página de um livro. Os diferentes tipos de leitura escolhem e extraem estruturas "preferenciais" (21).

Na primeira parte do nosso trabalho procedemos à "desmontagem" dos textos-objeto, no afã de separar os elementos constitutivos e invariáveis, comuns a todas as narrativas, dos elementos específicos de cada narrativa. Por este es

(20) Essais critiques, 213-220.

(21) Starobinski, citado por Cesare Segre - Os signos e a crítica, 24.

tudo "formal" procuramos captar o príom (22) ou as regras de funcionamento subjacentes à composição do romance greco-romano. Na segunda parte, pela análise estrutural e temática, interpretamos os dados coletados, no intuito de colher o substrato ideológico inerente aos dois tipos romanescos.

Se as duas primeiras partes do nosso trabalho constituem-se num estudo sincrônico, enquanto imobilizamos no tempo o grupo de obras escolhidas, a última parte é uma visão diacrônica do romance clássico, em que analisamos sua gênese a partir da evolução das formas literárias preexistentes.

Enfim, resta apontar os objetivos que queremos alcançar pela nossa leitura do romance greco-latino. Os principais são os seguintes:

- 1) Despertar o interesse dos historiadores e dos teorizadores literários para as primeiras formas romanescas da literatura ocidental;
- 2) Dar a nossa contribuição para o estudo das origens e da evolução do gênero romanesco, distinguindo os elementos que ele tem em comum com os outros gêneros literários dos elementos que lhe são próprios;
- 3) Demonstrar que o romance grego é a expressão artística dos anseios do homem versus um mundo idealizado, em que triunfe a beleza, o amor e a virtude; enquanto o conteúdo colocado no romance romano mostra a outra face da condição humana: o desejo inconsciente de romper as barreiras ético-sociais e viver segundo o instinto;
- 4) Apresentar uma modalidade de análise e de interpretação literária resultante da tentativa de integração de vários enfoques, procurando aproveitar do que há de mais valioso nas obras de pesquisadores de diferentes linhas metodológicas: V. Propp, A. J. Greimas, R. Barthes, M. Bakhtine, N. Frye, apenas para citar os principais autores que influenciaram o démarche do nosso trabalho.

(22) O príom é o processo ou o procedimento, cuja singularização constitui, para os formalistas, a essência da arte. Veja, especialmente, o artigo de V. Chklovski "A arte como procedimento".

(1) Cfr. A. Chénier - História da Literatura, 33.

(2) Veja, por exemplo, a Introdução de Alessandro Manzoni ao seu romance, Promessi Sposi.

I - MORFOLOGIA DOS ROMANCES GRECO-LATINOS

Antes de iniciarmos a análise morfológica, achamos conveniente antepor um estudo teórico sobre a estrutura narrativa. A prévia apresentação dos pressupostos teóricos e metodológicos, além de conferir maior unidade e clareza ao trabalho, nos poupará, ao analisarmos as narrativas-ocorrência, a constante referência à metalinguagem e à bibliografia.

I.1 - Pressupostos

I.1.1 - Enunciação

Um bom critério para distinguir a ficção em prosa da ficção poética pode ser o grau de "credibilidade". Desde suas origens, a poesia apoderou-se do domínio da fantasia e da imaginação, reservando para a prosa o campo da ciência e da verdade. E a prosa, mesmo quando adentrou o território da poesia, procurou salvaguardar este seu estigma inicial: ter uma aparência de veridicidade. A obra ficcional em prosa sempre pretendeu ser crível ou verossímil. O Poeta Homero pôde cantar as incríveis façanhas de deuses e heróis com a maior liberdade de imaginação, sem preocupar-se com que al gum leitor crítico o pudesse inquerir sobre a fonte de seu conhecimento; mas os prosadores do mesmo assunto ficcional (a guerra de Tróia) procuraram precaver-se contra o espírito crítico dos leitores colocando no início de suas obras literárias pseudofontes históricas ⁽¹⁾. Este costume perpetuou-se na história da narrativa e intensificou-se na época do Romantismo, cujos romancistas, para conferir um caráter de historicidade às obras, inventavam a existência de manuscritos anônimos, de que os romances seriam apenas transcrições e reelaborações ⁽²⁾.

Mesmo sem chegar a este extremo, todo ficcionista em prosa, um mais, outro menos, consciente ou inconscientemente, estrutura sua obra segundo o princípio da verossimilhan-

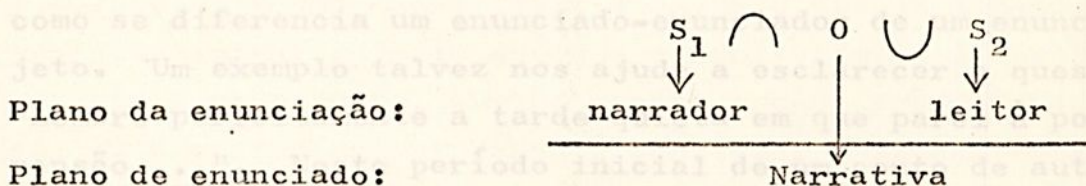
(1) Cfr. A. Chassang - História de la novela, 23.

(2) Veja, por exemplo, a Introdução de Alessandro Manzoni ao seu romance I Promessi Sposi.

ça: o autor, através do narrador fictício, procura prestar contas ao leitor do modo pelo qual veio a conhecer os fatos descritos e as idéias e os sentimentos dos personagens. "Reina aqui uma estranha coincidentia oppositorum: por um lado, deseja-se que o romance derive da fantasia como a força mais poética (ficção é um termo técnico bem adequado); por outro lado, deseja-se todavia a verossimilhança, a realidade, mesmo a "certificação" do que é narrado" (3).

O primeiro problema que se apresenta ao estudioso de uma obra romanesca é perceber "quem narra o romance"⁽⁴⁾, pois, como veremos, o "narrador" não é o "autor". A questão é muito complexa e de difícil teorização, pois visa descobrir o quadro formal da utilização da língua, que, por ser fruto de um ato individual, varia de autor para autor. Mais ainda: numa mesma obra literária podem ser relevados vários focos narrativos, mudando a figura do "narrador". Por isso, deixando o estudo dos problemas específicos para quando analisarmos o foco narrativo dos romances-objeto, limitamo-nos a tecer algumas considerações de ordem geral.

Em primeiro lugar, é preciso salientar a diferença entre a enunciação (o ato de produzir um enunciado) e o enunciado (o resultado da enunciação). O seguinte esquema servirá como ponto de partida para nossas reflexões sobre o assunto:



A leitura desta fórmula é a seguinte: um sujeito (S_1 = aquele que fala ou escreve) está em conjunção ($\cap$ = sinal de conjunção), isto é, em posse de um objeto (O), que pode ser uma notícia, um pensamento, uma estória, um "saber" qualquer; comunica, então, este objeto a outro indivíduo (S_2 = quem ouve ou lê), que está disjunto ($\cup$ = sinal de disjunção), isto é, que não possui este "saber". Ao fim da comunicação, ou ao ter

(3) W. Kayser - Análise e Interpretação da obra literária -
vol. II, p. 261-262.

(4) É este o título de um artigo de W. Kayser. In: Poétique, nº 4, 1970, p. 498-510.

mo da leitura do romance, S_2 , o leitor no nosso caso, entra também ele em posse do objeto, passa a saber a estória que antes desconhecia. No fim da narrativa, a fórmula apresenta só elementos de conjunção:

$$S_1 \frown 0 \frown S_2$$

Como se pode verificar, o "eu" que narra e o "tu" que lê pertencem ao plano da "enunciação", ao passo que o fato narrado constitui o "enunciado" propriamente dito. Daí se depreende que o narrador é o sujeito da enunciação, o enunciado é o objeto da enunciação e o leitor é o destinatário da enunciação:

Enunciação: $\left\{ \begin{array}{l} \text{sujeito} = \text{narrador} \\ \text{objeto} = \text{enunciado} \\ \text{destinatário} = \text{leitor} \end{array} \right.$

Até aqui não há dificuldade alguma a ressaltar, pois o mecanismo narrador-narrativa-leitor é fácil de ser apreendido: é homólogo à estrutura mínima da comunicação humana, que tem como fundamento a triade: emissor-mensagem-receptor. O problema surge quando, numa narrativa-ocorrência, se quer determinar quem é o "narrador", isto é, o sujeito da enunciação, e como se diferencia um enunciado-enunciador de um enunciado-objeto. Um exemplo talvez nos ajude a esclarecer a questão:

"Lembro perfeitamente a tarde quieta em que parei à porta da pensão ...". Neste período inicial de um conto de autor português ⁽⁵⁾ é fácil perceber a distinção entre o enunciado-enunciador ("lembro") e o enunciado-objeto ("parei") pela diferença temporal entre o presente do "eu" que narra e o passado do "eu" que vive a estória. Mas no seio de uma narrativa, esta distinção não é sempre tão evidente. O processo da enunciação dentro do enunciado, na maioria das narrativas, está camuflado, pois o narrador raras vezes se anuncia como narrador. Este revela sua função de narrador através de "índices específicos e de procedimentos acessórios" ⁽⁶⁾. O aparelho formal da

(5) José Rodrigues Miguéis - Léah - 4ª ed. Lisboa, Estúdios Litor, 1968, p. 9.

(6) E. Benveniste: "L'appareil formel de l'enunciation". In: Langages, nº 17, 1970, p.12-18. Este número, intitulado "L'enunciation", é dedicado exclusivamente ao problema da enunciação, considerando seu aspecto e suas formas lin-

enunciação é constituído por todos os elementos que estabelecem uma relação de mostraçãõ entre o emissor, o discurso e seu destinatário. Os lingüistas chamam estes elementos de "indicadores da instância do discurso" ou "indivíduos lingüísticos" (7), de shifters ou "dêiticos" (8). Entre estes, apontamos os principais:

a) Os "pronomes" de 1ª e 2ª pessoa: a relação "eu-tu" é substancial no processo da enunciação, pois estabelece o contato entre o locutor e o ouvinte, entre o narrador e o leitor. A enunciação caracteriza-se pela relação discursiva entre dois termos, possuindo a mesma estrutura do diálogo. Ao emissor deve necessariamente corresponder um receptor, seja ele presente ou oculto, real ou imaginário, coletivo ou individual. O próprio "monólogo" não deixa de ser um diálogo interiorizado, em que o "eu", centro da enunciação, funciona ora como locutor ora como ouvinte. O monólogo interior transforma em narrador o personagem cuja consciência nos é revelada (9).

b) Os demonstrativos ("pronomes", adjetivos e advérbios): "este", "aqui", etc., são formas que, além de apontarem para um objeto ou um lugar, ostentam a instância da enunciação pela proximidade imaginária com quem fala ou com quem ouve.

c) A categoria do presente: o presente verbal e adverbial é uma noção instituída pelo ato da enunciação. "O presente formal nada mais é que a explicitação do presente inerente à enunciação, que se renova a cada produção do discurso, e, a partir deste presente contínuo, coextensivo a nossa própria presença, se imprime na consciência o sentimento de uma continuidade que chamamos "tempo"; continuidade e temporalidade engendram-se no presente incessante da enunciação, que

güísticas. Além do artigo citado, encontram-se trabalhos de T. Todorov (o coordenador do número), O. Ducrot, Ch. Fillmore, L. Irigary, P. Perret, P.F. Strawson e Z. Vendler.

(7) E. Benveniste, ibidem, p.14. O autor distingue as formas que marcam a enunciação dos temas nominais que remetem a conceitos.

(8) Um trabalho primoroso sobre o assunto é o apresentado para Tese de Doutorado na Universidade de São Paulo pelo Prof. Ignácio Assis da Silva: A dêixis pessoal (inédito), 1973. O autor demonstra a impropriedade do uso do termo "pronome". As aspas indicam nossa ressalva à terminologia tradicional.

(9) Cfr. Wayne C. Booth: "Distance et point de vue". In: Poétique, nº 4, 1970, p.511-524.

é o presente do mesmo ser, e delimitam-se, por referência interna, entre o que vai tornar-se presente e o que deixou de sê-lo" (10). Sendo a enunciação a manifestação do ato da fala ou da escrita, só pode exprimir-se no tempo presente, tornando-se, assim, o parâmetro dos outros tempos verbais. O presente pessoal e performativo ("eu declaro a guerra" (11)), além de efetuar por si próprio e de imediato a ação que indica, relaciona diretamente o que se diz com o ato da locução. Ao contrário, o passado apessoal e constatativo ("o rei declarou a guerra") não faz nenhuma referência explícita ao processo de enunciação. Quanto aos advérbios de tempo, o "antes" e o "depois" só têm sentido temporal se relacionados com o "agora" do discurso enunciante.

d) certas formas modais de verbos e de advérbios: o subjuntivo indicando ordem, desejo, medo, e os termos modalizantes como "talvez", "sem dúvida", "provavelmente", etc., referem-se ao processo da enunciação por sugerirem uma atitude particular do sujeito enunciante.

Todas estas formas lingüísticas denunciam, de um modo mais ou menos evidente, o processo da enunciação. Mas quem é o sujeito desta? O "eu narrador" é o autor da obra? É um personagem? Está presente de uma forma explícita ou implícita na narrativa? Fala em 1ª ou 3ª pessoa? É agente ou uma simples testemunha do relato? Estas e outras perguntas levam-nos ao estudo de um aspecto importante da narrativa, intimamente ligado à relação enunciação/enunciado: é o chamado "ponto de vista", "perspectiva" ou "visão" da narrativa. Diz respeito à "maneira por que os acontecimentos narrados são percebidos pelo narrador e, conseqüentemente, pelo leitor virtual" (12). O assunto foi objeto de muitas pesquisas nos últimos quarenta anos (13). Salientamos alguns resultados mais importantes:

1) Distinção entre autor e narrador: é preciso

(10) E. Benveniste: ibidem, 15

(11) O exemplo é extraído de R. Barthes: Introdução à análise estrutural da narrativa, nota à página 51.

(12) T. Todorov - Estruturalismo e poética, 40.

(13) Françoise Van Rossun-Guyon ("Point de vue ou perspective narrative". In: Poétique, nº 4, 1970, p.476-494) faz uma resenha dos trabalhos publicados a este respeito, na Inglaterra, por Henry James, Percy Lubbock, Norman Friedman, Wayne C. Booth; na Alemanha, por F.K. Stanzel; na França por Jean Pouillon e T. Todorov.

não confundir o "narrador" do romance com o "autor" da obra. Na arte da narrativa, o narrador nunca é o autor, mas um papel inventado pelo autor; é um personagem de ficção em que o autor se metamorfoseia. O narrador é um ser ficcional autônomo, independente do ser real do autor que o criou. As idéias, os sentimentos, a cosmovisão do narrador não coincidem necessariamente com as do autor. Este pode ocultar sua cosmovisão atrás do narrador ou de um personagem qualquer, como também pode não compartilhar as opiniões de nenhum personagem. Em todo caso, não cabe ao crítico julgar a posição ideológica do escritor só com base em elementos intratextuais, pois, como afirma R. Barthes, "quem fala (na narrativa) não é quem escreve (na vida) e quem escreve não é quem é" (14). O autor pertence ao mundo real, o narrador a um universo imaginário: entre os dois mundos há analogias e não identidades. "Toda a confusão provém do fato de que o sujeito da enunciação, que é um sujeito lógico, é considerado pelos lingüistas, e sobretudo pelos literatos e filósofos, como um sujeito ontológico" (15).

2) Representação e não representação do narrador: uma primeira grande diferença deve ser notada entre os romances que apresentam ou fazem referência ao seu narrador e os que simplesmente o pressupõem. As narrativas deste último tipo são caracterizadas por uma perspectiva "objetiva", por um ponto de vista "panorâmico", por uma visão "de fora" (16). São romances narrados na 3a. pessoa, em que predomina a função referencial (17) da linguagem. O narrador não se confunde com nenhum personagem, tendo a pretensão de ser apenas um observador imparcial que analisa "realisticamente" a conduta e o meio enquanto materialmente observável. Tal tipo de narrativa dificilmente se encontra no estado puro, pois seria ininteligível. O narrador, aparentemente oculto e confundindo-se com o autor implícito, acaba penetrando na consciência dos protagonistas e lançando mão do discurso avaliatório. Neste tipo de visão, o aparelho da enunciação é reduzido a peque

(14) "Introdução à análise estrutural da narrativa", 49.

(15) A.J. Greimas - "L'énonciation", 10.

(16) A distinção entre as visões "com", "por detrás" e "de fora" a tomamos emprestada de Jean Pouillon - O tempo no romance.

(17) Segundo R. Jakobson (Lingüística e Poética, 123) esta função da linguagem, chamada também "denotativa" ou "cognitiva", está orientada para o "contexto". Visa apenas à

nos indícios.

3) Relação narrador-personagem: os romances que põem em cena seu narrador, podem fazê-lo de diferentes modos. Os principais são:

a) Onisciência do personagem-narrador: esta situação se caracteriza pela presença de um narrador pessoal que, volta e meia, se introduz na narrativa e tece suas considerações e seus comentários. Ele é um personagem ad hoc e não se confunde com o protagonista nem com nenhum outro ator. Colocado numa situação privilegiada, "por detrás" dos personagens, ele tem uma visão global de tudo o que vai acontecendo, uma compreensão reflexiva dos sentimentos mais íntimos que movem os atores. Neste tipo de visão, o narrador representa o elo de ligação, o mediador entre o mundo fictício do romance e a realidade do autor e do leitor.

b) Identidade entre narrador e personagem: o autor escolhe um ator e se situa no interior dele. Este constitui o centro da narração, o foco narrativo. A partir deste ator e "com" sua visão percebemos os fatos relatados. Os outros atores são vistos em imagem, isto é, através dos olhos e dos sentimentos do personagem-narrador. Nesta perspectiva, não é o narrador que vê o personagem, mas é o personagem que se mostra ao narrador e lhe impõe a sua visão. A coerência interna deste tipo de relato "subjutivo" (o romance é geralmente narrado em 1ª. pessoa) exige que o narrador-personagem, vez por vez, nos explique como e quando tomou conhecimento dos fatos que está narrando e dos pensamentos dos outros atores.

Para evitar esta dificuldade técnica, o autor usa o truque de atribuir o papel de narrador não a um só personagem, mas a vários, sucessiva e/ou alternadamente. Neste caso, o ponto de vista é múltiplo e o processo de enunciação é posto em evidência toda vez que um personagem toma a palavra para relatar fatos, descrever ambientes ou situações e reproduzir o discurso direto ou indireto de outro ator. Aliás, a pluralidade das visões num mesmo romance é fato comum. O problema é distinguir a visão "predominante", pois esta implica numa especificidade de estrutura e de significação própria de cada obra literária.

transmissão da substância factual, sem preocupar-se com o "remetente" e o "destinatário".

I.1.2 - Enunciado

Aristóteles, analisando as partes constitutivas da obra literária em geral e da tragédia em particular, salienta a importância do mythos ou fábula entre os seis elementos que compõem uma obra de arte: fábula, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e música. E fornece os motivos da primazia da fábula em relação aos outros elementos: "Porém o elemento mais importante é a trama dos factos, porque a tragédia não é imitação de homens, mas de acções e de vida, de felicidade ou de infelicidade. Pois boa ou má fortuna dependem da acção, e a própria finalidade da vida é uma acção e não uma qualidade. Ora os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao carácter, e são bem ou mal aventurados pelas acções que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem os personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para que efectuem certas acções; por isso as acções e a fábula constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa ... É pois a fábula o princípio e como que a alma da tragédia" (1450a).

Não só da tragédia, acrescentamos, mas de toda obra literária. Na realidade, a fábula, entendida como mimesis praxeos, isto é, imitação de acções, é o núcleo constitutivo de qualquer narrativa, por ser esta homóloga à vida humana, onde o ser se conhece através de seu "fazer". Não existe narrativa sem fábula, sem acção ficcional. Daí a importância que ultimamente se tem dado ao estudo da estrutura da fábula. Do "formalismo" russo (18) ao "estruturalismo" francês (19), um número relevante de estudiosos tem-se preocupado em dissecar a

(18) Os principais trabalhos dos chamados "formalistas" russos foram divulgados na Europa pela coletânea de textos traduzidos para o francês por T.Todorov. Desta obra temos uma tradução portuguesa que vulgarizou no Brasil trabalhos de Eikhenbaum, Chklovski, Jakobson, Tomachevski, Jirmunski, Propp, Brik, Tynianov e Vinogradov, com um prefácio de Boris Schnaiderman sobre o histórico da escola formalista: Teoria da Literatura (Formalistas russos). P.Alegre, Globo, 1971.

(19) Também do chamado "estruturalismo" francês temos uma coletânea de textos traduzidos para o português do original francês (L'analyse structurale du récit (Communications, nº 8). Paris, Seuil, 1966), apresentando trabalhos teóricos e práticos de análise literária de R.Barthes, A.J. Greimas, C.Bremond, U.Eco, J.Gritti, V.Morin, C.Metz, T. Todorov e G.Genette: Análise estrutural da narrativa. 2a. ed., Vozes, 1971.

fábula literária para ressaltar seus elementos constitutivos e invariáveis, e encontrar as relações entre as partes e o conjunto.

I.1.2.1 - Vários conceitos de "função"

O trabalho mais valioso e que já se tornou um "clássico" para o estudo da narrativa, é a Morfologia do conto de Vladimir Propp (20). O estudioso russo parte do pressuposto de que a narrativa, como qualquer outro organismo humano, vegetal ou mineral, é composto de partes essenciais e de partes específicas. Operando por abstração, Propp individualiza os elementos comuns e invariáveis próprios de um "gênero", separando-os dos elementos particulares a uma "espécie". Analisando o corpus do conto maravilhoso russo, ele salienta 31 sintagmas narrativos, constantes na generalidade dos contos, que condensa em lexemas metalingüísticos, tais como "afastamento", "interdição", "dano", etc. Tais átomos narrativos, que Propp denomina de "funções", ligados entre si pelo mecanismo da causalidade, constituem a tessitura, a armadura, o arcabouço, a estrutura enfim de qualquer narrativa popular. A "função" é assim definida por Propp: "a ação de um personagem, definida do ponto de vista de seu alcance significativo no desenvolvimento da intriga" (21).

O conceito de "função", suas regras e seus corolários (número limitado, ordem rígida de sucessão, independência das funções em relação aos personagens ou à maneira de seu preenchimento) tem sido objeto de estudos posteriores por parte de estruturalistas, semanticistas, antropólogos ou pesquisadores em geral, que tendo o texto proppiano por modelo, procuraram aperfeiçoar seu método de análise e alargar o campo de sua aplicação. Faremos referência a algumas contribuições que nos parecem de particular relevo:

(20) Infelizmente, esta obra ainda não está traduzida para o português. A edição original russa, publicada em Leningrado em 1928, não teve na época grande aceitação. Só duas décadas mais tarde, com as sucessivas traduções para o inglês, o italiano e o francês, o trabalho de Propp recebeu o merecido sucesso. Sobre o histórico desta obra e de suas edições é interessante ler a introdução ao trabalho de Haroldo de Campos. - Morfologia de Macunaíma, São Paulo, Perspectiva, 1973. A edição a que nos referiremos é a francesa: Vladimir Ja. Propp - Morphologie du conte. Traduit du russe par Claude Ligny. Paris, Gallimard, 1970.

(21) O.c., 36.

Alan Dundes ⁽²²⁾ redefine a "função" proppiana, aplicando à análise da narrativa o modelo de Kenneth C. Pike de análise das unidades estruturais do comportamento humano. Segundo este antropólogo, cada unidade estrutural comporta simultaneamente três modalidades: o traço propriamente estrutural (feature mode), a manifestação concreta (manifestation mode) e sua distribuição no eixo sintagmático (distribution mode). Pike chama a unidade mínima da estrutura de "motifema" e Alan Dundes acrescenta o nome de "alomotivo" para o modo de manifestação. O motifema seria a unidade sintática pertencente à estrutura imanente e correspondente à "função" proppiana (ex: a função "dano"); o alomotivo seria a unidade que aparece numa narrativa-ocorrência, pertencente à estrutura de manifestação e correspondente à "espécie", ao elemento variável de Propp (ex: "rapto", "roubo", etc.); o modo de distribuição seria o lugar que a função ocupa no eixo sintagmático da narrativa, determinado pelo princípio de causalidade que rege as funções, correspondente à "ordem" proppiana (ex: a função "dano" segue a função "transgressão" e precede a função "reparação do dano"). A importância da contribuição de Pike-Dundes é salientada por Claude Bremond: "Além das formas orais do folclore narrativo, além mesmo das formas estereotipadas das condutas sociais, o empreendimento inaugurado por Propp e seguido por Dundes converge com o de Pike na busca de uma teoria unificada da estrutura do comportamento humano" ⁽²³⁾.

A.J.Greimas, ⁽²⁴⁾ preocupado em descobrir a estrutura elementar da significação e as categorias sêmicas subjacentes ao entrecho da narrativa, interpreta as funções de Propp do ponto de vista do eixo paradigmático e acrônico ou campo de seleção. Duas operações básicas são por ele efetuadas. A primeira, reduz o número de funções de 31 a 20, através do "acasalamento", isto é, operando sobre o caráter binário das funções, acopla em duplas todas as funções que possuem uma interação, que se impliquem mutuamente. Ex: proibição vs violação, luta vs vitória, etc. A segunda operação consiste no "arranjo" de todas as funções em três categorias:

1) funções contratuais: as que dizem respeito ao estabelecimento e à ruptura do "contrato" entre o indivíduo e a sociedade;

(22) In: Claude Bremond - Logique du récit, 59-80.

(23) Ibidem, p.80.

(24) Semantique structurale, 192-221 e Du sens, 157-247.

(2) funções performanciais: as que compreendem as três provas a que o herói é submetido (prova qualificante, principal e glorificante);

(3) funções disjuncionais: as que dizem respeito à ausência do herói e do Bem alienado da sociedade, e sua sucessiva volta e reintegração.

Roland Barthes (25), na sua reelaboração do modelo funcional de Propp, segue uma démarche oposta à de Greimas. En quanto este inclina-se para a "condensação", R. Barthes está interessado na "expansão" do conceito de função. Partindo do princípio de que numa narrativa tudo é "funcional", na medida em que tudo "significa" por ser tudo correlato, o estruturalista francês considera a alma da função como seu "germe", susceptível de fecundar e dar seus frutos. Ele alarga o conceito de função, atribuindo funcionalidade não só às ações dos personagens mas a qualquer elemento narrativo, que pela sua correlação com outro elemento, possa tornar-se significativo. Junto com T. Todorov, R. Barthes redefine assim a função: "A significação (ou a função) de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira" (26). Acrescenta, portanto, uma nova classe de funções às inventoriadas por V. Propp. É interessante notar a distinção entre as duas classes:

1) Classe de funções distribucionais: são as funções propriamente ditas (as definidas por V. Propp), distribuídas no eixo sintagmático, relacionadas com as ações dos personagens. São relata metonímicos, correspondentes à funcionalidade do "fazer";

2) Classe de funções integrativas: são constituídas pelos "índices", unidades semânticas que remetem a outros elementos (ex: caracteres dos personagens, notações de "atmosferas", descrições, discursos, etc.). São relata metafóricos, encontráveis no eixo paradigmático, correspondentes à funcionalidade do "ser".

R. Barthes subdivide ainda estas classes em duas subclasses:

(25) "Introdução à análise estrutural da narrativa", 27-41.

(26) Ibidem, nota 20 à página 28.

Funções distribucionais:

a) funções cardinais ou núcleos: são as unidades dinâmicas e indispensáveis à estrutura da fábula, ligadas entre si pela dupla relação de consecução-consequência;

b) funções secundárias ou catálises: são as unidades que preenchem a distância entre dois núcleos; possuem uma funcionalidade "fática" e a finalidade do retardamento das ações.

Funções integrativas:

a) índices, propriamente ditos, são as unidades que possuem uma relação paramétrica, isto é, de continuidade, concernente ao investimento semântico de um personagem, de um episódio ou da obra inteira;

b) informações: servem apenas para identificar, situar no tempo e no espaço, relacionar o enunciado com a enunciação, "enraizar a ficção no real."

Observamos, de relance, que os núcleos e os índices por estarem ligados entre si pelo princípio de causalidade são indispensáveis à sucessão da narração e correspondem, grosso modo, aos "motivos associados" de que fala B. Tomachevski (27), enquanto as catálises e as informações podem ser considerados "motivos livres".

Claude Bremond (28), preocupado com um modelo de análise que seja válido para qualquer tipo de narrativa, procura estabelecer "as restrições lógicas que toda série de acontecimentos ordenada sob a forma de narrativa deve respeitar sob pena de ser ininteligível". Antes, portanto, e inde-

(27) "Temática", 172-184.

(28) "A lógica dos possíveis narrativos", 110-135.

pendentemente de qualquer obra literária específica, devem ser traçadas as leis subjacentes a todo processo de narratividade. Este processo, comum à narrativa e ao comportamento humano, é composto basicamente de três momentos: virtualidade, passagem ao ato e resultado. Na passagem de um momento para outro existe ampla liberdade, podendo o narrador interromper o processo a qualquer estágio: a virtualidade não deve necessariamente levar ao ato, este nem sempre atinge um resultado, o qual, se atingido, pode ser negativo ou positivo. A narrativa é uma rede de possibilidades traçada pelas várias seqüências elementares (cada qual composta de três funções ou "átomos narrativos", correspondentes aos três momentos), que engendram seqüências complexas, ligadas entre si por "encadeamento", "enclave" ou "emparelhamento". Ao ritmo ternário das seqüências corresponde uma classificação dicotômica do processo: este realiza-se pela combinação das modalidades do "melhoramento" com as da "degradação".

1.1.2.2 - Tripartição da fábula

Dados estes esclarecimentos sobre o conceito de função e de sua ampla possibilidade de aplicação, procedemos agora ao estudo da fábula, analisando as interações dos núcleos ou motivos associados, que constituem o encadeamento estrutural da narrativa.

A fábula é definida por Tomachevski como "o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra" (29). Já Aristóteles (1450b), considerando a fábula como "um todo", distingue três partes inerentes a este todo: princípio, meio e fim. Na realidade, toda narrativa tem um ponto de partida, um caminho a percorrer e um ponto de chegada. Estes três momentos possuem alguma analogia com o ritmo dialético presente na configuração lógica da mente humana, que se manifesta claramente na exposição de uma idéia ou de uma tese: introdução, desenvolvimento e conclusão. O 1º e o 3º momento são estáticos, de equilíbrio ou de "situação", concentrando-se a ação toda no 2º momento. A seguinte fórmula de A.C.Danto (30) define sinteticamente a estrutura elementar da narrativa:

(29) Ibidem, 173

(30) Citado por Karlheinz Stierle - "L'histoire comme exemple, l'exemple comme histoire", 178.

(1) X is F at t_1

(2) H happens to X at t_2

(3) X is G at t_3

Código: X=personagem; H=história; F e G=predicado; t=tempo.

A leitura desta fórmula revela a imobilidade das situações (1) e (3) pelo uso do verbo de ligação is seguido de um predicado nominal, em contraste com o verbo de movimento happens do momento (2). Isto quer dizer que toda a ação se concentra no meio da narrativa, sendo o começo e o fim expressões apenas de situações, sem dinamismo. As situações inicial e final são, portanto, "enunciados de estado", indicadores do "ser", que qualificam os personagens, apresentam as determinações espaço-temporais e manifestam a "conjunção" ou a "disjunção" de um sujeito com o objeto-valor que está em jogo. Podemos, por isso, encontrar na situação inicial apenas funções integrativas. O segundo momento indica o "fazer", expresso pelas ações ou funções distributivas, visando transformar uma situação de estado disjuntivo em uma situação de estado conjuntivo ou vice-versa (31).

O autor da fórmula transcrita acima fala de "oposição" entre o predicado F e o predicado G. Devido ao aspecto genérico da fórmula, discordamos. A situação final, a que restabelece o equilíbrio rompido pelo momento (2), nem sempre resulta numa situação opositiva ou contrastiva em relação à situação inicial. Dependendo do tipo de narrativa, às vezes, retorna-se pura e simplesmente à situação inicial, dando-se, assim, uma identificação entre o predicado F e o predicado G. É verdade que na maioria das narrativas a predicação final do sujeito ou do anti-sujeito da ação encontra-se "modificada" em relação à predicação inicial (pois os acontecimentos não se dão inutilmente e pelo menos a experiência do fracasso fica), mas a predicação final não é necessariamente "contrária" à predicação inicial. Ao "conteúdo colocado", que é apreensível no fim da narrativa, nem sempre corresponde um "conteúdo inverti

(31) É interessante notar que Aristóteles já tinha revelado o processo de transformação que ocorre numa narrativa, ao dizer que as ações determinam "O transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade" (1451).

do" na situação inicial (32). Nas narrativas ideologicamente "conservadoras", como é o caso dos romances em língua grega, em que a luta entre a axiologia do vilão e a ideologia do herói acaba sempre com a vitória deste último, a transformação não passa de uma mera tentativa de mudança, permanecendo os mesmos valores colocados no começo da estória.

Nas narrativas de amor e de aventura encontramos, basicamente, dois projetos ou programas narrativos: o "fazer" de um sujeito, visando modificar o status quo e o "fazer" de um anti-sujeito, visando conservar o status quo; ou, em outras palavras, uma seqüência de funções que tem como finalidade a prática do "dano" e como sujeito o "vilão", correlata a outra seqüência que tende para o impedimento ou a "reparação do dano", cujo sujeito é o "herói". Daí a razão do nosso esquema de análise fabular baseado no estudo de duas "transformações" fundamentais e das principais "situações" que antecedem as ações do "fazer transformador" e do "fazer conservador".

I.1.2.3 - Situação inicial

Entende-se por "situação", "as relações mútuas dos personagens num dado momento da narrativa" (33). A situação inicial, como o adjunto adnominal indica, é determinada pelas relações existentes entre os personagens, anteriormente a qualquer ação. Geralmente ela é representada simbolicamente por uma paisagem edênica, pitoresca e colorida, e indica um estado de felicidade que serve como fundo contrastivo à infelicidade que vai seguir-se.

É preciso, porém, distinguir entre a situação inicial da "trama" e a situação inicial da "fábula" (34), que nem sempre são coincidentes. A primeira é constituída pelo relacionamento em que se encontram os personagens no início da leitura da obra literária, independentemente da ordem lógica dos acontecimentos; a segunda corresponde à temporalidade li-

(32) Também A.J. Greimas parece generalizar um pouco a este respeito, quando fala de "reviravolta da situação". Cfr. "Elementos para uma teoria da interpretação mítica", 27-41.

(33) B. Tomachevski - "Temática", 176.

(34) Idem, ibidem, distingue entre fábula (o que se passou) e trama (o modo pelo qual o leitor toma conhecimento dos fatos).

near e cronológica dos fatos acontecidos. Quando não há inversão temporal na apresentação da intriga, temos uma correspondência perfeita entre a situação da fábula e da trama: é o caso de quase todas as narrativas populares que seguem uma estrutura linear. Mas, quando a narrativa começa pelo meio (a narrativa épica, por exemplo) ou pelo fim (o romance policial, na sua generalidade) e o narrador nos informa do que anteriormente aconteceu pelo recurso ao flash-back, temos discrepância entre a situação inicial da trama e da fábula.

A situação inicial é, ao mesmo tempo, "estática" e "conflitual". Estática, porque, como vimos, não contém nenhum movimento ou ação (35); conflitual, porque contém, virtualmente, um motivo dinâmico de conflito, que irá possibilitar o desenrolar-se dos acontecimentos. O conflito pode envolver a luta do homem contra si próprio, contra a sociedade ou contra a natureza. Na metalinguagem de Claude Bremond, a oração atributiva, a que pode ser reduzida a situação inicial, funciona como "eventualidade" ou possibilidade de abertura do processo narrativo: "ela anuncia a ação (o verbo) sob a modalidade do poder acontecer" (36).

O motivo dinâmico gerador do conflito é constituído por um enunciado de estado disjuntivo (EED), em que um sujeito (S) está separado ($\cup$) do objeto (O) de seu desejo. Toda narrativa inicia, portanto, de um estado de carência, de terminado pela disjunção de um sujeito do objeto, cuja falta coloca o personagem num estado de tensão. A situação inicial de qualquer narrativa pode ser condensada na seguinte fórmula:

$$Si = EED \text{ ou } S \cup O$$

Como é fácil verificar, a fórmula da situação inicial é igual à da "enunciação", anteriormente à comunicação da mensagem. Aliás, uma mesma estrutura lógica é o suporte quer da relação enunciação/enunciado quer da relação entre a situação inicial e final, sendo possível o uso da mesma fórmula para os dois casos (Cfr. I.1.1 com os itens seguintes).

(35) V. Propp, com muita coerência, deixa de considerar a situação inicial como uma "função", embora a repete um elemento morfológico importante. C.c., 46.

(36) "Observations sur la Grammaire du Décaméron", 208.

I.1.2.4 - 1a. transformação: da "transgressão" ao "dano"

Encontrando-se separado do objeto-valor a que aspira, o sujeito do enunciado de estado disjuntivo é induzido a iniciar um projeto narrativo, equivalente a um programa de vida, visando à passagem do estado disjuntivo para o estado conjuntivo, isto é, conseguir suprir a carência, causa da tensão psíquica. A transformação visa inverter o sinal de disjunção ($\cup$) em sinal de conjunção ($\cap$).

$$\text{Tr}_1 = S \cup 0 \longrightarrow S \cap 0$$

É claro que a transformação só pode ser iniciada a partir do momento em que o sujeito sai do estado de inércia, de "situação", e começa a agir.

A primeira ação importante encontrável numa narrativa é chamada por V. Propp de "afastamento", no seu inventário das 31 funções. Esta função é de extrema relevância por estar diretamente ligada à função principal da narrativa (a 8a. na ordem proppiana), subdividida em dois gêneros: "dano" e "carência", mutuamente implicados. Na realidade, como vimos no estudo da situação inicial, toda narrativa começa a partir da falta de alguma coisa. ($S \cup 0$). Se o sujeito que vive no estado de carência é atorizado pelo herói, este se afasta, parte, viaja à procura da reparação do dano causado pela deficiência de algo; se o sujeito carente é o vilão, este ataca a sociedade, comete um dano, no intuito de suprir a falta. Em qualquer das hipóteses, a narrativa sempre começa com uma carência e a função de afastamento está a esta ligada. No primeiro caso, isto é, na narrativa em que a sociedade ou o herói é vítima, afastamento coincide com a "partida" (11a. função), pois o afastamento se dá após o dano, sendo sua consequência. No segundo caso, o afastamento é função preparatória ao dano: algum elemento da família ou da sociedade (normalmente, o pai, o rei ou algum outro representante da "força" ou do "poder") afasta-se por qualquer motivo. Este fato possibilita a ação do inimigo que se aproveita da situação de carência causada pelo afastamento para iniciar a sequência narrativa visando a realização do dano. De um modo geral, a função de afastamento significa a falta de proteção seja para quem vai (pois é obrigado a enfrentar um lugar "atópico") seja para quem fica (pois a sociedade está com sua "força" ausente).

Devido ao afastamento, a sociedade precisa de uma proteção extra. Daí a necessidade da "proibição" (2a. função), que é uma "ordem" invertida. A existência do inimigo e a possibilidade de um ataque por parte deste é pressentida na interdição pela qual a sociedade procura advertir e precaver seus membros sobre o perigo virtual, estabelecendo injunções e proibições. Mas, porque toda proibição implica numa limitação da liberdade, o indivíduo rebela-se contra a autoridade social, infringindo a ordem: esta ação é chamada por V. Propp de "Transgressão" (3a. função).

A 2a. e a 3a. função implicam-se mutuamente numa relação de causa e efeito, segundo o princípio dinâmico de que "a cada ação corresponde uma reação igual e contrária". A.J. Greimas (37) analisa estas duas funções acasaladas junto com outra dupla funcional, elevando as quatro funções à categoria do "contrato". Para entendermos o arranjo das funções contratuais é preciso pressupor um contrato natural e implícito, subjacente a toda organização social: o indivíduo deve admitir uma hierarquia de valores e a ela subordinar-se. Em troca do conforto, da proteção e de outros inúmeros benefícios que a vida em sociedade lhe oferece, o indivíduo obriga-se ao respeito das normas impostas pelo viver em comunidade. A transgressão de uma ordem por parte de um membro da sociedade implica na ruptura deste contrato natural, implicitamente aceito. No seio da sociedade, o elemento disfórico, o transgressor, é contrabalançado pelo herói, o reparador. A nosso ver, o estatuto do contrato deveria ser formulado da seguinte maneira:

	<u>contrato implícito</u>	→ <u>ruptura do contra</u>	→ <u>restabeleci</u>
	(entre sociedade e indivíduo)	to (por parte de um indivíduo "fraco")	mento do contrato (pelo herói)
<u>funções:</u>	Ordem/Proibição	Transgressão	Ordem/aceitação

A ruptura do contrato tem como consequência uma punição, pois, desrespeitando as normas sociais em favor da

(37) Sémantique structurale, 195-6.

afirmação de sua individualidade, o transgressor priva-se do auxílio que a sociedade lhe oferece e mostra o flanco aberto ao inimigo. Desta desproteção aproveita-se o vilão para cometer o "dano". A 8a. função representa o castigo que o transgressor-vítima fez por merecer. Sinteticamente e colocando em baixo os sujeitos funcionais, podemos ver assim a progressão causal dos quatro núcleos desta 1a. macroseqüência fabular:

afastamento —> proibição —> transgressão —> dano
("força") (sociedade) (indivíduo) (inimigo)

Mas, na maioria das narrativas populares, o dano não se segue imediatamente à transgressão. Entre os dois núcleos pode haver um preenchimento constituído por quatro catalises, acasaladas em duas duplas de funções secundárias, a que Greimas atribui o estatuto de "comunicação":

(4a.) interrogação vs resposta (5a.)

(6a.) engano vs cumplicidade (7a.)

O sujeito das funções pares é o inimigo, o sujeito das funções ímpares é a vítima, que pode ser o herói ou outro membro social transgressor da ordem. A violação da interdição tem como consequência imediata uma aproximação espacial e psíquica da futura vítima com o inimigo. Violando a ordem, o transgressor afasta-se, fisicamente, do lugar tópico, onde há segurança e penetra no lugar atópico, desconhecido, perigoso, onde vive o inimigo. É o caso típico de Chapeuzinho Vermelho, que, desrespeitando a proibição materna, adentra-se no bosque onde vive o Lobo-Mau. Psiquicamente, o transgressor afasta-se da ideologia social e, querendo afirmar o direito à liberdade de pensamento e de ação, aproxima-se da axiologia do vilão que vive à margem da sociedade e não aceita suas leis. Esta aproximação físico-espiritual dá chance ao inimigo para abordar a futura vítima, com a finalidade de obter informações necessárias à preparação do dano. O herói transgressor-vítima submete-se, inconscientemente, à manobra de engano e torna-se cúmplice involuntário do futuro agressor. Trata-se enfim de uma "auto-punição", que tem seu fundamento psíquico no reconhecimento subliminar do transgressor merecer o castigo por ter violado uma injunção social.

Além disso, o herói-vítima cai na armadilha por

que o inimigo se apresenta mascarado. O agressor oculta a sua natureza, fingindo ser amigo e ajudante da futura vítima. A informação é tirada por ardil, é extorquida. Por seu lado, o herói também apresenta-se camuflado. Nesta primeira parte da narrativa, ainda não é revelada a sua natureza heróica. Como salienta Greimas, (38) o herói é apresentado como uma espécie de "bobo-da-aldeia", facilmente enganado, que vive dormindo ou numa passividade irritante. Lembramos os filmes de faroeste onde o "mocinho", nas seqüências iniciais, é um "saco de pancadas", "apanha" até não poder mais. Só mais tarde, no fim da estória, tendo o herói adquirido experiência em face da maldade humana, é que revela a potencialidade superior de sua força.

As funções da 1a. macroseqüência caracterizam-se, portanto, pelo modo "deceptivo", em que os personagens são qualificados ao nível do "parecer" e não do "ser". Olhada do ponto de vista do herói, a primeira fase da narrativa apresenta-se com uma série de desgraças, sendo a sociedade vitimada pela transgressão de suas normas, pelas trapagens por parte do inimigo, pela infelicidade, enfim. Estas seqüências negativas ou disfóricas têm seu clímax na realização do dano, pelo qual o representante do Bem é alienado da sociedade. Com muito acerto, Greimas dá a esta série inicial de funções negativas o nome de "alienação", que tem seu correspondente paralelo na "reintegração", série final de funções eufóricas, constituídas principalmente pela vitória do herói, a reparação do dano, o desmascaramento e a punição do vilão.

I.1.2.5 - 2a. transformação: do "dano" à "reparação do dano"

O "dano" é, com toda razão, considerado a função central de qualquer narrativa. Este motifema é de natureza dupla, sendo suas formas ("carência" ou "dano") intimamente correlatas, e pode apresentar, no plano da manifestação, inúmeros alomotivos. Deixando o estudo das várias espécies de dano para mais tarde, quando analisarmos as narrativas-ocorrência, achamos oportuno insistir no aspecto correlato das duas formas da 8a. função, pois elas ensejam a duplicidade do processo narrativo.

Com efeito, toda narrativa apresenta dois po-

(38) Ibidem, 200.

los de interesse ou pontos de vista opostos: o do agressor e o da sociedade. Olhada da perspectiva do agressor, a 2a. função não é um "dano", mas a "reparação de um dano", pois é um projeto narrativo visando transformar uma situação de carência numa situação de plenitude, isto é, um estado disjuntivo em estado conjuntivo; vista da perspectiva da sociedade, a 3a. função é realmente "dano", pois é a privação de algo antes pos suído. Aliás, o que é "dano" para a sociedade, é "reparação do dano" para o agressor, sendo a recíproca verdadeira. Usando a terminologia de Claude Bremond, podemos dizer que ao processo de "melhoramento" do indivíduo-vilão corresponde um processo de "degradação" da sociedade, e vice-versa.

A luta pela posse do objeto-valor, na narrativa como na vida, está fundamentada na desigualdade da distribuição dos bens, na injustiça social. O sujeito da ação é o que se encontra num estado de privação e por isso inicia um processo de transformação; o anti-sujeito é o que se encontra no estado de posse e reage para conservar o bem que possui. A relatividade das posições implicaria a rigor, numa não qualificação dos personagens em "bons" ou "maus", "heróis" ou "vilões", pois todo agressor é, antes, uma vítima. Mas a terminologia usada por V. Propp ("herói", "inimigo", "dano", etc.) prende-se ao fato de que o estudioso russo se limita à análise de narrativas folclóricas de ideologia marcadamente conservadora, em que o status quo é considerado como justo e feliz, e por isso deve permanecer imutável. Não é diferente a tipologia das narrativas de aventura, especialmente do romance em língua grega, em que as ações são julgadas do ponto de vista da ideologia social. Daí a razão de usarmos a mesma perspectiva e a mesma terminologia.

O sujeito do dano é o agressor que, através de uma ação maléfica (roubo, rapto, calúnia, etc.), entra em posse de um objeto-valor (dinheiro, mulher, posição social, etc.), de que sentia falta. Realiza-se, então, a transformação seguinte:

$$\begin{array}{ccc}
 s_1 \cup o \cap s_2 & \longrightarrow & s_1 \cap o \cup s_2 \\
 \text{(inimigo)} & & \text{(sociedade)}
 \end{array}$$

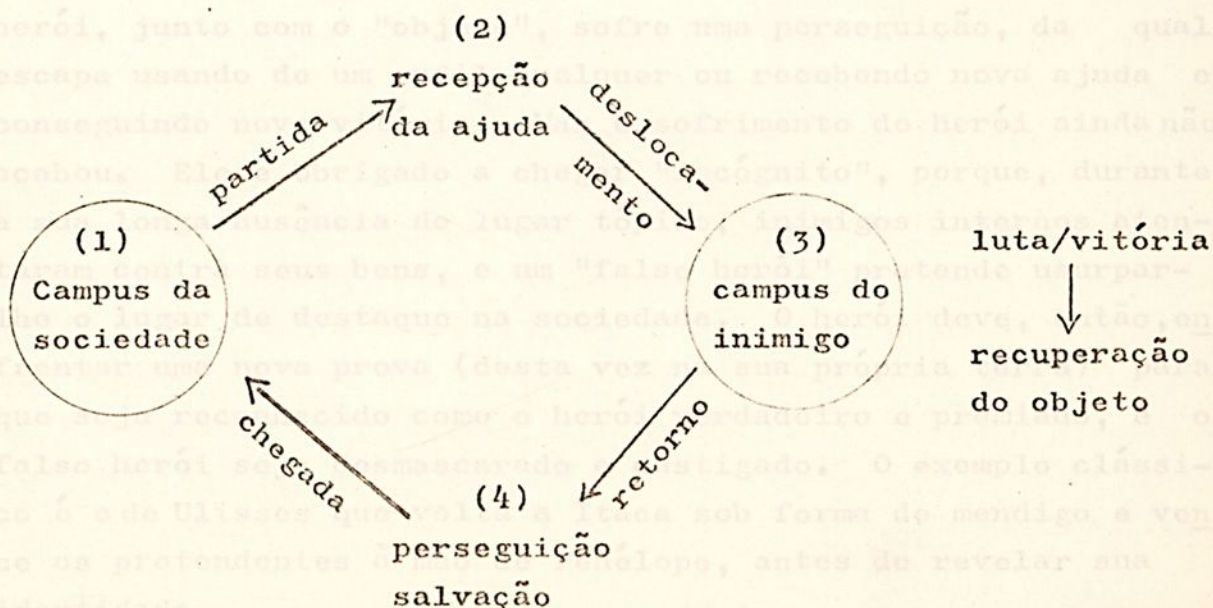
Esta transformação desloca o eixo de carência do indivíduo para a sociedade, que, por sua vez, inicia o processo inverso,

visando a recuperação do bem perdido:

$$S_1 \cap 0 \cup S_2 \longrightarrow S_1 \cup 0 \cap S_2$$

O representante e defensor dos valores sociais é o herói, que é chamado ou se oferece para reparar o dano cometido pelo inimigo e restituir à sociedade o objeto-valor dela alienado. O processo de reintegração inicia-se com a 9a. e a 10a. função (ordem/aceitação), que, como já observamos, constituem um contrato entre o herói e a sociedade. A 11a. função, a "partida", apresenta o herói já a caminho de seu objetivo: ele deixa o espaço conhecido, de segurança (reino, cidade e lar) e vai ao encalço do inimigo, que levava o objeto roubado para um lugar misterioso e de difícil acesso (montanha, floresta, mar).

Esta função pode ser agrupada com mais três (15a. "deslocamento espacial", 20a. "retorno", 23a. "chegada incógnita"), ligadas entre si pela categoria disjuncional do "ir" vs "vir". As quatro funções indicam os deslocamentos do herói no espaço atópico, durante sua ausência da sociedade de que ele é o representante. É importante salientar que todas as ações importantes são praticadas pelo herói fora do espaço conhecido. Ele enfrenta e vence o inimigo no seu reduto. Ninguém é herói na própria terra. É a solidão material e espiritual que tempera e revela a heroicidade. Do ponto de vista espacial, uma narrativa de aventura, após a realização do dano, pode ser vista, graficamente, assim:



Entre o momento (1) e (2) o herói só possui a boa vontade, é modalizado apenas pelo "querer". Faltam-lhe as outras duas

modalidades indispensáveis para a realização da tarefa, que são o "saber" e o "poder". É preciso, então, que um informante poderoso, o "doador", lhe diga onde se encontra o objeto de sua busca e lhe ofereça os meios para chegar até lá e vencer o inimigo. É a 14a. função do inventário propiano, definida como "recepção do ajudante". Antes, porém, o herói é submetido a uma prova, que revele a sua heroicidade virtual (12a. e 13a. função). Entramos, assim, no estatuto da "prova", que compreende seis funções "performanciais". Greimas (39) distingue três tipos de provas, qualificadas a partir de suas consequências. Apresentamo-las no esquema seguinte:

<u>Prova qualificante</u> funções: (12a) tarefa/resolução (13)	<u>Prova principal</u> (16) luta/vitória (18)	<u>Prova glorificante</u> (25) tarefa/êxito (26)
<u>Consequências</u> : recepção do ajudante (14a)	reparação do dano (19a)	reconhecimento do herói (27a)

A prova principal, constituída pelo combate entre o herói e o inimigo e concluída pela vitória do primeiro, pode ser considerada como o núcleo central da narrativa, pois sua consequência é a reparação do dano, o restabelecimento da ordem. A narrativa poderia acabar aqui. Mas acontece que esta prova se realiza fora do âmbito social, e o "objeto", uma vez reconquistado, deve ser reintegrado na sociedade da qual foi alienado. Daí a necessidade da viagem de retorno no campus social. Durante o caminho a percorrer entre o espaço (3) e o espaço (1), o herói, junto com o "objeto", sofre uma perseguição, da qual escapa usando de um ardil qualquer ou recebendo nova ajuda e conseguindo nova vitória. Mas o sofrimento do herói ainda não acabou. Ele é obrigado a chegar "incógnito", porque, durante a sua longa ausência do lugar tópico, inimigos internos atentaram contra seus bens, e um "falso herói" pretende usurpar-lhe o lugar de destaque na sociedade. O herói deve, então, enfrentar uma nova prova (desta vez na sua própria terra) para que seja reconhecido como o herói verdadeiro e premiado, e o falso herói seja desmascarado e castigado. O exemplo clássico é o de Ulisses que volta a Ítaca sob forma de mendigo e vence os pretendentes à mão de Penélope, antes de revelar sua identidade.

I.1.2.6 - Situação final

Com a eliminação do sujeito carente e revolto-

so, e com a reintegração do Bem na sociedade termina a narrativa, pois não há mais nenhum motivo conflitual. A situação que se estabelece é de equilíbrio absoluto, resultante de um enunciado de estado conjuntivo, em que o sujeito está junto de seu objeto. A fórmula $S \cap O$ indica o estado de felicidade e a felicidade não tem história; é pura fruição.

I.1.3 - Actantes e Atores

"Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha de seu destino, - traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagens exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam" (40).

Pela leitura deste trecho percebemos claramente a ligação profunda que existe entre a estrutura fabular e seus componentes actanciais. Os personagens constituem os suportes vivos da ação e os veículos das idéias que povoam uma narrativa. Se fosse didática e praticamente possível, a análise dos personagens, deveria proceder pari passu com o estudo das seqüências fabulares, pois a caracterização dos personagens ilumina o sentido da estória e vice-versa. É apenas pela clareza de exposição que postergamos o estudo dos personagens.

O primeiro grande estudioso da morfologia da narrativa, V. Propp, após revelar os núcleos accionais constitutivos do arcabouço narrativo, dedicou vários capítulos de sua obra à análise dos personagens. Também para estes, ele se preocupou em distinguir os elementos invariáveis, comuns a toda narrativa, dos elementos variáveis, específicos de cada conto popular. Os elementos "variáveis" são constituídos pe-

(39) Ibidem, 196-198

(40) Antônio Cândido - "A personagem do romance", 43

los nomes dos personagens, sexo, idade, atributos, enfim, pelo conjunto de suas qualidades externas e suas caracterizações psicológicas. Como elementos "invariáveis" podem ser considerados os sujeitos das funções da narrativa, que Propp agrupa em "sete esferas de ações dos personagens". Devemos convir, porém, que o formalista russo não dedicou ao estudo do personagem o mesmo afincamento e a mesma precisão com que abordou a análise das ações.

O problema foi retomado por Greimas ⁽⁴¹⁾, que, tendo como ponto de partida as sete esferas de ações do conto popular e as seis "funções dramáticas" inventoriadas por E. Souriau, chegou à formulação de um "modelo actancial" do personagem de ficção. Em primeiro lugar, é preciso reparar na distinção entre "ator" e "actantê". O ator corresponde, grosso modo, ao que geralmente se chama de personagem: um ser humano ou antropomorfizado, investido de atributos, que pode ser identificado numa narrativa-ocorrência. Os atores são elementos variáveis, em número ilimitado, que povoam as obras literárias e se encontram na estrutura de manifestação. O actante é uma classe de atores que exercem funções idênticas. Os actantes são, portanto, conceitos abstratos, categorias metalingüísticas, que só podem ser encontrados numa estrutura profunda ou imanente, ⁽⁴²⁾ ao nível sintático e não lexemático. Chamamos de "actantes" às relações gramaticais e/ou funcionais que existem entre os atores de uma narrativa. Por isso, são elementos "invariáveis", de número reduzido.

A estrutura actancial repousa sobre a principal relação sintática do discurso, que opõe sujeito vs objeto. Do ponto de vista semântico, este eixo sintático indica o "querer", o desejo que leva à procura: o "sujeito" de uma ação é quem sente falta de algo e inicia um processo de transformação para possuir o objeto desejado; o "objeto" é a coisa desejada, o valor ⁽⁴³⁾ de que se sente falta. E. Souriau, na sua

(41) Sémiotique structurale, 172-191 e Du sens, 249-269

(42) Para a diferença entre "nível imanente e nível aparente", veja: Ignácio Assis da Silva - "Estruturação do universo lingüístico".

(43) Salientamos a relação existente entre "objeto" e "valor": objeto = modo de manifestação concreta do valor; valor = conteúdo semântico do objeto-Para um melhor entendimento da relação objeto/valor, indicamos o artigo de A.J. Greimas - "Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur".

(44) In - A.J. Greimas - Sémiotique structurale, 176.

terminologia astrológica, denomina o primeiro elemento de "Leão" = a força temática orientada, e o segundo de "Sol" = o representante do Bem desejado, do valor orientador (44).

Ao lado dos dois actantes principais, podemos encontrar mais duas duplas de actantes secundários, que participam circunstancialmente das ações. O actante "sujeito" pode formar um eixo em que se instale a dupla ajudante vs oponente. O sujeito, na sua caminhada rumo à posse do objeto-valor, geralmente precisa do auxílio de outro ator. Como observamos no estudo das funções, o herói no começo da narrativa normalmente possui apenas o "querer", faltando-lhe o "saber" e o "poder". Este "poder" lhe é fornecido pelo actante "ajudante", que pode ser o "doador" ou outro ator que tem a incumbência de auxiliar o herói. Como também, de outro lado, o herói pode encontrar obstáculos no seu caminho: é a função do actante "oponente", exercida pelo vilão ou um ajudante deste. A significação do eixo ajudante-sujeito-oponente prende-se, do ponto de vista cósmico, aos elementos protetores ou eufóricos da natureza, as forças do bem (simbolizadas pelo papel do "ajudante"), em contraste com os elementos do mal (encarnados pelo "oponente"), e, do ponto de vista psíquico, à vontade de possuir o objeto do desejo, em contraste com o medo do fracasso perante os virtuais obstáculos.

O "objeto", por sua vez, pode também ser o centro de um eixo sintático-semântico, dando vida a outra dupla actancial: destinador vs destinatário. Isto acontece quando numa narrativa existe um ator que funciona como "mandante" ou "destinador" do objeto e outro ator a quem este objeto-valor se destina, o "destinatário". É o caso, por exemplo, de uma narrativa popular em que se estabeleça um contrato entre o Rei e o herói: o Rei (destinador) determina que a Princesa (objeto-valor) será dada em casamento ao Herói (destinatário) se este a libertar das mãos do inimigo. Como se pode observar neste caso, as funções do actante-sujeito da ação e do actante-destinatário do objeto são explicitadas pelo mesmo ator, o herói. Trata-se, portanto, de um sincretismo actorial, que pode encontrar um equivalente no sincretismo actancial: é o caso inverso da existência de dois atores para exercer a mesma função actancial. Um bom exemplo pode ser extraído do inventário proppiano onde encontramos "o pai da Princesa" e o "man

(44) In - A.J. Greimas - Sémiotique structurale, 176.



dante" investidos da mesma função de "destinador". Sintetizando e formalizando, podemos apresentar o seguinte modelo actancial:

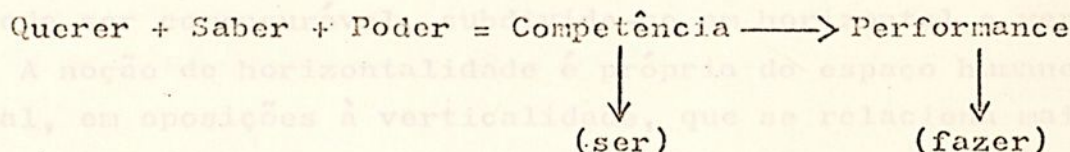
<u>Funções</u>	<u>Actantes</u>	<u>Modalidades</u>
Performanciais: (estatuto da prova)	ajudante → sujeito ← oponente	poder
Contratuais (estatuto do contrato)	destinador → objeto → destinatário	saber
		→ querer

Quanto ao estudo dos "atores", este será mais profícuo ao nível da estrutura de manifestação, tendo presente narrativas-ocorrência. Por isso, a análise actorial encontrará seu lugar próprio mais adiante, quando estudarmos os personagens do romance greco-romano. Todavia, algumas considerações prévias e de carácter geral não são desnecessárias. Entendemos por "ator" o personagem que, numa dada narrativa, exerce uma ou mais funções actanciais. O ator pode ser "figurativo" (seres divinos ou humanos, animais, objetos) ou "noológico" (=conceito: amor, ódio, virtude, etc.). Por incluir esta segunda classe é que o conceito de "ator" é mais amplo do que o de "personagem". O ator pode ser portador de um "valor". Assim, por exemplo, uma "rosa" (=plano da expressão) pode ter como valor correspondente o "amor" (=plano do conteúdo).

O ator é investido de um "papel temático", isto é, tem uma missão a executar. O ator pode ser qualificado desde o começo da narrativa para sua função ou pode receber as qualificações necessárias gradativamente. No primeiro caso, temos o tipo de personagem que a crítica tradicional chama "de costume" ou "plana", marcada do início e para sempre com traços identificadores. Exemplos: "o herói" = o defensor dos valores sociais; "o vilão" = o rebelde; "o conselheiro" = aquele que sabe; "o pescador" = quem saber pescar; etc. Todos estes atores possuem "uma competência interiorizada". No segundo caso, a narrativa apresenta o personagem inicialmente como "um zero semântico", sem nenhuma qualificação: é o personagem

"de natureza" ou "esférico", que será modelado aos poucos, holofrasticamente. Exemplo: o tipo de herói problemático do romance contemporâneo, indeciso e complexo, inadaptado ao meio-ambiente, que não sabe o que quer e não possui um lugar tópic-co.

O ator, seja ele caracterizado por uma qualifi-cação típica ou posicionalmente, para que efetue a sua "per-formance", isto é, para que possa ser o sujeito de ações dinâ-micas, deve previamente adquirir a "competência" específica. Esta competência é-lhe conferida através de três modalidades: 1) a modalidade do "querer": o sujeito, antes de mais nada, deve ser consciente daquilo que realmente deseja e demonstrar a vontade de querer conseguir o objeto-valor; 2) a modalidade do "saber": ele deve saber onde se encontra o objeto desejado e o que fazer para alcançá-lo; 3) a modalidade do "poder": o sujeito da ação deve possuir os meios adequados para conseguir apossar-se do objeto-valor. O seguinte esquema mostra o modo do preenchimento progressivo das qualificações de um persona-gem:



I.1.4 - Categoria espacial e temporal

As categorias do espaço e do tempo podem ser consideradas como elementos de enfoque particular dentro de uma narrativa. A topoanálise ou a cronoanálise, em determina-das narrativas, podem levar à captação de uma significação au-tônoma, isto é, os significados podem definir-se espacialmen-te ou temporalmente.

Com olhos postos na tentativa de análise e de interpretação dos romances greco-romanos, objeto do presente trabalho, deixamos de lado o estudo do tempo, que, no nosso ca-so, não seria de grande valia por ser o romance clássico po-bre em qualificações temporais. Com efeito, o tempo "cronoló-gico" nunca é evidenciado: ele é implícito às ações, cujos a-ttores são apresentados sub specie aeternitatis. Como os per-sonagens épicos e míticos, assim os personagens romanescos pa-recem não sentir os efeitos da passagem do tempo: não envelhe

com, não adoecem, não perdem a beleza física. Quanto ao tempo "psicológico", o sentimento de "duração" das ações sobre a alma não afeta estes personagens psiquicamente pouco modelados.

Por isso, a nossa atenção será voltada para o estudo do espaço, que poderá nos oferecer elementos subsidiários para a compreensão do tipo de romance em estudo. "O espaço, mais dócil que o tempo às exigências racionais do espírito, é um fator de inteligibilidade e um apelo ao conceito. É ele que impõe seu molde às coisas e as realiza, que permite ultrapassar a zona do sonho e a contemplação das virtualidades; é graças a ele que o mundo ascende à existência e à objetivação. Mais seguro e mais eficaz, o espaço é susceptível de ser designado por palavras que podem conjurar e reprimir os poderes misteriosos; enquanto o tempo é promessa de morte, o espaço é o meio vital onde se encarna nossa atividade" (45).

A espacialidade, tomada como instrumento de análise, pode apresentar vários aspectos. Em primeiro lugar, é preciso reparar numa espacialidade "dimensional", distinta de outro tipo de espacialidade "não dimensional". A primeira, que pode ser comensurável, subdivide-se em horizontal e vertical. A noção de horizontalidade é própria do espaço humano ou natural, em oposições à verticalidade, que se relaciona mais com o espaço divino ou sobrenatural. Todavia, os conceitos de "alto", relacionado com os deuses superiores ou celestes, com as divindades benfazejas, e de "baixo", referido aos deuses do mundo subterrâneo, as divindades maléficas ou demônios, referem-se também ao espaço humano, onde, por exemplo, se distingue entre partes superiores, tidas como nobres, e partes inferiores, tidas como ignóbeis: cabeça, em relação aos pés; atmosfera, em relação ao subsolo; etc.

Ainda em relação ao espaço humano, uma diferença fundamental deve ser estabelecida entre o espaço "tópico" (46), "atópico" e "utópico". O espaço tópico é o espaço conhecido, onde se vive em segurança. Este espaço de proteção

(45) G. Matoré - L'espace humain, 286.

(46) "Tópico" vem do grego topos, que significa "lugar". Seria redundante falar de "lugar tópico", se não fosse a conotação do adjetivo "tópico" quando marcado pelo prefixo negativo a ou pelo advérbio de negatividade ou: "a-tópico" passa a indicar o lugar não próprio, estranho, e "utópico" a lugar que não existe na realidade, o espaço sonhado ou idealizado.

admite uma escala de intimidade, cuja intensidade segue a seguinte linha ascendente: país, cidade, bairro, rua, casa, quarto, cama, útero. Enfim, o espaço tópico é o espaço "vital". Na terminologia de Gaston Bachelard⁽⁴⁷⁾, o espaço tópico é o espaço "feliz" e o atópico é o espaço "hostil", por ser o espaço desconhecido, da aventura, que atrai pelo fascínio do mistério. O espaço atópico é onde vive o inimigo da sociedade: as florestas, os montes, os mares, as cavernas, etc. É o espaço do sofrimento e da luta. O espaço utópico é o lugar da imaginação, do desejo (o céu, por exemplo).

O espaço "não dimensional" apresenta a oposição entre espaço "interior" ou fechado e "exterior" ou aberto. O primeiro pode ser aproximado ao espaço tópico e o segundo ao atópico. A dialética do interno e do externo está presente em quase toda obra literária, através das metáforas espaciais. Aliás, a metáfora pode ser entendida como a interiorização de um espaço exterior ou a exteriorização de um espaço interior. O espaço interior é o espaço subjetivo, do "eu" que fala, o espaço da enunciação; o espaço exterior refere-se ao objeto, ao relato ou enunciado.

(47) "A poética do espaço", 341-507.

(1) Texto de base: Chariton d'Aphrodise - *Les aventures de Chérès et de Callirhoé*. In: Pierre Grimal - *Romans grecs et latins*. Textes présentés, traduits et annotés par Pierre Grimal. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.

I.2 - Análises

I.2.1 - Caritão de Afrodísias - As aventuras de Quereas e Calíroe (1).

I.2.1.1 - Foco narrativo

"Eu, Caritão de Afrodísias, secretário do re-
tor Atenágoras, vou contar uma estória de amor
que aconteceu em Siracusa" (I.1)

Como se pode perceber por este prólogo, o romance de Caritão de Afrodísias não apresenta segredos quanto à relação enuncia-
ção/enunciado. O próprio escritor anuncia-se como narrador da
estória, sendo para isso qualificado pela sua profissão de
"secretário" do retor Atenágoras. Todavia, apesar desta ex-
plícita identificação entre autor e narrador, é evidente que
não pode ser confundido o "narrador" do romance com a pessoa
física de seu "autor". Este, Caritão, não poderia possuir a
virtude da onisciência e da onipresença, que implicitamente o
"narrador" se atribui. A perfeita identificação entre autor
e narrador só é possível numa narrativa histórica, jornalísti-
ca ou autobiográfica, nunca porém numa narrativa imaginativa
ou artística. Se assim fosse, deixaria de ser ficção e arte.

O narrador deste romance é modalizado por um
saber específico, pois é um amanuense, um perito no ofício de
escrever. O tempo da enunciação, como não podia deixar de ser,
é posterior ao tempo do enunciado; ao presente de quem escre-
ve corresponde o passado do fato narrado: "vou contar"... (o
que) aconteceu". Neste período introdutório encontramos tam-
bém o assunto da narrativa ("uma estória de amor") e o lugar
do acontecimento ("Siracusa"). O que falta dizer é como o nar-
rador tomou conhecimento dos fatos que se passaram séculos an-
tes. Na realidade, o narrador, após sua apresentação, inicia
o relato usando a 3ª pessoa do singular, num estilo indireto,
lançando mão da função referencial da linguagem:

"Hermocrates, o general siracusano vencedor dos
Atenienses, tinha uma filha..."

(1) Texto de base: Chariton d'Aphrodise - Les aventures de Chóreas et de Callirhoé. In: Pierre Grimal - Romans grecs et latins. Textes présents, traduits et annotés par Pierre Grimal. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.

Estamos na presença de um narrador onisciente, que sabe tudo acerca de todos, presente em todos os lugares, conhecedor dos pensamentos mais secretos dos personagens. O tipo de visão utilizado é o ponto de vista externo, a visão "de fora", própria da narrativa que quer se apresentar como objetiva. O narrador não participa dos acontecimentos, sendo um personagem ad hoc, que só aparece quando quer manifestar o processo de enunciação. Assim, além do começo já citado e do fim ("eis, escrita por mim, a estória de Calíroe"), o narrador, no decorrer da narrativa, denuncia sua presença atando pontas, recapitulando, colocando ordem na exposição dos fatos ou dirigindo-se ao leitor:

"Mas também este dia foi alvo do demônio do ciúme: de que forma, di-lo-ei logo em seguida. Agora, eu quero contar o que se passou em Siracusa durante este tempo" (III.2)

"Como Calíroe casou com Quereas...como foi sepultada viva...tudo isso já contei no começo desta estória; agora vou contar o que aconteceu em seguida" (V.1)

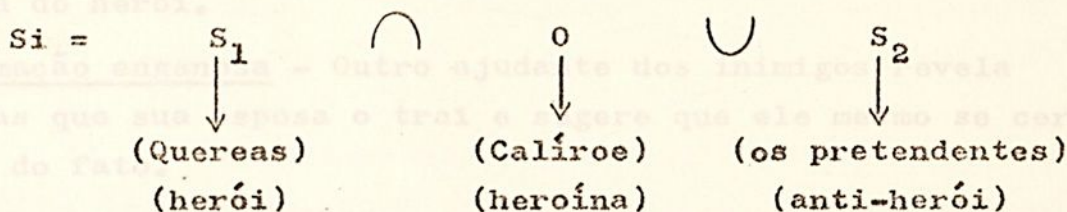
"Penso que este último livro será agradável ao leitor, pois fá-lo-á esquecer as tristes aventuras contidas nos primeiros livros"(VIII.1).

Resta ainda salientar que Caritão quebra a monotonia do estilo referencial, que predomina na narração da estória, com o uso abundante do discurso direto, reproduzindo literalmente e na 1a. pessoa longas falas de personagens. Nos inúmeros diálogos e monólogos dos personagens ocasionalmente funcionando como narradores aparece o "eu" do emissor e o "tu" do destinatário, em franco contraste com a impessoalidade do narrador geral. Na realidade, alternam-se duas perspectivas: o narrador apresenta os fatos ora através de um ponto de vista impessoal e onisciente (uso da 3a. pessoa, narração objetiva, visão "de fora"), ora através da fala dos atores (uso da 1a. pessoa, narração subjetiva, visão "por detrás").

I.2.1.2 - Situação inicial:

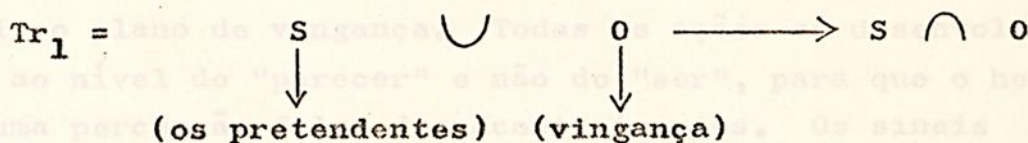
Quereas e Calíroe amam-se, mas os pais se opõem ao amor e ao casamento entre os dois. Entretanto, a pronta intervenção da poderosa mediação divino-humana (Vênus, Cupido e o povo) anula o conflito inicial e realiza a conjunção entre

o sujeito e o objeto mediante o casamento. O ponto de partida desta narrativa-ocorrência deve ser encontrado, então, numa segunda situação, cujo conflito determina o desenrolar-se das ações: a inveja e o desejo de vingança dos pretendentes à mão de Calíroe. A fórmula, portanto, da situação inicial desta narrativa pode ser a seguinte:



À leitura desta fórmula podemos perceber que o enunciado de estado disjuntivo se encontra relacionado com o S_2 e, por consequência, será este sujeito que deverá programar e realizar ações visando transformar a situação de carência; ao passo que ao S_1 só cabe lutar para conservar a posse do objeto de seu desejo.

I.2.1.3 - Primeira transformação:



Uma peculiaridade desta narrativa consiste no fato de que o "casamento" (31a. função da ordem proppiana), em lugar de ser a última, é a primeira função. Isso se explica porque o tema central do romance de Caritão não é a realização do amor entre dois seres, mas a sua conservação através da fidelidade conjugal. Esta fidelidade é posta à prova pela ação dos antigos pretendentes de Calíroe, que, preteridos, decidem vingar-se. Outra característica desta primeira sequência é o sincretismo do actante-sujeito: o objeto-valor, Calíroe, é desejado não por um só ator, mas por vários simultaneamente, sendo muitos os "pretendentes". Vejamos, agora, as principais funções desta sequência:

Afastamento - Quereas vai visitar seu pai doente, que mora no campo.

Tentativa de dano - Os pretendentes preteridos, aproveitando-se da ausência do marido, deixam perto da residência do casal

sinais de uma serenata.

Reação do herói - Quereas, ao seu regresso, mesmo estranhando o fato, não acredita todavia na infidelidade da esposa (fracasso da tentativa de dano).

Preparação de novo dano - Um ajudante dos pretendentes finge namorar uma serva de Calíroe para ter acesso noturno à residência do herói.

Informação enganosa - Outro ajudante dos inimigos revela a Quereas que sua esposa o trai e sugere que ele mesmo se certifique do fato.

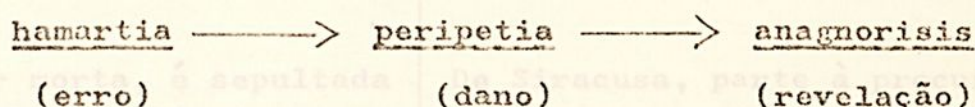
Cumplicidade involuntária - Quereas presta-se à maquinação e cai na armadilha do adultério simulado.

Dano - Quereas, vítima do engano, acredita na culpabilidade de sua esposa e lhe desfere um pontapé, que a deixa sem sentidos.

Como se pode facilmente notar, esta seqüência de funções desenvolve-se inteiramente pelo modo deceptivo. A série de desgraças é caracterizada por semas negativos, centralizados sobre o semema "engano". O ciúme de Quereas, já por si, significa uma pressuposição de um engano por parte de Calíroe. Os inimigos aproveitam-se desta fraqueza do herói para urdir o plano de vingança. Todas as ações se desenvolvem, então, ao nível do "parecer" e não do "ser", para que o herói tenha uma percepção falsa dos acontecimentos. Os sinais da serenata são colocados para "fingir" uma manifestação de amor que não houve; o ajudante dos inimigos "finge" ser amigo do herói e fornece-lhe uma "falsa" informação; Quereas "finge" a fastar-se da cidade; um dos pretendentes "finge" namorar uma escrava de Calíroe e entra de noite na residência "fingindo" encontrar-se com a dona da casa e não com a escrava.

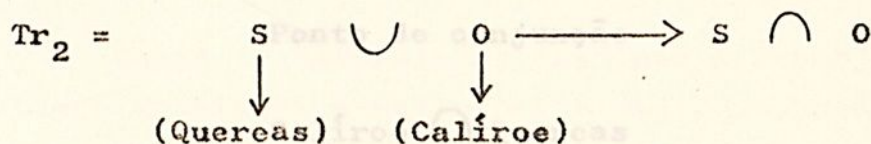
Este plano enganoso, muito bem arquitetado, leva o herói à hamartia, isto é, a um erro ou culpa involuntária, que tem como conseqüência a peripetia, definida por Aristóteles como "a súbita mutação dos sucessos, no contrário" (1452a.). Na peripécia está implícita toda uma concepção trágica da vida, pela qual uma catástrofe é obra de pessoas bem intencionadas ou das mesmas pessoas que são envolvidas. Na realidade, Quereas, que ama tão ardentemente sua esposa Calíroe, é levado pela ignorância da verdade ou pela fatalidade a causar-lhe um mal. O ciclo fecha-se com a anagnorisis, que é a revelação ou o descobrimento da verdade, definida por Aristó-

teles como "a passagem do ignorar ao conhecer" (*ibidem*). Mas a queda da venda dos olhos acontece tarde demais, depois da realização do dano. No tocante ao herói, a sucessão sintagmática desta primeira transformação pode ser assim resumida, lançando mão da terminologia aristotélica:



Insistimos sobre o conceito de hamartia, pois o romance de Caritão, como veremos, constitui-se numa sequência de erros, cometidos pelo desconhecimento da verdade. Depois do ferimento corporal, Quereas acredita ter causado a morte de Calíroe. A primeira consequência desta opinião enganosa é o sepultamento de Calíroe e, portanto, a separação do casal. A narrativa toma, então, um novo rumo. Os pretendentes, após realizarem a vingança, desaparecem completamente do cenário narrativo, sem sequer receberem o castigo merecido. Esta falha ou "esquecimento" justifica-se pelo narrador estar preocupado com a descrição da reação do herói perante a morte putativa de Calíroe. Após esta catálise, que se conclui com a decisão de Quereas de suicidar-se junto ao túmulo de sua esposa, começa a macro-sequência narrativa, que constitui o fulcro romanesco: encontrando o túmulo vazio, o herói parte à procura do corpo de sua amada. O motivo de conflito muda, então, de sujeito e de objeto, podendo-se considerar a sequência inicial como um simples "pretexto" para que a trama principal tenha um começo.

I.2.1.4 - Segunda transformação:



Consequência do dano praticado pelos inimigos e pelo herói (calúnia → ação violenta de Quereas sobre Calíroe) é a separação do casal. A partir deste momento, as sequências narrativas, que têm como sujeito a heróina, correm "emparelhadas" ou paralelas às sequências dos acontecimentos do herói, com um ponto de conjunção intermediário, antes da

união final:

Ponto de disjunção

Calíroe ← ————— ∪ ————— → Quereas

Tomada por morta, é sepultada com muitas jóias, cobiçadas pelo bando do pirata Tirão. Retorna os sentidos no túmulo e é levada pelos piratas de Siracusa a Mileto. Vendida ao "tirano" Dionísio, com este contrai segundas núpcias para dar uma paternidade ao filho que está para nascer. Sabe da chegada de Quereas a Mileto e do incêndio do barco siracusano e pensa que Quereas morreu. Erige um monumento fúnebre à memória do primeiro marido. Dionísio pede a ajuda do sátrapa Fárnaces contra Quereas e Mitridates. Calíroe, Dionísio e Fárnaces são chamados à corte do rei Artaxerxes.

De Siracusa, parte à procura do cadáver de Calíroe. Encontra o barco de Tirão e fica sabendo que Calíroe está viva. Parte a sua procura e, em Mileto, é informado de que Calíroe está casada com Dionísio. Seu navio é incendiado e o herói é levado como escravo para a Cária. Tentativa de fuga, condenação à morte de cruz e salvação in extremis. O sátrapa da Cária, Mitridates, apaixonado por Calíroe, finge ajudar o herói e envia uma carta e um rico presente à heroína. O emissário é interceptado e Mitridates é acusado de traição e de tentativa de adultério em relação a Dionísio. É intimado a responder a uma ação judicial perante o tribunal do rei da Pérsia.

Ponto de conjunção

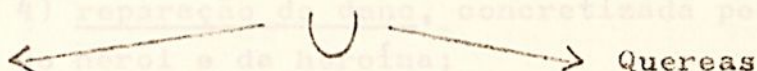
Calíroe ∩ Quereas

Em Babilônia, na corte do rei Artaxerxes, dá-se o reencontro dos protagonistas. O rei, juiz da disputa sobre a posse de Calíroe (qual é o marido legítimo, o primeiro ou o segundo?), adia várias vezes o processo, porque também ele ama Calíroe e não

quer que se afasto de Babilônia. Uma guerra entre persas e egípcios separa outra vez o casal de protagonistas.

Ponto de disjunção

Calíroe



Quereas

É levada para a guerra, junto com Dionísio, a serviço do rei da Pérsia. Dionísio, a quem fora prometido Calíroe como recompensa de seu heroísmo bélico, consegue uma grande vitória campal no continente asiático.

Junto com o fiel amigo Policarmo e com mercenários gregos, coloca-se a serviço do Egito. Consegue capturar a cidade de Tiro e uma grande vitória naval, conquistando a ilha de Arado, onde se encontrava Calíroe, a rainha e o resto do séquito persa.

Ponto de conjunção

Calíroe $\cap$ Quereas

Em Arado dá-se o reencontro final dos protagonistas. Quereas renuncia à guerra e começa a viagem de volta para Siracusa, junto com Calíroe e seus aliados. À chegada, grande festa e prêmios aos heróis e a seus ajudantes. Policarmo casa com a irmã de Quereas.

Nesta transformação, que leva à reconjunção dos protagonistas e constitui a maior parte da trama, podem ser assinaladas as seguintes funções principais:

- 1) o dano, denominação condensada de um acúmulo de desgraças, cujos motivos mais freqüentes são o rapto, a escravidão, a venda, a prisão e a condenação à morte;
- 2) a luta, que nesta narrativa apresenta duas formas: a) o processo judicial concernente a potestas marital, em que se defrontam Mitridates, ajudante do herói, e Fárnaces,

ajudante do inimigo; b) a guerra entre persas e egípcios, representantes, respectivamente, do poder constituído e da revolta do indivíduo contra esta autoridade;

3) a vitória do herói, em que se salienta o heroísmo bélico de Quereas, e que tem como consequência imediata a

4) reparação do dano, concretizada pela conjunção definitiva do herói e da heroína;

5) o retorno ao espaço tópico, após uma viagem feliz;

6) a recompensa do herói e de seus ajudantes.

I.2.1.5 - Situação final:

$$Sf = S \cap O$$

Como se pode observar, a situação final desta narrativa é igual à situação inicial: o sujeito (Quereas) está em conjunção com seu objeto (Calíroe). O elemento de desequilíbrio, o S_2 (os pretendentes), desapareceu da narrativa, logo que conseguiu seu objetivo: a separação do casal de esposos. A diferença entre a situação inicial e final reside na conjunção sem motivo conflitual.

I.2.1.6 - Os personagens

As funções de sujeito - objeto - destinatário são exercidas por Quereas e Calíroe. Ao longo da narrativa, há uma constante inversão de papéis actanciais: o ator Quereas é "sujeito", pois realiza ações visando conseguir a conjunção com o objeto de seu desejo, que é Calíroe; mas, ao mesmo tempo, ele é "objeto" de Calíroe. Esta reciprocidade é comum a todas as narrativas em que o objeto é um ser personalizado, termo e princípio de ação. No romance grego, este sincretismo é uma constante que se justifica pela temática geral: trata-se sempre de uma dupla de amantes que se procuram mutuamente. A mesma observação pode ser feita em relação ao "destinatário": sendo um papel sincrético exercido pelo sujeito, variando este, varia também o destinatário. Temos, então, que Quereas é destinatário de Calíroe e vice-versa.

A esta igualdade de papéis actanciais corres-

ponde uma igualdade de qualificações actoriais: a) os dois são jovens, de uma beleza divina, dotados de uma nobreza de família e de caráter (I.1 e passim); b) os dois "comunicam-se um ao outro o mal de amor" (I.1): uma paixão arrebatadora, à troca do primeiro olhar, vitima Quereas e Calíroe, tirando-lhes o sono e o apetite; c) após o casamento e a separação, os dois têm as mesmas reações perante as adversidades: choro, lágrimas, desmaios, tentativas de suicídio, imploração da ajuda divina, invectivas contra a crueldade do Destino, indecisões, etc. Ao paralelismo das ações realizadas pelos protagonistas corresponde uma semelhança de caracteres. O sentimento de devoção à memória do companheiro considerado morto é comum a Quereas e Calíroe. Traduzimos as palavras desta:

"Tu me sepultaste, primeiro, em Siracusa, e eu te sepulto, por minha vez, em Mileto. Nossas desgraças, pois, não são somente grandes, elas são também incríveis: nós nos sepultamos reciprocamente. Mas nenhum de nós possui o cadáver do outro" (IV.1).

Se quisermos encontrar uma diferença entre os dois, devemos reparar no temperamento: o herói é impulsivo e sincero, a heroína é mais fria e calculista. Calíroe, como toda mulher, sabe muito bem dissimular, escondendo de Dionísio que é casada e está grávida. Pelo resto, sua caracterização é bastante incoerente: aceita ser bígama pelo amor ao filho que vai nascer e depois deixa a criança como presente para o segundo marido!

As funções de destinador-ajudante são exercidas por:

a) Vênus e Cupido: as duas divindades do amor, os elementos sobrenaturais que determinam e protegem a união amorosa entre os protagonistas. O amor nasce durante uma cerimônia religiosa em honra de Vênus e é o filho da deusa que instiga o povo a exigir de Hermocrates o casamento de sua filha com Quereas, pertencente a uma família rival. Este casamento é definido como "obra de Vênus" (V.1) e será a mesma deusa a determinar a conjunção final do casal (VIII.1); b) o povo: é o elemento humano que medeia entre o ódio das duas famílias e faz com que triunfe o amor entre duas criaturas inocentes. A simpatia do povo para com a beleza e a virtude dos protagonistas está subjacente ao romance todo:

"A multidão começou a gemer e todos tinham pie

Calíroa: "Sua morte de Quereas, não porque morrera, mas porque fora privado de uma tal mulher" (IV.1);

c) Policarmo: é o amigo fiel que acompanha o herói em todas as aventuras, desenvolvendo o papel de conselheiro. A ele cabe a função actancial de "ajudante", não de "destinador".

A função de oponente é exercida por: a) Hermocrates, o pai de Calíroa, inimigo político do pai de Quereas, que se opõe ao casamento, mas logo a potestas paterna cede perante a vontade social; b) a Discórdia: é o elemento divino disfórico, que se alia ao oponente humano para causar a infelicidade dos protagonistas; c) os Pretendentes: são os rivais de Quereas, modalizados por vários semas negativos: invejosos, enganadores, vingativos; d) os Piratas: bandidos, corsários, ladrões, constituem várias classes de "fora-da-lei", elementos marginalizados que povoam esta e todas as narrativas de aventura. Praticam maldade pelo desejo de apossar-se dos bens alheios. O objeto-valor, para eles, é o dinheiro. Pelo resto, a caracterização destes personagens estereotipados é fraquíssima: são elementos catalizadores, investidos de uma função puramente fática. Tirão, por exemplo, funciona apenas para afastar Calíroa de Quereas e, mais tarde, estabelecer um novo contato entre os dois. O ladrão que raptara a heroína para vendê-la como escrava acaba entregando-a ao intendente de Dionísio por apenas um talento! (I.14); e) Dionísio, Fárnaces, Mitridates (três sátrapas) e Artaxerxes (rei da Pérsia), representando a potestas pública, não resistem ao amor que lhes inspira a simples vista de Calíroa e cada qual faz o que está ao seu alcance para conquistar o coração da jovem e afastá-la de Quereas. Entre todos, ressalta a figura de Dionísio, cujo papel de oponente tem uma boa justificativa: casara com Calíroa desconhecendo o matrimônio anteriormente contraído por ela; por isso, ao aparecer o primeiro marido, luta judicialmente para ficar na posse da mulher que ama. Ele é caracterizado como herói e não como vilão: respeitador, bondoso, valoroso na guerra. E, no fim da narrativa, recebe como prêmio a custódia do filho putativo. Aliás, todos os oponentes, com exceção dos bandidos, em vez de inimigos são "rivais" do protagonista, pois aspiram à posse do mesmo objeto-valor, Calíroa, personificação da beleza suprema e do amor sublime.

I.2.1.7 - O espaço

As viagens dos protagonistas:



Calíroe: Siracusa-Atenas-Mileto-Babilônia-Arado-Chipre-Siracu-
sa;

Quereas: Siracusa-Mileto-Cária-Babilônia-Arado-Chipre-Siracu-
sa.

Como se pode notar, o itinerário dos protago-
nistas é quase circular: Sicília-Grécia- Mesopotâmia-Egito-Sí-
cília. O ponto de chegada é o mesmo que o ponto de partida.
A fenomenologia do redondo, apreensível pelo circuito percor-
rido pelos personagens, está a indicar seu "errar" no duplo
sentido de (1) cometer erros por desconhecimento de causas e
(2) ir a esmo até voltar ao ponto de origem. Voltar ao ponto
de partida significa reencontrar-se a si mesmo. Siracusa re-
presenta o espaço tópico dos protagonistas, o lugar familiar
e feliz. O afastamento, causado por um erro de julgamento, o
briga-os a viver temporaneamente no espaço atópico, o espaço
desconhecido da experiência e do sofrimento. A volta ao espa-
ço vital só se dá após a catarse.

A partir daí, todas as ações dos protagonistas terão como fi-
nalidade a conjunção especial da heroína com a Etiópia, onde
viveram seus pais que a expulsaram de sua terra de origem.

2) Ao nível da fábula:

Cariclea, fruto de uma união milagrosa, filha branca de pais
pretos, é vítima da ignorância e da superstição em que vive o
povo de sua terra. Ela será a heroína que, através de suas pe-
ripécias, da experiência adquirida num mundo civilizado, li-
bertará seu povo da ignorância religiosa. Mas, no começo da
fábula, sendo Cariclea apenas uma criança recém-nascida, não
possui sequer a modalidade mínima para ser herói, isto é, o
"querer". Não sendo compos sui, só pode ser uma "paciente",
uma vítima da ideologia social. Não existe, portanto, um "ob-
jeto-valor" a que a heroína-criança possa aspirar. Daí a neces-
sidade do narrador começar o relato pelo meio, quando a herói-
na já é moça e modalizada pelo "querer" e "saber", fornecido
pela anagnorisis de sua identidade. O recurso estilístico da
retrospectividade é comum a todas as narrativas que querem fo-
calizar a origem do herói.

É interessante notar que esta situação inicial

(1) Texto de base: Héliodore - Les Éthiopiennes (Théagène et
Chariclée). Texte établi par H. Rattenbury et Re. T. W.
Lumb et traduit par J. Maillon. Paris, Les Belles Lettres,
1935 (3 vols.).

I.2.2 - Heliodoro de Émeso - Os relatos etíopes (Teágenes e Cariclea)⁽¹⁾

I.2.2.1 - Situação inicial:

1) Ao nível da trama:

O romance de Heliodoro começa in medias res: os protagonistas, Teágenes e Cariclea, já se encontram no Egito, na metade do caminho rumo à Etiópia, terra natal de Cariclea. Náufragos e súperstites de uma chacina, são vítimas de um bando de assaltantes egípcios. Ao nível da trama, portanto, a situação inicial é a seguinte:

Si =	S	U	O
	↓		↓
	Cariclea		lugar tópico
	e Teágenes		(terra natal de Cariclea)

A partir daí, todas as ações dos protagonistas terão como finalidade a conjunção espacial da heroína com a Etiópia, onde vivem seus pais que a expulsaram de sua terra de origem.

2) Ao nível da fábula:

Cariclea, fruto de uma união milagrosa, filha branca de pais pretos, é vítima da ignorância e da superstição em que vive o povo de sua terra. Ela será a heroína que, através de suas peripécias, da experiência adquirida num mundo civilizado, libertará seu povo da ignorância religiosa. Mas, no começo da fábula, sendo Cariclea apenas uma criança recém-nascida, não possui sequer a modalidade mínima para ser herói, isto é, o "querer". Não sendo compos sui, só pode ser uma "paciente", uma vítima da ideologia social. Não existe, portanto, um "objeto-valor" a que a heroína-criança possa aspirar. Daí a necessidade do narrador começar o relato pelo meio, quando a heroína já é moça e modalizada pelo "querer" e "saber", fornecido pela anagnorisis de sua identidade. O recurso estilístico da retrospectividade é comum a todas as narrativas que querem focalizar a origem do herói.

É interessante notar que esta situação inicial

(1) Texto de base: Héliodore - Les Éthiopiennes (Théagène et Chariclée). Texte établi par R.M. Rattenbury et Re. T. W. Lumb et traduit par J. Maillon. Paris, Les Belles Lettres, 1935 (3 vols.).

de disjunção espacial e familiar é comum também às três micro-fábula. As histórias de Caricleu, de Calasíris e de Cnémon, os três sucessivos protetores da jovem Cariclea, possuem a mesma estrutura: uma fatalidade afasta os protagonistas de sua terra e de sua família, e, após várias peripécias, conjuntam-se de novo com os familiares e o lugar de origem. As microfábulas são, portanto, "expansões" da narrativa principal, constituindo-se em "catálises" fortemente indiciadas da carga semântica de que se reveste a macrofábula.

Para uma melhor compreensão do romance de Heliodoro, de todos os romances gregos o mais complexo, do ponto de vista da trama, pois é constituído de quatro histórias e maranhadas entre si, isolamos a fábula encaixante, ou macrofábula, das três microfábulas, dando a cada uma um tratamento separado.

I.2.2.2 - Macrofábula

(Estória de Teágenes e Cariclea)

Situação inicial

(de "carência")

Nascimento milagroso.

1ª. situação de conflito

Afastamento do lar

Marca da heroína

1º Protetor (pastor)
(afastamento do país)

2º Protetor (Caricleu)
(afastamento do continente)

Esterilidade de Persina e de Hidaspe, rainha e rei da Etiópia.

Persina é fecundada pelo marido, mas sob inspiração divina e por intervenção de seus ancestrais.

Nascimento de Cariclea, criança de cor branca de pais pretos.

A mãe oculta e afasta do lar a recém-nascida, por medo de ser acusada de adultério.

A criança abandonada à sorte leva consigo os sinais de reconhecimento de sua origem.

Um pastor cuida da criança até aos sete anos e depois a leva para o Egito.

A criança é entregue ao sacerdote grego Caricleu, que a leva para Delfos, a adota como filha e cuida dela até a mocidade.

2a. situação de conflito

3º Protetor (Calasíris)

Inserção da 1ª microfábula
(estória de Caricleu)

Aparição do herói

Nascimento do amor

Prova qualificante

Êxito

Revelação

3ª situação de conflito

Início da viagem de volta

Perseguição (acúmulo de
"danos")

O pai adotivo quer que Cariclea se case com um seu sobrinho, mas a moça faz voto de virgindade, consagrando-se à deusa Artémis.

O sacerdote grego Caricleu trava amizade com o sacerdote egípcio Calasíris, a quem conta sua estória e a de Cariclea. Mas Calasíris passa a proteger a moça contra as pretensões do pai adotivo.

O jovem tessalônico Teágenes chega a Delfos chefiando uma delegação religiosa para as festividades em honra de Neoptolemo.

Teágenes e Cariclea, ambos de uma beleza divina e ao serviço da religião, apaixonam-se à primeira vista.

Corrida hípica durante os jogos píticos.

Teágenes vence e recebe a coroa da vitória pelas mãos de Cariclea.

Calasíris revela a Cariclea sua verdadeira identidade, entregando-lhe os sinais de reconhecimento.

Cariclea ama Teágenes, mas o pai adotivo quer que ela se case com um seu sobrinho. O sábio Calasíris esconde os dois jovens em sua casa e prepara sua fuga de Delfos.

Calasíris, Teágenes e Cariclea embarcam num navio fenício com destino à Etiópia.

O corsário Traquino persegue o barco fenício com olhos postos na

Chegada no incógnito

Prova qualificante

Revelação

4º Protetor (Cnémon)

Inserção da 2ª microfábula
(estória de Cnémon)

Reparação do dano

Separação do casal

Resultado positivo individual

Resultado positivo social

Inserção da 3ª microfábula
(estória de Calasíris)

Reencontro
(nova série de "danos")

linda moça e nas riquezas do comerciante dono do barco. Assalto, naufrágio, luta entre bandidos que disputam a posse de Cariclea, massacre geral, ficando com vida só os protagonistas e o ajudante Calasíris, náufragos perto do Nilo, numa praia egípcia (início da trama).

Os protagonistas são presos por salteadores e confiados aos cuidados do grego Cnémon, que passa a proteger Cariclea e Teágenes contra as exigências do chefe Tiâmis, apaixonado pela heroína.

Chegada de mais um bando de piratas, que levam Cariclea para a residência do comerciante Nausicleu, em Quêmis, enquanto Teágenes é enviado para Mênfis, como escravo de Oroondateu, sátrapa do rei da Pérsia. Em Quêmis, Cariclea reencontra seus dois protetores, Cnémon e Calasíris.

Este conta a Cnémon sua estória e depois dirige-se com Cariclea para Mênfis.

Em Mênfis, Cariclea e Teágenes passam momentos felizes, mas são vítimas da luxúria da esposa do sátrapa, Arsacéia. Acusado e torturado pelo crime que não quis cometer, Teágenes, junto com Cariclea (que passa por sua irmã), é enviado para Tebas, onde se encontra Oroondateu, que luta a favor dos egípcios contra os etíopes. A guerra acaba com a vitória de Hidaspe, rei da Etiópia e pai de Cariclea.

Chegada no incógnito

Prova qualificante

Revelação

Reparação do dano

Prova glorificante

Resultado positivo individual

Resultado positivo social

Situação final: Si =

S
↓
Cariclea
e Teágenes

○
↓
Felizes no lugar tópico
(Etiópia)

Cariclea chega a sua terra natal como prisioneira, junto com Teágenes.

Teágenes e Cariclea são submetidos à prova do fogo para comprovarem sua virgindade e serem sacrificados em honra do Sol e da Lua.

A prova tem êxito, mas Cariclea revela ser a filha do rei e da rainha de Etiópia, mostrando os sinais de reconhecimento.

Cariclea é reconhecida como filha e a diferença de cor é excusada com a semelhança entre Cariclea e Andrômeda.

Teágenes, por sua vez, é submetido a uma série de provas, onde dá mostra de seu valor heróico.

Casamento de Cariclea e Teágenes.

Abolição dos sacrifícios humanos.

I.2.2.3 - MICROFÁBULAS

<u>FUNÇÕES</u>	<u>ESTÓRIA DE CARICLEU</u>	<u>ESTÓRIA DE CALASÍRIS</u>	<u>ESTÓRIA DE CNÊMÓN</u>
<u>Situação inicial</u>	Sacerdote no santuário de Delfos, Caricleu vive feliz com a mulher e a filha.	Sacerdote de Ísis, em Mênfis, casado, com dois filhos.	Filho do nobre ateniense Aristipo, é desejado pela madrasta Demaenetéia.
<u>Dano-carência</u>	Morre-lhe a mulher e a filha no dia do casamento.	Morte da esposa e predição infausta sobre o futuro de seus filhos, Tiâmis e Petósiris.	Por não corresponder à lãcivia da madrasta, Cnêmon é por ela acusado do crime que não quis cometer, além de tentativa de parricídio.
<u>Partida</u>	De Delfos, viaja até às catartas do Nilo, para esquecer a desgraça familiar.	Do Egito, vai para Delfos, para não sucumbir à tentação de uma mulher trácia.	O pai pune o filho com expatriação: o moço refugiava-se no Egito.
<u>Ação do ajudante</u>	Um pastor confia-lhe uma menina de sete anos.	Conhece o sacerdote Caricleu e sua filha adotiva que passa a proteger.	Trava amizade com Teágenes e Cariclea e passa a ser seu ajudante.
<u>Retorno</u>	Volta para Delfos e cria a menina como sua filha, a quem dá seu nome, Cariclea.	Começa a viagem de volta para o Egito.	(No fim da estória volta para Atenas).
<u>Situação de conflito</u>	A moça Cariclea não quer casar com seu sobrinho.	O filho caçula, Petósiris, usurpara o direito ao sacerdócio do irmão mais velho, Tiâmis. Luta entre os irmãos.	

<u>Reviravolta</u>	O amigo e colega Calasíris de ajudante vira oponente e protege Cariclea contra as pretensões do pai putativo.		A escrava Tisbea, que tinha ajudado a madrastra, passa a proteger o herdeiro e denuncia a depravação de sua patroa.
<u>Chegada no incógnito</u>		O pai dos duelantes chega na hora da luta, vestido de mendigo.	
<u>Revelação</u>	Calasíris revela a Cariclea que ela não é filha de Caricleu.	Calasíris mostra sua verdadeira identidade e separa os filhos.	Cnémon é reconhecido inocente.
<u>Punição</u>	Caricleu fica sozinho.	Petósiris é privado do cargo que usurpara.	Demaenetéia suicida-se. Tisbea é assassinada por Tiâmis, involuntariamente.
<u>Recompensa</u>		Tiâmis é reconhecido inocente e reconquista seu direito ao sacerdócio.	Cnémon casa com a irmã Nausicleu e volta para Atenas, onde reconquista seu lugar, junto ao pai.
<u>Situação final</u>	A filha adotiva o abandona e ele volta a estar só e infeliz.	Vive feliz no amor de seus filhos e no respeito do povo.	Vive feliz na sua terra estimado pelo pai e pela esposa.

I.2.2.4 - Foco narrativo

À pluralidade das fábulas encaixadas correspon de uma pluralidade de narradores e de "pontos de vista". O nar rador da macrofábula, a estória principal que enquadra as três estórias secundárias, não é representado dentro da narrativa. No fecho da obra temos apenas uma identificação de seu autor:

"Este é o fim da estória de Teágenes e Cariclea, escrita por um fenício de Émeso, Heliodoro, fi lho de Teodósio, da raça do Sol".

É evidente, porém, que o escritor da obra, Heliodoro de Émeso, que denuncia sua autoria, colocando sua "assinatura", não po de ser confundido com o narrador. Este é um personagem ad hoc, modalizado pela sua onisciência, cujo único papel é o de narrar os fatos, que ele conhece por uma visão objetiva, "de fora". O uso da 3ª. pessoa caracteriza a função referencial da linguagem deste narrador invisível:

"O dia começava a raiar...quando uns homens, armados como bandidos..."(I.1).

Este narrador onisciente, que está presente em todos os luga res e no íntimo de cada personagem, só se revela, ao nível da enunciação, de uma forma indireta, através de indícios, espe cialmente pelo uso abundante dos demonstrativos e do discurso avaliatório. A ilusão de "realidade" que o romancista quer conferir a sua história ficcional é revelada pelas descrições minuciosas de lugares e costumes e pelo registro da língua fa lada pelos personagens de diferente nacionalidade. Assim, por exemplo, Heliodoro faz questão de frisar que o discurso de Tiâmis foi "traduzido" por Cnémon, pois este, grego, conhecia a língua egípcia e aquele, egípcio, não conhecia a língua gre ga (I.19).

Também neste romance, o estilo impessoal, do narrador implícito é quebrado pela presença de inúmeros diálo gos e monólogos referidos em 1ª. pessoa, mediante o discurso direto e aspalando as falas dos personagens que assumem ocasio nalmente a função de narrador. Entre estes "narradores secun dários" devem ser destacados os protagonistas das três micro fábulas. Cnémon, Caricleu e Calasíris, além do de persona gens, assumem o papel de narradores toda vez que relatam fa tos de que são conhecedores. Muda, então, a pessoa verbal (da 3ª. para a 1ª.), a visão (da "de fora" para a "por detrás") e

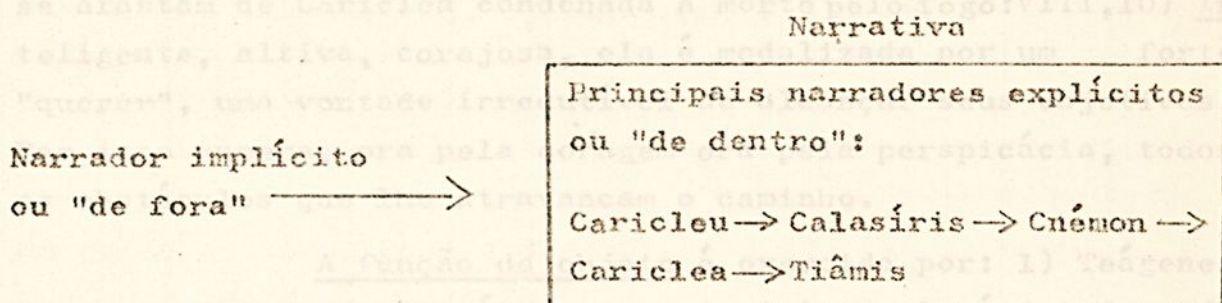
a forma do relato (de objetiva para subjetiva).

É interessante ainda notar a troca dos papéis no processo de comunicação: o emissor torna-se receptor e vice-versa. Um personagem que, numa certa seqüência narrativa, funciona como narrador, numa outra possui o papel de destinatário da informação. Assim, a narrativa evolui mediante um jogo de "segredos", aos poucos revelados: um personagem sabe o que outro não sabe; o leitor sabe o que o protagonista não sabe; um personagem sabe o que o narrador implícito ainda não sabe; etc. Esta técnica narrativa aproxima o romance do Heliodoro do romance policial, onde a curiosidade do leitor é estimulada pelo jogo de segredos existentes entre o trinômio: personagem-investigador-leitor. Eis a seqüência dos principais narradores que se alternam e dos respectivos destinatários dos relatos:

- 1) O narrador implícito conta ao leitor virtual o encontro dos assaltantes egípcios com os protagonistas;
- 2) Cnémon conta aos protagonistas a maquinação de que foi vítima em Atenas;
- 3) O narrador conta ao leitor a paixão de Tiâmis por Cariclea;
- 4) Cariclea conta a Tiâmis quem ela é e o que sofreu desde a partida de Éfeso até o naufrágio no litoral egípcio;
- 5) O narrador conta ao leitor a chegada de outro bando de assaltantes e a deslocação dos protagonistas para Quêmis;
- 6) Calasíris conta a Cnémon a estória de sua vida em Mênfis e em Delfos, a do sacerdote grego Caricleu e a da filha adotiva Cariclea: estas duas últimas estórias foram-lhe contadas pelo próprio Caricleu; temos, então: Caricleu conta a Calasíris que conta a Cnémon;
- 7) O narrador conta ao leitor o resto da estória de Cnémon e o reencontro de Calasíris e Cariclea;
- 8) Calasíris conta a Cnémon sua participação na vida dos protagonistas: a paixão de Cariclea por Teágenes, a oposição do pai adotivo, a fuga de Delfos, a perseguição dos corsários, o naufrágio e a chacina nas praias do Egito;
- 9) O narrador conta ao leitor como Calasíris e Cariclea foram à procura de Teágenes, o duplice reencontro dos protagonistas e de Calasíris com seus filhos (estória destes),

a captura dos protagonistas por etíopes, a revelação da identidade da heroína e seu casamento.

Em esquema:



A alternância do narrador implícito com um personagem-narrador é um elemento estrutural que revela a complexidade do processo narrativo deste romance; complexidade esta devida ao fato de a narrativa começar in medias res. O autor é obrigado a usar constantemente o flash-back: escolhe personagens que acumulam a função de narradores para informar o leitor acerca dos acontecimentos anteriores ao início da trama. Por uma coerência interna, ao narrador implícito só é dado conhecer os fatos que acontecem a partir do começo da trama; os anteriores são apresentados "em imagem" pelos personagens-narradores. Uma tal técnica, que o romance de Heliodoro compartilha com a poesia épica, faz-se necessária em virtude da grande extensão do romance e da pluralidade fabular. Sua vantagem é a presentificação de fatos passados e sua dramatização, ensejando uma melhor análise dos sentimentos dos personagens, que são descritos de um ponto de vista subjetivo e plurifocal. Sua desvantagem é uma certa dificuldade para o leitor em acompanhar o enredo da estória principal, seccionada pelo enclave de várias microfábulas.

I.2.2.5 - Os personagens

A função de sujeito é exercida por Cariclea, personagem-título do romance, que é apresentada como uma verdadeira heroína, com espírito viril. Apesar de sua beleza divina, ela é pouco feminina. No início da trama (I.2), está trajada como Artémis, a Diana dos romanos, virgem belicosa, armada de arco e flechas, defendendo o noivo ferido e incutindo um sagrado temor nos bandidos. Aliás, o caráter sagrado é a marca que acompanha esta heroína desde o nascimento. Filha de pais estóreis, nascida por uma intervenção divina, consa

grada ao culto religioso, Cariclea veio ao mundo para iluminar a humanidade, e, para esta sua missão, ela é constantemente protegida pelas forças sobrenaturais, que sustentam até a ordem natural dos fenômenos (veja, por exemplo, as chamas que se afastam de Cariclea condenada à morte pelo fogo: VIII, 10). Inteligente, ativa, corajosa, ela é modalizada por um forte "querer", uma vontade irreduzível de alcançar seus objetivos. Por isso supera, ora pela coragem ora pela perspicácia, todos os obstáculos que lhe atravancam o caminho.

A função de objeto é exercida por: 1) Teágenes, o jovem partner da heroína. Como Cariclea, ele é dotado de uma beleza divina e consagrado ao culto religioso. Mas ele é fraco de caráter, inexperiente e desesperado nas dificuldades. Só demonstra ser herói nas competições esportivas. Como objeto-valor ele representa o amor livremente escolhido; 2) a pátria, ator noológico, é outro objeto da busca de Cariclea. Representa o direito de permanência no lugar de nascimento. A expatriação equivale a uma condenação à morte e por isso Cariclea luta para reconquistar seu lugar de origem, junto dos pais e do reino; 3) a civilização, outro ator não figurativo, é o objeto conseguido pela heroína no seu longo peregrinar pelas terras da culta Grécia: sua missão é a de levar esta civilização até a Etiópia, região onde ainda se cultivavam costumes bárbaros. No plano coletivo, a consequência da aventura de Cariclea é a abolição dos sacrifícios humanos (vitória da razão sobre a superstição).

A função de destinador é exercida pela divindade, que envia ao mundo Cariclea, fruto de um milagre (ser branco de raça preta), para que salve o povo etíope da ignorância das superstições.

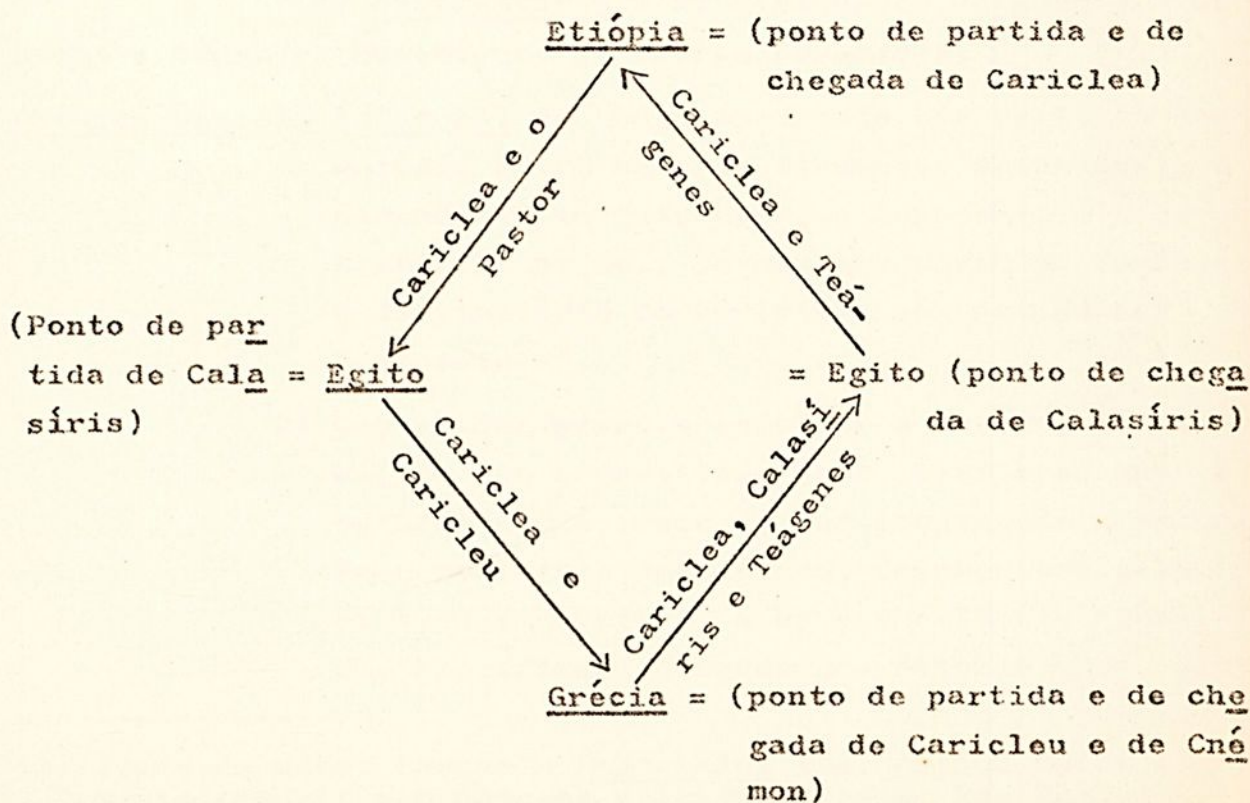
A função de destinatário é exercida pela humanidade, que recebe os efeitos benéficos da ação salvadora da heroína. Cariclea é portanto "mediadora" entre o mundo divino e humano.

A função de ajudante é exercida por: 1) Caricleu, na primeira parte do romance, quando cuida da infância da heroína e a educa num ambiente civilizado; 2) Calisíris: é caracterizado pelo seu "saber", possuindo uma competência interiorizada, fruto de seu estado sacerdotal e de sua idade avançada. Ao longo da narrativa, ele demonstra ser um verdadeiro conselheiro, ajudando os protagonistas a superar os mais

difíceis obstáculos. Inteligente e perspicaz, sua moralidade é bastante elástica, não tendo escrúpulos em aconselhar o uso da mentira e de subterfúgios a fim de que sua protegida consiga alcançar seus objetivos; 3) Cnémon, filho de nobre família ateniense, representa a cultura e a civilização grega, em contraste com o ambiente "bárbaro" em que vivem os protagonistas. Compartilhando a mesma sorte do herói, ele é o amigo fiel de Teágenes, estimulando-o a não se deixar vencer pelas dificuldades e a ter confiança na vitória final do amor e da justiça. Em relação aos outros dois ajudantes, que são sacerdotes, Cnémon representa o "saber laico".

A função de oponente é exercida por: 1) Caricleu, que, levado por um amor egoísta, se opõe aos desejos da filha adotiva (violência familiar); 2) Os bandidos que retardam a viagem de volta e atentam à honra da heroína (violência dos marginalizados); 3) Arsacéia, esposa do sátrapa Oroonda-teu, mulher "bárbara", que vive em função de baixos instintos e não admite que o herói recuse suas solicitações (violência do instinto); 4) Os pais de Cariclea, soberanos da Etiópia, representantes da ignorância religiosa (violência da superstição).

I.2.2.6 - O espaço



Observações: 1) Todos voltam para a terra de origem, considerada como espaço tópico, com exceção de Teágenes que fica na Etiópia com a esposa;

1.2.3.1 - Poco singular, segue visão "de fora" Proceede à fabul que o narrador do pelo qual va

2) As viagens de Caricleu e Calasíris, como suas vidas, são semelhantes e cruzadas: ambos sacerdotes, ambos afastados da própria terra por motivos da morte da esposa, um da Grécia vai para o Egito, outro do Egito vai para a Grécia; o sacerdote grego leva a heroína do Egito à Grécia, o egípcio a leva da Grécia ao Egito; ambos retornam às pátrias respectivas;

3) A heroína nunca viaja sozinha: ela é acompanhada por sucessivos protetores e, no fim, pelo noivo. alguém que se explicasse o quadro em seus detalhes e compus estes quatro livros: é uma homenagem que eu dedico a Eros, às Ninfas e a Pã; mas este conto será precioso também para qualquer tipo de pessoa:..."

Notamos, neste prólogo, a presença dos três elementos que constituem o processo de enunciação:

1) sujeito = narrador = um caçador da ilha de Lesbos;

2) objeto = narrativa = uma história de amor;

3) destinatário = as divindades do amor e do campo e todos os homens que já amaram ou amarão.

Observações: 1) A Pastoral de Longo apresenta uma perfeita homologia entre os três elementos apontados: o narrador é um "caçador", o argumento é o "amor pastoril" de dois jovens que vivem no campo, e o destinatário da narrativa são divindades "campestres".

2) O narrador procura camuflar o caráter ficcional de sua narrativa. Quer fazer crer que a história não é fruto de sua imaginação, mas um fato realmente acontecido, documentado pela pintura figurativa, e de conhecimento público. Ele afirma escrever uma história que viu

(1) Texto de base: Longus - Pastorales (Daphnis et Chloé).
Texto traduzido por Georges Balmeyda. Paris, Les Belles
Lettres, 1934.

1.2.3 - Longo - Dáfnis e Clóe (1)

1.2.3.1 - Foco narrativo

O romance de Longo é narrado na 3a. pessoa do singular, segundo uma perspectiva externa e objetiva, por uma visão "de fora". O narrador é onisciente, mas não implícito. Precede à fábula uma espécie de prólogo ou de introdução, em que o narrador se apresenta como narrador e nos informa do modo pelo qual veio a conhecer a estória que irá narrar:

"Estava caçando num bosque consagrado às Ninfas, na ilha de Lesbos, quando vi a coisa mais bonita que já observara em toda minha vida: uma estória de amor representada num quadro... Procurei alguém que me explicasse o quadro em seus detalhes e compus estes quatro livros: é uma homenagem que eu dedico a Eros, às Ninfas e a Pã; mas este conto será precioso também para qualquer tipo de pessoa..."

Notamos, neste prólogo, a presença dos três elementos que constituem o processo de enunciação:

- 1) sujeito = narrador = um caçador da ilha de Lesbos;
- 2) objeto = narrativa = uma estória de amor;
- 3) destinatário = as divindades do amor e do campo e todos os homens que já amaram ou amarão.

Observações: 1) A Pastoral de Longo apresenta uma perfeita homologia entre os três elementos apontados: o narrador é um "caçador", o argumento é o "amor pastoril" de dois jovens que vivem no campo, e o destinatário da narrativa são divindades "campestres".

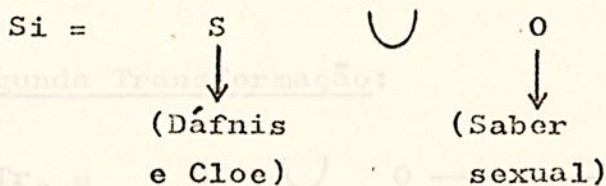
- 2) O narrador procura camuflar o caráter ficcional de sua narrativa. Quer fazer crer que a estória não é fruto de sua imaginação, mas um fato realmente acontecido, documentado pela pintura figurativa, e de conhecimento público. Ele afirma escrever uma estória que viu

(1) Texto de base: Longus - Pastorales (Daphnis et Chloé).
Texte traduit par Georges Dalmeyda. Paris, Les Belles
Lettres, 1934.

representada e que lhe foi contada por outro narrador. Por isso, após este prólogo, ele desaparece da fábula, estigmatizando seu caráter impessoal pelo uso da mesma técnica narrativa da poesia épica.

I.2.3.2 - Situação inicial

Como a narrativa anterior, também o romance de Longo apresenta, na situação inicial da fábula, o motivo do abandono de uma criança pelos pais. A vítima desta situação de dano não é só a futura heroína, mas também o futuro herói: as duas crianças estão unidas desde o começo por um destino comum. A causa deste abandono não é a pressuposição de adultério, mas a pobreza paterna, e o lugar onde as crianças vivem não é considerado atópico: o campo, a vida ao contato com a natureza, é tido como um lugar de segurança e de felicidade. Por isso, o motivo dinâmico que irá desencadear as ações não será a união com a família, nem o desejo do retorno ao lugar de origem, mas a falta de "competência" para a realização amorosa. Dáfnis e Cloe são modalizados por um "querer" ardente, embora não específico, pois falta-lhes o "saber" sobre o relacionamento sexual. Formalizando:



I.2.3.3 - Primeira transformação:

$$Tr_1 = S \cup O \longrightarrow S \cap O$$

Esta primeira transformação, que tem a finalidade de conferir aos protagonistas a competência sexual, se realiza através de funções nucleares, que se processam num "crescendo", sem todavia alcançar o clímax. A descoberta do amor entre os dois jovens inexperientes é a resultante de várias etapas:

1) A vista da beleza do corpo nú de Dáfnis encanta a adolescente heroína e o contato de sua mão com a cú-

tis do jovem companheiro desperta nela a sensação de um prazer desconhecido, que a faz sofrer: é o começo do amor de que ela ainda não tem consciência;

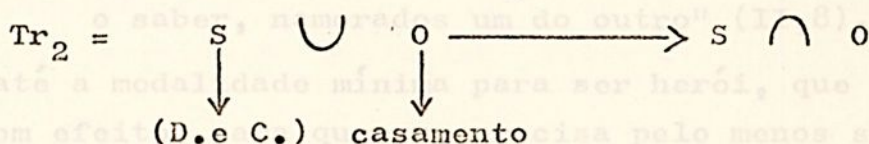
2) O primeiro beijo "inocente e sem arte"(I,17) de Cloc a Dáfnis abre os olhos do rapaz para a beleza de Cloc;

3) O velho Filetas, inspirado por Cupido, explica-lhes o sentido da sensação nova que invade os protagonistas, fala-lhes do deus amor e ensina-lhes qual é o remédio para sarar o mal de amor: beijar-se, abraçar-se e deitar-se nus um ao lado do outro;

4) os jovens põem em prática os ensinamentos de Filetas, mas ainda ignoram o que seja consumir o ato sexual; uma mulher casada, Licência, incumbe-se de iniciar Dáfnis na prática sexual. Ela, porém, tem a prudência de precaver o jovem sobre o problema da virgindade de Cloc e Dáfnis tem medo de ensanguentar sua amada.

Entre estes vários momentos, que levam progressivamente os protagonistas à aquisição do saber sexual, inserem-se outros episódios, que podem ser considerados como "catalises", cuja finalidade é o retardamento da ação principal: os alomotivos das funções "dano", "luta", "ajuda", "vitória", "reparação do dano" (rivalidade do boiadeiro Dórcon; rapto de Dáfnis e de Cloc, intervenção de elementos naturais e divinos, salvação).

I.2.3.4 - Segunda Transformação:



O saber sexual proporciona a Dáfnis, do ponto de vista da natureza, a "competência" para a satisfação do desejo seu e de sua amada. Mas, do ponto de vista da sociedade, esta competência ainda não é completa, pois falta aos protagonistas o "poder", que só lhes é dado através do casamento. A "performance" é, então, continuamente retardada, porque a ideologia social exige que uma moça só pode entregar-se totalmente a um homem após o casamento. Esta segunda parte da narrativa apresenta, portanto, um novo "objeto" a ser conseguido: o casamento entre os dois namorados. Também esta segunda trans

formação apresenta funções cardiais e funções secundárias. Entre as primeiras apontamos:

Dano-carência: Dáfnis não ousa concorrer com os pretendentes à mão de Cloe por não ter o dinheiro do dote;

Reparação do dano: as Ninfas indicam a Dáfnis o lugar onde está escondido um tesouro: com este dinheiro Dáfnis consegue a mão de Cloe;

Revelação: descoberta da verdadeira filiação dos protagonistas: os pais de Dáfnis são os donos das terras cultivadas por seus pais putativos; ricos são também os pais de Cloe, que vivem numa cidade vizinha;

Casamento: Dáfnis e Cloe casam-se e têm dois filhos que são amamentados por cabras e ovelhas.

I.2.3.5 - Os personagens

A função de sujeito e de destinatário é exercida por Dáfnis e Cloe, os dois adolescentes à procura da descoberta do amor. A eles não pode ser atribuído o caráter de "herói" ou de "heroína", visto faltarem-lhes as modalidades que marcam a heroicidade. Além de não possuírem força ou poder, eles nem sequer conhecem o objeto de seu desejo:

"Eles queriam alguma coisa e não sabiam o que queriam... (I.22)

sem dúvida, este é o amor, e nós estávamos, sem o saber, namorados um do outro" (II,8).

Falta-lhes até a modalidade mínima para ser herói, que é o "querer": com efeito, para querer, precisa pelo menos saber o que se quer. Por isso, antes que sujeitos "agentes", eles são sujeitos "pacientes", precisando a toda a hora de ajuda. Isto explica a freqüência das intervenções dos múltiplos "ajudantes" nesta narrativa.

A função de objeto é exercida pelo saber sexual e pela conjunção física que se realiza no casamento. Se quisermos materializar este ator noológico, devemos considerar a posse de Cloe como o termo do desejo de Dáfnis e vice-versa; neste caso, um sujeito seria o objeto de outro, reciprocamente.

A função de destinador e de ajudante é exerci-

da pelas: 1) forças sobrenaturais: a) Eros aparece aos pais adotivos dos protagonistas e manda que os dois jovens se encontrem, ferindo-os com as flechas envenenadas do amor (II,6-7) e predestina Cloc à imortalidade (II,27); enfim, ele está presente a toda a narrativa para que chegue a um feliz fim a obra que ele começou; b) Pã, divindade protetora dos pastores e dos rebanhos, protege assiduamente os dois jovens, instigando os elementos a ele subordinados contra os inimigos dos protagonistas (II,23); as Ninfas campestres acolhem em sua gruta sagrada as duas crianças abandonadas e as criam com o leite de cabras e ovelhas (I,4-5); é neste lugar que Dáfnis e Cloc pedem e recebem ajuda nos momentos de perigo; 2) forças humanas: o velho Filetas e a mulher Licênia, um com a teoria, outra com a prática, fazem com que os protagonistas consigam seu objetivo; 3) forças naturais: os animais da terra e do mar, o vento, o som melodioso, todos os elementos cósmicos, enfim, prestam sua ajuda aos protegidos pelos deuses. O narrador irmaniza todos estes elementos cósmicos sob o signo do Amor, abolindo a hierarquia de valores: Cloc prefere que Dáfnis lhe jure fidelidade tomando por testemunho uma cabra e uma ovelha e não o deus Pã, que é uma divindade "volúvel" (I,39).

A função de oponente é exercida por Dórcon, os caçadores de Metimne, o pederasta Gnáton e o boiadeiro Lâmpis: a função destes atores é bem fraca. Na realidade, perante o consórcio de todas as forças cósmicas que se juntam para ajudar as protagonistas, pouco consegue a ação dos oponentes. Estes têm a única função de retardar o desfecho, apresentando obstáculos facilmente superados. Como não temos um verdadeiro "herói", assim falta um autêntico "vilão".

I.2.3.6 - Espaço e tempo

O romance de Longo, contrastando com as outras narrativas gregas, apresenta uma certa unidade de lugar, sendo as deslocções espaciais poucas e irrelevantes. Consoante o título (Pastoral), o nome dos protagonistas (Dáfnis = "loureiro" e Cloc = "verdejante") e seus ajudantes (= forças naturais e sobrenaturais ligadas à natureza), a fábula de Dáfnis e Cloc tem como cenário o campo, a vida pastoril. Este espaço é considerado tópic, feliz, abençoado pela constante proteção do deus Pã. Neste lugar não há sofrimento: o ar é continuamente alegrado pela música suave da "siringe", a flauta sagrada cu-

jo som fascina homens e animais. Por isso os protagonistas, mesmo quando reencontram seus pais, preferem continuar vivendo no campo, desprezando a cidade. Os filhos de Dáfnis e Cloe também recebem nomes pastoris (Filopômeno = amigo dos pastores a Agélia = rebanho) e são amamentados pelos mesmos animais: é a perpetuação da vida no espaço feliz. À naturalidade do cenário (campo, bosque, animais, rios, flores) corresponde a ingenuidade dos protagonistas: o espaço vital determina o comportamento humano.

Esta correspondência entre mundo exterior e mundo interior pode ser notada também em relação à categoria temporal. O romance de Longo tem como unidade de tempo um ano cronológico, medido a partir das mudanças das estações. A ação passa-se de primavera a primavera. Dáfnis e Cloe, como os elementos do mundo animal e vegetal, sentem em sua psique os influxos da ação do tempo cósmico. O amor entre os dois adolescentes surge com a primavera quando as árvores florescem, as aves cantam e os animais estão no cio (I,9); aumenta no verão, resta incubado no inverno, quando os inimigos atacam (II,19), a natureza é triste sob a neve (III,3-4) e os namorados não podem encontrar-se; retoma novo vigor com a primavera seguinte, quando, o gelo derretido pelo calor do sol, os animais em cio os convidam a imitá-los no relacionamento sexual (III, 12-14).

Esta correspondência entre espaço exterior e interior, entre tempo cronológico e psicológico, demonstra a univocidade dos personagens com o cenário. Pela isotopia natureza vs cultura, a narrativa de Longo antepõe o código natural ao cultural.

(1) Texto de base: Achille Tatius - *Les aventures de Leucippe et de Clitophon*. In: *Romans grecs et latins*. U.C.



I.2.4 - Aquiles Tácio - As aventuras de Leucipe e Clitofonte ⁽¹⁾

I.2.4.1 - Foco narrativo

O romance começa com a descrição da cidade de Sídon, capital da Fenícia. Não sabemos quem é o narrador desta paisagem: deve-se supor, portanto, a existência de um narrador implícito. Mas, logo em seguida, muda a pessoa verbal da 3a. para a 1a. e entra em cena um ator, sem nome, que diz ser forasteiro e náufrago, vagando pela cidade à procura do templo da deusa Astartéia para cumprir uma ação de graça. Demora-se a descrever um quadro que representa Europa cavalgando um touro puxado por Eros, quando trava amizade com outro jovem, que lhe conta sua própria estória:

"Eu sou fenício, da cidade de Tiro...

e as aspas não se fecham mais, nem sequer no fim do romance. O primeiro personagem cede o papel de narrador ao segundo, assumindo a função de destinatário da estória, cujo sujeito narrador passa a ser Clitofonte, o herói do romance, que acumula o papel de protagonista e de narrador. O que causa espécie é o fato de que Aquiles Tácio "se esquece" de ter inventado um personagem ouvinte: depois da introdução nunca mais faz-se referência a este destinatário da narrativa e Clitofonte acaba o relato com seu casamento em Bisâncio, não considerando que está contando suas aventuras a um homem que se encontra em Sídon. Poder-se-ia pensar que a obra nos chegou incompleta, se não fosse o aspecto conclusivo do final e se alguma vez, no decorrer da narrativa, o autor se tivesse lembrado da existência do destinatário que inventara no começo do romance. Na realidade, Aquiles Tácio, mais do que qualquer outro romancista grego, está pouco preocupado com o plano da enunciação. Daí se explica a inverossimilhança de Clitofonte narrar a complexa estória de sua vida a um desconhecido e de um só fôlego, sem nenhuma interrupção para retomar o contato com seu interlocutor. Como no romance de Longo, a estória é motivada por uma narrativa pictórica e apresentada num processo de comunicação entre duas pessoas: é o artifício usual para conferir

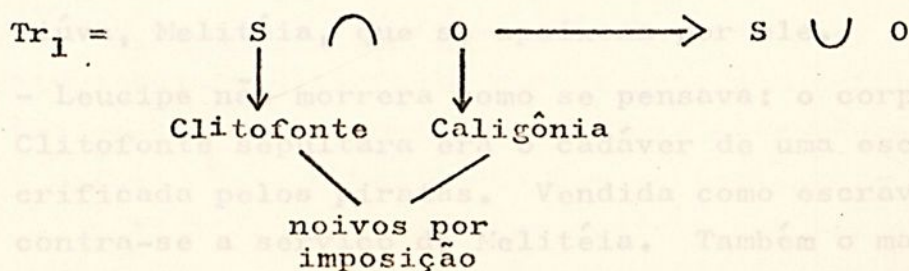
(1) Texto de base: Achille Tatius - Les aventures de Leucippe et de Clitophon. In: Romans grecs et latines. O.c.

uma aparência de "realidade" à ficção.

I.2.4.2 - Situação inicial

O jovem Clitofonte, por vontade paterna, é noivo de Caligônia, filha de sua madrasta; mas, em segredo, ama e é amado pela prima Leucipe. Como se vê, o motivo de conflito desta narrativa-ocorrência é a interferência paterna no tocante ao casamento. A revolta contra o divórcio entre o amor e o casamento, considerado este último como uma imposição social e não como um ato de livre escolha, é que irá determinar o desenvolvimento do enredo. É de se observar, porém, que o motivo dinâmico da situação inicial não é a "oposição" paterna, mas a "imposição" familiar, pois os pais de Clitofonte não sabem sequer do amor repentino surgido entre seu filho e a sobrinha recém-chegada de Bisâncio. A oposição é pressuposta graciosamente pelos protagonistas. No fim e ao cabo da narrativa, percebemos que o interesse dos pais de Clitofonte é arrumar um bom casamento para seus filhos, pouco lhes importando se Clitofonte se case com Caligônia ou com Leucipe e se esta se case com Calisto ou com Clitofonte. Somente a ignorância sobre o "querer" paterno justifica a narrativa. Por isso, as aventuras de amor de Clitofonte e Leucipe são fracamente motivadas. Mais fraca ainda é a motivação da aventura amorosa do outro casal, cuja estória corre paralela à macrofábula, mas de que o narrador só apresenta a situação inicial e final: Calisto, erroneamente rapta Caligônia em lugar de Leucipe e acaba gostando da moça e com ela se casando. Aqui, o erro é mais evidente, mas falta completamente ao princípio da verossimilhança: Calisto erra no rapto da moça por não conhecer pessoalmente a jovem que ama (sic!).

I.2.4.3 - Primeira Transformação



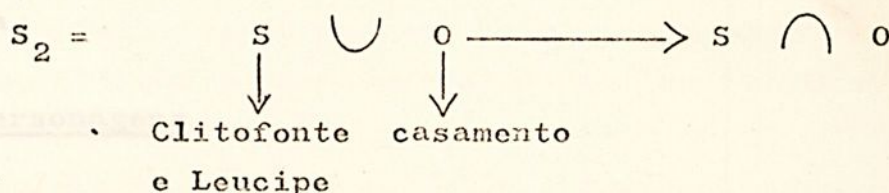
Ordem - O pai manda que Clitofonte se case com a enteada Caligônia.

Transgressão - O herói apaixona-se pela prima Leucipe e procura evitar o casamento.

Dano invertido - Calisto, pretendente de Leucipe, chega de Bisâncio para raptar a heroína, mas, por engano, rapta Caligônia.

Observação: A função "dano", nesta primeira transformação, con- segue o efeito contrário e torna-se uma "repara- ção do dano" por eliminar o motivo do obstáculo, constituído pela moça Caligônia, com quem o herói não quer casar-se. Inverte-se o papel actancial do agressor que de oponente se torna ajudante involuntário. Com efeito, Calisto, satisfeito com a troca, desaparece da narrativa. Esta poderia acabar aqui, se não houvesse a pressuposição da oposição paterna ao casamento entre o herói e a heroína.

I.2.4.4 - Segunda Transformação



Partida - Os protagonistas embarcam com destino a Alexandria, para escapar da presumida opressão familiar.

1a. Série de danos - Tempestade, luta e naufrágio no Delta do Nilo. Leucipe é presa por piratas e destinada ao sa- crifício.

Ação do ajudante - Os amigos Menelau e Sátiro armam um estra- tagema para salvar a vida de Leucipe, enganando os piratas.

2a. Série de danos - Vários atentados à virgindade de Leucipe, perseguição e rapto da heroína, que é dada por morta. Clitofonte, conformado com a morte de Leucipe, vai a Éfeso e se hospeda na residência de uma rica viúva, Melitéia, que se apaixona por ele.

Revelação - Leucipe não morrerá como se pensava: o corpo que Clitofonte sepultara era o cadáver de uma escrava sa- crificada pelos piratas. Vendida como escrava, en- contra-se a serviço de Melitéia. Também o marido da viúva não morrerá e volta para casa.

3a. Série de danos - Tersandro acusa Clitofonte de adultério e

atenta à honra de Leucipe. Clitofonte é preso, torturado e condenado à morte, acusado da morte fictícia da heroína.

Ação do ajudante - Chega o pai de Leucipe e salva Clitofonte.

Prova glorificante - Tersandro acusa judicialmente sua esposa e os protagonistas. Leucipe e Melitéia são submetidas à prova da Siringe e do Estige para averiguar, respectivamente, a virgindade e a fidelidade conjugal.

Êxito - As duas superam a prova.

Punição - Tersandro é expulso da cidade.

Retorno - Viagem feliz de volta a Bisâncio (terra natal da heroína) e a Tiro (terra natal do herói).

Casamento - Clitofonte casa-se com Leucipe e Calisto com Calígônia.

I.2.4.5 - Os personagens

As funções de sujeito, objeto e destinatário são exercidas por Clitofonte e Leucipe que se procuram mutuamente. Clitofonte é caracterizado como um "sujeito" inexperiente e indeciso. Persegue o objeto de seu desejo com vontade fraca, sucumbindo às dificuldades e acomodando-se às situações. Senão vejamos: o nosso "herói" tenta o suicídio(III.16), consola sexualmente uma mulher casada que o chamara de "eunuco" (V.25-27), veste-se com as roupas desta mulher (VI.1-2) e apanha do marido traído (VIII.1). Leucipe, de caráter bem mais firme do que seu partner, demonstra ser uma verdadeira heroína, enfrentando com coragem as dificuldades. Ela personifica o objeto-valor que todo o homem procura possuir: o amor de uma mulher jovem, virgem, extremamente bonita e de boa família.

A função de destinador é exercida por: 1) o Destino: determina que Clitofonte não se case com a filha de sua madrastra; em sonhos premonitórios, Clitofonte vê-se separado de sua meia-irmã, e o pai sonha com as tochas nupciais apagadas (I.3 e II.11); 2) Cupido faz ouvir a sua voz irresistível que obriga Clitofonte a amar Leucipe (II.5); 3) Vênus a parece em sonho aos protagonistas e lhes impõe conservarem-se virgens até o casamento (IV.1).

A função de ajudante é exercida por: 1) os atores "destinadores"; 2) Clínias, na sua qualidade de expert na arte de amar, ensina ao herói como conquistar o coração de sua amada; 3) os escravos Sátiros e Clio são "alcoviteiros" de seus amos.

A função de oponente é exercida por: 1) os pais de Clitofonte, que lhe impõem um casamento sem amor; 2) Caligônia, a rival da heroína; 3) os piratas: raptam a heroína e atentam a sua honra; 4) Melitéia e Tersandro, que se apaixonam respectivamente por Clitofonte e Leucipe.

I.2.4.6 - O espaço

A narrativa passa-se no eixo geográfico que liga o Egito a Constantinopla. O itinerário é o seguinte: Tiro-Peluso-Alexandria-Faro-Éfeso-Bisâncio-Tiro-Bisâncio. A cidade de Sídön, na Fenícia, só aparece no plano da enunciação: ficamos sem saber porque o narrador foi parar lá, se ele vive com sua esposa em Bisâncio.

A primeira parte do romance tem como centro de ação a cidade de Tiro, a terra natal do herói. Mas este espaço não é tópico para os protagonistas, pois a heroína é de Bisâncio e ao herói é imposto um casamento contra sua vontade. Por isso o espaço feliz é Bisâncio, terra natal da heroína, onde os dois casam e decidem viver. Aliás, em todos os romances gregos, é a cidade de nascimento da heroína a que é considerada como o espaço feliz e de estadia final.

I.2.5.2 - Da "situação inicial" ao "dano"

O herói Habrôcomes, jovem de uma beleza sem par, vive orgulhoso de suas qualidades e despreza inclusive o deus Amor. A situação inicial desta narrativa é, portanto, a consequência da "transgressão" de uma "interdição" implícita na condição humana: ao homem não é permitido igualar-se à divindade, nem desprezar as leis naturais ou eximir-se delas. Habrôcomes, na medida em que faz pouco caso do amor e do casamento, está violando uma ordem natural e, por este pecado de

(1) Texto de base: Xénophon d'Éphèse - Les Éphésiques ou le roman d'Habrôcomes et d'Anthie. Texte établi et traduit par Georges Dalmeyda. Paris, Les Belles Lettres, 1926.

I.2.5 - Xenofonte de Éfeso - Os relatos efésios (Habrôcomes e Antia) (1)

I.2.5.1 - Foco narrativo

O romance de Xenofonte não apresenta problema algum em relação ao processo de enunciação: é um enunciado quase puro. O narrador, não representado dentro da narrativa, é um ser ficcional onisciente que narra os fatos vistos "de fora", com um estilo impessoal:

"Era uma vez em Éfeso um homem..."

Este começo dá ao romance um sabor de conto popular, contribuindo o anonimato do narrador para conferir objetividade à narrativa. Todavia, como não podia deixar de ser, este tipo de narração objetiva e externa é quebrado pela inserção de discursos diretos, diálogos e monólogos de personagens interlocutores, que, volta e meia, assumem o papel de "narradores". De outro lado, mesmo no decorrer da narração em 3a. pessoa, o narrador não consegue ocultar completamente sua presença, trazendo-se pelo uso do tempo presente, dos demonstrativos, da 1a. pessoa do plural, das formas modais ou de outros elementos linguísticos que denunciam o processo de enunciação:

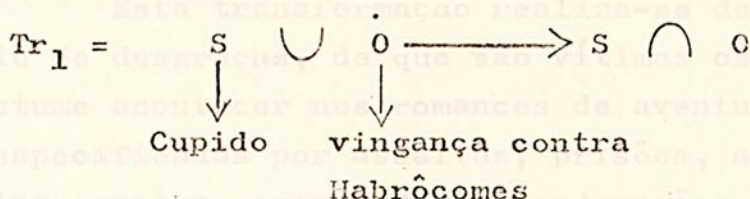
Antia está na caverna e eis que um dos bandidos... O nosso apaixonado dirige-lhe propostas de amor... Mas ela resiste-lhe inflexível; nada a perturba, nem esta caverna... (IV,5).

I.2.5.2 - Da "situação inicial" ao "dano":

O herói Habrôcomes, jovem de uma beleza sem par, vive orgulhoso de suas qualidades e despreza inclusive o deus Amor. A situação inicial desta narrativa é, portanto, a consequência da "transgressão" de uma "interdição" implícita na condição humana: ao homem não é permitido igualar-se à divindade, nem desprezar as leis naturais ou eximir-se delas. Habrôcomes, na medida em que faz pouco caso do amor e do casamento, está violando uma ordem natural e, por este pecado de

(1) Texto de base: Xénophon d'Éphèse - Les Éphésiaques ou le roman d'Habrocomès et d'Anthia. Texte établi et traduit par Georges Dalmeida. Paris, Les Belles Lettres, 1926.

orgulho, deve ser punido. A "transgressão" leva, então, ao "dano". Sendo Habrôcomes o infrator, a narrativa vai apresentar um herói "transgressor-vítima". O destinador da punição ou dano será Cupido, o deus Amor, cujas leis foram violadas. A primeira transformação desta narrativa visa resolver o seguinte motivo de conflito:

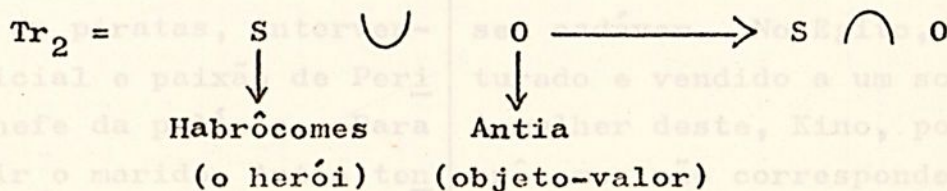


Este desequilíbrio resolve-se pelos três alomotivos constitutivos do motifema "dano" desta primeira sequência narrativa:

- Dano {
- 1) paixão repentina e doentia de Habrôcomes e Antia;
 - 2) casamento, visto como um "remédio";
 - 3) predição de terríveis provações.

É evidente que só o 3º alomotivo constitui realmente um "dano". A experiência da paixão amorosa e o conseqüente casamento têm um resultado positivo para os protagonistas, e, portanto, se a narrativa parasse aí, seria conceder um prêmio e não um castigo ao infrator. É necessário que o destinador, neste caso Cupido, depois de ter feito experimentar as delícias do amor e da vida conjugal, puna com a suspensão temporânea desta felicidade aquele que ousara orgulhosamente sobrepor-se-lhe. A heroína Antia é um simples partner do herói, compartilhando com ele felicidades e sofrimentos.

I.2.5.3 - Do "dano" à "reparação do dano"



A vingança de Cupido reduz-se à suspensão da felicidade conjugal, separando o casal de amantes e submetendo o herói e a heroína a uma longa série de provas para tes-

tar a fidelidade recíproca. A superação das provações terá como consequência a aquisição da humildade, virtude contrária ao pecado original, o orgulho. O sujeito desta segunda transformação é o herói, que tem como objeto de busca a heroína, personificação de um bem experimentado e, logo em seguida, perdido.

Esta transformação realiza-se depois de uma longa série de desgraças, de que são vítimas os protagonistas. Como é costume acontecer nos romances de aventura, estes "danos" são especificados por assaltos, prisões, atentados à honra, calúnias, raptos, escravidões, condenações à morte, etc. Vejamos rapidamente, reduzindo longas seqüências a pequenos sintagmas narrativos, o que acontece ao herói e à heroína, quando, depois do casamento, partem para a viagem de núpcias.

O barco efésio é assaltado e incendiado por piratas, que levam os protagonistas para a cidade de Tiro. Escravos na residência do chefe dos piratas, Habrôcomes é vítima da lascívia de uma filha deste, Manto, que, não correspondida, se vinga caluniando o herói e levando embora Antia para Antióquia. Dá-se, então, a separação do casal, correndo paralelas as seqüências narrativas dos protagonistas:

Separação

Antia

Habrôcomes

Levada para Antióquia, é destinada a ser a mulher do cabreiro Lampão. Respeitada pelo cabreiro, sofre atentados por parte do marido de Manto. Condenada à morte, é vendida a uns comerciantes da Cilícia. Assalto de piratas, intervenção policial e paixão de Perilaos, chefe da polícia. Para não trair o marido, Antia tenta o suicídio, mas o veneno é apenas um sonífero. Encontrada viva por ladrões, é vendida a Psamis, rajá da Índia. Outro assalto e outro atenta-

Reconhecida sua inocência, parte à procura de Antia. Trava amizade com o pirata Hipotós, que lhe conta sua estória e o informa acerca de Antia. Habrôcomes acredita que Antia está morta e vai à procura de seu cadáver. No Egito, é capturado e vendido a um soldado. A mulher deste, Kino, por Habrôcomes não corresponder a sua concupiscência, mata o marido e acusa o herói de assassinato e de atentado ao pudor. Condenado, é salvo pelo deus Nilo. Volta a procurar o corpo

do à honra da heroína: esta mata um bandido para não ceder. Condenação à morte, salvação in extremis, outra vez vendida. O comprador é Hipotós, o amigo de Habrôcomes, que a ajuda a reencontrar o marido.

de sua esposa: em Siracusa trava amizade com o pescador Egeu, que lhe conta sua estória. Habrôcomes, sem mais esperanças de reencontrar o corpo de Antia, decide voltar para Éfeso. Em Rodas, acidentalmente, reencontra Antia que está rezando no templo da deusa Ísis.

Conjunção

Antia $\cap$ Habrôcomes

Feliz viagem de volta para Éfeso.

A fidelidade mútua garante-lhes uma união feliz para o resto da vida.

I.2.5.4 - Os personagens

A função de sujeito e de objeto é exercida por:

1) Cupido, que, na primeira transformação, é o sujeito das ações que visam dobrar o orgulho de Habrôcomes. O deus é caracterizado por uma competência interiorizada (querer+saber+ poder) e, portanto, é-lhe fácil cumprir a tarefa do "fazer": Habrôcomes não resiste à beleza divina de Antia e cede à força do amor; 2) os protagonistas, na segunda transformação, são os sujeitos das ações que visam a fidelidade recíproca, sacramentada em juramento. Especialmente a heroína demonstra ter uma grande força de ânimo em perseguir o objeto: durante a separação conjugal ela está disposta a morrer antes que trair a fé jurada.

A função de destinador e de ajudante é exercida por: 1) forças sobrenaturais, especialmente Cupido e Ísis, que determinam o amor entre os protagonistas e a conservação da fidelidade conjugal; 2) forças humanas benéficas, expressas pelo desejo popular de ver a união dos dois jovens dotados de uma beleza extraordinária: "Que casal perfeito formariam Habrôcomes e Antia" (I.2); entre os elementos humanos ressaltamos a função de ajudante do ator Hipotós, que, como Tiâmis no romance de Heliodoro, apesar de bandido e de apaixonado

do pela heroína, respeita o sentimento de amizade que o liga ao herói e o ajuda a encontrar sua amada.

I.2.5.1 - Poco A função de oponente é exercida pelas forças do mal, representadas por bandidos e luxuriosos que são os instrumentos do Destino cruel, que determinara pôr à prova a virtude dos protagonistas.

I.2.5.5 - O espaço

O itinerário dos protagonistas é bastante longo e complicado, sendo os heróis levados de cidade em cidade, vítimas de assaltos, naufrágios e prisões. Apontamos as etapas principais de Habrôcomes: Éfeso-Rodes-Tiro-Peluso-Siracusa-Rodes-Éfeso; de Antia: Éfeso-Rodes-Tiro-Antióquia-Tarso-Alexandria-Mênfis-Rodes-Éfeso.

O errar pelos mares, em navios piratas, em cidades desconhecidas, neste, como nos outros romances gregos, representa a solidão do herói e da heroína, que são obrigados a viver num espaço atópico onde sofrem inúmeras adversidades para pôr à prova a fidelidade amorosa. A volta ao espaço feliz (Éfeso, a terra natal), o fechamento da viagem circular, simboliza o fim do errar e do sofrimento, a catarse realizada, o prêmio concedido aos que fizeram por merecer uma vida de amor num lugar de segurança.

O romance é apresentado como uma narração in memoriam, sendo uma autobiografia ficcional. O personagem que narra sua própria vida só pode descrever os fatos a partir de seu ponto de vista. Por isso, a visão do narrador é "com" o personagem. O leitor (pressuposto, pois não há nenhuma refe-

(1) Texto de base: Pétrone - Le Satiricon. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1950 (3a. ed.)

I.2.6 - Petrônio - Satiricon (1)

I.2.6.1 - Foco narrativo

"Enquanto escutava com muita atenção tudo isso (o discurso de Agamenão), não dei pelo desaparecimento de Ascilto..." (VI).

Estamos no começo da trama dos fragmentos do Satiricon. A obra se inicia com uma controvérsia acerca da arte oratória, em que toma parte o personagem principal Encólpio, que é também o narrador do romance. O aparelho formal da enunciação é evidenciado pelo uso da 1.ª pessoa e pela presença constante de enunciados sobre o ato de locução:

"Avistei ainda duas tabuletas...uma, se bem me lembro, tinha a seguinte inscrição...(XXX) Havia centenas de trocadilhos deste tipo, que agora me fugiram da memória...(LVI) Envergonho-me de contar o que se segue... (LXX).

Esta amostra de enunciados sobre a enunciação evidenciam a presença da "consciência" do narrador. Encólpio, além de ser o protagonista da estória, sente-se investido do papel de narrador. A diferenciação deste sincretismo actorial é dada principalmente pela oposição temporal: o "eu" que narra usa o tempo presente, o tempo próprio da enunciação; o "eu" que vive a estória é colocado no tempo passado, o tempo próprio do relato, sempre anterior à sua enunciação. O Encólpio de "agora" é o narrador, o Encólpio de "outroora" é o personagem. Entre o "avistei" e o "lembro" do trecho citado reside a principal diferença entre enunciado e enunciação, quer dizer, o primeiro é um enunciado sobre o relato, o segundo é um enunciado sobre a enunciação.

O romance é apresentado como uma narração in memoriam, sendo uma autobiografia ficcional. O personagem que narra sua própria vida só pode descrever os fatos a partir de seu ponto de vista. Por isso, a visão do narrador é "com" o personagem. O leitor (pressuposto, pois não há nenhuma refe-

(1) Texto de base: Pétrone - Le Satiricon. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris, Les Belles Lettres, 1950 (3a. ed.)

rência explícita ao destinatário) percebe os acontecimentos, as idéias e os sentimentos que povoam a narrativa através dos olhos do personagem-narrador. Este não é onisciente, mas, em compensação, possui uma memória "homérica": Encólpio lembra da fala de todos os personagens, que reproduz em discurso direto; inclusive sabe de cor os dois longos poemas que Eumolpo lhe recitara!

I.2.6.2 - Análise da macrofábula

Devido ao estado fragmentário em que se encontra o romance petroniano, é impossível descobrir-lhe as coordenadas estruturais. Limitar-nos-emos, para a análise fabular, ao levantamento de algumas principais funções distribucionais, tratando à parte a microfábula da "Matrona de Éfeso", por ser esta um todo acabado e espelhar a substância satírica e o espírito zombeteiro da obra inteira.

Afastamento - O herói Encólpio encontra-se numa cidade da Magna Grécia, em companhia do colega Ascilto e do escravozinho Gitão.

Luta - Encólpio e Ascilto disputam a posse amorosa de Gitão.

Interdição (implícita) - (é proibido ao homem querer desvendar os mistérios divinos).

Transgressão - Os três personagens violam os ritos secretos do culto ao deus do sexo, Priapo.

Punição - Como castigo do pecado cometido, a sacerdotisa Quártula e duas ajudantes obrigam os três jovens a satisfazer seus desejos lúbricos.

Partida - Os três conseguem, enfim, fugir das garras de Quártula e chegam à residência do ex-escravo e agora riquíssimo liberto Trimalcião: durante o festim, ouvem a estória de sua vida, entre a admiração dos convivas pela suntuosidade da Ceia e as extravagâncias do anfitrião.

Dano - Novamente na hospedaria, Ascilto rouba Gitão da cama do herói, que é preterido: o belo escravo prefere a companhia de Ascilto.

Ação do ajudante - Encólpio trava amizade com o velho poeta Eumolpo, que procura consolá-lo pela perda de Gitão, narrando fatos de sua vida e recitando poe

mas.

Reparação do dano - Encólpio e Eumolpo encontram Gitão, que pede perdão e volta a ser o amante do herói. No vo triângulo amoroso.

Partida - Embarcam para fugir à vingança de Ascilto.

Punição - Encólpio e Gitão são castigados por traições e roubos feitos outrora ao dono do barco.

Ação do ajudante - O poeta Eumolpo consegue o perdão para seus amigos e a viagem prossegue feliz.

Inserção da microfábula da "Matrona de Éfeso"

Dano - Uma tempestade faz naufragar o barco e os três amigos arribam à praia de Crotona.

Ação do ajudante - Eumolpo, para conseguir a sobrevivência de le e dos amigos, engana os crotonenses, prometendo-lhes uma fabulosa herança.

Dano - O herói Encólpio perde a virilidade, sendo vítima da vingança do deus Priapo.

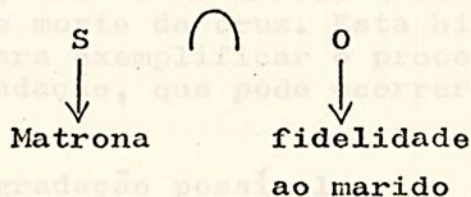
Reparação do dano - O herói recupera sua potência sexual, submetendo-se às artes mágicas.

Contrato enganoso - Eumolpo promete a herança inexistente para os crotonenses que estiverem dispostos a comer seu corpo.

Fim dos fragmentos.

I.2.6.3 - Microfábula: "A Matrona de Éfeso"

Situação inicial - Si =



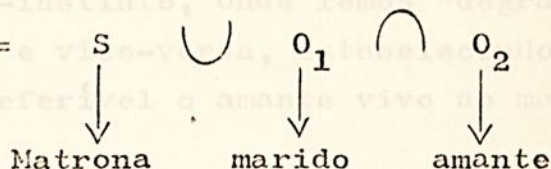
Dano (1º) - Em Éfeso, a uma senhora, admirável pela sua inquebrantável fidelidade conjugal, morre-lhe o marido.

Decisão do herói - A viúva decide morrer por inédia junto ao túmulo do esposo.

Luta - Um soldado tenta a virtude da viúva.

Derrota (reparação do dano (1º) - Torna-se amante do soldado, no próprio túmulo do marido.

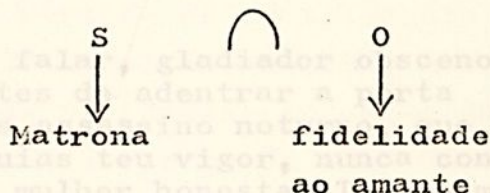
Situação intermediária - Sm =



Dano (2º) - O soldado corre perigo de vida: alguém despregara um cadáver da cruz, e o miliciano será condenado pela incúria.

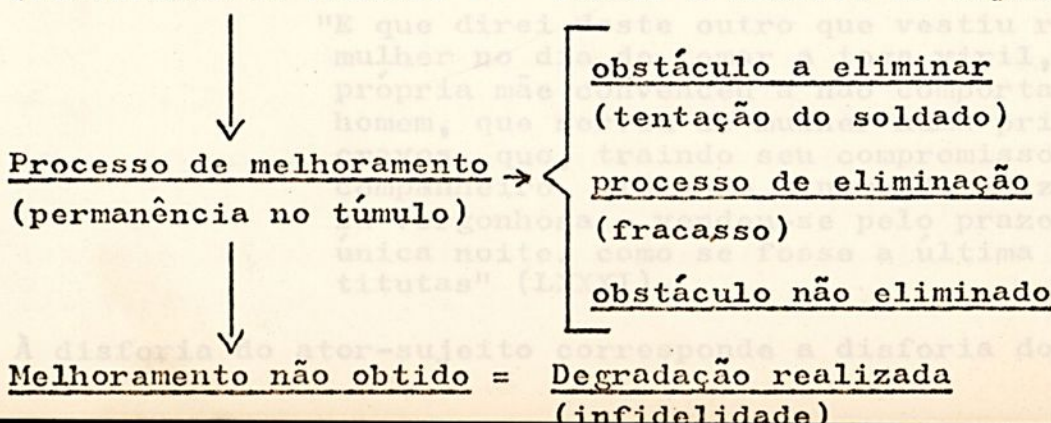
Reparação do dano 2º - A matrona, para salvar a vida do amante, manda pregar na cruz vazia o cadáver do marido.

Situação final - Sf =



Observação: É notável nesta estória a reviravolta do projeto de vida do personagem-título. Trata-se realmente de uma "peripécia" no sentido aristotélico, embora com efeito cômico: a ação consegue o resultado contrário ao esperado. Dois "crescendo" devem ser salientados: a matrona, qualificada no começo da narrativa pela castidade e fidelidade, dá prova de fazer jus à vox populi, acompanhando o marido de funto até o túmulo e ficando por mais de cinco dias sem alimentar-se, com o propósito de morrer junto do esposo; mas, depois de conhecer o miliciano, esta admirável força de vontade é utilizada para a finalidade oposta: alimenta-se, trai o marido no seu próprio túmulo e, para salvar a vida de seu novo homem, condena o marido a uma segunda morte, a infamante morte da cruz. Esta historinha serve muito bem para exemplificar o processo de melhoramento/degradação, que pode ocorrer numa narrativa:

Melhoramento a obter = Degradação possível
(fidelidade ao marido) (trair a memória do esposo)



É claro que este processo é apresentado do ponto de vista da ideologia moral da sociedade. Visto pela perspectiva do soldado ou da mulher-instinto, onde lemos "degradação" devemos ler "melhoramento" e vice-versa, estabelecendo a seguinte moral da fábula: "é preferível o amante vivo ao marido morto".

I.2.6.4 - Os personagens

A função de sujeito é exercida por Encólpio, jovem irrequieto, vagabundo sem meta e sem destino, impelido à ação pelo desejo de prazeres sensuais. Modalizado por um saber escolástico, utiliza-se de sua cultura para conseguir meios de subsistência. Ascilto assim o qualifica:

"Ainda ousas falar, gladiador obsceno, que sucumbiste antes de adentrar a porta da arena? Não te cales, assassino noturno, que, mesmo quando possuías teu vigor, nunca conseguiste o amor de uma mulher honesta? Tu que me usaste no bosque, assim como agora te serves deste mocinho no albergue?... De nós dois o mais nojento és tu que, para filar um jantar, chegas te a elogiar um poeta!" (IX-X).

Assassino, ladrão, pederasta: estas e outras qualificações discórdicas acompanham o "herói" ao longo do romance petroniano.

A função de objeto é exercida por Gitão, um garoto no começo da adolescência. Ele é caracterizado como uma "mulherzinha": enquanto Encólpio sai à procura de dinheiro, Gitão fica no albergue, preparando a comida; chora quando Ascilto atenta a seu pudor, mas, logo em seguida, entrega-se ao novo amigo, traindo o antigo amante, para depois, arrependido, voltar de novo aos braços de Encólpio. Vejamos a descrição que, num patético solilóquio, o personagem-narrador nos faz de Gitão:

"E que direi deste outro que vestiu roupas de mulher no dia de tomar a toga viril, a quem a própria mãe convenceu a não comportar-se como homem, que serviu de mulher numa prisão de escravos, que, traindo seu compromisso, mudou de companheiro, violando o nome da amizade e coisa vergonhosa - vendeu-se pelo prazer de uma única noite, como se fosse a última das prostitutas" (LXXXI).

A disforia do ator-sujeito corresponde a disforia do ator-ob-

jeto. Gitão, invertido e inconstante, simboliza a subversão dos valores sócio-morais, o mundo "dionisiíaco" dos marginalizados.

A função de oponente é exercida por 1) Ascilto, companheiro e rival de Encólpio. Ele possui os mesmos temas disfóricos do protagonista:

"Um jovem debochado que, segundo ele mesmo confessava, mereceu o exílio; um escravo que conseguiu a liberdade submetendo-se ao estupro e cujos favores foram leiloados; um homem que se vendeu para ser usado como mulher" (LXXXI);

2) Eumolpo: apesar de companheiro e ajudante do protagonista, o velho poeta aspira ao mesmo objeto de Encólpio, o amor de Gitão. Este está sempre no vértice de um triângulo amoroso, objeto de cobiça ora da dupla Encólpio-Ascilto, ora Encólpio-Eumolpo; 3) Priapo, o deus da virilidade sexual e da fecundidade, parece perseguir o herói ao longo de suas desventuras. A ira Priapi é, talvez, o motivo principal do romance:

"Eu também, na terra e nos mares do velho Ne-reu, sou perseguido pela cólera irredutível de Priapo do Helesponto" (CXXXIX).

A causa da vingança de Priapo deve-se, cremos, antes à homossexualidade de Encólpio, incompatível com a principal prerrogativa de Priapo (fecundidade), do que a ofensas feitas ao deus (penetração nos lugares proibidos e assistência aos ritos orgiásticos: episódio da sacerdotisa Quartila, XVI-XXVI; matança do ganso sagrado: episódio da feiticeira Enotéia, - CXXXVI). Em todo caso, a consequência da cólera divina é a impotência sexual do herói. Priapo é o oponente sobrenatural que pune quem viola as leis da procriação.

I.2.6.5 - O espaço

As determinações espaciais são inseguras. Os fragmentos do romance não fazem referência alguma ao lugar onde se desenvolvem as ações. A única cidade citada é Crotona, famosa polis grega do sul da Itália, em cujas prais naufragam Encólpio, Eumolpo e Gitão, quase ao fim da obra. Usos e nomes sugerem como palco dos acontecimentos uma cidade da Magna Grécia, que tanto pode ser Nápoles, como Pozzuoli ou Pompéia.

Os próprios atores desconhecem a cidade, sendo forasteiros. Exilados e fugitivos, eles não possuem um lugar típico. O único ponto de referência é o stabulum, uma hospedaria qualquer. Daí os personagens partem para suas atividades de escroques e voltam sempre para o mesmo lugar. Mas não conhecendo o caminho da cidade, acabam sempre perdendo o rumo do albergue, andando a esmo:

"Mas eu (Encólpio) não me lembrava certamente da rua, nem em que lugar estava o albergue. Assim nada mais fazia do que ir e retornar ao ponto de partida. Enfim, cansado e suado, perguntei a uma velhinha que vendia legumes: "Mãe, a senhora não sabe, por acaso, onde eu moro?" (VI-VII).

A velha responde à brincadeira com um "por que não?" e o conduz a um prostíbulo, onde Encólpio encontra Ascilto, chegado lá de modo semelhante. Hospedaria e prostíbulo, cama e mesa, são os lugares onde mais frequentemente encontramos nossos personagens. Lembramos que o maior fragmento do Satiricon trata da descrição de um banquete. Uma topoanálise do romance petroniano levaria, por si só, a determinar as coordenadas de sua significação: o errar, o não conhecer o caminho, a volta ao mesmo ponto de partida, sem avanço, sem progresso espacial, significa não ter meta, não ter finalidade na vida; a repetição dos atos de comer, beber e fornicar significa viver segundo os instintos, o dia-a-dia, sem ideal algum a alcançar.

"Fui imediatamente a ele (Asínio Marcello), a quem o deus Osiris informara de que um cidadão de Madaura lhe seria enviado, homem muito pobre, que deveria por ele ser iniciado ao culto sagrado; pois a providência divina reservara ao neófito uma grande fama literária" (XI, 27).

O "cidadão de Madaura" é o autor, o africano e pobre Apuleio, e não o narrador Lúcio que é dito ser grego e de família nobre.

(1) Texto de base: Apuleio - Les Métamorphoses. Texte établi par D. S. Robertson et traduit par Paul Vallette. Paris, Les Belles Lettres, 1956 (2^a ed., 3 vols.).

I.2.7 - Apuleio - Metamorfoses (O Asno de Ouro) (1)

I.2.7.1 - Foco narrativo

Como Petronio, Apuleio escreve seu romance na 1ª pessoa, identificando o papel de narrador com o de protagonista. Em ambas as narrativas, o "eu" que narra a estória é apresentado como sendo a mesma pessoa física do "eu" que viveu os fatos, e o leitor percebe os acontecimentos com os olhos deste personagem-narrador. O tipo de perspectiva é a visão "com": o narrador e, conseqüentemente, o leitor só pode conhecer o que está ao alcance da percepção de Encólpio ou de Lúcio. Os dois romances são imaginados como relatos de memória de alguém que viveu os fatos que agora escreve.

No romance de Apuleio, porém, encontramos a presença de uma consciência muito mais apurada do processo de enunciação ficcional e de seus quatro elementos constitutivos: autor, narrador, personagem, leitor. Poucos romances, em toda a literatura ocidental, conseguiram, como o Asno de ouro, explicitar e diferenciar dentro da obra estes quatro elementos. Senão, vejamos:

1) O autor = "o homem de Madaura":

Normalmente, o autor está implícito à obra, não apresentando vestígios da pessoa que escreveu a narrativa. Mas, neste romance, seu autor real, Apuleio, aparece dentro da obra como pessoa física, confundindo-se a uma certa altura com Lúcio, o narrador ficcional:

"Fui imediatamente a ele (Asínio Marcelo), a quem o deus Osíris informara de que um cidadão de Madaura lhe seria enviado, homem muito pobre, que deveria por ele ser iniciado ao culto sagrado; pois a providência divina reservara ao neófito uma grande fama literária"(XI,27).

O "cidadão de Madaura" é o autor, o africano e pobre Apuleio, e não o narrador Lúcio que é dito ser grego e de família nobre.

(1) Texto de base: Apulée - Les Métamorphoses. Texte établi par D. S. Robertson et traduit par Paul Vallette. Paris, Les Belles Lettres, 1956 (2ª ed., 3 vols.).

bre e abastada (I,1 e III,11); àquele e não a este cabe "a grande glória literária". Esta passagem tem dado "pano para mangas" aos comentaristas do Asno de ouro. Para explicar esta substituição de pessoas, esta confusão entre autor e narrador, alguns acentuam o caráter autobiográfico do romance, outros pensam numa interpolação, outros ainda atribuem o episódio a um lapso, a um erro grosseiro de Apuleio. Estas opiniões ou são gratuitas ou não explicam a passagem no contexto geral do romance. É preciso reparar na consciência da estrutura romanesca presente na obra apuleiana. O autor conhece todos os artifícios da composição literária ao ponto de "brincar" com o problema da verossimilhança e com a coerência do processo narrativo. Um exemplo serve para esclarecer o nosso ponto de vista:

"Mas Apolo, embora grego e mesmo iônico, para agradar ao autor de nossa estória milesiana, responde com um oráculo em latim" (IV,32).

Pelo que nos consta, nenhum autor, antes de Apuleio, tinha-se preocupado com a "língua dos deuses", cujas falas povoam os poemas épicos e trágicos, quer da Grécia quer de Roma. A intervenção divina, além de satirizada, é vista como elemento de inverossimilhança. Mas este trecho é importante também por outro motivo: mostra-nos a interferência do autor dentro da obra. O autor só pode ser Apuleio que fala latim e escreve para os romanos, enquanto o narrador é o Lúcio grego que escreve para os gregos. Esta diferenciação entre autor e narrador é anulada no fim do romance, onde aparece um sincretismo actorial: o autor real e o narrador ficcional, Apuleio e Lúcio, confundem-se numa única pessoa, para tingir o real com as cores do fantástico e inserir a fantasia dentro da realidade. Acreditamos que esta mistura de ficção e de realidade é um procedimento técnico, um truque estrutural consciente em Apuleio e não um "erro grosseiro", imperdoável para um autor que demonstra estar sempre atento ao processo de enunciação. Ademais, a intervenção do autor na obra é uma constante no Asno de ouro e não um caso isolado, que poderia ser interpretado como um lapso. Atentemos a mais um trecho onde o escritor do romance se mistura com o narrador da estória:

"(Um astrólogo predisse que) eu teria uma enorme fama, seria o herói de uma longa estória, de uma fábula inacreditável, e, futuramente, escreveria livros" (II,12).

Também aqui (e alhures, especialmente onde se lê "meu livro" ou se chamam os gregos de "Quirites") existe a confusão entre o herói e o escritor da estória. Que devemos concluir, então? Que os traços autobiográficos inegáveis no romance, juntamente com as esporádicas intervenções e as inverossímeis identificações do autor com o narrador, servem para marcar a presença de Apuleio dentro de sua obra. Como os artistas plásticos costumavam inserir sua assinatura ou a miniatura de seu retrato num canto de suas obras, assim Apuleio, especialmente no fim do romance, quis deixar o carimbo de sua personalidade real, de uma forma explícita. Acusamo-lo de incoerência ou de inverossimilhança? Pois bem, quem transformou Lúcio em Asno tem o direito de metamorfosear-se em Lúcio! O fantástico, no romance de Apuleio, atinge também o plano da enunciação.

2) O narrador = Lúcio, colhido no ato de contar a estória:

"Eu vou-te contar, numa prosa milesiana, uma série de estórias variadas e acariciar teus ouvidos benévolos... Eu começo...(I,1) Lá passou-se um fato memorável, que desejo vos contar... (VIII,22) Entre outras, há uma estória excelente e muito engraçada que resolvi vos contar. Eis, eu começo...(IX,14)... Alguns dias depois, cometeu-se neste lugar, eu me lembro, um crime abominável e, para que possais ler a estória, eu a insiro no meu livro"(X,2).

Estes trechos são apenas uma amostra da constante presença do narrador. O que principalmente distingue Lúcio narrador é o uso do tempo presente dos verbos que acusam o ato da fala: exordior, accipe, narrare cupio, occipio, profero, memimi, etc. É interessante notar que o processo de enunciação é evidenciado mesmo quando não é Lúcio o narrador. Por exemplo, o conto de Amor e Psiquê é narrado por uma velha à moça Caridade. No fim da narração, o Burro-Lúcio acrescenta:

"Eis como a velha caduca, meio bêbada, narrava contos à jovem prisioneira. E eu, perto delas, por Hércules, me afligia por não ter tabuinhas e estilete para tomar nota de uma tão bela estória" (VI, 25).

Evidentemente, o trecho é irônico; mas salienta a preocupação do narrador em explicar ao leitor o modo pelo qual conheceu os fatos. Apuleio percebe que uma narração "de memória" (como é a de Lúcio) é inverossímil no caso do largo conto de Amor

e Psiquê: como Lúcio iria lembrar-se ad litteram das longas "falas" reproduzidas em discurso direto, que ouviu, quando Burro, da velha escrava dos bandidos? Mais uma vez, Apuleio acusa a inverossimilhança de sua narração e se diverte com ela! O autor, porém, é sempre consciente de que, uma vez adotada a visão "com" o personagem, o narrador Lúcio só pode saber o que o personagem Lúcio é capaz de saber:

"Mas talvez tu, leitor que gostas de exatidão, criticarás minha narração, fazendo-me observar isto: "como, então, asno astucioso, fechado numa padaria, pudeste conhecer, como pretendes, os segredos destas mulheres?". Aprendes, então, de que maneira o homem curioso que estava em mim sob a forma de uma besta soube o que se tramou contra a vida do meu patrão padeiro (IX,30)... O modo como tudo isso se passou eu o aprendi pelas conversas que ouvi...(o restante) me foi impossível conhecer, pois estava na mangedoura, e não posso contar-vos aquilo que ignoro" (X,7).

A insistência com que Apuleio faz questão de frisar que seu Burro possui inteligência humana deve-se principalmente, cremos, à necessidade do narrador Lúcio vir a conhecer, por este intermédio, a parte maior da fábula romanesca.

3) O personagem = Lúcio que vive a fábula, ora como ser humano ora metamorfoseado em Burro. Ele é o objeto da enunciação. Mesmo apresentado-se em 1ª. pessoa, Lúcio-personagem é o "ele" de quem a estória fala, o protagonista das ações. O tempo verbal empregado para ele é o passado, o tempo próprio do relato, que o distingue do presente de Lúcio-narrador:

"Fui para a Tessália...fatigado...quis caminhar... pulei para o chão...enxuguei, esfreguei o cavalo" (I,2).

4) O leitor = o destinatário do romance. A presença do leitor é marcada pelo uso constante da 2ª. pessoa, ora singular (tu) ora plural (vós). O processo da enunciação estrutura-se como um diálogo que se desenvolve entre o "eu" do narrador e o "tu" do leitor virtual. Este destinatário é chamado constantemente a participar do processo enunciativo, imaginando-se que ele possa fazer observações ou críticas, chatear-se ou alegrar-se. Além dos trechos já citados, repare-se em mais estas passagens:

"Leitor, atenção: esta estória vai-te alegrar (I,1)... A partir de agora, leitor amigo, sai bas que (X,2)... Convém agora (e já o devia ter feito) dizer-vos quem era e de onde vinha (X,18)... Mas para que ninguém recrimine meu acesso de indignação e se diga: "seremos, então, obrigados a suportar que um burro nos en sine filosofia?", eu vou retomar minha narração do ponto em que a deixei (X,33)... Talvez, leitor aplicado, queiras saber, com uma curiosidade ansiosa, o que foi feito e o que foidito: dir-to-ei, se fosse lícito dizê-lo; sabê-lo-ias, se fosse lícito conhecê-lo (XI, 23)".

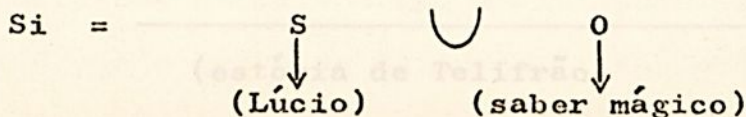
I.2.7.2 - Análise da fábula

O romance de Apuleio não é composto somente da estória de Lúcio: várias estórias são contadas junto com a fábula principal. Das 12 microfábulas, que enfeixam as Metamorfoses, as 3 primeiras (as estórias de Aristômenes, de Sócrates, e de Telifrão) estão diretamente ligadas à primeira parte do romance, anterior à metamorfose do protagonista, onde predomina a curiosidade acerca do conhecimento dos fenômenos de magia. As outras microfábulas, historinhas de adultério na sua maioria, estão relacionadas com a parte central do romance, que versa sobre a vida picaresca do Burro-Lúcio. A fábula de Amor e Psiquê, por sua vez, constitui quase um prenúncio do final religioso do romance. A esta última dispensaremos especial atenção, por tratar-se de um todo completo, que pela sua extensão, pela sua peculiar significação e pela fraca relação sintagmática com o restante da obra, se constitui numa narração quase autônoma. Para uma melhor compreensão da fábula do romance de Apuleio, procuraremos isolar a macrofábula das microfábulas, dando-lhe um tratamento separado.

I.2.7.2.1 - Macrofábula (estória de Lúcio)

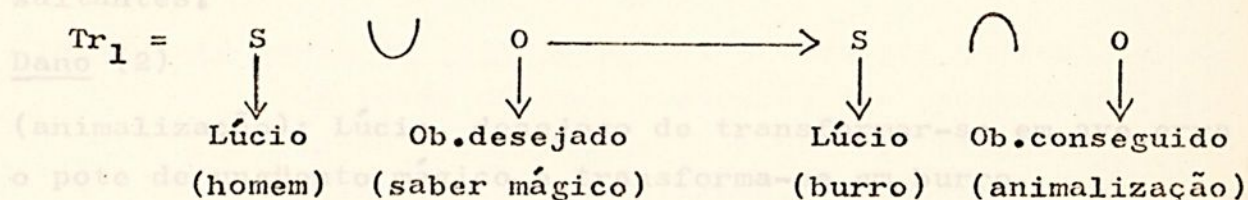
(narrativa encaixante)

Situação inicial: A estória de Lúcio tem como ponto de partida uma carência: a sede de conhecer novas coisas e novos mundos, especialmente o desejo de iniciar-se nas artes de magia. Daí o movente da estória principal do Asno de Ouro ser a disjunção seguinte:



Neste motivo de desequilíbrio ou de conflito está implícito um pecado de "curiosidade", que levará o protagonista a transgredir a ordem natural que impõe um limite ao conhecimento humano. O dano que o herói sofrerá será portanto uma consequência desta violação, pois, também nesta narrativa, estamos em presença de um herói "transgressor-vítima".

Primeira transformação:



Esta transformação realiza-se mediante as seguintes funções:

Afastamento: Lúcio parte de Corinto a caminho da Tessália. Durante a viagem trava amizade com dois companheiros, um dos quais, Aristômenes, conta as façanhas horripilantes da bruxa Méroe.

Inserção da 1ª e 2ª microfábula

→
(estórias de Aristômenes e de Sócrates)

Pedido de informação: Chegado a Hípata, importante cidade da Tessália, Lúcio pergunta a uma velha estalajadeira sobre o domicílio de Milão, para quem leva uma carta de apresentação.

Resposta: A velha informa-o acerca da avareza do usurário Milão. Mesmo assim, Lúcio hospeda-se na desconfortável residência do rico avarento, que vive em companhia de sua esposa, a feiticeira Panfília, e da escrava Fótiis.

Interdição: No mercado, encontra a rica matrona Birrena, antiga amiga de sua mãe, que o aconselha a deixar a casa de Milão, pois sua mulher Panfília, experta em artes mágicas e de má reputação, poderia fazer-lhe algum malefício. Durante um jantar em casa de Birrena, Lúcio escuta a lúgubre aventura acontecida ao conviva Telifrão.

Inserção da 3ª microfábula

→
(estória de Telifrão)

Transgressão: Lúcio não presta ouvidos às advertências da ami

ga Birrena. Levado pela sua irrefreável curiosidade, permanece em casa de Milão, torna-se amante da empregada Fótis, na expectativa de que a sirva o auxílio no seu intento de conhecer as artes mágicas praticadas pela patroa.

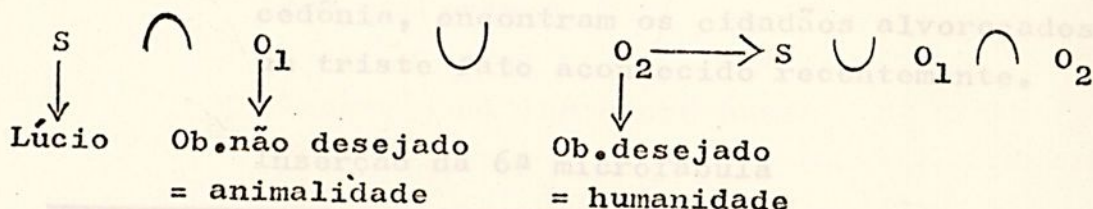
Dano (1)

(ridicularização): Lúcio é vítima da magia de Panfília: transpassa três odres cheios de vento, pensando que fossem três as saltantes.

Dano (2)

(animalização): Lúcio, desejoso de transformar-se em ave, erra o pote de unguento mágico e transforma-se em burro.

Segunda transformação: (humanização)



A consequência do dano (2) sofrido pelo protagonista é uma série de desgraças provenientes de sua animalização. Apontamos as principais etapas da vida atribulada de Lúcio-Burro:

Rapto: Lúcio, metamorfoseado em Asno, mas possuindo inteligência e sentimentos humanos, é levado pelos assaltantes da casa de Milão até o reduto dos bandidos. Lá ouve uma velha escrava contar à jovem Caridade a fábula de Amor e Psiquê.

Inserção da 4ª microfábula

(estória de Amor e Psiquê)

Fuga: Aproveitando-se de uma breve ausência dos bandidos, Caridade e o Burro-Lúcio fogem do reduto.

Recapturação: Os bandidos os encontram no caminho e os reconduzem à caverna.

Castigo: Condenam os dois a uma morte ignominiosa.

Salvação: Chega o noivo de Caridade, Tlepólemo, disfarçado de bandido, embebeda os ladrões e salva a moça e o Burro-Lúcio.

Nova série de danos: O Burro-Lúcio, após gozar por um breve lapso de tempo da proteção da moça, cai nas mãos de uma mulher malvada e de um rapaz cruel. Caluniado de luxúria, é condenado à castração.

Inserção da 5ª microfábula

(estória de Caridade)

Viagem acidentada em lugar atópico: A desgraça da família de Caridade distrai a atenção dos camponeses, que fogem levando consigo o Burro. Atacados por cães numa região desconhecida e hostil, assistem à metamorfose de um homem em dragão, que devora um jovem da comitiva. Chegados em Beréia, na Macedônia, encontram os cidadãos alvoroçados por um triste fato acontecido recentemente.

Inserção da 6ª microfábula

(estória do escravo amante de uma mulher livre)

A serviço de falsos sacerdotes: O Burro-Lúcio é vendido a uns invertidos, falsos sacerdotes da deusa síria Atargátis, que utilizam o animal para transportar a estátua da deusa em suas peregrinações. Por duas vezes, o Burro-Lúcio consegue escapar da morte preparada para ele, valendo-se da astúcia.

Inserção da 7ª microfábula

(o amante no vaso)

Atrelado à mó: Descobertas as sem-vergonhices e as ladroéiras dos falsos sacerdotes, estes são aprisionados, e o Burro-Lúcio é vendido a um moleiro, que o atrela à mó. Deste lugar de penoso trabalho o Burro-Lúcio tem o ensejo de ouvir e assistir a três episódios de adultério.

Inserção da 8ª, 9ª e 10ª microfábula

(roubo das sandálias - amante sob o cesto - amante na gaiola)

A serviço do hortelão: Vendido a um pobre hortelão, o Burro-Lúcio ouve os tristes presságios de uma desgraça que irá vitimar a família de um amigo de seu patrão.

A serviço do miliciano: Um soldado prepotente apossa-se do Burro e o leva para outra cidade, onde acontece mais um fato estarrecedor.

Inserção da 11ª microfábula

→
(o crime da madrasta)

Início do processo de re-humanização: A serviço de um pasteleiro, o Burro-Lúcio começa a alimentar-se como um ser humano, inclusive a ter relações sexuais com uma mulher.

Inserção da 12ª microfábula

→
(estória de uma mulher celerada)

Fuga: Para evitar o contato sexual com uma mulher criminosa, o Burro-Lúcio foge do anfiteatro e chega a uma praia.

Recepção de ajuda: A deusa Ísis, figura sincrética de todas as divindades, aparece-lhe em sonho, promete-lhe ajuda e ensina-lhe o meio para recuperar a forma humana.

Reparação do dano (2): No dia seguinte, durante uma procissão religiosa em honra de Ísis, o Burro-Lúcio, aproxima-se do sacerdote, que, instruído em sonho pela deusa, lhe oferece uma coroa de rosas. O Burro-Lúcio come as rosas e o antídoto tem efeito imediato: é despido do aspecto animalesco e recupera a forma humana.

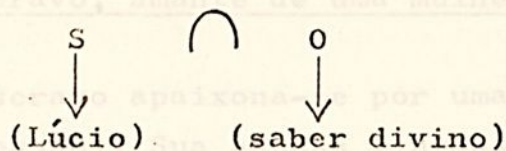
Transfiguração e recompensa: Após vários ritos secretos de iniciação, Lúcio é consagrado ao culto de Ísis e de Osíris, aparecendo em todo seu esplendor de eleito da divindade.

Término da viagem:

Roma: Transfere-se, então, para a capital do Império, onde vi

ve feliz no exercício de suas duas profissões: a de advogado e a de sacerdote.

Situação final:



I.2.7.2.2 - Microfábulas

(narrativas encaixadas)

1a. e 2a. (enclavadas) - Estória de Aristômenes e de Sócrates:

Sócrates, ausente de seu lar por motivos de negócios (afastamento), em lugar de voltar para sua terra, demora-se para assistir a jogos de gladiadores (interdição/transgressão). É vítima de assaltantes e da bruxa Méroe (dano duplo). Revela ao amigo Aristômenes seu estado de miséria, mas os dois são vítimas dos malefícios da feiticeira, que acaba provocando a morte de Sócrates (novo dano).

3a. - Estória de Telifirão:

Telifirão, forasteiro em Larissa (afastamento), é pago para velar o corpo de um defunto (ordem). Adormece (transgressão) e velhas feiticeiras arrancam-lhe o nariz e as orelhas, substituindo-os com artefatos de cera (dano).

5a. - Estória de Caridade:

Caridade casa com Tlepólemo, preterindo a corte de Trasilo (situação de conflito). Este finge continuar amigo do casal, enquanto maquina vingança (simulação=preparação do dano). Durante uma caçada, Trasilo mata Tlepólemo à traição, atribuindo a morte do jovem amigo a um animal feroz (dano). Trasilo, fingindo dor pelo amigo morto, insiste na corte à viúva e a pede em casamento. Mas o defunto, em sonho, revela à esposa que Trasilo foi seu assassino (desmascaramento). Caridade, ocultando a revelação feita pelo defunto, finge estar interessada nos propósitos de Trasilo (simulação=preparação da reparação do dano). Convida-o para um encontro noturno e secreto, e com uma agulha fura-lhe os olhos (reparação do dano). Caridade, efetuada a vingança, suicida-se no

túmulos do marido (situação final=conjunção sem conflito).

6a. - Estória do escravo, amante de uma mulher livre:

Um escravo apaixonou-se por uma mulher livre (interdição/transgressão). Sua esposa vingou-se matando a si e a seu filhinho (dano). O patrão condena o escravo a ser comido vivo por formigas (Punição).

7a. - O amante no vaso:

Um marido vai trabalhar (afastamento). Sua mulher introduz o amante no quarto (interdição/transgressão). O marido retorna horas antes do previsto, e a mulher esconde o amante dentro de um grande vaso (dano oculto). A mulher pede explicação pela chegada inesperada e o marido justifica-se dizendo que voltara antes para vender o vaso (informação/resposta). A mulher diz que já vendera o vaso por um preço maior para outro comprador que estava examinando o vaso (revelação invertida = luta/vitória). O marido acredita e substitui o falso comprador na limpeza da parte interior do vaso, enquanto a mulher e o amante continuam suas relações (cumplicidade involuntária). Depois carrega o vaso até à residência do amante de sua mulher (punição invertida).

8a. - Roubo das sandálias:

Um marido parte para uma viagem (afastamento) e encarrega um escravo de vigiar sua esposa para que não tenha nenhum relacionamento com outro homem (interdição). Um rico libertino compra com um bom dinheiro a fidelidade do escravo e da patroa (transgressão) e de noite penetra no quarto da dama. O marido retorna inesperadamente e o amante foge às pressas, esquecendo suas sandálias debaixo da cama (revelação do dano). O marido traído quer vingar-se do escravo (projeto de reparação do dano), mas o amante aparece e acusa o escravo de ter-lhe roubado as sandálias no banho público (luta/vitória). O marido acredita e não castiga o escravo (novo dano: o marido é enganado pela segunda vez).

9a. e 10a. (enclavadas): Amante sob o cesto e amante na gaiola:

O moleiro vai jantar em casa de um amigo (afas

tamento). Sua mulher prepara a ceia para um jovem amante (interdição/transgressão). O marido volta antes do tempo e a mulher esconde o amante em baixo de um cesto (dano oculto). O marido justifica o seu retorno antecipado narrando o caso de adultério acontecido na residência de seu anfitrião (Um amante da esposa de seu amigo estava escondido numa gaiola de vi-me que servia para branquear roupas ao vapor do enxofre - Vários espirros alertam os convivas durante o jantar - O amante descoberto, quase morre por asfixia). O Burro-Lúcio pisa no pé do amante escondido sob o cesto, revelando assim o adultério da mulher do moleiro (revelação do dano). Este obriga o rapaz a ter relações com ele (reparação do dano) e depois expulsa os dois de casa (punição). A mulher vinga-se recorrendo à magia e causando a morte do marido (novo dano).

11a. - O crime da madrasta:

231/84
Uma mulher apaixonada-se por um seu enteado (interdição/transgressão). Durante a ausência do marido (afastamento), quer vingar-se da obstinação do enteado em não querer corresponder a seus desejos; mas, por engano, envenena seu próprio filho (resultado contrário a ação do dano). Acusa, então, o enteado da morte do menino e de tentativa de sedução a seu respeito (dano realizado). O farmacêutico revela que o veneno comprado pela mulher era um soporífero e que o menino está ainda vivo (revelação e reparação do dano). A mulher é condenada à morte (punição).

12a. - Estória de uma mulher celerada:

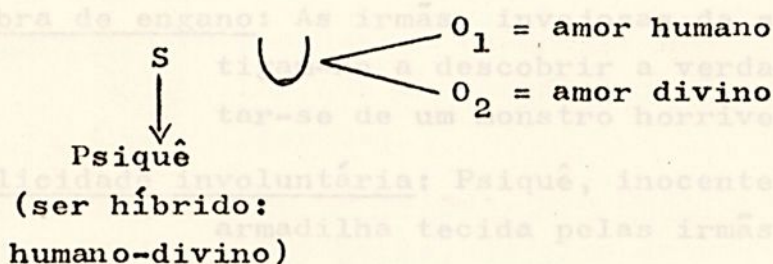
Um homem parte para uma viagem (afastamento) e ordena a sua mulher grávida de matar a criança se for de sexo feminino (ordem). A mãe finge de ter matado a filhinha, mas, na realidade, apenas a afastara de casa (transgressão). A menina, chegada à mocidade, não tem dote para casar-se. O irmão, avisado pela mãe, protege-a e arruma-lhe dinheiro e marido. Mas, a esposa do irmão, enciumada e não sabendo da relação de parentesco, arma uma cilada e inflige à moça uma morte horrível (dano). Em seguida, pede a um médico um veneno para matar o marido, que ficara doente pela morte de sua irmã. Mas, na hora de o médico ministrar o veneno sob forma de remédio, perante os parentes, ela o obriga a bebê-lo, assim não paga a

quantia estipulada e ostenta sua dedicação ao marido. Mortos o marido e o médico, ela pede mais veneno à esposa do médico e mata esta e a sua própria filha, para entrar em posse da herança do marido. A esposa do médico, antes de morrer envenenada, revela toda a infâmia desta mulher (revelação da série de danos), que é condenada às feras (punição). Com esta mulher execranda o Burro-Lúcio deveria ter relações sexuais em pleno anfiteatro.

I.2.7.2.3 - A fábula de Amor e Psiquê

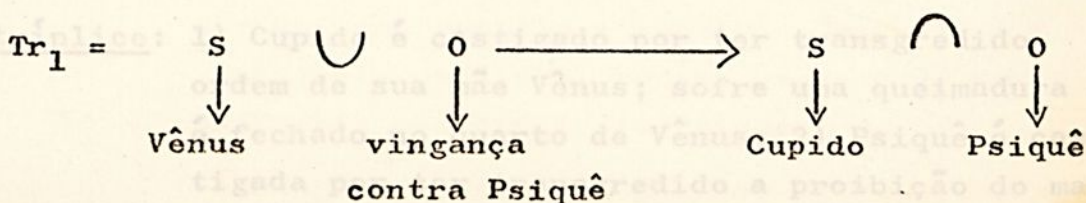
(4ª microfábula)

Situação inicial: Era uma vez um rei e uma rainha que tinham (conflito) três filhas. As duas mais velhas eram de uma beleza humana, enquanto a caçula, Psiquê, tinha uma beleza divina. Esta qualificação extraordinária é causa de sofrimento para Psiquê, pois os homens, em lugar de amá-la, a adoram. Além disso, a sua beleza divina desperta ciúmes na deusa Vênus, que decide vingar-se. O germe do conflito pode ser visto na natureza híbrida de Psiquê: ser humano dotado de atributos divinos. A coexistência de dois classemas contrários - humanidade e divindade - num único personagem é motivo de instabilidade, é um problema a ser resolvido. Ou Psiquê humaniza-se por completo (é a transformação que quer Vênus) ou diviniza-se (é a transformação que conseguirá Cupido). A fórmula poderá ser a seguinte:



Primeira Transformação

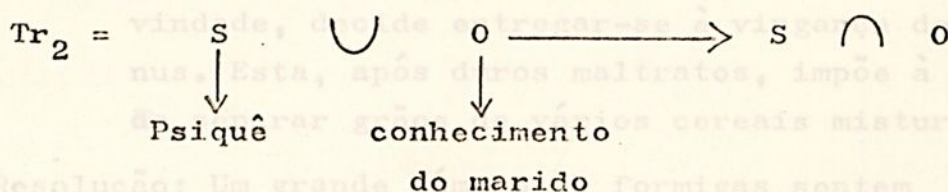
(Consequência negativa = efeito contrário):



Ordem: A deusa encarrega seu filho Cupido de executar a vingança: que Psiquê se apaixone e case com o homem mais horrendo e mais miserável da terra.

Transgressão: O deus Amor não obedece à prescrição materna: (de Cupido) não resiste aos encantos de Psiquê, rapta-a e leva-a para um palácio maravilhoso, onde, no incógnito, a torna sua esposa, tendo com ela só encontros noturnos para não ser reconhecido.

Segunda transformação:



Interdição: Amor proíbe expressa e reiteradamente Psiquê de (de Cupido) comunicar-se com seus parentes e de procurar descobrir sua identidade.

1a. Transgressão de Psiquê: Psiquê recebe suas irmãs no palácio e mostra-lhes a riqueza que a circunda e a felicidade em que vive.

Interrogação: As irmãs querem saber a identidade de seu esposo.

Resposta: Psiquê acaba confessando que não conhece o rosto do esposo, que só a visita de noite.

Manobra de engano: As irmãs, invejosas da sorte de Psiquê, instigam-na a descobrir a verdade, insinuando tratar-se de um monstro horrível.

Cumplicidade involuntária: Psiquê, inocente e crédula, cai na armadilha tecida pelas irmãs e põe em prática os conselhos destas.

2a transgressão de Psiquê: De noite, armada de uma navalha e de uma lanterna, ilumina o rosto do esposo e descobre, assim, que ele é o Amor.

Dano tríplice: 1) Cupido é castigado por ter transgredido à ordem de sua mãe Vênus; sofre uma queimadura e é fechado no quarto de Vênus; 2) Psiquê é castigada por ter transgredido a proibição do marido: é abandonada pelo esposo divino; 3) As

irmãs de Psiquê são castigadas por ter invejado a sorte da caçula e conseguido sua desgraça: Psiquê, usando da mesma arma das irmãs, o engano, provoca a morte das duas.

Terceira Transformação: $Tr_3 =$ $\begin{array}{ccc} S & \cup & O \\ \downarrow & & \downarrow \\ \text{Psiquê} & & \text{cupido} \end{array} \longrightarrow S \cap O$

1a. Tarefa: Psiquê, depois de muito errar à procura do esposo perdido, não conseguindo a ajuda de nenhuma divindade, decide entregar-se à vingança de Vê-nus. Esta, após duros maltratos, impõe à jovem de separar grãos de vários cereais misturados.

Ajuda e Resolução: Um grande número de formigas sentem pena da jovem esposa do Amor e a substituem no cumprimento da tarefa.

2a. Tarefa: Vênus ordena a Psiquê ir buscar um floco de lã de ouro no meio de um bando de ovelhas ferozes.

Ajuda e Resolução: Um caniço, à beira de um rio, fornece a Psiquê as informações necessárias para cumprir a tarefa.

3a. Tarefa: Vênus ordena a Psiquê encher uma garrafinha das águas do Estige, um rio infernal habitado por dragões.

Ajuda e Resolução: Uma águia encarrega-se de cumprir a tarefa.

4a. Tarefa: Vênus ordena à Psiquê ir buscar o pó da beleza divina que se encontra junto a Prosérpina, nos Infernos.

Ajuda, Transgressão de Psiquê, não Resolução da tarefa, Castigo: Uma torre, em cima de uma montanha, ensina a Psiquê como chegar até lá e fornece-lhe os meios necessários para vencer os obstáculos. Psiquê executa diligentemente todas as ordens; uma vez conseguida a caixinha do pó da beleza divina, não resiste à tentação de abrir a caixinha: ela continha, porém, um sono de morte, que afeta profundamente Psiquê.

Novo Auxílio (resolução da tarefa): Cupido, entretanto, sara do de sua ferida, escapa pela janela e voa ao

encontro de Psiquê. Acorda-a de seu letárgio, recoloca o sono mortal na caixinha e faz com que Psiquê leve a caixinha a Vênus.

Transfiguração (divinização): Em seguida, o deus Amor intercede junto a Júpiter para que seja sacramentado seu laço matrimonial com Psiquê. O pai de todos os deuses ordena que Psiquê seja elevada ao céu e divinizada, para ser digna de seu esposo.

Casamento: Cupido e Psiquê celebram suas núpcias e têm uma filha, que chamam "Volúpia".

Situação final: Sf =

S	O
↓	↓
Psiquê	Cupido
(ser divinizado)	(amor divino)

1.2.7.3 - Os personagens

A função de sujeito é exercida por Lúcio. Este personagem deve ser visto em três momentos distintos:

- 1) antes da metamorfose: é apresentado como um jovem de Corinto, culto, instruído na língua grega e latina, "um homem distinto pelo seu exterior e pelas suas maneiras, de raça nobre" (I,23). O que o caracteriza é um espírito aberto a qualquer novidade, desejoso de compreender fatos extraordinários e de ser iniciado nos segredos das artes mágicas. Para sua alma crédula não existe nada de impossível, sendo o absurdo consequência apenas da ignorância dos fatos (I.20 e passim). A sua viagem para a Tessália é motivada pela curiosidade de conhecer de perto esta terra onde acontecem coisas fabulosas;
- 2) durante a metamorfose: temos aqui um processo de abdicação do personagem, mudando sua forma de homem para asno. Estamos em presença de uma verdadeira "peripécia": a ação consegue o resultado contrário ao esperado. A iniciação nas artes mágicas tinha como fim o conhecimento dos fatos que fogem à inteligência humana normal: seu resultado é a transformação em asno, considerado o menos inteligente dos animais. Esta animalização, porém, não é completa, pois Lúcio continua de posse do intelecto e sentimentos humanos. Razão pela qual o seu processo de aprendizagem não sofre solução de continuidade. O "saber" apreendido pelo Lúcio-Burro é da mais baixa vulgaridade

Ironia = o universo mágico como visão de conhecimento

de: adultérios, roubos, injustiças, etc.: é o conhecimento do sub-mundo humano;

3) depois da metamorfose: o processo inverso, o da re-humanização, realiza-se sob a égide da divindade. O homem que ressurge não é mais o pagão sedento de um saber mágico, mas um vir religiosus, a quem os múltiplos sofrimentos ensinaram que a verdadeira sabedoria reside no conhecimento dos mistérios divinos. A trajetória do protagonista Lúcio apresenta uma elevação, após a queda:

humanidade —> animalidade —> divindade

Alegoria

A função de objeto não é exercida por um ator figurativo: é a conquista de um "saber" ora humano, ora mágico, ora religioso.

A função de ajudante é exercida por: 1) um elemento humano: Fótis, a escrava da feiticeira Panfília, que fornece ao herói os meios para a transformação desejada. Mas seu "saber" é imperfeito, pois ela possui um conhecimento indireto, apenas externo da magia. Por isso ela erra o pote de ungüento e o efeito da metamorfose é outro; 2) um elemento sobrenatural: Ísis, a deusa todo-poderosa que devolve ao herói sua condição de homem e o faz renascer para uma nova vida. Ela fornece a Lúcio o "saber" divino e os meios necessários para que o herói deixe o caminho da ignorância e do erro, cuja consequência fora a animalização e o sofrimento, e se inicie no caminho da verdade e da felicidade.

A função de oponente é exercida pela Fortuna adversa, personificação de todos os fatores que causam as atribulações de Lúcio: erros, ladrões, servidão, terrores, espancamentos, etc. É vista como um poder superior cego e nefando, que pode ser vencido só pela intervenção de outro poder sobrenatural clarividente e benfazejo. Será a "luminosidade" de Ísis a ter vitória sobre a "cegueira" da Fortuna, a religião a reinar sobre a magia.

I.2.7.4 - O espaço

luminosidade X cegueira
Ísis *Fortuna*
religião X mitologia *magia*

As peregrinações de Lúcio perfazem o seguinte itinerário: Corinto → Tessália → Madaura → Roma

Corinto é a cidade de origem do personagem-narrador (I.1 e 22). Um dos berços da civilização grega, Corinto

fornece ao herói o cabedal de cultura humanística de que ele é imbuído. Constitui apenas o ponto de partida, sem retorno.

A Tessália, especialmente Hípata, sua cidade principal, é o palco dos acontecimentos. Na época em que se situa o romance, a Tessália era famosa pelo culto das artes mágicas e considerada o berço dos encantamentos (II,1). Representa o espaço atópico para o herói, viajante e forasteiro. Por ser um estrangeiro, o herói sofre o vexame de ser o objeto das hilaridades durante a festa do deus Riso (III,1-11). É em Hípata que o herói é privado da forma humana, raptado, escravizado, obrigado a viver em lugares desconhecidos e penosos (montanhas, cavernas, atrelado à mó, etc.). Enfim, a região da Tessália, onde reina a magia, a ignorância, a crueldade e a prepotência representa o "vale de lágrimas" onde a alma humana deve penar para purificar-se de suas culpas e ser digna de receber a graça divina.

Madaura, cidade africana, província do Império romano, é a terra de origem do "autor" e não do narrador. Já analisamos o problema desta confusão (veja I.2.7.1). A cidade de Madaura só aparece no fim do romance ("ao cabo de longa ausência, resolvi voltar para Madaura", XI, 26), quando esperaríamos que a volta fosse para Corinto, a cidade natal, o espaço tópico de Lúcio.

Roma: o ponto final da peregrinação de Lúcio não é a Grécia, nem a África, mas Roma, a capital do Império, a cidade "sacrossanta" (XI, 26). Autor, narrador e personagem confundem-se nesse novo espaço feliz, a mesma pessoa exercendo a profissão de Apuleio (advogado) e a de Lúcio (sacerdote). A cosmopolita Roma, a caput mundi, centro nevrálgico do sintetismo humano e religioso, é destinada pela divindade a ser a nova pátria do Lúcio-Apuleio renascido.

A topoanálise do Asno de ouro levaria à descoberta de uma relação intrínseca entre a caracterização dos personagens e seu espaço vital. Assim, apenas como exemplo, o espaço tópico dos bandidos é localizado em cavernas em baixo de rochedos rodeados por montanhas de difícil acesso. O reduto que, eufemisticamente, o narrador chama de "residência dos bandidos" (IV, 6-7) é apresentado como um espaço fechado, impenetrável, afastado da sociedade legalizada. É a sede do império dos fora-da-lei, com seu chefe, seus heróis, suas leis, seu código de honra. Da mesma forma, a casa de Milão, o anfi

trião de Lúcio em Hípata, é situada fora do pomerium, o espaço sagrado que marcava os limites da cidade (I,21). É que a sua profissão de agiota o isolava do consórcio dos cidadãos que o detestavam pela sua avareza. As janelas de sua miserável residência se abrem para a cidade a indicar a insaciável cobiça dos bens alheios.

Pela leitura dos sete romances da literatura clássica que acabamos de analisar se depreende uma estrutura profunda, comum ao conjunto das narrativas e uma estrutura de manifestação, específica de cada narrativa em particular. A estrutura profunda configura-se pelos elementos "invariáveis", detectáveis ao nível das relações sintáticas que regem o mecanismo das "situações", das "funções" e dos "actantes". A estrutura de manifestação é evidenciada pelo investimento semântico dos elementos da estrutura profunda, que varia de uma narrativa para outra e que constitui a especificidade de cada texto. Evidentemente, se os elementos invariáveis podem fornecer um "modelo" estrutural válido para a análise da narrativa em geral, a significação de um texto pode ser apreendida apenas pelo estudo dos elementos "variáveis" realizado ao nível dos "elementos" e dos "atores" das narrativas-ocorrência.

O estudo do romance clássico solicita uma segunda etapa de investigação: ressaltando a especificidade de cada texto, pergunta-se se é possível encontrar elementos comuns aos cinco romances em língua grega, mesmo ao nível da estrutura de manifestação, em contraste com elementos comuns às narrativas em língua latina. Aliás, queremos saber se os significantes e os significados particulares de cada romance grego podem ser considerados homólogos entre si, de forma que constituam uma "tipologia" romanesca, diferente da tipologia do romance romano.

Nossa hipótese é que a literatura clássica nos legou os dois protótipos do gênero romanesco que tiveram largo sucesso na história da literatura ocidental: o romance "de amor" e o romance "picaresco". O primeiro, de ideologia conservadora, elabora artisticamente o material extraído do "real imaginário"; o segundo, de ideologia revolucionária, dá forma de arte ao extraído do "real social". Lançamos a hipótese da existência na ficção clássica de uma dicotomia arquetípica fundamentada na oposição de

II - ESTRUTURA MONOLÓGICA E ESTRUTURA POLIFÔNICA

II.1 - Introdução

Pela leitura dos sete romances da literatura clássica que acabamos de realizar se depreende uma estrutura profunda, comum ao conjunto das narrativas e uma estrutura de manifestação, específica de cada narrativa em particular. A estrutura profunda configura-se pelos elementos "invariáveis", detectáveis ao nível das relações sintáticas que regem o mecanismo das "situações", das "funções" e dos "actantes". A estrutura de manifestação é evidenciada pelo investimento semântico dos elementos da estrutura profunda, que varia de uma narrativa para outra e que constitui a especificidade de cada texto. Evidentemente, se os elementos invariáveis podem fornecer um "modelo" estrutural válido para a análise da narrativa em geral, a significação de um texto pode ser apreendida apenas pelo estudo dos elementos "variáveis" realizado ao nível dos "alotomos" e dos "atores" das narrativas-ocorrência.

O estudo do romance clássico solicita uma segunda etapa de investigação: ressaltando a especificidade de cada texto, pergunta-se se é possível encontrar elementos comuns aos cinco romances em língua grega, mesmo ao nível da estrutura de manifestação, em contraste com elementos comuns às narrativas em língua latina. Aliás, queremos saber se os significantes e os significados particulares de cada romance grego podem ser considerados homólogos entre si, de forma que constituam uma "tipologia" romanesca, diferente da tipologia do romance romano.

Nossa hipótese é que a literatura clássica nos legou os dois protótipos do gênero romanesco que tiveram largo sucesso na história da literatura ocidental: o romance "de amor" e o romance "picaresco". O primeiro, de ideologia conservadora, elabora artisticamente o material extraído do "real imaginário"; o segundo, de ideologia revolucionária, dá forma de arte ao material extraído do "real social". Lançamos a hipótese da existência na ficção clássica de uma dicotomia arquetípica fundamentada na oposição en

tre cosmovisão "apolínea" e cosmovisão "dionisiaca", entre literatura enformada por uma concepção "monológica" do mundo e literatura estruturada a partir de uma visão dialógica ou "polifônica" da existência.

Antes, porém, de verificarmos a diferença estrutural e temática dos dois gêneros romanescos da antiguidade clássica, não é desnecessário precisarmos alguns termos por nós empregados: ideologia/axiologia, apolíneo/dionisiaco, monológico/polifônico.

II.1.1. - Ideologia e axiologia

Sem entrar no mérito das diferentes concepções do termo, propostas por filósofos ou sociólogos, tomamos como ponto de partida a definição de ideologia dada por Althusser: "uma formação complexa de montagens de noções, de representações, de imagens por um lado e de montagens de comportamentos -atitudes-gestos por outro, funcionando o conjunto como normas práticas que regem a atitude e a tomada de posição concreta dos homens a respeito dos objetos reais da sua existência social e individual e da sua história" (1).

É fácil perceber que Althusser associa o elemento propriamente "ideológico", que é o conjunto das idéias ou representações mentais de uma sociedade, com o elemento "real", constituído pelas práticas sociais. Em verdade, é impossível separar o estudo da ideologia do estudo da realidade social: a primeira está relacionada à segunda, como o conteúdo à expressão. A ideologia social (2) só pode ser apreendida pela análise da "axiologia", isto é, o sistema de "valores" dominantes numa dada sociedade, num tempo e espaço limitado.

O conceito de valor é de origem econômica, sendo a forma substantiva do verbo "valer": a substância do valor não é o ser ideal nem o ser real, mas o ser "valioso". Os valores não são conceitos abstratos nem entidades reais, mas

(1) Apud: Vítor M. de A. e Silva - Teoria da literatura, 3ª ed., p. 681.

(2) A expressão "ideologia social" não é redundante, pois, segundo a distinção proposta por Mannheim (Ideologia e Utopia, especialmente o capítulo homônimo, 51-100, além de uma ideologia "total", existem ideologias "particulares", próprias de um indivíduo ou de um grupo confessionalmente ligado a uma crença partidária. A ideologia particular corresponde, grosso modo, ao que o Prof. Antônio

predicações do ser, e possuem uma polaridade positiva e negativa, participando do dualismo cósmico, de que falaremos mais adiante: à riqueza opõe-se a pobreza, à beleza a fealdade, etc. Uma classificação sumária dos valores apresenta a distinção entre valores "lógicos" ou de conhecimento (verdade x falsidade), éticos (bem x mal), "estéticos" (belo x feio) e "religiosos" (crenças x descrenças)..

O conjunto dos valores aceitos por uma sociedade constitui sua ideologia. Esta se diferencia da axiologia por estar fundamentada, mais do que nos valores realmente vividos, no conjunto dos valores "desejados" pela coletividade. O que caracteriza uma ideologia são as idéias que transcendem a situação concreta e projetam uma forma de vida diferente da existente. As ideologias constituem-se em imagens desiderativas, em configurações de um mundo melhor. Neste sentido, o conceito de ideologia aproxima-se do de utopia. Como afirma Mannheim, "é extremamente difícil determinar, num caso dado, o que seja ideológico e o que seja utópico" (3).

Teoricamente, a distinção reside na tentativa de atualização das ideologias; quer dizer, estas se tornariam utopias no momento em que os "ideólogos" pretenderiam pôr em prática suas idéias, impondo novos valores, pregando revoluções sociais e atentando à ordem constituída: "No decorrer da história, o homem ocupou-se mais amiúde com objetos que transcendiam o âmbito de sua existência do que com os que lhe eram imanentes, e, a despeito disso, as formas reais e concretas da vida social foram assentadas em estados mentais "ideológicos", incongruentes com a realidade. Semelhante orientação incongruente vinha a ser utópica quando, além do mais, tendia a romper os limites da ordem existente" (4).

A ficção literária (e artística, em geral) é a maior depositária das ideologias de uma sociedade numa época determinada, pois consegue realizar artisticamente o conteúdo projetado das aspirações individuais e coletivas, transcendendo a situação social de fato. O romance grego de amor e de

Cândido (Literatura e Sociedade, 54-56) chama de "função ideológica" da Literatura, distinta da "função social" e da "função total".

(3) O. c., 182.

(4) Idem, ibidem, 179

aventura, por exemplo, expressa a ideologia da sociedade helênica dos primeiros séculos da nossa era. Os valores contidos no mundo romanesco (beleza, virgindade, fidelidade, amor idealizado, crença na ajuda divina, etc.), evidentemente, não são os valores "reais" da época, mas os valores "desejados" ou "ideológicos".

O romance latino, de outro lado, espelha mais a axiologia da época pelo fato de representar artisticamente os valores reais (dinheiro, homossexualidade, amor materializado, etc.) e negativos (infidelidade, adultério, descrenças, etc.). Todavia, o romance romano não deixa de ser também ideológico, como o é qualquer ficção, na medida em que não representa fielmente os valores negativos (ou "desvalores") da época. Viver segundo o instinto, com uma total libertação de qualquer norma ou medida, sendo incompatível com a vida em sociedade, não deixa de ser ideológico ou utópico.

II.1.2 - Espírito apolíneo e monologismo

"Teremos dado um grande passo e promovido o progresso da ciência estética quando chegarmos não só à indução lógica, mas também à certeza imediata deste pensamento: a evolução progressiva da arte resulta do duplo caráter do espírito apolíneo e do espírito dionisiaco, tal como a dualidade dos sexos gera a vida no meio de lutas que são perpétuas e por aproximações que são periódicas" (5).

A oposição Apolo vs Dionísio expressa, em nível mítico e simbólico, a oposição que reina na natureza. Um dualismo cósmico rege e domina o mundo mineral, vegetal, animal e humano, através da conjunção e da disjunção dos elementos contrários: céu/terra, dia/noite, verão/inverno, luz/trevas, bonança/tempestade, macho/fêmea, espírito/matéria, ideal/real, cultura/natureza, etc. Os gregos, que tiveram grande facilidade em revestir de uma forma plástica os pensamentos mais profundos, inventaram duas "estórias" para expressarem este dualismo: o mito de Apolo e o mito de Dionísio.

Apolo, filho de Júpiter e de Latona, tinha a missão de trazer para a terra a luz, o calor e a vida. Todas as manhãs transportava o coche dourado do Sol para o alto do

(5) F. Nietzsche - Origem da Tragédia, 35

céu e, à noite, guardava-o atrás das montanhas. O Cosmo devia a ele não só a alternância dia/noite, mas também a mudança das estações: o inverno era causado pela ausência de Apolo, que anualmente viajava para o feliz país dos Hiperbóreos. Ligadas à sua prerrogativa fundamental - deus da luz - estão as múltiplas funções atribuídas a Apolo: pela luz cósmica, protege a vida vegetal, animal e humana (patrono dos agricultores, dos pastores e dos navegantes); pela luz intelectual, é o protetor dos artistas e dos médicos; pela luz divina, é o deus dos oráculos que desvenda os mistérios da natureza. O mito da disputa entre Apolo e Mársias (ou Pã, segundo uma variante) representa a vitória da lira sobre a flauta, da música suave e harmoniosa sobre a música rude e inculta, da beleza sobre a fealdade, da forma sobre o disforme, da harmonia sobre a desordem, da medida sobre o excesso, da cultura sobre a natureza, da civilização grega sobre a barbárie asiática. A iconografia de Apolo é uma confirmação figurativa do conceito de beleza apolínea, entendida como harmonia de formas: abstraindo dos efébos as partes corporais mais bonitas, os artistas procuraram chegar à criação de um modelo de beleza masculina, universal e absoluta, em que o todo fosse a resultante de partes proporcional e harmonicamente estruturadas.

Apolo é apresentado, portanto, como o deus de todas as faculdades criadoras de formas. É o deus da luz, da ordem e da harmonia. Surge como uma "aparição" radiosa que revela ao mundo os segredos dos sonhos e desvenda os mistérios da vida. A arte que nele se inspira - a apolínea - tem como fundamento o sonho, a imaginação, a ilusão, um radical optimismo, a confiança nas forças do homem considerado capaz de alcançar a vitória sobre o mal e o mistério. O homem apolíneo possui a crença nas aeternae veritates.

A literatura de inspiração apolínea realiza-se quando traduz em representações verbais as aspirações do homem versus um mundo "ideal", uma nova "idade de ouro", em que se extirpe o joio ou se converta em planta benigna, e resplandeça só o trigo em seu áureo esplendor de beleza e juventude. Esta concepção "teórica" do mundo tem como pressuposto um "monismo ideológico". A percepção monológica caracteriza qualquer tipo de literatura "pedagógica" ou "utópica", cuja consciência normativa pressupõe a univocidade da verdade: "no idealismo, uma única consciência e uma única voz são inteira-

mente suficientes para a plenitude do conhecimento; não há necessidade de uma pluralidade de consciências... Efetivamente, o idealismo admite apenas uma forma de interação entre as consciências: os que possuem a verdade a ensinam aos que não a possuem e estão no erro; isto leva a um relacionamento de mestre para alunos, ao diálogo pedagógico... Qualquer obra ideológica é pensada e percebida como possível expressão de uma única consciência, de um único espírito... Tudo o que é significativo pode reunir-se numa única consciência e submeter-se a um único acento; tudo o que lhe escapa é fortuito e não essencial" (6).

Em verdade, toda obra de intenção ideológica tem por fundamento um princípio de visão e de representação do mundo que determina a escolha do material artístico, visando a comunicar o conteúdo ideal. No tocante à narrativa ficcional de inspiração apolínea, as situações iniciais e finais, a organização das sequências fabulares, a escolha da tipologia do herói e de seus oponentes, o "objeto" perseguido, as intervenções do narrador dentro do relato e outros elementos formais, tudo isto se estrutura em função da comunicação de uma idéia, colocada como a isotopia principal da obra. A ideologia é, portanto, geradora de formas.

O herói e os outros personagens do romance ideológico são atores despersonalizados, pois representam apenas o "veículo" da concepção do mundo do narrador. O princípio da individuação cede lugar à consciência única e geral que governa a obra. A oposição entre herói e vilão, entre atores bons e maus, antes de constituir uma pluralidade de vozes, é apenas contestação teórica de uma idéia única, que (já sabemos de antemão) irá triunfar. O erro, a culpa, o feio encontram-se na arte de inspiração apolínea como elementos de contraste para ressaltar o triunfo final da inocência, da virtude e da beleza. Enfim, todos os elementos que compõem o mythos, o ethos e a dionioia estruturam-se em função da demonstração de uma verdade única e universal, perante a qual se dobrarão todas as outras "verdades" individuais, postas momentaneamente para serem logo negadas. Numa obra de inspiração apolínea existem apenas dois tipos de personagens: os que encarnam a idéia inspiradora e os que a combatem. Os primeiros possuem semas eufóricos, os segundos são antiteticamente dis-

(6) M. Bakhtine - La poétique de Dostoievski, 121-122



fóricos. Só existe o branco e o preto, sem possibilidades de cores intermediárias. E o preto é introduzido apenas como elemento de contraste para que o branco possa ser afirmado.

O monologismo não admite a presença de mais de uma consciência enformadora da obra de arte. A "heteronímia", a diversidade, só é encontrável ao nível de superfície, pois a substância ideológica é essencialmente unívoca. É evidente, porém, que a obra de arte de conteúdo ideológico tem um caráter de "alienação", na medida em que propõe representações falsas da realidade, sonhos e ilusões coletivas que o artista eleva ao nível do consciente.

II.1.3 - Espírito dionisiaco e polimorfismo

- Duplamente filho de Júpiter, que o gerou na princesa tebana Sêmele e, com a morte desta, continuou a gestação do feto numa coxa, Dionísio (Baco, para os romanos), antes de vir à luz, estava marcado pela vingança da ciumenta Juno. Fruto híbrido de um amor divino-humano, não foi aceito no Olimpo e precisou conquistar com suas próprias forças o direito à divindade. Errou pelo mundo então conhecido e conseguiu o caminho da glória pela descoberta da uva e do vinho. Tocando flautas ou tamborins, acompanhado pelo cortejo de Sátiros, Mênades (Bacantes), Centauros e pelos deuses Sileno e Pã, Dionísio propiciava aos homens e aos deuses alegria e felicidades. Enquanto durava o estado de embriaguez, seus devotos sentiam a presença do deus dentro de si e abandonavam-se aos ritos orgíacos, em que, especialmente as mulheres, se transformavam à semelhança das primitivas Mênades, as nutrizes de Dionísio. Este foi sempre considerado pelos gregos como um deus "estrangeiro" e "subversivo", pois ele personificava a desobediência à ordem e à medida, a vida do instinto, a liberdade, o prazer sem limites, a inversão dos valores sociais: fora ele quem destronara Héstia, a deusa do lar, e lhe ocupara o lugar perto de Júpiter.

* O espírito dionisiaco encontra sua primeira manifestação artística no coro ditirâmico. É um coro de pessoas "transformadas", que, perdida a lembrança do passado familiar e a noção de sua individualidade, na embriaguez do estado dionisiaco vêem a essência eterna das coisas e parecem-lhes ridícula a pretensão de endireitar o mundo. Nos momen-

tos de excitação orgíaca, esquecido de seu status social, o homem sente-se membro de uma comunidade universal em que se quebram as barreiras de classes. Na consecução do estado místico, o homem diviniza-se, o escravo emancipa-se, os animais falam, a crueldade torna-se prazer, o grotesco mistura-se ao sublime.

Este espírito dionisiaco persiste nas Saturnálias romanas e em todas as formas de vida "carnavalesca". O significado profundo do Carnaval e de sua influência nas formas literárias que nele se inspiram foi salientado por Mikhail Bakhtine (7). O carnaval é uma forma de espetáculo sincrético, de caráter ritual, onde não há separação entre atores e espectadores, sendo vivido por todos. Durante a época carnavalesca há uma suspensão das leis sociais, das interdições morais, das regras normais de vida. Anula-se a diferença de classes, a hierarquia, a etiqueta, e estabelece-se uma nova forma de relações inter-humanas, fundada no contato livre e familiar entre todos, sem medo de sanções: nel Carnevale, tutto vale.

Entre os "atos" carnavalescos que legitimam o mundo às avessas o mais importante é o rito da "entronação/destronação" bufonesca do rei do carnaval. Nas Saturnálias romanas elevava-se ao trono um escravo, que era servido e venerado por seus patrões. O ato ambivalente significava a "relatividade" de toda estrutura social, a elevação e a queda do ídolo, a profanação do sagrado, a paródia dos valores sociais. Na percepção carnavalesca do mundo são exaltadas as formas oximóricas, as mésalliances: a conjunção do sagrado com o profano, do alto com o baixo, do belo com o feio, do sublime com o vulgar, da sabedoria com a estupidez, enfim, a identidade dos contrários.

O espírito dionisiaco ou carnavalesco influencia certo tipo de literatura, quer no plano da expressão quer no plano do conteúdo. M. Bakhtine considera como primeiras formas de literatura "carnavalizada" o diálogo socrático e a sátira menipea. O primeiro, pela concepção dialógica da verdade, que não se encontra na mente de um único homem, mas

(7) La poétique de Dostoievski, 169-286 e passim

(8) Idem, ibidem, 182

(9) Clara Reeve, citada por R. Kellie e A. Warren - Teoria da Literatura, 272.

está "entre os homens", que a devem procurar em conjunto: a "ironia" socrática é um rir carnavalesco reduzido; a segunda, pela mistura de prosa e poesia, de temas e assuntos os mais variados, do real e do fantástico. Além destes gêneros, o espírito do carnaval enforma todo tipo de literatura "polifônica", onde é encontrável uma pluralidade de vozes. Isto se dá especialmente com as formas de literatura que fazem apelo ao real: "quase todas as cenas e os acontecimentos da vida real, representados muitas vezes de uma maneira naturalista, deixam entrever o ambiente do carnaval com sua lógica específica de contatos familiares, de casamentos desiguais, de disfarces, de mistificações, de imagens antitéticas, de escândalos, de en-destronações, etc." (8).

Enquanto a literatura de inspiração apolínea, como vimos, é "monológica" e se apegava ao utópico, ao "ideal", a literatura de inspiração dionisíaca é "polifônica", admitindo uma verdade poliédrica e traduzindo a verdade de cada um com todas as diversidades existentes no mundo real.

O gênero narrativo apresenta-se como a configuração artística dessas duas antitéticas concepções do mundo. A língua inglesa possui dois lexemas para diferenciá-las: romance = narrativa "ideal", "mítica" ou "apolínea"; novel = narrativa "realista" ou "dionisíaca". "Novel é um retrato da vida real e do comportamento da época em que é escrito. Romance, em linguagem empolada e elevada, descreve o que nunca aconteceu nem é provável que aconteça" (9).

Estas duas formas são encontráveis nas primeiras narrativas ficcionais da literatura ocidental. Os cinco romances gregos são todos de inspiração apolínea, apresentando uma estrutura e um conteúdo "ideológicos": correspondem ao inglês romance. Os dois romances latinos, pelo contrário, têm uma natureza "dionisíaca", apresentando um conteúdo polifônico: são tipos de novel. Nos primeiros, encontramos uma unidade estrutural, uma mesma tipologia actorial, muitos elementos formais e semânticos comuns e invariáveis, extraídos de uma tradição cultural para a representação de uma idéia sonhada como verdadeira: a utopia do triunfo final do amor e da justiça. O romance grego, como o conto popular, situa-se "ao nível das aspirações não realizadas do homem versus um

(8) Idem, ibidem, 182

(9) Clara Reeve, citada por R. Wellek e A. Warren - Teoria da Literatura, 272.

mundo ideal" (10). Nos segundos, junto com enredos fracamente estruturados e com uma caracterização mais diversificada dos personagens, encontramos uma pluralidade de consciências insatisfeitas, individualidades que lutam para afirmar-se cada qual à seu modo, sem crença nos valores humanos ou numa a juda divina: é a representação artística do mundo real, colhido na sua multiforme diversidade e na flagrância de seus atos, sem nenhuma idealização.

II.2 - Nível estrutural

No decorrer do trabalho usamos indiferentemente os termos "forma" e "estrutura", não relevando a diferença entre análise formal e análise estrutural. Em verdade, a distinção conceptual e metodológica entre os dois termos e os dois tipos de enfoque da obra literária é muito difícil, visto que seja o estudo da forma seja o estudo da estrutura visam a apreender o príom pelo qual os materiais são esteticamente elaborados.

Há porém, estudiosos que admitem uma distinção relevante entre o conceito de estrutura e o conceito de forma. Esta seria estabelecida pela correlação essencial entre os significantes e os significados de um todo orgânico, de um objeto concreto que possui uma consistência física individual; aquela seria um sistema de relações inter-objetual, apreensível a um nível abstrato mediante a elaboração de um "modelo" formulado pela análise de vários textos tipologicamente iguais. Seguimos mais de perto o pensamento de Umberto Eco: "Usaremos, porém, vez por outra, como sinônimo de forma, também o termo estrutura: mas uma estrutura é uma forma, não enquanto objeto concreto e sim enquanto sistema de relações, relações entre seus diversos níveis (semântico, sintático, físico, emotivo; nível dos temas e nível dos conteúdos ideológicos; nível das relações estruturais e da resposta estruturada do receptor; etc.). Falar-se-á assim de estrutura em lugar de forma quando se quiser pôr em foco, no objeto, não sua consistência física individual, mas sim sua analisabilidade, sua possibilidade de ser decomposto em relações, de maneira a poder-se isolar, dentre elas, o tipo de relação frutiva exemplificado no modelo abstrato de uma obra aberta. Mas é justamente para pôr em foco a generalidade e transponibilidade desse sistema de relações que se reduz uma forma a um

(10) Mihai Pop - "La poétique du conte populaire", 117-127.

sistema de relações: justamente para mostrar no objeto isolado a presença de uma estrutura que o aparenta com outros objetos. Temos como que um desossamento progressivo do objeto, primeiro para reduzi-lo a um esqueleto estrutural, e depois para escolher, nesse esqueleto, aquelas relações que são comuns a outros esqueletos. Em última análise, portanto, a estrutura propriamente dita de uma obra é o que ela tem em comum com outras obras, aquilo que em definitivo é posto à luz por um modelo. Assim, a estrutura de uma obra aberta não será a estrutura isolada das várias obras, mas o modelo geral que descreve não apenas um grupo de obras, mas um grupo de obras enquanto postas numa determinada relação frutiva com seus receptores" (11).

O pesquisador italiano, neste particular, trilha o caminho iniciado por Claude Lévi-Strauss, para quem "a noção de estrutura social não se refere à realidade empírica, mas aos modelos construídos em conformidade com esta" (12). A teoria levi-straussiana está fundamentada no principio do isomorfismo entre as leis do pensamento e as leis do real. Captar as estruturas de determinados comportamento humanos significa expressar racionalmente o inconsciente coletivo que sustenta as regras do funcionamento social: "A actividade estruturante que explica os fenômenos fundamentais da vida do espírito, que gera o universo da cultura, possui, por conseguinte, raiz e teor meta-individuais, meta-históricos e meta-societários: as estruturas são a expressão do inconsciente, do espírito humano, cuja invariabilidade e a-histo-ricidade garantem a universalidade humana, problema permanente, segundo Lévi-Strauss, da antropologia social" (13).

Aplicando aos estudos literários o conceito antropológico de estrutura proposto por Lévi-Strauss, deveriamos redenominar o trabalho proppiano: o formalista russo não teria descoberto a "morfologia", mas a "estrutura" do conto fantástico, visto que Propp constitui seu modelo a partir da análise de um corpus, constituído de cem narrativas fabulo-sas, em que ele salienta um conteúdo ideológico encontrável

(11) Obra aberta, 28-29

(12) Antropologia estrutural, 315.

(13) Vitor Manuel de Aguiar e Silva - Teoria da Literatura 3ª ed., 639.

não só no conto popular russo, mas em todos os contos populares de qualquer tempo e de qualquer espaço (14).

Para a teoria da literatura, mais rendoso do que o conceito levi-straussiano de estrutura - muito generalizante e pouco rigoroso - é a aproximação entre "estrutura" e "código". Estendendo a diferença saussuriana entre langue e parole à literatura, teríamos que um texto constitui-se numa parole no sentido de que é fruto de uma atividade estética individual, ao passo que um corpus representa uma langue por ser expressão de uma pluralidade. Entendendo por "código" um sistema arbitrário de signos e de regras que regem estes signos, a linguagem usual de um povo é o seu código primário de comunicação. A linguagem literária, centrada sobre a função estética, é um sistema de comunicação secundário e, portanto, um sub-código. Este sub-código pode ser decifrado pela análise dos gêneros (estudo diacrônico) ou dos movimentos literários (estudo sincrônico), que nos fornece a compreensão das formas estéticas e dos conteúdos ideológicos de uma época (quer seja um século, quer seja uma geração) ou de um gênero literário.

Com efeito, podemos falar do código estético da tragédia, da comédia, etc.; do código estético do classicismo, do romantismo, do realismo, etc. O código estético é fornecido por um corpus, lato sensu, isto é, um conjunto de obras literárias que possuem uma certa homogeneidade formal e ideológica; homogeneidade esta apreensível quer por um recorte diacrônico, quer por um recorte sincrônico.

É nesse sentido que podemos aproximar o conceito de "estrutura" ao conceito de "código" e o conceito de "forma" ao conceito de "parole": um texto, tomado isoladamente, é a expressão da realização individual da linguagem poética; este mesmo texto, visto no conjunto de outros textos com que mantém relações "sistemáticas", é a expressão de uma realidade estética exterior e coletiva. A apreensão da "forma" de uma obra literária é dada pela análise intratextual; a compreensão de sua "estrutura" dá-se pela análise intertextual.

Eis porque, na primeira parte do nosso trabalho, ao analisarmos as narrativas antigas na sua individuali-

(14) Veja, além da Morphologie du conte, outra obra importante de Propp: Le radici storiche dei racconti di fate.

dade, falamos em "morfologia", e agora, para o estudo do conjunto romanesco, usamos mais especificamente o termo "estrutura". Precisando: entendemos por "forma" a estrutura de manifestação própria de cada romance; entendemos por "estrutura" as relações sintagmáticas e paradigmáticas existentes entre os vários romances da literatura clássica e conferentes ao conjunto das obras o estatuto de um "gênero", com normas específicas de composição e significados semelhantes.

Pelo enfoque que demos ao estudo dos romances, tomados na sua individualidade, já ressaltamos os elementos comuns e constitutivos, ao nível da estrutura profunda (motifemas e modelo actancial). Resta agora verificar se também ao nível da estrutura de manifestação, quer dizer, ao nível do conteúdo semântico investido, existem elementos comuns que justifiquem a existência de um "gênero" literário. Nossa hipótese, já referida na introdução a esta segunda parte do trabalho, é que o romance grego apresenta uma estrutura monológica e ideológica, ao passo que o romance latino é um tipo de literatura carnavalizada, de estrutura polifônica.

II.2.1 - A estrutura ideológica do romance grego

A análise da interação dos elementos estruturais e semânticos dos romances em língua grega configura seu caráter monológico. Como veremos mais detalhadamente, cada elemento estrutural apresenta a mesma linha isotópica, fundamentada numa univocidade de consciência, que confere ao romance grego o estatuto de gênero literário à parte, com uma significação global e específica. Todos os elementos do romance de amor e de aventura estão teleologicamente subordinados à demonstração da "tese" do triunfo do amor, da virtude, da bondade humana. Seu caráter ideológico prende-se, evidentemente, não à constatação da realidade como ela é, mas ao desejo ou ao sonho de um melhoramento inter-humano. Daí seu aspecto pedagógico. O mundo romanesco idealiza a humanidade depurando-a dos elementos disfóricos, quer por sua eliminação, quer por sua conversão. A figura do herói, em que se condensa a significação da narrativa, é caracterizada como física e espiritualmente melhor do que nós e, portanto, como modelo a ser imitado. O protagonista recebeu a revelação da verdade, conhece o caminho da felicidade e, pela sua religiosidade, goza da ajuda divina.

(15) Jean Pouillon - O tempo no romance, 193-194.

O romance grego apresenta uma estrutura "fechada": é um bloco monolítico, em que cada peça tem sua funcionalidade e concorre para a confirmação da idéia do conjunto. Um rápido olhar sobre os componentes estruturais evidenciará seu aspecto unívoco e ideológico:

II.2.1.1 - Foco narrativo: é sintomático o fato de que todos os romances gregos estão escritos na terceira pessoa do singular, apresentando um ponto de vista "de fora", "por detrás" ou "por cima". Quer dizer, o narrador, não se confundindo com nenhum personagem, não vive os fatos que narra, deles estando distanciado espacial e temporalmente. Neste tipo de visão, o narrador apresenta-se como um demiurgo, um ser onisciente e onipresente, um espectador privilegiado que sabe tudo a respeito de todos. O centro de interesse não reside nos personagens, mas no narrador. É este que movimenta os fios da intriga, que estabelece o princípio de causalidade que rege as ações, que analisa, interpreta e comenta as idéias e os sentimentos dos atores. A fonte de luz que ilumina o romance, a chave para sua compreensão deve ser encontrada exclusivamente no ponto de vista do narrador. As descrições dos ambientes físicos e dos estados psicológicos não visam à caracterização dos personagens, mas à exposição e à demonstração de uma "tese" preconcebida na mente do narrador: o triunfo do bem sobre o mal, a vitória do amor sobre a iniquidade.

"Raramente, com efeito, um autor atribui aos acontecimentos e às condutas um sentido exclusivamente utilitário, vale dizer: que sirva apenas ao desenrolar da história, cuja narrativa constituiria então o objetivo final do romance; de um modo geral, o escopo do romance - e isto poderia valer como definição - é exprimir uma experiência com o auxílio de uma história (tratar um tema através de uma intriga)" (15). Se esta definição é válida para o romance em geral, é-lo muito mais para o tipo romanesco que estamos estudando: a importância excessiva que o romancista grego confere aos comentários se prende ao fato de que o sentido geral da obra, a "moral da história", preexiste e é extrínseca à efabulação. Em outras palavras, a exposição fabular é apenas um "pretexto" para a afirmação de uma ideologia.

(15) Jean Pouillon - O tempo no romance, 193-194.

A cosmovisão do narrador, que confere um sentido único ao romance, percebe-se também ao nível do discurso: as "falas" dos personagens são todas estilisticamente uniformizadas com a linguagem do narrador. Não se preocupando com a coerência, o romancista grego coloca nos lábios de personagens incultos (mocinhas, escravos, bandidos) longas elocuções de teor filosófico, moral ou psicológico, num estilo rebuscado. O narrador, por não estar representado no romance, pode concentrar na sua voz as vozes de todos os personagens.

II.2.1.2 - A construção do personagem do romance grego é coerente com esse foco narrativo: se o que predomina é a consciência do narrador, o papel dos personagens é apenas o de manifestar e ilustrar essa inteligência abstrata que lhes dá vida. [Isto é, os personagens não têm vida própria: são fantoches ou autômatos criados e dirigidos por uma mente que deles se serve para demonstrar sua cosmovisão. Idéias, ações e sentimentos não são de "indivíduos", mas de "tipos", pois as entidades noológicas preexistem aos seres que as experimentam: o amor, o ódio, a vingança e os outros sentimentos que aparecem no romance grego têm uma configuração preestabelecida e não dependem da substância psicológica dos atores que os encarnam. Tanto é verdade que poderíamos trocar os protagonistas de uma narrativa para outra sem que fosse alterado o significado romanesco, pois Calíroe, Cariclea, Cloe, Leucipe e Antia só diferem entre si pelos nomes, sendo todas uniformemente caracterizadas. Trata-se sempre de uma jovem de uma beleza divina que supera todas as adversidades para salvar a fidelidade a um amor jurado. O mesmo diga-se dos partners masculino e dos "bandidos" que, qualificados disforicamente, exercem a função de "oponente". Esse determinismo psicológico prende-se ao fato de que o romancista grego não constrói holofrasticamente o caráter do personagem. Este, anteriormente à composição romanesca, já vive, junto com suas características físicas e sua conduta moral, no cabedal cultural da época e na ideologia do grupo a que o autor pertence. Se não fosse assim, não poderíamos explicar a impressionante coincidência dos mesmos traços físicos e psicológicos em personagens de autores diferentes. * A "monotonia" do romance grego explica-se, portanto, pelo fato de que a psicologia dos personagens é anterior e exterior a eles e ao autor. Os per-



sonagens são construídos a partir de uma "substância imóvel e acabada" (16), e nos colocam perante "a petrificação da vida da consciência" (17).

II.2.1.3 - As ações ^{são monotônicas} exercidas por esses personagens estão sujeitas ao mesmo determinismo. Logo que é apresentada a situação inicial e o motivo de conflito, o leitor já prevê qual vai ser o desfecho da estória. A apresentação e a descrição dos personagens eufóricos (o herói, a heroína e seus ajudantes), de um lado, e dos personagens disfóricos (o inimigo e seus ajudantes), de outro lado, fazem com que já percebamos que os primeiros, após várias derrotas momentâneas, conseguirão a vitória final. Não há surpresa nas narrativas gregas, porque são todos romances de "destino". Este é sentido pelos personagens como um ser noológico, sobrenatural e to to-poderoso, que dirige do alto a sorte dos indivíduos. O destino, portanto, não é interior aos personagens, não está ligado à carga bio-psíquica que condicionaria uma certa conduta e provocaria determinadas reações existenciais; é-lhes exterior, superior e anterior. O destino é um a priori, cuja vontade não pode não ser aceita. Daí a passividade com que os personagens se submetem aos seus desígnios.

Ainda mais: além de aceitarem, os personagens "provocam" a realização do destino. Temos a impressão de que os personagens do romance grego se sentem "fascinados" pelo pré-conhecimento de sua sorte e aceleram seu cumprimento, mesmo quando sabem que a fortuna não lhes é favorável. Assim, por exemplo, o oráculo de Apolo previu para Habrôcomes e Antia inúmeros sofrimentos causados pelos "homens do mar" (I,6). A lógica das ações exigiria que os protagonistas do romance de Xenofonte evitassem viagens marítimas; mas eis que o jovem casal resolve passar a lua de mel viajando pelo mar. O ir ao encontro do destino é próprio de criaturas que não têm vontade própria e se comprazem com a sorte que lhes é atribuída. O sofrimento, além de ser considerado inevitável, é procurado, visto que a ideologia do romance grego prescreve que a felicidade só se consegue após duras provações.

(16) M. Bakhtine - La poétique de Dostoievski, 87

(17) J. Pouillon - O tempo no romance, 67



O desfecho do romance sendo já previsto (a conjunção amorosa dos protagonistas), o interesse da trama reside na elaboração das seqüências narrativas que retardam o alcance da situação final. A mestria do romancista grego consiste em saber multiplicar estes desvios para que a expectativa do leitor seja continuamente retardada. Enfim, a mesma Vontade superior, que comandara o começo das peripécias, determina seu término. O único "fazer" que se exige dos protagonistas é o de não se opor aos desígnios divinos, que se traduz, no plano humano, na fidelidade amorosa à criatura que o destino lhes atribuiu. O enredo possui, portanto, uma coordenação lógica e fatal. O que varia de uma narrativa para outra é apenas a ordenação dos alomotivos das funções intermediárias entre a situação inicial e final.

II.2.1.4 - O espaço físico em que se desenvolvem as ações Clos, por 8 é também ele predeterminado. O ponto de chegada é sempre igual ao ponto de partida: a cidade natal do protagonista feminino. Este lugar é considerado tópico por dois motivos: por ser o espaço conhecido pelo casal de protagonistas e por ser um ambiente civilizado, uma cidade da Magna Grécia ou helenizada (Siracusa, Lesbos, Bisâncio, Éfeso e a Etiópia, após seus contatos com a civilização helenística). Contrasta com este lugar de felicidade, o espaço atópico para o qual são arrastados os heróis romanescos: é o espaço onde vivem os inimigos da sociedade e da cultura (mares, montanhas, cavernas, cidades "bárbaras"), o espaço da superstição, da injustiça, da cobiça, da luxúria, do ódio, do sofrimento.

II.2.1.5 - Quanto ao tempo, é preciso notar o distanciamento que existe entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado ou, na terminologia de Harald Weinrich (18), entre o "mundo comentado" (o mundo real do autor) e o "mundo narrado" (o mundo ficcional dos personagens). Entre os dois tempos, no tocante ao romance grego, há uma distância de mais de cinco séculos. Esta diferença cronológica é respeitada pelo romancista que usa o passado remoto para o tempo do enunciado, em contraste com o presente da enunciação. O distanciamento temporal provoca uma ruptura profunda entre

(18) Le temps.



o plano da enunciação e o plano do enunciado: os fatos narrados são considerados como encerrados e, por isso, nós já possuímos a chave de seu sentido. O narrador goza de um sentimento de liberdade, pois pode libertar-se dos constrangimentos da realidade imediata e fantasiar personagens, ações, ambientes. O romancista parece efetuar um corte na evolução, parando o tempo e vendo as coisas sub specie aeternitatis. Os personagens são inalteráveis, quer na sua constituição física (não envelhecem, não adoecem e não perdem sua beleza), quer no seu caráter (não mudam de pensamento, nem de sentimento), quer em suas ações (os personagens eufóricos só praticam ações boas e os disfóricos só ações más). Não existe mistério, pois tudo é explicado pelo princípio de causalidade que liga as ações entre si e as ações com o caráter imutável de quem as pratica. A psique do personagem vive em conformidade com o tempo cronológico. O relacionamento amoroso entre Dáfnis e Cloe, por exemplo, sofre as influências do tempo cósmico: é pela mudança das estações que seu instinto sexual cresce ou diminui. Superior, porém, ao determinismo da natureza é o determinismo ideológico: os protagonistas da narrativa de Longo, como os dos outros romances gregos, só podem ter um relacionamento sexual completo após o casamento. A norma social é vista como uma fatalidade que, ao tirar a liberdade ao indivíduo, o recompensa com a idealização de um mundo em que os valores são realmente vividos.

II.2.2 - A estrutura carnavalesca do romance latino

Falar da "estrutura" das narrativas de tipo picaresco pode parecer uma incoerência. Com efeito, o conceito de estrutura opõe-se ao de "agregado", isto é, um conjunto de elementos que não mantêm entre si relações de causalidade e de necessidade. Ora, os elementos constitutivos do romance latino, como veremos logo em seguida, não possuem uma homogeneidade capaz de conferir um caráter unitário ao conjunto. Mas é especificamente a pluralidade de vozes, a mistura de elementos contrários, a imprevisibilidade do enredo, a incongruência caracterológica, a falta de uma consciência que dê sentido aos acontecimentos e assuma a responsabilidade do discurso, que conferem ao romance latino seu estatuto de literatura carnavalizada. L.Grossman, citado por M.Bakhtine ⁽¹⁹⁾, estudando

(19) La poétique de Dostoievski, 43



a obra de Dostoievski, "vê a originalidade essencial destapética na ruptura com a regra tradicional da unidade orgânica da matéria literária, na combinação dos elementos mais heterogêneos e mais incompatíveis ao interior da unidade estrutural do romance, na desintegração da trama única e monolítica da narração".

Essas características apontadas para a obra literária do grande ficcionista russo são comuns ao romance latino e a todas as narrativas enformadas pelo espírito carnavalesco. [A essência do gênero reside no polimorfismo e o princípio estético que confere unidade à obra de inspiração dionisíaca é a justaposição de contrários.] As formas e os conteúdos oximóricos são colocados como que em linhas paralelas, sem possibilidade de entrever-se uma síntese ideológica que resolvesse as antinomias. O dialogismo é o traço essencial deste tipo de literatura e constitui, portanto, a marca de sua estrutura. O que dá unidade à obra carnavalizada é a sua própria diversidade: "a vontade artística da polifonia é a vontade da união entre várias vontades" (20).

A estrutura carnavalesca do romance latino fundamenta-se na essência contraditória da vida social. [As obras literárias enformadas pelo espírito do carnaval ensejam a representação artística da realidade sem nenhuma idealização.] Posto que o que confere equilíbrio ao viver social é a imposição de uma ideologia que submete as vontades individuais, propondo regras de comportamento, a obra de inspiração dionisíaca apresenta esteticamente a ruptura desse equilíbrio, descrevendo o confronto entre o indivíduo e a sociedade, o instinto e a norma, o ser e o dever.

Uma breve análise dos componentes estruturais demonstrará, acreditamos, a essência polifônica e o espírito dionisíaco das narrativas latinas, pois as relações dialógicas encontram-se em todos os elementos da estrutura romanesca.

II.2.2.1 - Começando pela relação enunciação/enunciado, notamos que, diferentemente dos romances gregos, as duas narrativas em língua latina estão escritas na primeira pessoa do singular. Encólpio e Lúcio acumulam o papel de "narradores" e de "atores", quer dizer, vivem os acontecimen-

(20) M. Bakhtine, ibidem, 53

tos por eles narrados. A visão é, portanto, "com" o protagonista: é a partir deste personagem central que o mundo narrado se apresenta a nós. As ações e os outros personagens são vistos em imagem, pelo prisma do personagem-narrador. Este descreve seus sentimentos e explica seus pensamentos acerca da existência na dependência de sua psique e das experiências variáveis que o contato com a vida lhe vai proporcionando.

De outro lado, o cruzamento do foco narrativo que se dá pela assunção do papel de narrador por vários personagens, que constantemente tomam a palavra e, em discurso direto, expõem suas idéias e seus sentimentos ou emitem julgamentos acerca dos mais variados problemas da atualidade, cria uma confusão de consciências. Em determinados momentos o leitor não consegue saber qual é o ponto de vista do narrador, de que lado está a verdade, qual é a posição julgada certa e qual considerada errada. É que falta no romance romano o que vimos ser uma característica do romance grego: a visão unificadora de um narrador onisciente que, de fora e acima dos atores e dos acontecimentos, interprete e julgue o mundo narrado. Petrônio e Apuleio representam a realidade em suas múltiplas facetas, em seu sentir contraditório e irracional, com uma câmara colocada em vários ângulos de observação. Mais do que expor idéias ou emitir julgamentos coerentes, eles apresentam, em forma de arte, o absurdo humano e social. A pluralidade de vozes manifesta-se também ao nível do discurso: Petrônio e Apuleio não falam uma língua, mas várias "linguagens", na dependência da condição social e cultural dos interlocutores.

II.2.2.2 - Os personagens: a visão "com" impõe participação, pois o leitor goza ou sofre junto com os atores suas vicissitudes. [Como não há distanciamento entre narrador e personagem, assim não há separação psicológica entre personagem e leitor.] Essa participação, embora possa existir também para as narrativas de estrutura monológica, é mais efetiva no romance de tipo picaresco. O motivo é simples: homologicamente aos seres reais, os personagens do romance latino não são assistidos por uma divindade, não são predestinados a um fim feliz, não possuem uma coerência psíquica inabalável, não conhecem a verdade das coisas, não têm uma ideologia e uma moral definidas que possam guiar seu caminho. [Sua conduta

e seu destino são imprevisíveis. Seres "esféricos", revelam-se ao leitor aos poucos e nunca completamente. Seu comportamento é sempre uma surpresa.

Os personagens que povoam as narrativas de Petronius e de Apuleio, contrariamente aos do romance grego, não pertencem à classe nobre ou a famílias abastadas e socialmente destacadas, nem possuem uma beleza física e espiritual que os aparente com os deuses. É gente de carne e osso, que come, bebe, fornicava, peida em público. É gente que vive segundo os instintos, sem nenhuma coerção de ordem moral. A luta pela vida ensina-lhes a roubar, a trair, a trapacear. Aventureiros, em sua maioria, sem família, sem profissão, sem religião, têm como finalidade a satisfação da curiosidade de conhecer e de experimentar tudo o que é objeto do variegado espetáculo do mundo.

O herói do romance latino não representa a manifestação da consciência do autor; o protagonista e os outros personagens são apenas "vozes" da realidade experimentada pelo autor e expressa em forma de arte. Encontramos, portanto, uma pluralidade de consciências que expõem cada qual a sua verdade. As duas narrativas romanas estão repletas de idéias desencontradas, dos sentimentos os mais contraditórios. Exemplo típico é fornecido pela descrição do jantar em casa de Trimalcião: os convivas, de diferentes camadas sociais, conversam acerca dos mais variados problemas, cada um querendo impor seu ponto de vista, dialogando, discutindo, brigando.

O dialogismo, além de inter-pessoal, é também intra-pessoal. O conflito encontra-se na própria essência do personagem que luta entre as forças contrárias que o habitam. A expressão artística mais paradoxal do conflito entre o princípio material e o princípio espiritual, constitutivos da condição humana, é o Burro-Lúcio, um ser híbrido que, sob a aparência física de um animal, possui uma alma humana.

II.2.2.3 - As ações: a distinção proposta por Claude Bremond⁽²¹⁾ entre sujeitos "pacientes" e "agentes" aplica-se perfeitamente aos dois tipos romanescos que estamos estudando. Os personagens principais do romance grego são sujeitos pacientes no sentido de que sofrem as conseqüên-

(21) Logique du récit.



cias das ações (rapto, exílio, cativoiro, calúnias, etc.) realizadas pelos atores que exercem a função actancial do "inimigo". No romance latino, contrariamente, os protagonistas são sujeitos agentes pelo fato de encontrarem-se numa situação de carência e de praticarem atos visando à conquista do equilíbrio psíquico. Encólpio e Lúcio são os verdadeiros sujeitos das tentativas de transformação. Não existindo, porém, uma força superior (o destino) ou uma convicção ideológica (o amor para uma jovem casta e bela) que possa iluminar-lhes o caminho, eles não sabem como realizar-se existencialmente. Suas ações devem ser entendidas como respostas imediatas à satisfação dos instintos básicos.

Os acontecimentos não são dirigidos a um fim. As narrativas do gênero carnavalesco são estruturalmente inacabadas. Em verdade, seria impossível prever o desfecho da estória de Encólpio. Quanto a Lúcio, o final de sua fábula é surpreendente: a intervenção de Ísis, que gratuitamente restitui ao herói a forma humana e confere um sentido a sua existência, aparece como um deus ex machina, uma solução imprevista do desfecho, não preparada por "índices" no decorrer da narrativa. O final do romance é exterior e convencional: é uma solução ideológica acrescentada a uma narrativa axiológica. A religiosidade do protagonista é postiça por contrastar com a matéria e o caráter irreverente e satírico da narrativa toda. O desfecho religioso do romance de Apuleio e a microfábula de Amor e Psiquê constituem a inserção de elementos sagrados no contexto de uma trama profana. Essa mistura, que se encontra também no romance petroniano, é uma das características da literatura carnavalizada.

II.2.2.4 - O espaço: os personagens do romance latino não possuem um espaço tópico. Perambulam entre cidades desconhecidas, tendo como lugar de encontro não um lar mas uma hospedaria. Vivem à mercê da sorte, súcubos de um fado inconstante que os desloca de um lugar para outro, sem ponto de partida, sem ponto de chegada. Ao errar no espaço exterior corresponde um errar no espaço interior. Como não possuem consistência psíquica, fundamentada numa norma que lhes faça distinguir o falso do verdadeiro, o mal do bem, o errado do certo, assim não existe, para eles, uma topia material. Seu espaço é o mundo todo a conhecer-se na gama infinita das sen

sações sempre renovadas que provoca. Os protagonistas das narrativas romanas experimentam o "errar" em todas suas acepções: errar por não conhecer o caminho, errar por serem vagabundos, errar por enganarem-se, errar por desviarem-se da norma moral. O perpétuo errar é a escolha e, ao mesmo tempo, o castigo do herói picaresco; é sua fonte de prazer e a causa de seus sofrimentos.

II.2.2.5 - O tempo: nas narrativas latinas não há distanciamento temporal relevante entre o plano de enunciação e o plano do enunciado. Se quem narra é apresentado como sendo a mesma pessoa que vive os fatos, não pode existir grande diferença cronológica entre o mundo comentado e o mundo ficcional. A visão "com", pelo sincretismo actorial do protagonista-narrador, não induz à percepção de uma consciência refletida. O tempo do enunciado, sempre passado em relação ao tempo da enunciação, é, porém, um passado próximo, em que os acontecimentos são rememorados. Mais ainda: este passado, no ato de ser reproduzido pela mente do narrador, perde a sua pureza de tempo, sendo apenas "duração" de um estado de consciência. Pelo ponto de vista "com", existindo uma participação essencial do narrador na estória, o romance não apresenta uma nítida distinção temporal, pois a consciência que narra não é alheia aos fatos narrados e mistura acontecimentos, sentimentos e juízos de valores do tempo da enunciação com o tempo do enunciado. Tudo se confunde no presente da consciência de quem narra. Já analisamos, ao tratarmos do foco narrativo do Asno de ouro, a confusão que se encontra no romance apuleiano entre "autor", "narrador" e "protagonista". Em verdade, para quem narra ficcionalmente a estória de sua vida, não há passado nem futuro: tudo se torna presente no ato de ser enunciado.

II.3 - Nível temático

O caráter ideológico do romance grego e o aspecto carnavalesco das narrativas latinas, que já analisamos ao nível da estrutura (unidade tipológica das cinco narrativas gregas vs pluralidade de formas e de conteúdos das duas narrativas romanas), aparecem com maior evidência pelo estudo temático. É verdade que não deveríamos separar a análise temática da análise estrutural, pois, se tudo o que é funcional é também significativo, o "tema" particular ou geral de uma obra é um elemento constitutivo de sua estrutura. Com efeito,

os temas estão implícitos no mythos, no ethos e na dianoia de uma obra literária. Os personagens, por exemplo, através de seus atributos (que Propp chama de "grandezas variáveis"), desempenham vários "papéis temáticos": o herói apolíneo é o "defensor" dos valores ideológicos; a heroína encarna o tipo de "amor" idealizado pela sociedade; o inimigo é a personificação da "maldade" que ameaça insistentemente a felicidade individual e social; etc.

Mas, enquanto o método estrutural, segundo Lévi-Strauss, (22) "consiste em descobrir formas invariantes no interior de conteúdos diferentes", a análise temática segue um caminho inverso: rasteja "conteúdos recorrentes sob as formas variáveis". Perquirir os temas de uma obra, de um gênero ou de um movimento literário é ir em busca das linhas isotópicas que, independentemente das diferenças formais, conferem unidades de significação a obras coevas ou distantes no tempo.]

O estudo da temática ou da "tópica" é uma das mais antigas modalidades de análise literária, ultimamente revitalizada pelas contribuições de pesquisadores ligados ao Formalismo ou à Psicanálise. A diferença entre "tema" e topos reside apenas na possibilidade de o primeiro poder ser "original" de um autor, ao passo que o topos pertence sempre a um cabedal cultural e sua gênese é desconhecida. Mas, na medida em que o tema é repetido, se torna topos, isto é, lugar-comum, e se perde a consciência de sua origem. Gérard Genette (23) assinala a dificuldade para distinguir "a parte que cabe especificamente à singularidade irredutível de uma individualidade criadora, da que pertence, mais geralmente, à ideologia de uma época, ou, mais largamente ainda, às convenções e às tradições permanentes de um gênero ou de uma forma literária. O nó desta dificuldade reside de algum modo no encontro entre a temática original e "profunda" do indivíduo criador e daquilo a que a retórica antiga chamava tópica, quer dizer, o tesouro dos assuntos e das formas que constituem o bem comum da tradição e da cultura".

Em suma, o "tema" prende-se mais diretamente à psique do autor, ao passo que o topos é fruto da psique coletiva, que aponta para os arquétipos da vida do espírito. Per

(22) "Estruturalismo e crítica", 393

(23) "Estruturalismo e crítica literária", 384.



ceberemos, através da análise temática e do estudo genético, que o romance grego, pela sua estrutura ideologicamente conservadora, faz grande uso de topos, isto é, recorre com maior frequência ao acervo cultural da literatura preexistente, em oposição ao romance latino, cuja temática é carnavalizada ou subversiva. O romance grego é produto de autores que fazem grandes concessões ao gosto do público que quer ver seus ideais expressos em forma de arte; o romance latino é criação literária de duas marcantes personalidades artísticas, Petrónio e Apuleio, que expressam esteticamente o aspecto irônico da existência humana. "Súmula abstrata das significações parciais da obra, organizadas em um sentido único, o tema geral de um romance resulta da fusão de um número indeterminado de temas parciais, correspondentes a cada uma das partes em que se pode dividir a obra de ficção" (24). Consideramos como tema geral, não só de cada texto mas também do conjunto dos textos do romance grego, a visão apolínea do mundo; consideramos como tema geral, comum aos dois romances latinos, a visão dionisiaca do mundo. Estes temas gerais são abstraídos pela análise dos temas parciais, que compõem os dois tipos de romance.

II.3.1 - O romance grego como visão apolínea do mundo

As narrativas em língua grega pertencem ao tipo de literatura ficcional em prosa que os ingleses chamam de romance e N.Frye de "romanesco": uma forma literária representando um mundo idealizado, o desejo da realização de um sonho, a conscientização do inconsciente coletivo que aspira a um ideal de vida em que o bem e o belo triunfem sobre o mal e o feio. A luta e a vitória final do princípio do bem sobre o princípio do mal é personificada pelo "herói", representante dos valores sociais, que derrota o "vilão", o qual, por sua vez, ameaça subverter a ordem constituída. N.Frye, na sua crítica dos arquétipos" (25), considera o gênero romanesco como a expressão literária do "mito do verão": o romanesco assemelha-se ao ciclo solar. A personalidade do herói deste tipo de romance está associada à primavera, à ordem, à fecundidade, à beleza, à juventude.

Como Apolo, o deus da luz, assim o herói roma

(24) E.Lopes - E.P.Cañizal - La consagración del instante, 38.

(25) Anatomie de la critique, 226-251.

nesco realiza uma perigosa viagem no mundo das trevas (a noite, o inverno, a confusão, a esterilidade, a velhice = o polo oposto, personificado pelo "vilão") para que surja uma nova aurora para a humanidade. Esta "viagem" é constituída de várias etapas, que levam o herói (e o mundo) do trágico ao cômico, do estado de infelicidade ao estado de felicidade. Acompanhando as fases da evolução desta transformação, analisaremos os topos do romance grego, que, como veremos, são antitéticos em relação aos temas do romance latino.

II.3.1.1 - Nascimento misterioso do herói, "sujeito" e "destinatário"

No romance de Heliodoro, os soberanos da Etiópia, descendentes do Sol, são estéreis. Numa tarde de verão, por inspiração divina, têm relações sexuais e a rainha Persina sente-se engravidar de uma forma misteriosa: olhando para um quadro que representa Andrômeda nua nos braços de Perseu, o esperma toma figura de Andrômeda e nasce-lhe uma filha de cor branca, Cariclea. Por medo de ser acusada de adultério, a rainha afasta do lar a recém-nascida junto com sinais de reconhecimento e uma carta explicativa (IV,8). A origem misteriosa de Cariclea, ligada ao "mito do verão" por descendência ancestral, por imagens e elementos mitológicos (26), é um indício da função messiânica a que é destinada a heroína: ela será a luz da verdade (cor branca) que resplandecerá no meio das trevas (cor preta), a sabedoria que vencerá a ignorância. A "exposição" de Cariclea, num sentido psíquico, pode representar a rivalidade da mãe preta que esconde do marido a alva beleza de sua filha; num sentido étnico, significa a inveja da raça preta em relação à branca, da barbárie com respeito à civilização grega.

No romance de Longo, o tema do abandono das duas crianças reveste-se da mesma origem misteriosa: o futuro casal de protagonistas é abandonado junto com sinais de reconhecimento, e os pastores que criam os recém-nascidos não conhecem sua filiação. O que caracteriza o romance de Longo é o conjunto de imagens ligadas à vida pastoral: o primeiro a-

(26) Andrômeda é o arquétipo mítico de Cariclea: a filha de Cefeu e Cassiopeia, por um pecado de orgulho da mãe, foi exposta; salva por Perseu, tornou-se uma constelação.

limento é fornecido às crianças por uma cabra, que amamenta Dáfnis, e por uma ovelha, que amamenta Cloe; os "humanos" que continuam a obra de criação dos bebês, iniciada por animais, são casais de pastores; Cloe é encontrada num espaço natural, numa gruta consagrada às Ninfas dos bosques; o tempo da descoberta das crianças é o verão, durante o sol do "meio dia"; os nomes dados às crianças são rústicos (Dáfnis = "loureiro", Cloe = "verdejante"). Este conjunto de imagens bucólicas irmaniza elementos do mundo divino, humano, animal e vegetal:

"(Drias) pensou, num primeiro momento, em apanhar os ricos objetos de reconhecimento e de abandonar a criancinha; mas depois teve vergonha de ser menos humano de que uma cabra"(I,7) ... "Eles pensaram todavia que era conveniente obedecer aos deuses naquilo que diz respeito a estas crianças, salvas pela providência divina"(I,8).

A ordem cósmica, as forças do bem, todos os elementos do mundo vivificado pelo espírito apolíneo, concorrem para que Dáfnis e Cloe, aos quais os pais tinham negado o direito à vida, conservem a existência.

O tema da proteção às crianças abandonadas, comum aos romances de Heliodoro e de Longo, alarga-se num tema maior, o da simpatia para todos os fracos e humilhados, comum ao conjunto dos romances gregos e ao conto de Amor e Psiquê. Esta, errando à procura do Amor perdido, suplica a ajuda das divindades celestes, que, por solidariedade de classe, não querem indispor-se com Vênus. Quem ajuda Psiquê a superar as difíceis tarefas são as formigas (elemento animal), um caniço(elemento vegetal) e uma torre (elemento mineral).

O conteúdo ideológico subjacente a este tema é o desejo de um mundo novo, simbolizado pelo nascimento milagroso do herói, da volta à "idade de ouro", em que reine a harmonia universal entre os elementos cósmicos, sem diferença de classes, sem maldades, sem injustiças e sem sofrimentos. A este mundo "sonhado" opõe-se o mundo da realidade, dominado pela potestas de alguns sobre outros. O herói rejeitado, sem o conhecimento das relações de seu parentesco, é um ser livre de qualquer engajamento com a sociedade e pode, por tanto, cumprir a missão messiânica de renovador da axiologia social.

Se a sociedade é a destinatária virtual da men

sagem romanesca, o herói, além de sujeito da ação transformadora, não deixa de ser também ele um destinatário, na medida em que passa a usufruir do objeto (o amor de uma mulher divinamente bela e excepcionalmente virtuosa) considerado o valor máximo da ideologia romanesca.

II.3.1.2 - A juventude inocente do herói

Afastado de seu lugar de origem, o herói vive num mundo edênico, ignaro da maldade dos homens. É o caso de Dáfnis e Cloe que crescem num ambiente natural e pastoril. Seu único "saber" é o que lhe provém do contato com a natureza animal e vegetal. Vivem e sentem em consórcio com as vozes da natureza, num estado de inocência pura, desconhecendo inclusive o sentido e a função da diferença sexual.

Este estado de inocência é comum à juventude de todos os heróis do romance grego, também aos que vivem num ambiente civilizado. Depois de passar a infância com um pastor, Cariclea é educada pelo pai adotivo para o culto da divindade. Concentra nesta função religiosa todas as aspirações juvenis, não cultivando nenhuma paixão humana. O herói do romance de Xenofonte, Habrôcomes, vive sua juventude dedicado aos esportes, fazendo pouco caso do amor e do casamento. Enfim, o herói do mundo apolíneo, na fase da juventude, é caracterizado pela inocência, pela virgindade e pela beleza.

A castidade e a beleza são prerrogativas tanto da heroína quanto do herói do romance grego. Nenhuma concessão é feita ao "machismo": os dois sexos recebem um tratamento igual. E isto porque a beleza, além de ser um atributo físico, é considerada uma qualificação espiritual. O tema da beleza divina dos protagonistas constitui um lugar-comum do romance grego. Caritão iguala a beleza de Calíroe à de Vênus "ainda virgem" (I,1) e apresenta Quereas como o mais bonito dos homens. O rosto de Calíroe brilha como uma estrela e o povo é ofuscado pela sua beleza (IV,1). Esta atrai não só a vista mas também o espírito (V,3). O sátrapa Dionísio não acredita que Calíroe possa ser bela e escrava ao mesmo tempo:

"É impossível que seja bonito um corpo que não nasceu livre" (II,1).

Para os gregos, a beleza física é um reflexo da beleza espiritual e esta não pode encontrar-se num corpo servil. Caritão

considera a beleza "mais nobre" do que o próprio amor (IV,7). No romance de Heliodoro, os protagonistas são apresentados como seres de uma beleza divina (I,1-2). A beleza e a nobreza de espírito de Teágenes e Cariclea encantam até os bandidos, cujo chefe se coloca a sua disposição (I,4). O protetor Calasíris presta aos protagonistas as mesmas homenagens que oferece a Apolo, por serem os dois "belos e bons como deuses" (II, 23). Longo, embora fuja dos lugares-comuns e goze de uma maior liberdade no uso de tópicos, define a beleza dos protagonistas como "não rústica" (I,7) e qualifica Dáfnis "belo como o deus Dionísio" (II,2). A descrição de Habrôcomes e Antia não foge a este tema comum; o herói é dito ser mais bonito do que o mesmo Cupido e a beleza da heroína é comparada à de Diana (I,1). No romance de A. Tácio, a beleza de Leucipe é comparada a um jardim em flor; sua vista fixa-se nos olhos de Clitofonte; dos olhos penetra na alma e passa a ser o "alimento" da pessoa amada (I,4-19). Por estas imagens, o narrador quer descrever "cientificamente" a fisiologia das paixões: a beleza é considerada uma "emanação" que cria uma união à distância.

Juventude, beleza, inocência e castidade são temas interrelacionados e constituem o conjunto de imagens do mundo apolíneo em que vive o herói, anteriormente à passagem para o mundo "real", o mundo da experiência.

II.3.1.3 - O surgir do amor e o choque com a realidade

A extraordinária beleza corporal e espiritual do herói e da heroína romanesca determina nos dois um amor repentino e arrebatador. Um simples olhar é suficiente para que os protagonistas deixem de viver no isolamento espiritual, ligando suas vidas para sempre. É a beleza que desperta o instinto sexual e inicia os jovens para o mundo da realidade e da experiência.

Mas esta beleza, se, de um lado, aproxima amorosamente dois seres puros e inocentes, de outro, é causa de todas as desgraças que o casal de amantes deverá suportar. Adentrando o mundo da realidade pela porta do amor, o herói e a heroína são obrigados a sofrer a rivalidade e a cobiça de outros seres. Com efeito, a beleza extraordinária encanta e desperta o amor repentino não só no herói, mas também em ou

tros homens que se tornam seus rivais. Assim, a beleza de Calíroe desperta paixões, sucessivamente, nos antigos pretendentes, em Quereas, Dionísio, Mitridates, Fárnaces, Artaxerxes; a beleza de Cloe é disputada pelo cabreiro Dáfnis e pelo boia-deiro Dórcon; Leucipe é desejada por vários bandidos; a beleza divina de Psiquê suscita o ciúme e a vingança de Vênus. A mesma coisa acontece ao protagonista masculino: Dáfnis é desejado por uma mulher casada e por homossexuais; Clitofonte é vítima da luxúria de Melitéia; a beleza de Habrôcomes desperta amor e ódio na jovem Manto; o belo Cnémon é condenado à expatriação por não satisfazer a insana paixão da madrasta De maenetéia. É por isso que a beleza é qualificada de "funesta", ao longo das narrativas gregas.

II.3.1.4 - O amor idealizado é o "objeto" único do ser apolíneo

Uma vez conhecido o amor, o herói romanesco, não consegue mais viver sem ele. A realização amorosa torna-se a finalidade última de sua existência. Por isso, sai do estado de inocência e enfrenta a "luta" para alcançar a felicidade entrevista. Mas, como a beleza apolínea é extraordinária e divina, assim o amor que liga dois seres dotados deste tipo de beleza é um amor invulgar, que atinge o próprio princípio da vida espiritual. A comunhão integral entre os protagonistas romanescos é vista como a plena realização existencial, a elevação a um mundo melhor, a um estado de felicidade edênica. No conto de Amor e Psiquê, o conceito de amor é sublimado ao ponto de elevar a alma humana até à imortalidade.

Para a consecução deste amor tão excelso são necessárias a graça e a ajuda divina. Ao querer do herói deve associar-se o querer de uma divindade protetora. Ou, melhor, é a própria divindade que deve predestinar o herói a este amor excelso.

No romance de Caritão, é Cupido que determina o amor repentino entre Quereas e Calíroe. O deus Amor, descrito como um tirano caprichoso "que se diverte em conseguir sucessos imprevistos" (I,1), logra uma grande vitória sobre o ódio, fazendo com que dois membros de famílias inimigas se apaixonem entre si. É por este êxito do amor sobre o ódio que os siracusanos festejam o casamento de Quereas e Calíroe com

alegria maior do que aquela com que festejaram a vitória naval sobre os atenienses. Amor é o maior dos deuses, superior ao próprio Júpiter. É a força cósmica que dirige todos os seres, contra a qual é impossível lutar, O único remédio para o amor é a satisfação do amor, a posse do objeto amado (VI,3).

No romance de Heliodoro, esta concepção do amor liga-se ao conceito de "Virtude" do estoicismo. Como para os estóicos era a virtude, assim para o romancista é o amor que concentra em si todas as atenções e torna o amado-amante indiferente ao que vem de fora. O sentimento amoroso, quando atinge o sublime, opera com tanta intensidade na psique humana que esta alcança a "ataraxia", o estado de imperturbabilidade perante o mundo exterior. Esta absorção completa e absoluta do sujeito amante no objeto amado é indicada pela atitude de Cariclea que, atenta na contemplação de Teágenes ferido, não percebe a chegada dos bandidos. O narrador tece o seguinte comentário sobre esta passagem fabular:

"A tal ponto um desejo violento e um amor sincero elevam-se acima das desgraças e dos prazeres que nos vêm de fora e nos obrigam a não ver senão o objeto amado e a não ter outra vontade senão a sua" (I,2).

Mais adiante (I,19), o narrador distingue este amor extraordinário do amor comum, a "Vênus vulgar". Enquanto o segundo tipo de amor é apego à matéria, à carne, ao perecível, o primeiro realiza-se na pura contemplação da beleza eterna do objeto amado. O ator-objeto do desejo amoroso, antes que um ser real, é a imagem ou a personificação da "idéia" do amor que sublima os instintos, inspira sentimentos nobres e eleva o homem até a divindade. Não é difícil perceber nesta concepção apolínea e romanesca do amor as influências da doutrina platônica sobre o "modelo" espiritual e universal das coisas e sua representação nos objetos particulares.

Este platonismo é mais evidente no conto de Amor e Psiquê: a parte espiritual do ser humano (Psiquê="alma"), possuindo a mesma beleza divina e sendo, portanto, a imagem do modelo transcendental (Vênus = "alma universal"), apaixonou-se pelo Amor (Cupido = "idéia" ou "forma" do amor). Para que seja possível a conjunção da imagem particular com o modelo universal é preciso que aquela se liberte de seu invólucro corporal. Isto é conseguido pela ajuda do próprio Cupido, que

transporta Psiquê para um mundo extraterreno. Após uma purificação progressiva, Psiquê consegue alcançar o estado da imortalidade.

Esta doutrina é expressa no romance de Apuleio através de símbolos e imagens. Cupido, representado como uma criança caprichosa e incontrollável (IV,30), é o elemento "subversivo" do mundo celeste, pois desobedece à ordem materna, não respeita a hierarquia constituída e não admite a separação entre o divino e o humano. Constitui-se, então, como elemento intermediário, o elo entre os deuses e os homens. É o símbolo da força cósmica que iguala e une todos os elementos sob a égide do amor. Ele opera não só nos seres animados (divinos e humanos), mas também nos inanimados: à vista do Amor a lâmpada e a navalha de Psiquê adquirem novo fulgor e sentimentos humanos (V,22). Todos os amores da terra são encarnações particulares desta "idéia" transcendental e arquetípica do amor, a que a mitologia grega chamou de Eros e a romana de Cupido: quando este está ferido e preso no quarto da mãe Vênus, no universo dá-se uma paralisação da prática do amor (V,28).

Na Pastoral de Longo, Cupido é descrito como sendo o princípio vital de todas as coisas. Traduzimos a concepção de Cupido que o velho Filetas transmite aos inexperientes Dáfnis e Cloe:

"O Amor, meus filhos, é um deus jovem, belo e alado; e por isso que ele ama a juventude, persegue a beleza e fornece asas às almas. Seu poder é superior ao de Júpiter. Ele reina sobre os elementos, sobre os astros, sobre os outros deuses... Todas as flores são obra do amor; estas árvores são seus frutos; é graças a ele que os rios correm e que sopram os ventos. Eu vi um touro em amor: ele mugia como se um moço o tivesse picado; eu vi o bode amar a cabra: ele a seguia para toda parte. Eu mesmo, quando jovem, fui apaixonado por Amarílis: eu me esquecia de comer e de beber e não conseguia dormir. Minha alma sofria, meu coração batia, meu corpo congelava-se; eu gritava como se alguém me batesse, ficava mudo como um cadáver, lançava-me às águas do rio como se estivesse queimando" (II,7).

Este deus todo-poderoso exige de seus fiéis uma dedicação exclusiva. Para entrar no seu reino é preciso ser "iniciado" nos mistérios do amor, consagrando a vida a seu culto e ser a ele fiel também depois da morte. A heróina do romance de Xenofon-



te diz aos violadores de seu sepulcro:

"Eu sou consagrada a duas divindades, ao Amor e à Morte: deixem-me pertencer a elas"(III,8).

Em resumo: o sentimento amoroso domina a ação romanesca, cujos heróis são "os escolhidos" pela divindade-símbolo, Cupido, que os predetermina à felicidade conjugal. Os protagonistas do romance grego não possuem outra ocupação a não ser a procura incessante do objeto amado. Esta constatação leva-nos a pensar na profunda mudança que se operou no seio da sociedade grega do período alexandrino. Enquanto na época clássica o protagonista era o herói que simbolizava os altos interesses políticos, sociais ou religiosos, na época alexandrina é um "indivíduo" que está preocupado em resolver seu problema existencial. A mulher sai do gineceu e torna-se sujeito e objeto de desejo. A finalidade última do ser humano é a realização amorosa, a única possível num mundo oprimido pelo imperialismo.

II.3.1.5 - A aventura' como expiação do pecado de Híbris

Híbris é uma divindade alegórica, personificação do conceito abstrato do "desmedido", da mistura do humano com o divino. Ela induz o homem a superar sua condição de mortal e a igualar-se aos deuses. Por isso atrai os castigos divinos sobre os homens.

O herói romanesco, investido de qualificações excelsas, na sua aspiração a um tipo de amor ideal comete um pecado de orgulho: despreza o amor comum entre os mortais, sonhando com um amor que o eleve até o limiar da imortalidade. A pessoa amada, antes que um "objeto" de satisfação material, é percebida como meio para a prática da virtude e a elevação espiritual. É através deste amor idealizado que o herói apolíneo faz brilhar a centelha de divindade que existe no ser humano. O desejo da desmaterialização e o sonho da não morte aproximam o homem da divindade.

Por afastar o homem das leis naturais, este hibridismo é considerado um "pecado" que deve ser punido. A Nêmesis, personificação da Vingança, através da aventura, isto é, o afastamento do lugar típico e a defrontação com um espaço desconhecido, encarrega-se de punir o herói que quer ultrapassar os limites de sua condição humana. Longe de sua cidade e da proteção do lar, o herói romanesco é obrigado a enfrentar a hostilidade do desconhecido, sendo destituído do seu

ser verdadeiro. Humilhado e escravizado, numa solidão material e espiritual, o herói adquire a consciência de si próprio, de suas limitações. [A aventura tem, portanto, uma finalidade catártica: o errar torna o homem sábio, pois o liberta do orgulho.] R

O simbolismo da aspiração humana à divindade e de sua conseqüente punição está bem claro no conto de Amor e Psiquê: por ter desejado o amor do Amor, ser divino, a heroína, criatura humana, é castigada por Vênus com uma dolorosa peregrinação entre os três mundos (terrestre, celeste e infernal). Enquanto se atribuem a Vênus características humanas (ciúme, ira, despeito, vingança, etc.), Psiquê é modalizada por atributos divinos. O antropomorfismo da divindade e a sacralização do humano representam o desejo de uma aproximação entre os dois mundos. A aspiração do romanesco à simbiose do humano e do divino é expressa também espacialmente: à degradação de Vênus e de Cupido, que descem até a cidade onde vive Psiquê, corresponde a sublimação da heroína que sobe até ao céu. Assim, o palácio encantado para onde levam Psiquê é definido como "uma mansão divina construída por Júpiter para misturar-se com os homens" (V,1).

Esta aspiração à comunhão amorosa do humano com o divino, embora miticamente menos transparente, é uma isotopia comum a todo romance grego. As aventuras de Quereas são causadas pelo seu amor a Calíroe, jovem cuja beleza é comparada à de Vênus. Calíroe simboliza o objeto-valor a que todos os personagens romanescos aspiram: a posse amorosa de uma mulher divinamente bela e virtuosa. Este "objeto" é destinado apenas ao herói, ator que possui as mesmas qualificações da heroína. Mas, para que cada qual seja digno da posse de seu parceiro, é preciso que a dupla de amantes seja submetida a uma série de provas que visam purificá-los de seus instintos. O herói e a heroína devem libertar-se do orgulho, do ciúme, da violência, da luxúria e de outras paixões que afetam o ser material. A morte aparente, tema comum a todo romance grego, simboliza a deposição do invólucro material e a ressurreição para a vida espiritual. Assim, o casal de noivos, após uma série de aventuras que se sucedem num crescendo doloroso, conseguem expiar suas culpas e ser dignos de uma felicidade eterna. Traduzimos um trecho da invocação de Calíroe a Vênus:

"Até quando me serás inimiga? Se cometi alguma ofensa a teu respeito, já me puniste; se esta minha beleza desaventurada te pareceu criminosa, já foi a causa de minha ruína. A única coisa que faltava às minhas desgraças era a guerra e eis que também desta eu fiz experiência" (VII,5).

Enfim, a deusa acha-se satisfeita com a punição infligida ao herói-transgressor e concede-lhe perdão:

"Mas agora que Quereas fizera larga penitência para o Amor, errando do Oriente ao Ocidente, no meio de mil sofrimentos, Vênus teve piedade de le e, após ter perseguido na terra e no mar o casal mais bonito do mundo, desejou unir os que ela própria separava" (VIII,1).

O tema da busca da divindade repete-se no romance grego, embora de uma forma diferente em cada romancista: Habrôcomes, herói da narrativa de Xenofonte, considera-se e é considerado pelo povo mais bonito do que o próprio Eros. A ele é dedicado um culto divino. E isto provoca a vingança do deus, que pune o pecado do orgulho, obrigando-o a amar uma criatura humana e a errar pelo mundo. Heliodoro confere a sua heroína Cariclea um nascimento milagroso: no meio da negrice etíope sua alva beleza e sua sabedoria de pessoa sofrida e civilizada resplandecem como uma luz divina, o Sol que ilumina as trevas do mundo material. A beleza divina de Leucipe encanta Clitofonte, que, desprezando o amor "vulgar" de Caligônia, enfrenta inúmeros obstáculos até conseguir o objeto amado.

O tema da aventura, repleto de viagens marítimas, naufrágios, assaltos de piratas, escravidões, prisões, atentados ao pudor, etc., que faz parecer tão monótono o romance grego, não poupa sequer a breve narrativa pastoril de Longo. Isto porque a isotopia comum à narrativa romanesca é que o amor ideal só se consegue após o sofrimento que purifica. A peregrinatio humana vê-se como um meio de expiação de culpas, correção de defeitos e aquisição de experiência. É indispensável que o homem passe por uma série de provas para aprender a distinguir o que há de divino no mundo.

II.3.1.6 - A Tiquê, personificação do "oponente"

Além de Híbris e de Nêmesis, entre outras divindades alegóricas de vícios, virtudes e conceitos abstratos que povoam o romance grego, salienta-se Tiquê, "Fortuna" para os romanos, auxiliar do deus Destino (Fatum, em Roma). O Des

tino é uma configuração de Deus, percebido como "destinador" do bem e do mal. Tiquê personifica a execução desta vontade suprema.

Representada com os olhos vendados e com um ti mão na mão, Tiquê simboliza o acaso que dirige o caminho dos homens. A Fortuna pode ser benéfica ou maléfica, sendo causa dora da "sorte" ou do "azar". O romance grego, porém, insiste no aspecto disfórico de Tiquê, atribuindo-lhe a responsabilidade das desgraças e das peripécias que impedem temporariamente o herói de alcançar o objeto desejado. Neste sentido, sintetiza as forças do mal que, no eixo actancial ajudante-sujeito-oponente, desenvolvem a função de "oponente". No plano da manifestação, embora as lamentações contra a Fortuna adversa constituam um lugar-comum a todo romance grego, o investimento semântico deste actante varia de narrativa para narrativa.

No romance de Caritão, como já vimos, o motivo do conflito é determinado pela intervenção de outra divindade alegórica: Éris, a Discórdia, que instiga a inimizade entre as famílias dos protagonistas e o ciúme, a inveja e a vingança nos corações dos pretendentes de Calíroe. Mas, logo em seguida, o papel de "oponente" é representado por Tiquê, por meio de vários motivos recorrentes no romance grego: morte aparente, rapto do cadáver putativo, assalto de corsários, desencontros, prisões, etc. De todas essas desventuras culpa-se a Fortuna.

"contra a qual ficam sem efeito os cálculos humanos, pois ela é uma divindade que gosta de vencer e de quem se pode esperar qualquer coisa" (II,8).

Nenhuma ação pode realizar-se sem o consentimento da Fortuna (III,3); ela reina sobre as pessoas e sobre os lugares que podem ser favoráveis a uns e desfavoráveis a outros (IV,4); a Fortuna sente ciúme da felicidade humana (IV,1), é caprichosa e gosta de novidades (IV,3).

Esta Sorte maléfica está presente no romance grego, ora pela potestas paterna, ora pelo senex iratus, ora pela rivalidade de pretendentes mais ricos, ora pelo engano ou violência. Jovem e inexperiente, o herói é vítima destas fatalidades que embaraçam o alcance da felicidade. Os vários tipos de oposições representam o poder social e econômico ou a força bruta, que oprimem o indivíduo e o impedem de reali-

zar-se existencialmente. A figura mitológica da Tiquê adversa simboliza a vontade social que se sobrepõe à vontade individual. (27).

II.5.1.7 - A divindade na função de "destinador" e de "ajudante"

Ao lado da Fortuna cega e maléfica, encontramos no romance grego a presença de uma divindade clarividente e benéfica, chame-se ela Vênus, Cupido, Apolo ou Ísis, pouco importa. Qualquer que seja o ator, este atua como uma pronóia, isto é, uma Providência individual que protege e assiste aquele que escolheu e predestinou à felicidade. O herói romanesco, sujeito da luta para conseguir o objeto desejado, é modalizado por um forte "querer", mas por um fraco "saber" e "poder". Ele é jovem e inexperiente, sem meios próprios para superar os difíceis obstáculos que o poderoso oponente coloca no seu caminho. É indispensável, portanto, que o ajude uma força superior, a mesma que o destinou à árdua tarefa.

O romance grego apresenta uma concepção da divindade bem diferente da idéia de religiosidade a que nos acostumara a literatura clássica. A um deus transcendente que olha e dirige os destinos humanos lá do Olimpo, distante de suas criaturas, substitui-se um deus providente e participante que entra em comunicação direta com a psique de seu devoto, adentrando-lhe a vida do subconsciente. A prática do culto religioso, mais do que a simples celebração formal de um ritual imposto pela religião oficial, é o esforço de uma comunhão mística com a divindade, que se comunica com o fiel ora no seu estado de consciência, por meio de "visões", ora ao nível do subconsciente, mediante "sonhos", ora por intermediários, através de "oráculos", ora por intervenção direta, no caso de "milagres". O sentimento religioso é, portanto, algo de sentido e vivido. Isto explica porque todos os heróis e heroínas romanescas são modalizadas pela sua religio, isto é, por uma íntima ligação com a divindade.

-
- (27) O tema da adversidade da sorte não é exclusividade do gênero romanesco. Aparece também no romance satírico, cujos personagens culpam Tiquê de suas desgraças. Mas, no romance latino, devido à diferente tipologia do herói, Tiquê desenvolve o papel de "punidora": o herói pícaro faz por merecer os imprevistos da sorte, pois é um aventureiro que vai ao encontro do acaso.

Das narrativas gregas, a que mais salienta o aspecto da religiosidade é o romance de Heliodoro. Ao nível do mythos, já encontramos o nascimento "milagroso" da heroína e a presença da divindade que protege os protagonistas em todo o desenrolar-se das ações fabulares. Ao nível de ethos, repare-se em que todos os personagens importantes são "sacerdotes": a protagonista Cariclea e seu pai adotivo Caricleu, o protagonista masculino Teágenes, o "ajudante" egípcio Calasíris e seu filho Tiâmis. O décor dá mostra de uma impressionante conformidade entre assunto, personagens, ambiente e estilo. As várias e minuciosas descrições de cerimônias religiosas, mais que simples "paralisações" da estória para esticar a narrativa, constituem verdadeiros "núcleos" fabulares, pois é durante estas festividades que se realizam os acontecimentos mais importantes, como, por exemplo, o surgimento do amor entre os protagonistas e a anagnórisis final de Cariclea. Ao nível da dianóia, enfim, os inúmeros pensamentos contidos nas falas dos personagens, especialmente do sábio Calasíris, denunciam a atmosfera espiritual do mundo grego da época helenística, dominada por idéias neopitagóricas e neoplatônicas, que ensinavam a perceber no meio do caos aparente uma mente superior que colocasse ordem nas coisas e as tornasse inteligíveis, a crer numa providência divina que desse sentido ao sofrimento humano, a acreditar no caráter sagrado da vida sobre a terra.

A divindade que domina no romance de Heliodoro é o deus Apolo, adorado em Delfos, que por um sincretismo simplificador do pantheon clássico se confunde com Hélios, deus protetor da Etiópia. Trata-se, enfim, do culto ao deus Sol, que dá luz, calor e vida à humanidade. Já vimos como o sentido profundo da figura mitológica de Apolo reside na sua função de clarear as trevas materiais e espirituais do mundo. O desejo da "inteligibilidade", característica do espírito grego, leva o narrador romanesco a estabelecer uma constante comunicação entre seus personagens e o mundo invisível, através do recurso a oráculos e sonhos. A verdade e o futuro são revelados aos "iniciados", às criaturas consagradas ao culto religioso. Pela renúncia aos bens materiais e pelo assíduo contato com as coisas divinas, elas são merecedoras do conhecimento dos desígnios divinos. Os sonhos são tidos como antecipações oníricas do que vai acontecer. Embora não sirva para sustar ou modificar os imutáveis desígnios do Destino, o pré-conhecimento das coisas possui o benefício de evitar a surpresa

e preparar o eleito para suportar com serenidade o que Tiquê lhe reservou. É o que se depreende do seguinte trecho do romance de Aquiles Tácio:

"A divindade gosta, muitas vezes, de revelar em sonhos o futuro dos homens; não porque estes possam evitar a desgraça (pois ninguém é mais forte do que o destino), mas para que suportem mais facilmente seus sofrimentos. Com efeito, o que acontece de repente, sem ser esperado, subverte o espírito sob a brutalidade do golpe e o aniquila; ao contrário, o que é já esperado faz com que o homem se acostume gradativamente à desventura e não sofra o impacto" (I,3).

É por esta comunicação com o herói que a divindade destinadora exerce a sua função de ajudante: ela não impede que seu protegido sofra, mas revela-lhe que o sofrimento é inevitável e no final ele receberá o prêmio de sua perseverança.

Este investimento semântico dos atores divinos que funcionam como "destinadores" e "ajudantes" encontra-se em todo romance grego. Inclusive o romance latino de Apuleio, especialmente no conto de Amor e Psiquê e no episódio final da salvação de Lúcio, apresenta homologias com o romance grego no que toca o recurso ao "ajudante" divino. O Burro-Lúcio, cansado de mil sofrimentos, dirige patética prece à deusa Ísis, apresentada como uma divindade sincrética dos múltiplos nomes e representada pela casta Lua. A deusa piedosa acolhe a invocação do suplicante e, em sonho, revela-lhe o caminho da re-humanização. Mas impõe uma condição: Lúcio será salvo se lhe observar os preceitos e se consagrar o seu culto. Enfim, o caráter sagrado e religioso do herói é exigido, pois, sem esta marca peculiar, a divindade não poderia ajudá-lo. Do mesmo modo, a conjunção entre o divino e o humano, simbolizado pelo casamento entre Amor e Psiquê, só se poderá efetuar quando, pela graça de Júpiter, a heroína se elevar à condição de imortalidade. No fim, a divindade benéfica, a Providência, triunfa sobre a Sorte cega e põe "ordem" no cosmo, premiando os justos e punindo os malvados.

II.3.1.8 - Vitória final da verdade, da justiça e do amor

Divisamos o herói romanesco predestinado pela vontade divina a perseguir seu objeto: o amor de uma mulher modalizada por atributos divinos. Este objeto, constituindo

um valor social, é desejado por outros elementos do grupo, ca da qual lutando contra o herói para conseguir para si o objeto desejado. Na primeira fase desta luta, jovem e inexperiente, o herói é vítima do engano, da hipocrisia, da injustiça ou da força bruta. Assim, de forma semelhante ao herói propiano, todos os protagonistas do romance grego são ludibriados pelas armadilhas preparadas pelos inimigos, mais velhos e sem escrúpulos, ou pela Sorte a ele contrária. Mas, no fim da narrativa, no momento da anagnórisis, a verdade vem à luz, os culpados são castigados e os virtuosos premiados.

Este esquema simples e imutável chega a ser monótono por seu caráter repetitivo. Constitui a estrutura elementar, quer das macrofábulas quer das microfábulas dos romances gregos. Exemplifiquemos com uma microfábula do romance de Heliodoro: Demaenetéia, a madastra perversa que acusa o enteado Cnémon do crime que o jovem não quis cometer, no fim é vítima de suas próprias maquinações e paga com a morte a sua vilania, enquanto ao jovem inocente é restituída a honra e o lugar junto ao pai. A mesma sorte toca à cúmplice Tisbéia. Note-se a ansiedade com que os ouvintes do episódio, de forma semelhante aos leitores do romance, esperam o castigo da culpada:

"Mas tu nos causarás um imenso sofrimento - disse Teágenes - se na tua narração deixares impune a criminosa Demaenetéia" (I,14).

O desejo popular de ver a justiça triunfar atinge a esfera da imaginação e sonha com a existência de juízes infalíveis, como a áspide sagrada, cujo veneno mortífero só mata os culpados, (I,20), ou de "provas" para testar a virgindade e a fidelidade conjugal (a prova do fogo, da água, etc...).

A grande massa dos leitores que, em última análise, é a destinatária de qualquer narrativa romanesca, admite uma ruptura apenas momentânea da ordem que sonha reinar no mundo: ao fim e ao cabo, exige que o bem triunfe sobre o mal, a verdade sobre a mentira, a justiça sobre a opressão, a virtude sobre o vício, o amor sobre o egoísmo. As palavras do sábio Calasíris expressam a necessidade de o herói apolíneo obedecer a esta ordem:

"Eu tive uma esposa, como exigem as leis de minha cidade; ela morreu, como exige a ordem da natureza" (II,24).

O sacerdote grego Caricleu, por sua vez, afirma que, mesmo in

capaz de suportar a catástrofe da morte da esposa e da filha, não se suicidara "porque os teólogos proibem tal ato"(II,29).

O respeito à ordem constituída, seja ela natural ou positiva, divina ou humana, leva à atribuição do objeto-valor ao verdadeiro destinatário. O amor, na concepção romanesca, só pode ser alcançado pelas criaturas puras e de nobres sentimentos. O casal de amantes deve possuir uma igual beleza física e moral. Há uma vontade superior que predestina um ao outro, mas os dois devem ser merecedores desta graça através da preservação da "virgindade" e da "fidelidade" mútua, custe o que custar. O único tipo de "heroísmo" que se exige do protagonista romanesco é o de superar as tentações carnaís, sublimar o instinto e manter-se fiel ao pacto jurado. Este ideal "estóico" de vida impregna todo romance grego, sendo que o "discurso" de Xenofonte é mais alusivo. Traduzimos algumas expressões da protagonista:

"Quero ser fiel a Habrôcromes, mesmo se for preciso morrer, mesmo se for preciso sofrer mais ainda do que já sofri (IV,5)... Eu não sei viver a não ser puramente (V,5)... O meu dever é morrer virtuosa" (V,8).

Esta mesma "virtude" modaliza o protagonista masculino, que professa a intocabilidade do "livre arbítrio", no que tange à parte espiritual do ser humano:

"Sim, no momento presente sou um escravo, mas sei ser fiel aos juramentos. Sobre o meu corpo eles têm todo poder, mas minha alma é livre. Manto pode ameaçar-me de morte com a espada, a corda ou o fogo, com todos os suplícios reservados a um escravo: nunca, voluntariamente, sei rei capaz de trair Antia" (II,4).

Por estas expressões evidencia-se a dianoia do romance grego: o espírito humano é incoercível e as opressões do mundo exterior não conseguem modificar a vontade interior. O herói romanesco, como o vir stoicus, fecha-se na torre de marfim de seu ideal de vida, ficando alheio ao mundo exterior. A violência que vem de fora só pode atingir a parte material do ser. O herói suporta os golpes da sorte adversa porque sabe que o espírito é mais forte do que a matéria perecível e que a felicidade humana não reside no gozo de bens efêmeros, mas na conquista de um amor eterno, porque espiritual. A comunhão total com o ser amado é o prêmio desta fidelidade. A procriação do casal de heróis significa o surgir da aurora de um mundo novo,

em que não existem mais os elementos perturbadores da ordem. O conteúdo colocado no fim de cada romance grego é a vitória do Amor, que omnia vincit, o desejo do retorno à mítica "idade de ouro", representada pelo palácio encantado em que vivem Amor e Psiqué: neste lugar, que contém todos os tesouros do mundo, "não existem cadeias nem barreiras nem guardas" (V,2).

Esta visão "apolínea" do mundo é a representação artística do inconsciente coletivo que sonha com a vitória do princípio do bem sobre o princípio do mal. A ideologia do romance grego é essencialmente "conservadora" no sentido em que admite a bondade da ordem moral que dirige a sociedade dos homens. A estrutura social deve ser mantida, pois acaba proporcionando a felicidade ao indivíduo. Os elementos do grupo, ou de fora, que se revoltam contra a ordem constituída e ameaçam o equilíbrio do status quo, devem ser convertidos ou eliminados.

Seria fácil verificar que uma ideologia "reacionária" enforma não só o romance grego, mas qualquer tipo de literatura "romanesca". Podemos encontrá-la no romance de cavalaria ou nos contos populares, nas narrativas sentimentais ou nas comédias de costume, nos filmes de faroeste ou nos romances policiais. Umberto Eco salienta este conservadorismo nas narrativas de contra-espionagem, que alcançam tanto sucesso popular: "Fleming é reacionário como o é na sua origem a fábula, qualquer fábula. É o espírito conservador ancestral, dogmático e estático, das fábulas e dos mitos, que transmitem uma sabedoria elementar, construída e transmitida por um simples jogo de luz e sombra, e a transmitem por imagens indiscutíveis não permitindo a crítica" (28).

II.3.2 - O romance latino como visão dionisíaca do mundo.

As narrativas de Petrônio e de Apuleio são formas literárias miméticas da realidade. São reproduções artísticas da experiência cotidiana, sem transposição ideal. Neste sentido, representam a paródia do romanesco. Este tipo de romance, que os ingleses chamam de novel, possui a forma "anatomica", embora não faltem elementos de outros tipos de ficção em prosa. A "anatomia", no sentido de "dissecação da realidade

(28) "James Bond: uma combinatória narrativa", 161.



de", predomina no romance romano e atinge a fábula, fracamente estruturada, os personagens, fortemente caracterizados, e o pensamento inspirador, continuamente envolto num dialogismo que tende a pôr em evidência o caráter poliédrico da verdade. A tendência para as discussões caracteriza a literatura de inspiração satírica e irônica, cujo arquétipo encontra-se no "mito de inverno" (29), que, em oposição ao "mito de verão" do romanesco, simboliza a outra face da psique humana: a tendência para viver segundo o instinto, a revolta, a crítica, a paródia, a negação dos valores socialmente aceitos. M. Bakhtine admite uma ligação profunda deste tipo de literatura com o espírito do Carnaval e considera as narrativas de Petrônio e de Apuleio como obras "carnavalizadas" (30). Para demonstrarmos a "carnavalização" do romance latino passamos ao levantamento dos temas particulares, cujo conjunto expressa o espírito geral deste tipo de literatura.

II.3.2.1 - A aventura como forma de aprendizagem

Enquanto o herói romanesco é levado à aventura por forças alheias a sua vontade, simples joguete nas mãos de um destino cego que o afasta de seu lugar típico e o arrasta num espaço desconhecido e de sofrimento, o herói das narrativas satíricas em língua latina procura a aventura como fuga do habitat em que se encontra. Dos heróis do romance grego nós conhecemos seu nascimento milagroso, sua predestinação a uma vida de felicidade, sua prosápia divina, nobre ou abastada, no começo da fábula ou no fim, através da anagnórisis; dos heróis do romance romano não conhecemos quase nada de sua ascendência nem de sua infância: nós os encontramos já adultos, sozinhos no mundo, à procura de experiências e de sensações sempre novas. Lembramos, a este respeito, a distinção que V. Chklovski (31) faz entre dois tipos de narrativas "picarescas": no primeiro, "o herói tem um papel neutro, são as aventuras que o perseguem e ele mesmo não as busca" (é o caso do romance grego); no segundo, as aventuras são motivadas pelo "querer" do herói, que é impelido a fugir por causa de culpas cometidas ou pelo espírito de curiosidade (é o caso do romance latino). Este segundo tipo de "picaresco" caracteriza o "ro-

(29) Veja: N. Frye - Anatomie de la critique, 272-291.

(30) La poétique de Dostoievski, 182.

(31) "A construção da novela e do romance", 224.

mance de aprendizagem", em que a viagem aventureira é vista como um meio para conhecer lugares e camadas sociais diferentes, e o herói é vítima de sua experiência. As aventuras de Lúcio e de Encólpio não têm outra finalidade. Assim, o herói petroniano, por exemplo, durante a Ceia em casa de Trimalcião, tem o ensejo de sentir o "termômetro" da sociedade contemporânea, ouvindo os convivas de várias camadas sociais falarem de carestia, de filosofia, de religião, de costumes, etc.; e o protagonista apuleiano, sob a forma física de asno, entra em contato com outro tipo de sociedade, a dos extra legem, dos bandidos que possuem seu lugar típico, seu chefe, suas leis, seu código de honra e seus heróis. A aventura como meio de aprendizagem e a forma asinina como disfarce do herói para que possa melhor penetrar no submundo humano enformam não só a fábula, mas também o "discurso" apuleiano:

"Nesta vida de atribulações, eu não tinha outro consolo a não ser a satisfação de minha curiosidade congênita, pois, não fazendo caso de minha presença, livremente faziam e diziam o que queriam. Não é, pois, sem motivo que o divino autor do velho poema, desejando apresentar um herói grego de grande sabedoria, disse em seus versos que ele adquiriu as maiores virtudes visitando muitas cidades e conhecendo povos diversos. Assim, eu nunca me esquecerei de agradecer o asno que fui, porque foi graças a seu invólucro e às várias desgraças sofridas que me tornei, se não completamente sábio, pelo menos rico de sabedoria" (IX,13).

II.3.2.2 - Inconformismo, curiosidade e atualidade.

A aventura em que se coloca o herói picaresco é motivada pela não adaptação ao meio-ambiente. O "pícaro", constitucionalmente, é um "marginal" por vontade própria. Insatisfeito com o tipo de felicidade que lhe proporcionam os valores sociais, opta por um programa de vida fora do esquema da ideologia dominante. Ou, melhor, opta pela não programação, preferindo viver de expedientes, sem família, sem profissão e sem ideal. Se o herói romanesco é essencialmente um "integrado" por aderir à ideologia social, o herói picaresco deve ser considerado um "apocalíptico", no sentido que dá a este termo Umberto Eco (32), por assumir uma atitude crítica e uma axiologia contrastante com o critério de valores norma

(32) Apocalípticos e integrados.



lizados pela sociedade.

A insatisfação, levando o pícaro à procura de novas sensações, estimula seu espírito de curiosidade. Esta é o móvel das ações dos dois romances latinos. A aventura de Encópio e de seus companheiros parece ser motivada por um "pecado de curiosidade" do protagonista: seu desejo de conhecer o que acontece durante os secretos ritos priápicos. Daí a ira Priapi e a consequente perseguição do deus, a qual dá origem à vida errante de Encópio. O espírito de curiosidade enforma também a microfábula da Matrona de Éfeso: é a partir do desejo de conhecer o que se passa no túmulo iluminado que o miliciano se encontra com a viúva e dá novo rumo a sua vida. Nesta passagem, a curiosidade é definida como "um vício comum ao ser humano" (CX I).

Da mesma forma, o protagonista das Metamorfoses é movido pelo desejo de conhecer as artes mágicas e tudo o que existe de "extraordinário" no mundo. Quer ter da magia um conhecimento direto e experimentar em sua pessoa os efeitos da metamorfose. Quer sob a forma humana, quer sob a forma asinina, Lúcio define-se, por sinédoque, como sendo "todo olhos" e "todo ouvidos". Suas orelhas de burro são descritas como "antenas" que captam ondas sonoras de longa distância:

"Mas eu, embora fortemente chateado com o erro de Fótis que, querendo me transformar em ave, fez de mim um asno, todavia encontrava uma consolação - a única, é verdade - para minha lamentável deformidade: as imensas orelhas me possibilitavam escutar com a maior facilidade o que se passava muito longe de mim" (IX,15).

Outro aspecto do tipo de literatura "carnavalizada" é salientada por M. Bakhtine⁽³³⁾: o apego à atualidade. Pela primeira vez, na narrativa ficcional ocidental, a matéria e o espírito da fábula prendem-se a assuntos e a idéias correntes na época do autor, sem o distanciamento temporal que temos visto caracterizar o romance grego. Os heróis do mito épico-trágico ou os personagens históricos do passado, quando a eles se faz referência no romance satírico, aparecem intencionalmente "modernizados" e, geralmente, caricaturizados. Apresentam-se em comunicação direta e familiar com os contemporâneos viventes, adquirindo os hábitos e os defeitos da época. Esta desmitifi-

(33) Ibidem, 152-153

cação prende-se ao fato de que no romance romano, como em todas as formas de literatura "anatômica" ou "menipea", efetua-se uma transformação radical na zona tempo-valor: o presente, tempo da realidade, é considerado muito mais verdadeiro do que o passado, tempo do mito, da "mentira". A axiologia, conjunto dos valores vigentes numa certa época e numa determinada sociedade, desperta o interesse do autor dionisiaco; ao passo que o autor de inspiração apolínea se refugia na utopia ideológica. Na criação satírica, o valor "real" é muito mais importante do que o valor "ideal". Daí o aspecto jornalístico que o romance latino toma emprestado da sátira literária: a documentação de episódios do hic et nunc, de tipos humanos ainda vivos, de padrões e tendências religioso-ético-sociais da atualidade.

II.3.2.3 - A representação realística e o sparagmos

Coerentemente com os assuntos banais, extraídos da vida cotidiana, o estilo das narrativas de Petrônio e de Apuleio caracteriza-se pela vulgaridade de sua linguagem. A descrição das várias camadas sociais é feita por seus representantes, cada qual se expressando no seu próprio jargão. Como não existe idealização no conteúdo, assim não há estilização na forma. Cada personagem é o que é, faz o que faz e fala a linguagem que sabe. E porque os atores do romance satírico latino são todos gente comum, preocupados apenas em resolver o problema material da existência, que consiste na satisfação dos dois instintos primordiais - a conservação própria (através da alimentação) e a perpetuação da espécie (pela prática sexual) - a representação destes dois atos é uma constante. O problema econômico, a aquisição de riquezas, o dinheiro, é visto como um meio para melhor satisfazer essas necessidades fisiológicas.

Diferentemente das narrativas gregas, que, pela estilização da forma romanesca, evitam qualquer referência aos atos humanos considerados vulgares, os heróis das narrativas de cosmovisão dionisiaca são focalizados constantemente no ato de comer e de copular. É sintomático o fato de que o único episódio completo conservado do Satiricon é a descrição de um banquete, onde a sensibilidade grosseira dos convivas se delicia na degustação dos pratos mais refinados e dos vinhos mais antigos. A realização existencial dos personagens

petronianos efetua-se na satisfação de prazeres puramente materiais e "ponderáveis": o "paladar" dos alimentos, o "cheiro" dos corpos, o "peso" das moedas, o "tato" com as partes eróticas. A descrição da anatomia e do funcionamento dos órgãos sexuais é feita sem alguma concessão à bien-séance. Tomemos por exemplo o diálogo entre Circe e Encólpio, no momento em que o herói se revela sexualmente impotente:

"Circe: "Que é isso? Os meus beijos, por acaso, te desgostaram? Ou é o meu hálito que cheira mal por causa da abstinência? Será, talvez, a transpiração fedorenta do meu sovaco?" (CXVIII)

Encólpio: "Lembra-te apenas disso: não fui eu, mas o meu "instrumento" que falhou. Sou um soldado competente, mas me faltaram as armas. Não sei quem ou o que causou este fracasso. Talvez a imaginação tenha sido mais rápida do que a ação de meus órgãos; talvez o desejo excessivo tenha consumido prematuramente minha vontade. Eu não sei explicar o que me aconteceu" (CXXX).

Ainda mais "realista" é a apóstrofe que Encólpio dirige a seu pênis que, para não ser decepado, "se encolhia em mil pregas" (CXXXI). O personagem-narrador tem consciência de ter violado as normas da decência, mas, logo em seguida, justifica seu ato, afirmando que não existe diferença discriminatória entre as várias partes do corpo humano:

"Enfim, acabada esta indecente invectiva, comecei a arrepender-me e a envergonhar-me por ter dirigido a palavra à aquela parte do corpo em que os homens de respeito nem sequer ousam pensar. Em seguida, após ter-me batido na fronte várias vezes disse comigo mesmo: "Afimal, que mal eu fiz ao tentar aliviar minha dor com reprovações tão naturais? Não costumamos, por a caso, amaldiçoar, entre outras partes do corpo, a barriga, a garganta ou a cabeça, quando nos causam sofrimento?" (CXXXII).

A descrição realística dos instintos animais do homem caracteriza também o romance apuleiano. Veja-se, por exemplo, com quanta naturalidade o personagem-narrador descreve a bela e sensual escrava Fótis, quer no seu aspecto físico, quer no ato de mexer, com um movimento ritmado, a panela, os seios e os quadris, quer na "luta" amorosa que ela trava com Lúcio (II, 7-10 e 16-17). O mesmo menosprezo pela decência ou conveniência revela-se pelas freqüentes referências aos mais vulgares atos fisiológicos, como o "urinar", "defecar", "vomitar", e pelo gosto do macabro e horripilante, que se encontra especialmente na descrição do sparagmos, o ato do despedaçar, di

lacerar: a bruxa Méroe enfia uma espada no pescoço de Sócrates, rasga-lhe o peito e arranca-lhe o coração com a mão (I, 13); os bandidos anunciam a seguinte morte para o Burro-Lúcio e a jovem Caridade: o asno deve ser morto e esvaziado de suas entranhas, e a moça deve ser sepultada viva no interior do burro morto, apenas com a cabeça fora do animal, sendo assim exposta aos urubus (VI, 31-32); a própria virtuosa Caridade, para vingar a morte do esposo, cega o assassino transpassando-lhe os olhos com uma agulha de cabelos (VIII, 12-13); um escravo adúltero é condenado a ser denudado, coberto de mel e amarrado em cima de um formigueiro, para ser desossado pelas formigas (VIII, 21); uma jovem, por suposição de adultério, é vítima da seguinte morte atroz: um tição lhe é colocado entre as coxas (X, 24).

O realismo destas descrições prende-se à lei fundamental da estética clássica: a arte entendida como mimesis,⁽³⁴⁾ isto é, imitação da realidade. A consciência desta norma estética está presente em Apuleio, que não deixa de lhe fazer referência. Assim, na descrição da mansão de Birrena, a firma:

"A arte, rivalizando com a natureza, fez as uvas semelhantes à realidade" (II, 4);

ou, referindo-se à microfábula da jovem Caridade;

"Para que vocês saibam todos os detalhes, eu lhes contarei o que se passou, começando pelo começo; pois esta estória poderia fornecer aos sábios, aqueles a que a Fortuna concedeu o talento de escrever, assunto para seus escritos" (VIII, 1).

Petrônio, por sua vez, diz buscar o material de suas fábulas em fatos de conhecimento público, em historinhas ou anedotas:

"É essa, certamente, a origem do provérbio
"quem carrega um bezerro agüenta um touro"
(XXV).

A narrativa literária é, portanto, na concepção clássica, um simulacro da realidade, homologa com a vida. Mas, em conformidade com outra regra da estética clássica, que é "a separação dos estilos", existem vários tipos de mimesis, várias espécies de "realismos", pois o que é trágico e problemático deve ser distinto do que é cômico e banal. Assim, enquanto a mí

(34) Sobre o conceito de "mimese" e de outras normas da estética antiga remetemos ao trabalho de Segismundo Spina-
Introdução à poética clássica.

mesis do romance grego, de inspiração apolínea, procura representar a vida do sonho, do ideal, do desejo do triunfo das qualidades "nobres" do ser humano, da vida "como gostaríamos que fosse", lançando mão de um estilo elevado e retórico, a do romano, de inspiração dionisiaca, é a representação jocosa da "comédia humana", da vida do instinto com todas suas aberrações, da existência "como ela realmente é", sem nenhuma concessão que possa idealizar ou suavizar os temas ou a linguagem, e sem nenhuma preocupação em descobrir as causas ou os remédios da loucura humana.

Erich Auerbach, no precioso trabalho em que procura salientar, através da análise de textos, os diferentes tipos de realismos na literatura ocidental, focaliza o aspecto "acrítico" do realismo petroniano: "Seu movimento, animado que seja, não se prolonga além do quadro que pinta; atrás dele nada se agita, o mundo fica imóvel. É, sem dúvida, um quadro do tempo, mas o tempo é dado como se ficasse sempre sem mudanças, tal é o hic et nunc, com padrões que deixam uma grande fortuna aos escravos com quem têm relações sexuais, com homens de negócios que enriquecem facilmente, etc.; a historicidade de todas estas circunstâncias, o fato que elas são de terminadas por condições epocais, isto não interessa nem a Petrônio nem ao leitor antigo; somos nós, os modernos, que o constatamos e os modernos historiadores de economia que tiram suas conclusões. Escoramos, assim, uma difícil questão de princípio que é impossível eludir. Se a literatura antiga mostrou-se incapaz de representar a vida cotidiana com seriedade, revelando seus problemas e sua perspectiva histórica, se a pintura que ela oferece refugia-se no estilo baixo, cômico ou, no máximo, idílico, e permanece anti-histórica e estática, é que nós tocamos sobre este ponto não somente o limite de seu realismo, mas também, e sobretudo, o limite de sua consciência histórica" (35).

II.3.2.4 - Sátira do intelectualismo e da norma social

A falta de uma consciência histórica do realismo petroniano e apuleiano deve-se ao aspecto profundamente "irônico" do romance latino. É o desencanto irremediável da vida que leva os dois artistas a não acreditarem em nenhuma pos

(35) Mimesis, 44.

sibilidade de melhoramento da sociedade. As aberrações humanas, se na variedade de suas manifestações estão ligadas a um determinado tipo de sociedade, fazem parte, na sua essência, da própria condição humana e são encontráveis em qualquer grupo social. A ausência de qualquer tipo de moralismo normativo explica-se pela consciência do abismo intransponível que existe entre a "teoria" e a "prática", entre o "ideal" e o "real". Daí a sátira do "sábio", do intelectual que se esforça inutilmente para ensinar a seus semelhantes os verdadeiros caminhos da vida.

Observaremos, tratando das relações entre o romance e a sátira literária, como se ridicularizam os filósofos e os poetas. Por ora, lembramos apenas o começo dos fragmentos do Satiricon, onde se põe em relevo o desvirtuamento da cultura oficial, que procura afastar os estudantes da realidade social. É a consciência deste divórcio que leva o autor "realista" a não emitir julgamentos e a satirizar os que julgam ou pretendem ensinar as normas do comportamento sócio-moral: "a verdadeira sátira do intelectualismo fundamenta-se sobre o sentimento de uma certa inadequação inata do pensamento teórico em relação à experiência real; ela ultrapassa assim os limites convencionais do cinismo e do ceticismo" (36).

A ausência de qualquer tipo de monologismo e a paródia do ideal levam à negação da hierarquia e das normas sociais, que impõe o viver em comunidade. Para poder sobreviver, a sociedade estabelece regras, faz injunções, cria "valores". Assim, a ideologia impõe que a relação sexual só é legítima no casamento heterossexual; determina que a virgindade e a fidelidade são virtudes; obriga o homem a esforçar-se para possuir um status sócio-econômico; admite a existência da diferenciação das classes; estabelece etiquetas e estereótipos para o comportamento humano; impõe medidas no uso dos prazeres; etc.

A literatura "carnavalizada" é a representação artística da subversão contra estas convenções, na medida em que propõe uma nova ordem, que é a "desordem", baseada na vida do instinto individual, que deseja a igualdade entre os homens e que não proíbe o amor homossexual ou adúltero, o ex

(36) N.Frye - Anatomie de la critique, 280

cesso dos prazeres, a excentricidade, a não fixação espacial, a liberdade de qualquer opressão sócio-moral. O autor de espírito dionisiaco toma, por exemplo, um asno por herói com a finalidade de fazer-nos descobrir a humanidade pela perspectiva do asno: "este gênero de fantasia elimina todas as associações que nos são habituais, não aceita os dados dos sentidos senão apenas como um meio de percepção entre outros, e considera o ensaio experimental como base do pensamento" (37).

II.3.2.5 - Homossexualismo e amor dionisiaco

É na concepção da paixão amorosa que mais se evidencia a diferença entre o espírito apolíneo e o dionisiaco, entre o romance grego e o romano. Vimos que o romanesco estabelece como base do amor ideal a virgindade pré-matrimonial, o casamento e a fidelidade conjugal. Estas três "convenções valorativas", impostas pela sociedade, encontram-se parodiadas na literatura carnavalesca.

A paródia da virgindade está latente em todas as qualificações actoriais do romance latino, cujos personagens se caracterizam por uma prática sexual precoce. Apenas como exemplo, citamos um enunciado proferido por Quartila:

"Que eu morra se me lembro de algum dia ter sido virgem" (Sat., XXV).

Ibidem, a virgindade de Pânikis, menina de apenas sete anos de idade, é considerada como um fardo de que deve livrar-se o mais rapidamente possível. Evidentemente, a virgindade só constitui um valor no contexto de uma ideologia que coloca a legitimidade da realização amorosa apenas no casamento. Para uma axiologia que não negue o prazer sexual nem o limite ao casamento, a virgindade não tem sentido.

O casamento, entendido como comunhão de duas almas num único corpo heterossexuado, encontra sua paródia na homossexualidade ou nas uniões grotescas. A pederastia, condenada no romance grego, é considerada uma forma normal de relacionamento sexual no romance latino. O núcleo da narrativa petroniana é constituído pela disputa da posse do belo escravo Gitão. Ele é o objeto do desejo de Encólpio, Ascilto, Eumolpo e de outros personagens. Gitão representa o substituto mascu-

(37) Idem, ibidem, 285

lino da heroína romanesca: possui uma beleza divina que desperta admiração e amor em todos os que o olham; é jovem, gentil e delicado; atende aos encargos domésticos; está pronto a morrer abraçado com a pessoa amada. Como o herói do romance grego não pode viver sem a heroína, Encólpio não pode viver sem Gitão. A microfábula da "aventura galante" de Eumolpo com o rapaz de Pérgamo é, toda ela, uma paródia do amor romanesco com seu "querer e fingir de não querer" (LXXXV-LXXXVII).

No romance de Apuleio, a homossexualidade está presente nas microfábulas. Veja-se, por exemplo, o jocoso e original modo de vingança do marido: obriga o efebo a passar a noite com ele. Neste episódio, temos a exposição de uma interessante idéia sobre o relacionamento amoroso: o homem, para merecer o nome de adúltero, para ser um "amante", deve ter uma certa experiência que lhe provém da idade madura; ao passo que, quando é muito jovem, só pode ser um objeto passivo do prazer de outro homem, só pode ser um "amado" (IX,28). Outra forma paródica do casamento é a união entre dois seres de natureza diferente ou sem a idade adequada para o ato: é o caso da cerimônia matrimonial entre o rapazola Gitão e a menina Pânikis, de apenas sete anos de idade. O espírito paródico deste episódio depreende-se do contraste entre a solenidade da forma ritual (o véu do himeneu que cobre o rosto da criança, o cortejo e a preparação do leito nupcial) e a indecência da substância factual: trata-se, enfim, do ato de defloração de uma criança, assistido pelos olhos lúbricos dos presentes (XXVI). Mais grotesca ainda é a forma de paródia matrimonial que encontramos no Asno de Ouro: a relação monstruosa entre o Burro-Lúcio e uma "nobre" matrona. Também aqui encontramos preparativos solenes para um ato grotesco: é arrumado no chão um leito recoberto de púrpuras com almofadas macias: os "noivos" untam-se de óleo perfumado e trocam-se sinais de carinho, usando os estereótipos da linguagem dos amantes (X,19-22).

A fidelidade conjugal, enfim, é parodiada pela prática do adultério. A paixão amorosa de caráter dionisiaco revela-se como destruidora da fé jurada. Os imbrogli da trama do romance satírico têm, em sua maioria, uma traição como núcleo factual. É Ascilto que rouba Gitão da cama de Encólpio, enquanto este dorme; é Gitão que abandona Encólpio para fugir com Ascilto; é o velho poeta Eumolpo que faz a corte ao

amante do amigo; é Trifena que trai o marido Licas com Encólpio e Gitão; é Licas que trai a esposa com Encólpio; etc. O conto milesiano da Matrona de Éfeso é uma sutil paródia da fidelidade da esposa, como já analisamos.

O adultério atinge o ápice da comicidade no romance de Apuleio: a anedota da mulher que trai o marido "em baixo de seu nariz", enquanto o coitado está examinando o vaso que o amante finge estar comprando; as historinhas cruzadas de adultério: a mulher adúltera que condena o adultério de outra mulher; o moleiro traído que, apelando para a "igualdade de direitos", trai a esposa com o amante desta; etc.

Enfim, as narrativas de inspiração dionisiaca apresentam a paixão amorosa como uma voluptas carnal, cuja satisfação não tem regra nem medida. É o paroxismo do instinto animalesco que se sobrepõe a qualquer norma e a qualquer idealização. O herói petroniano, cujo modelo transcendental é o deus Priapo, caracteriza-se pelo tamanho e pela funcionalidade do seu órgão sexual: a "marca" de reconhecimento do herói Encólpio é a grandeza de seu pênis (CV); neste reside toda a virtude heróica:

"Morreu em mim aquele pedaço que fazia de mim um Aquiles" (CXIX).

Seu oponente Ascilto luta com a mesma "arma": é descrito, por sinédoque, como sendo "todo sexo", tal o tamanho de seu órgão. No banho público, ele desperta a admiração de todos, o que leva o poeta Eumolpo a refletir sobre o fato de que no homem as qualidades sexuais, as virilhas (inguina), levam vantagens sobre as qualidades intelectuais, o engenho (ingenia) (XCII). O herói apuleiano, por sua vez, é transformado em asno, o animal mais erótico, famoso por sua lubricidade e consagrado ao deus Priapo. Seu membro enorme é desejado por uma matrona que, levada ao paroxismo sexual, chega ao ponto de "contê-lo todo" e ainda desejar mais. A inverossimilhança deste episódio fica por conta do espírito zombeteiro da obra apuleiana.

II.3.2.6 - O mundo às avessas

O romance latino, na trilha da sátira menippeia, põe em relevo novas categorias artísticas, estranhas à literatura clássica: o gosto pelo excesso, o escândalo, a ex

centricidade, o contraste, a ironia, as formas oximóricas. Como afirma M. Bakhtine, estas categorias "quebram a unidade épica e trágica do mundo, abrem uma brecha no bloco imutável, normal ("respeitável") dos acontecimentos e das ações humanas, liberam a conduta das normas e das motivações predeterminadas" (38). O espírito dionisiaco impregna quer o plano da expressão quer o plano do conteúdo dos dois romances latinos, completamente "carnavalizados". Apenas a título de exemplo, mencionaremos algumas passagens, onde se manifesta a coincidência oppositorum, característica do "mundo às avessas", que transforma o espírito carnavalesco:

Tlepólemos, o mais valente dos bandidos, salva-se vestido de mulher; todos os ladrões são chamados de "honestos", "cheios de mansidão" e de "heróis"; o lúbrico asno é a cavalgadura da virgem Caridade; a besta de montaria é um refinado entendedor de iguarias e dá lições de moral e de filosofia de vida; o dono tem no Burro, ao mesmo tempo, "um comensal e uma montaria"; a castidade escrupulosa dos falsos sacerdotes homossexuais; as personagens femininas sujeitos das histórias de adultérios são chamadas "castas" e "fiéis"; a dama que tem relações com o Burro é uma "excelente esposa" e de "classe nobre"; a nobre Circe só procura escravos, enquanto sua criada só se entrega a cavaleiros; a beleza divina de Psíquê é destinada a um monstro horrível; as núpcias são "mortais" e a prisão é "libertadora"; Vênus é uma alcoviteira, uma sogra despeitada e vive "coçando a orelha"; Júpiter é um vulgar "paquerador" e cúmplice de Cupido; este é uma criança "levada", transgride as ordens maternas e a lex Julia contra o adultério; os vivos são mortos e os cadáveres têm o costume de fugir; Fótiis abraça um "otricida" e não um "homicida"; Apolo dá oráculos em latim; Eumolpo, durante o naufrágio, está preocupado em compor versos; um bom molho tornará agradável aos crotonenses a carne de Eumolpo; enquanto o amor de Cupido diviniza uma mortal, o amor para o Burro animaliza outra; as relações sexuais perduram noites afora e o excesso na comida e na bebida provoca vômitos; etc.

II.3.2.7 - Estados psíquicos anormais

A ruptura com as regras de comportamento ético

(38) La poétique de Dostoievski, 164

co-social está relacionada com a quebra da unidade psíquica. O herói dionisíaco sofre de alucinações, de devaneios, de paixões loucas, que o levam à perda do encontro consigo mesmo. A ruptura do monismo interior, a perda da serenidade e do equilíbrio emocional, constituem a causa das tentativas de suicídio, das mortes aparentes, das loucuras, dos casos de dupla personalidade. [O herói de Apuleio, como o Bimarcus de Varão, é um exemplo de double: um ser híbrido, que possui formas animais e semas humanos. Se pelo "querer" e "saber" é um homem, pelo "poder" é um asno; atua umas vezes como animal, outras como homem. Seu "fazer" é, portanto, ambíguo. Antes da metamorfose, Lúcio já vive num estado de anormalidade biopsíquica, provocada pelos casos de magia ouvidos e pelo desejo de experimentar em si os efeitos das artes mágicas:

"Logo que a noite acabou e um novo sol fez o dia nascer, saí, ao mesmo tempo, do sono e da cama, extremamente ansioso de conhecer fatos raros e maravilhosos, pois eu me encontrava no coração da Tessália, terra universalmente reconhecida como o berço das artes mágicas. Era nesta cidade (Hípata) que ocorrera a aventura narrada pelo ótimo companheiro Aristômenes. Assim, excitado simultaneamente pelo desejo e pelo interesse, eu observava cada objeto com olhar curioso. De tudo o que via, nada nessa cidade me parecia ser o que na realidade era, mas persuadia-me de que algum feitiço infernal havia conferido a cada coisa outra configuração; de forma que as pedras, que por acaso encontrasse, acreditava serem homens petrificados; as aves, que escutava, eram homens alados; as árvores, que circundavam os limites da cidade, eram homens providos de ramos; a água das fontes escorria dos corpos humanos liquefeitos; parecia-me que as estátuas e as ícones começavam a andar, os muros a falar, os bois e outros animais de rebanho a predizer o futuro, o próprio céu estava prestes a proferir oráculos. Assim, atônito, mesmo estupidificado, pela ansiedade que me atormentava, errava por toda parte sem todavia encontrar sinais ou vestígios daquilo que desejava. Enquanto vagava de porta em porta, semelhante a um homem após uma grande farrá..." (II, 1-2).

Logo em seguida, a embriaguez, desta vez material, é a causa do qui-pro-quo de Lúcio, no episódio em que esfaqueia odres pensando serem ladrões. Esta anormalidade de comportamento e a dupla personalidade persistem ainda depois de Lúcio ter conseguido sua re-humanização. Consagrado ao culto da deusa Ísis, guindado aos mais altos degraus do sacerdócio, Lúcio está preocupado com problemas materiais e abre um escritório de advo-



cacia em Roma. [Ao hibridismo humano-animal, segue-se um hibridismo humano-divino, que, no plano da enunciação, tem seu correlato na confusão entre "autor" e "narrador", e, no plano do enunciado, entre "personagem" e "ser real".

O protagonista do Satiricon também apresenta traços da perda da unidade psíquica: sem profissão e sem domicílio, súcubo de uma paixão que o leva à beira da loucura e do suicídio, erra continuamente, não encontrando o caminho do albergue (e da vida), fugindo de amigos que se tornam seus inimigos, perdendo e reconquistando sua potência sexual, roubando e sendo roubado, traíndo e sendo traído.

As microfábulas que enfeixam as estórias de Lúcio e de Encólpio, em consonância com as duas fábulas subordnantes, são quase todas motivadas por um desequilíbrio emocional: é a mulher que mata seu filhinho e suicida-se para vingar-se da traição do marido; é o fazendeiro que mata três jovens, sem motivo aparente, apenas por prepotência; é a paixão desenfreada da madrasta que cobiça, calunia e atenta à vida do enteado; é o grande número de tentativas de suicídio.

É verdade que o desejo de morrer é um tema comum também ao protagonista do gênero romanesco. Mas no romance grego este desejo e até os preparativos do suicídio assumem sentido diferente: é o único meio que se apresenta ao herói ou à heroína para salvaguardar a virgindade ou a fidelidade conjugal, ou é a única forma possível de resolver o conflito. Enfim, trata-se de uma atitude racional, trágica ou "romântica". Ao passo que no romance latino o suicídio ou é realizado numa atitude irracional, por vingança, ou é apenas tentado numa atitude cômica: a corda de Encólpio que se quebra, a espada sem corte de Gitão.

Da mesma forma, também no romance grego existem casos de personagens caracterizados por paixões que levam à loucura, mas estas modalizações são colocadas apenas para contrastar com a serenidade e o equilíbrio emocional dos protagonistas, nos quais se resume o conteúdo assumido do gênero romanesco.

II.3.2.8 - Superstição e magia

À idéia racional de uma divindade clarividente e providente que vimos triunfar no romance grego, opõe-se, no

romance latino, um sentimento religioso fragmentário, confuso, mais fruto da ignorância e do medo do que de uma opção consiente do indivíduo e da coletividade. Na representação artística do mundo do real não há lugar para nenhuma forma de idealização, nem sequer a religiosa. Por isso se exclui qual quer tipo de transcendência: o sagrado, se existe, está dentro da realidade, materializado em alguns objetos ou cristali zado na mecânica dos hábitos cotidianos (superstição). O sobrenatural, entendido como qualquer força ou fenômeno estranho à ordem natural das coisas, é provocado pelas artes misteriosas de seres humanos para isso qualificados (magia).

Quanto à superstição, as potências ocultas do Mal são conjuradas pela prática de ritos e usos provenientes de circunstâncias fortuitas, sem nenhuma explicação racional. Assim, Trimalcião coloca um escravo na porta da sala de jantar apenas para avisar os convidados de entrarem "com o pé direito"; e Aristômenes atribui seu fracasso na venda de queijos ao fato de ter começado a viagem "com o pé esquerdo". A porta de saída deve ser sempre diferente da de entrada; um galo que canta fora de hora é um mau presságio; para esconjurar o agouro, Trimalcião muda o anel da mão esquerda para a direita, ordena que se derrame vinho sobre a mesa, que se apanhe, despedace e cozinhe o galo com pimenta. A chama das tochas nupciais, se não for clara, é sinal de desgraça. A superstição dos algarismos está especialmente presente no romance de Apuleio. Atribui-se poder mágico aos números três, sete e onze; este último entra no plano geral da composição da obra: onze livros, sendo que só no último Lúcio consegue a vitória sobre a Fortuna; paralelamente, a iniciação de Lúcio dura dez dias, e só no décimo-primeiro se dá a consagração sacerdotal.

Quanto à magia, o tipo que se encontra praticado no romance romano é o da "magia negra", pois os efeitos sobrenaturais são produzidos pela intervenção de espíritos demoníacos. Os atores que possuem uma competência interiorizada para a prática da magia são todos mulheres, as feiticeiras Enotéia, Quartila, Méroe, Pância e Panfília. Os ingredientes mais usados para a realização de ritos mágicos são ungüentos, urina e bebidas afrodisíacas. Os fenômenos sobrenaturais encontráveis nos dois romances são muitos e variados, com predominância das metamorfoses de homens em animais.

O elemento comum que dá certa unidade à enorme



variedade de episódios de magia é a ligação entre feitiçaria e erotismo. Repare-se, por exemplo, na atmosfera orgíaca que envolve os secretos ritos priápicos da sacerdotisa Quartila ou na descrição das façanhas amorosas da bruxa Méroe, para quem

"fazer-se amar até a loucura não só pelos moradores desta região, mas também pelos habitantes da Índia, das duas Etiópias e até pelos Antípodas, é mera bagatela, é a infância da arte" (Met., 8).

As artes mágicas estão sempre, de alguma forma, ligadas à prática sexual: quer para castigar um amante traidor, quer para punir um adúltero, quer para recuperar a virilidade perdida. A própria ressurreição momentânea de um defunto, que encontramos em Met., II, 29, é provocada para revelar o adultério de uma mulher.

O fundo psíquico da conjunção mulher-sexo-magia poderia encontrar-se na reação ao recalque ético-social em que vivia a mulher na antiguidade. Condenada pela sociedade a reprimir seus instintos, a mulher refugia-se em círculos fechados, onde, em nome de uma religião demoníaca, pode dar vazão a sua libido.

Introdução: o romance clássico como confluência dos gêneros literários preexistentes.

O romance, no seu aspecto fundamental, é "a narração de uma estória", como bem entendeu E.M. Forster (1). Nesse sentido amplo e geral, que identifica a obra de ficção com uma narrativa qualquer, a forma romanesca sempre existiu, encontrando suas origens no início da comunicação entre os homens. A partir do momento em que um homem (emissor) sentiu a

(1) Aspectos do romance, 19-32.

III - GÊNESE DA FORMA ROMANESCA

Nosso trabalho sobre o romance antigo seria in completo se à análise estrutural e temática não seguisse um estudo acerca de suas origens. Depois da abordagem de cada o bra em particular (análise morfológica ou intratextual) e do conjunto genérico (análise estrutural ou intertextual), passa mos ao exame do romance clássico com vistas no contexto das o bras dos outros gêneros da época (análise comparativa ou ex tratextual). O intuito agora é verificar o que as formas e os conteúdos romanescos devem aos outros gêneros literários e o que lhes é próprio, no afã de descobrir a gênese da estrutura romanesca.

Nossa tese é que a origem do romance deve ser vista na confluência dos elementos dos gêneros literários pre existentes: a narrativa ficcional surgiu pela estereotipação dos gêneros canônicos, cujos conteúdos arquetípicos se incor poraram numa forma nova e deram origem a um novo gênero lite rário, de um futuro imprevisivelmente portentoso, o romanesco. Verificaremos que a distinção entre narrativas ideológicas e narrativas carnavalizadas encontra-se também ao nível genéti co: o repertório de fórmulas e de temas do romance grego, mais do que criação individual, é um patrimônio cultural comum, já existente especialmente nos gêneros considerados "nobres", quais a épica e a tragédia; as narrativas ficcionais latinas, pelo contrário, têm sabor de novidade e de atualidade e fi liam-se à linha cômico-satírica da literatura clássica.

Introdução: o romance clássico como confluên
cia dos gêneros literários preexis
tentes.

O romance, no seu aspecto fundamental, é "a narração de uma estória", como bem entendeu E.M.Forster (1). Nesse sentido amplo e geral, que identifica a obra de ficção com uma narrativa qualquer, a forma romanesca sempre existiu, encontrando suas origens no início da comunicação entre os ho mens. A partir do momento em que um homem (emissor) sentiu ne

(1) Aspectos do romance, 19-32.



cessidade de comunicar algo a outro homem (receptor) e existia entre ambos um código inteligível para expressar este algo (mensagem), nascera a forma mais elementar e primitiva de transmissão da "novela" (notícia), uma narrativa breve.

Reduzida a seus elementos mais gerais, a narrativa "está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no fait divers, na conversação. Além disso, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades... internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida" (2). A origem mítica do romance é salientada também por Menendez Pelayo: "O relato de casos fabulosos, seja para recreio dos ouvintes, seja para produzir algum ensinamento, é tão antigo como a imaginação humana. A parábola, o apólogo, a fábula, o mito filosófico, a lenda geográfica e outras formas de símbolo didático são narrações mais ou menos sinceras e germes do conto, do qual derivará o romance, que tem sempre em suas remotas origens algum caráter mítico e transcendental, embora, ao perder-se este sentido com o passar dos séculos, somente resta o seu invólucro poético" (3).

Mas, se a narrativa lato sensu sempre existiu, sendo o mithos de concepção aristotélica o núcleo fundamental da épica, da tragédia e da comédia, a narrativa, num sentido estrito e específico, teve a sua época de formação. É necessário indagar, então, quando uma "estória narrada" ou uma intriga ou trama, deixando de ser um simples elemento das obras poéticas existentes, adquiriu sua autonomia e constituiu-se num gênero literário à parte. Em outras palavras, é preciso investigar quando a narrativa tornou-se "romance", no sentido moderno da palavra, isto é, uma história ficcional em prosa com características próprias e diferenciadoras, escrita para um público apreciador deste tipo de leitura.

Na literatura ocidental, entre as primeiras obras literárias que aparecem sob forma de romance, salientamos

(2) Roland Barthes - "Introdução à análise estrutural da narrativa", 19-20.

(3) Orígenes de la novela, vol.I, p.13-14.

as duas narrativas satírico-picarescas escritas em língua latina e as cinco narrativas de amor e de aventuras escritas em língua grega, de que já estudamos as formas e os conteúdos. Todas estas obras situam-se, em ordem de tempo, nos primeiros séculos da nossa era, no início da decadência do império e da civilização greco-romana.

É evidente, porém, que, anteriormente a esta época, já existiam escritos em forma romanesca. Um gênero literário não surge ex abrupto, pois é fruto de uma longa incubação. Não é "invenção" de um autor ou de um grupo de autores. O gênero literário novo é antes o produto do desgaste de gêneros anteriores e das mudanças ético-sociais, que requerem novas formas de expressão literária, mais consoantes às exigências e aos gostos da época. Talvez possamos recuar as origens dos primeiros escritos romanescos à época helenística, no século quarto a.C., após as conquistas de Alexandre o Grande. As guerras macedônicas e, anteriormente, as persas abriram o mundo oriental ao conhecimento dos gregos. E no Oriente, eterna pátria de sonhadores, proliferavam narrativas de caráter romanesco. Basta pensar na coletânea de contos das Mil e uma noites. As regiões helenizadas mais abertas aos contatos com o Oriente foram a pátria dos autores dos romances de amor e de aventuras de que temos notícias: Apuleio é de Madaura, no norte da África; Caritão, de Afrodísias, na Cária (Ásia Menor); Heliodoro, de Émeso, na Fenícia; Aquiles Tácio, de Alexandria; Xenofonte, de Éfeso, na Iônia, região da Grécia que mais gozou dos influxos asiáticos e que influenciou também o romance de tipo satírico-picaresco através dos "contos milesianos". Além dos autores, o Oriente mediterrâneo ofereceu também os assuntos e o ambiente histórico-geográfico ao romance de aventura.

Esta constatação levou alguns estudiosos a formular a tese das origens orientais do romance greco-romano. Não acreditamos que esta tese, na sua radicalidade, tenha sólidos fundamentos, visto que a raça grega sempre teve o espírito aberto para a invenção e a narração. Basta dizer que, anteriormente ao período alexandrino, ainda na época ática, os gregos já cultivaram o gosto pelo exótico, pelo maravilhoso e pelo fantástico: a Atlântida de Platão e a Ciropédia de Xenofonte são exemplos indicadores, sem falar dos "mitos" filosóficos e religiosos.

O que houve foi que, após a conquista macedônica, este gosto se intensificou e proliferou uma literatura feita de relações de viagens em regiões longínquas e fabulosas, de biografias imaginárias de homens célebres, entre os quais Alexandre o Grande foi considerado o herói protótipo pela sua coragem de enfrentar o desconhecido. Na medida em que a prosa se torna a forma mais comum da expressão literária, confiando a poesia ao uso das pessoas mais cultas, os temas e os heróis imortalizados pela épica e pela tragédia são objetos de novas elaborações literárias. História, mito, lenda e personagens consagrados pela tradição clássica são misturados, criando-se assim narrativas híbridas em prosa.

Este tipo de literatura romanesca foi bem ao encontro dos gostos da grande massa alienada da vida política. Realmente, é sintomático o fato de o romance de amor e aventura desenvolver-se em épocas de escravidão política. Quando a Grécia, durante o apogeu da época clássica, gozou de um regime perfeitamente democrático, fundamentado nas liberdades constitucionais das póleis, os cidadãos, na sua maioria, eram chamados a fazer parte da vida pública, através do voto livre e direto, com voz ativa e passiva. Os cargos civis e militares eram atribuídos pelo merecimento pessoal e pelas eleições de classes. A atividade militar e política absorviam a maior parte do tempo dos gregos, pois cada qual, tendo consciência de ser membro de um patrimônio de cultos e de tradições, sentia-se na obrigação de zelar pela riqueza material e espiritual de sua terra. A literatura, como as outras artes, era considerada uma atividade também patriótica, por ter o fim de enaltecer as origens heróicas da raça (poesia épica) ou de instruir os cidadãos sobre as relações entre os homens e seus deuses ou entre os homens entre si (poesia dramática). Também a Comédia de Aristófanes, enquanto inquérito sobre a vida pública e sátira político-social, não deixava de desenvolver o seu papel pedagógico.

Mas, com a perda da independência política, os gregos, vivendo sob sucessivos regimes imperiais, afastados da vida pública, perdendo qualquer ideal de pátria, racionalizando seus mitos e pragmatizando sua filosofia, convergem suas atenções e seus desejos para a vida familiar e íntima. O individualismo substitui o coletivismo. A análise da vida pública cede o lugar ao estudo da vida privada. A mimese supe



rior é suplantada pela mimese inferior. A literatura torna-se uma forma de passatempo, uma fuga da realidade insignificante, uma evasão voluntária nas "Ilhas Fortunadas". Como a Comédia Nova de Menandro e a poesia lírico-elegíaca, assim as narrativas de amor e de aventura espelham o mudado gosto do público e um novo ideal de vida: a afirmação amorosa entre dois seres. No novo sistema sócio-cultural, acentrado no homem como indivíduo, o ser humano procura no amor, o mais forte dos sentimentos individuais, sua realização existencial. Com o ideal amoroso, o casamento, a riqueza material e as viagens são as principais aspirações do heleno da época alexandrina. E a literatura romanesca expressa claramente essa nova paideia. "A coincidência, na Grécia, entre a história e a filosofia da história teve por consequência o fazer surgir ca da forma de arte no instante mesmo em que, sobre o quadrante do espírito, se podia ler que chegara sua hora, como também o ceder o lugar logo que seus arquétipos desaparecessem do horizonte" (4).

O mesmo fenômeno deu-se no mundo romano. Na época republicana, o cives vivia absorvido pelas atividades bélicas e políticas e o otium literário servia-lhe como arma, quer para exaltar sua pátria, quer para ascender aos cargos públicos, quer para defender seus direitos, conforme prova o grande aperfeiçoamento do ius e da arte oratória. Na época imperial, com a ditadura militar, o despotismo privou os cidadãos de seus direitos políticos e puniu os escritores inconformistas, que ainda lutavam para um resquício de liberdade de expressão (5). O povo romano da época imperial, perdendo aos poucos a consciência da sua força política, acomodou-se à situação, cada cidadão procurando o seu bem-estar particular, uns poucos enriquecendo com cargos político-militares ou com a prática do comércio e de pequenas indústrias, a grande massa contentando-se com a sportula e o panem et circenses. "Numa sociedade ociosa, cuja única preocupação era viver e gozar, o valor dos cidadãos não se podia aquilatar senão pelo peso da fortuna. Assem habeas, assem vales. Valia cada um quanto tinha. A Roma dos Césares, desde Tibério, já se havia dividido nessas duas classes dos ricos sibaritas e dos que traziam os

(4) Georges Lukács - La Théorie du roman, 32.

(5) Cfr. nosso trabalho "A liberdade de expressão na Roma Imperial", 393-413.

olhos postos nas suas fortunas" (6). O estranho fenômeno dos "caçadores de testamentos", que encontramos não só no final do Satiricon, mas também em Horácio e nos outros escritores de Satirae, salienta o estado de degradação social e moral do povo romano no começo da era cristã. Este ambiente sócio-econômico era propício a que tomasse forma um tipo de literatura irônica, satírica e de evasão.

O romance latino de Petrônio e de Apuleio e o romance grego de amor e de aventura são representativos de uma sociedade que colocara no acúmulo de riquezas e na felicidade individual o seu ideal de vida. A procura de valores individuais, que substitui o ideal de vida coletiva das épocas clássicas, explica o caráter biográfico do romance greco-romano e de todo romance "clássico" ou "tradicional", em que, como afirma Lukács (7), "as dimensões do mundo reduzem-se às experiências do herói, que levam ao conhecimento de si próprio".

Alexis Chassang, (8) um dos primeiros estudiosos do romance antigo, já fizera menção ao relacionamento entre o surgir do romance e um tipo de sociedade peculiar, ociosa e sem ideais cívicos, que teria determinado a afirmação da narrativa satírica e romanesca. Esta tese sobre as origens do romance, que hoje poderíamos chamar de "sociológica", teve muito sucesso na procura da gênese do romance moderno. Vários críticos têm estudado as relações entre romance e sociedade, chegando alguns a estabelecer homologias profundas entre as estruturas do gênero romanesco e as da sociedade burguesa. Lucien Goldmann (9) analisa e leva ao campo sociológico as pesquisas de dois grandes teorizadores do romance: Georg Lukács (10) e René Girard (11). Estes tinham definido o romance como "a história de uma busca degradada de valores autênticos, por um herói problemático, num mundo degradado". O romance, assim entendido, é, para Goldmann, "a transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado" (12). Para sustentar esta tese,

(6) Fernando de Azevedo - No tempo de Petrônio, 19.

(7) O.c., 76.

(8) Historia de la novela, 390 e passim.

(9) Sociologia do Romance

(10) La theorie du Roman.

(11) Mensonge romantique et vérité romanesque

(12) O.c., 16.

o sociólogo citado pressupõe as seguintes hipóteses:

1) A existência de uma sociedade burguesa em que predomine "a categoria de mediação", o valor de troca, a quantificação, sendo a riqueza não um meio para adquirir bens qualitativos, mas um fim, um valor absoluto;

2) a existência, no seio desta sociedade, de indivíduos excepcionais, que procuram valores autênticos, qualitativos, sem porém conseguir fugir completamente à estrutura social degradante que os envolve; sendo, portanto, indivíduos "problemáticos";

3) a existência de uma "caixa de ressonância", índice do inconsciente coletivo que, insatisfeito com a coisificação massificante, visa afetivamente à conquista de bens qualitativos, autênticos: a obra artística não poderia ser a expressão de uma experiência puramente individual, mas o sintoma da aspiração não conceptualizada de várias camadas da sociedade;

4) a existência da contradição típica da sociedade burguesa entre a elevação do individualismo a valor universal e a impossibilidade de afirmação do mesmo individualismo, sufocado pela massificação.

Goldmann, ao formular estas hipóteses sobre um tipo de sociedade, cujas estruturas possibilitariam e determinariam a criação do gênero romanesco, teve em mente e pesquisou a sociedade burguesa, industrial e liberal, da Europa Ocidental do séc. XIX, cujo equivalente estrutural literário seria o romance chamado "romântico" e "realista". Paralela e homologicamente à evolução social dar-se-ia também a evolução do romance.

É que o autor em apreço parte do pressuposto ideológico de que os verdadeiros sujeitos da criação artística não são os indivíduos, mas os grupos sociais, pois a obra de arte só pode ser válida e ter aceitação na medida em que represente lúcida e artisticamente o inconsciente coletivo dos grupos sociais em cujo seio é produzida. Para Goldmann, como para Lukács (13), a determinação histórico-social "é tão intensa que pode levar à extinção de determinados gêneros (a

(13) In: Vítor Manuel de Aguiar e Silva - Teoria da Literatura, 227.

épica clássica) ou ao nascimento de outros novos (o romance)".

No que diz respeito ao romance greco-latino, muito difícil, senão impossível, seria a tentativa de um estudo rigoroso sobre as interrelações entre a evolução da sociedade e o surgir de um gênero literário novo, qual foi o romance. Para poder encontrar as homologias existentes entre as estruturas do gênero literário e as estruturas da sociedade da época em que tal gênero se afirmou, seria necessário um conhecimento profundo e aprimorado da realidade política, social, religiosa e moral, além da receptividade e da influência da obra literária no seio da coletividade. Ora, as poucas notícias históricas sobre a estrutura da sociedade greco-romana da época imperial são insuficientes para fornecer uma idéia exata da realidade sócio-cultural. Não sabemos o número dos exemplares das obras manuscritas, qual era exatamente o público leitor ou ouvinte, quais e quantos eram os participantes dos círculos ou "cenáculos" intelectuais, qual a função e o alcance da literatura na vida social. Como ligar a difusão de um gênero literário novo, a ficção em prosa, ao progresso de determinada classe social, se a escala dos valores não era fundada na cultura, mas no capital rendável e na posse de menor ou maior número de escravos? Qual seria a "burguesia" da época imperial romana, cuja ascensão poderia ter determinado uma mudança de gostos literários ao ponto de inferir na dissolução de alguns gêneros em prol do romanesco? Carcopino⁽¹⁴⁾ aproxima à nossa burguesia a classe dos honestiores, classe média entre os humiliores, a plebe, e os pertencentes às ordens dos cavaleiros e senadores. Mas, mesmo considerando plausível esta identificação, não saberíamos encontrar homologias entre a evolução desta classe social e a evolução literária, visto que a cultura em Roma sempre foi apanágio de escravos e libertos de origem grega ou oriental, não sempre perfeitamente integrados no contexto social em que viviam. Falta-nos o conhecimento dos três aspectos que Wellek e Warren⁽¹⁵⁾ consideram essenciais para o problema das interrelações entre literatura e sociedade: sociologia do escritor, conteúdo social das obras em si próprias e influência da literatura na sociedade. Como afirma Eudoro de Souza, "o problema das origens não é um

(14) La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'Impero, 89.

(15) Teoria da Literatura, 119.

problema histórico; é um problema fenomenológico, mais universal, que subentende o histórico como singularidade".⁽¹⁶⁾

Pelo que foi dito, achamos arriscado, se não impraticável, a defesa de uma tese sociológica sobre a gênese do romance no mundo greco-romano. Embora convictos de que a literatura tenha uma função social e que os gêneros literários espelham a realidade ou o sonho da vida dos grupos em que se desenvolvem, preferimos analisar a evolução da literatura a partir da própria literatura. Como as outras artes, a literatura sofre de um processo evolutivo interno, imanente, em que gêneros e formas literárias se produzem a partir de outros gêneros e de outras formas literárias.

No estudo do processo genético de um gênero literário podemos distinguir, do ponto de vista diacrônico, três fases, correspondentes aos arquétipos da vida: nascimento, maturidade e morte ou transformação. Quando um gênero literário chega ao apogeu de sua afirmação ele é "canonizado", proposto como modelo digno de ser imitado, torna-se um "clássico" na aceitação etimológica do termo. Daí, pelas constantes imitações, pelas sucessivas reproduções, pela criação de automatismos, sofre um desgaste que, privando-o da sua primitiva força criadora, o leva paulatina e inelutavelmente para a etapa final de sua vida, que é o desaparecimento, ou a mudança de funções ou a transformação num novo gênero ou numa nova forma literária. O mesmo fenômeno pode dar-se também com vários gêneros que se transformam para dar vida a um gênero novo, complexo e envolvente: "a forma de um gênero novo pode igualmente nascer das modificações estruturais que fazem com que um grupo de gêneros simples já existentes se insiram num princípio de organização superior"⁽¹⁷⁾. É esta (como tentaremos demonstrar neste capítulo) a gênese do romance greco-latino: a narrativa adquiriu formas e funções dos demais gêneros literários que, na época pós-clássica, começavam a sofrer de anacronose. O romance é o novo modelo estrutural, o princípio unificador, a forma superiormente elaborada, que engloba a matéria e o espírito quer da literatura culta quer da literatura popular preexistente.

O primeiro estudioso do romance clássico, que

(16) In: Aristóteles - Poética, 57.

(17) Hans-Robert Jauss - "Litterature médiévale et théorie des genres", 89.

lhe procurou descobrir as origens em formas literárias pre-existent, foi Erwin Rohde ⁽¹⁸⁾. Para o crítico alemão, o romance grego seria a resultante da fusão de dois elementos, a narração erótica alexandrina e o relato de viagens. Este material romanesco teria tomado a forma do romance no séc. II d.C., sob a influência direta da segunda Sofística. Bruno Lavagnini ⁽¹⁹⁾ refuta a tese de Rohde, demonstrando que a época de formação do romance grego é anterior à neo-sofística, e procura sustentar uma tese diferente: o romance grego tem suas origens na literatura popular e folclórica, cujo material romanesco, proveniente dos mitos que já se tornaram lendas, teria sido elaborado e elevado à dignidade literária mediante o concurso dos modelos estruturais da historiografia nacional e regional.

Como se pode notar, as posições dos dois críticos são antitéticas, pois o erudito alemão dá excessiva importância ao elemento cultural, ligando estritamente a elaboração romanesca à técnica descritiva e persuasiva da Retórica, ao passo que o estudioso italiano estabelece uma ligação profunda entre o romance e a literatura popular, considerando que o gênero narrativo de amor e de aventura se desenvolveu à margem da literatura oficial, de escola.

Não achamos interessante tomar partido a favor da tese culturalista de Rohde ou da tese folclórica de Lavagnini, visto que as duas posições, se lhes negar o exclusivismo, contém cada qual sua alma de verdade. O nosso ponto de vista é que a gênese do romance greco-romano deve ser encontrada não na dependência de um ou de dois gêneros, mas na totalidade das formas de literatura escrita e oral preexistentes. O romance clássico é o mare magnum, onde deságuam todas as correntes vitais da literatura. É a confluência de todos os gêneros literários. Melhor que uma síntese parcial, trata-se de uma síntese total. Alguns estudiosos do romance antigo já fizeram alusão à esta tese sintética. Pierre Grimal ⁽²⁰⁾ : "O romance não é, então, somente o produto de uma síntese parcial - de dois gêneros particulares e bem definidos - é na realidade o confluente de todos os gêneros, matéria literária

(18) Der griechische Roman und seine Vorläufer, 1876.

(19) Studi sul romanzo greco.

(20) Romans grecs et latins, IX

(21) La novela en la antigüedad clásica, 95 e 107.

ao estado puro, reserva fluida onde costeiam desordenadamente todas as aspirações, todas as idéias informuladas, todos os instintos mais vitais do pensamento antigo. A este respeito, o romance grego cumpre uma função análoga à do romance moderno, a partir de Richardson e de Rousseau: função de liberação, em relação aos constrangimentos formais, às tradições empobrecedoras onde se estiolam os gêneros reconhecidos". Carlos Miralles (21): "Assim como a epopéia significa a literalização de uma matéria épica viva preexistente, o romance - na forma literária que nos oferece Apuleio - seria a literalização de uma matéria viva, narrativa, preexistente: significaria algo como o aburguesamento brilhante de uma literatura viva, oral, cujo tratamento escrito equivaleria a sua promoção social ou pouco mais... O romance grego significa historicamente uma espécie de democratização de tipo sintético, pois cada romanista procura alcançar uma síntese do pensamento, da religião e da arte literária dos períodos anteriores e do contemporâneo".

Mais convincente do que o parecer dos críticos é o testemunho do autor de um dos romances em estudo, Apuleio, que no começo das Metamorfoses afirma ser sua arte parecida com a arte de um equilibrista que pula de um cavalo para outro. Como passou da língua grega para a latina, assim passa de um gênero literário para outro, servindo-se de fontes e modelos os mais diferentes (I,1). A consciência desta passagem de um gênero para outro é revelada, mais uma vez ao nível da enunciação, no começo da narração do amor criminoso de uma madrasta por seu enteado:

"A partir de agora, leitor amigo, saibas que é uma tragédia e não uma estória que tu lês e que, deixando de lado o soco, nos elevamos sobre o coturno" (X,2).

O romance antigo, entendido como síntese, com fluência ou mistura dos gêneros literários preexistentes, sofreu um longo processo de evolução, até chegar à forma literária que o consagrou como gênero à parte. Os temas de amor e de aventura, que nos gêneros anteriores eram tratados como procedimentos livres, como simples episódios ou motivos inseridos no contexto de uma obra literária, tornam-se traços ca-

(21) La novela en la antigüedad clásica, 95 e 107.

racterísticos de uma classe particular de obras, a que hoje chamamos de "romances". O episódio do amor entre Dido e Eneias, que na epopéia virgiliana representa apenas um nó que embarça e retarda a longa caminhada do herói em busca da nova pátria prometida, num romance seria o fulcro, o motivo dominante do gênero. Com o desgaste dos gêneros literários tradicionais, os que eram procedimentos livres se tornaram canônicos e os canônicos se tornaram livres (22). Na medida em que a literatura oficial perde a sua força criadora, se estagna, cria automatismos, a matéria literária viva, proveniente de esferas populares, oferece novas formas e novas funções à literatura. O gênero romanesco, elevando à categoria artística a aventura amorosa entre dois seres humanos, consagra uma longa tradição cultural-popular. Mas, ao mesmo tempo, não se afirma à margem e em oposição à literatura de escola, pois absorve todos os elementos da cultura clássica. Com efeito, encontramos, centrados no núcleo da descrição do amor aventuroso e acidentado entre duas criaturas, todos os elementos dos três gêneros literários básicos e tradicionais: o épico, o dramático e o lírico.

Antes de passarmos à demonstração do que estamos afirmando, através do levantamento de formas e conteúdos transplantados dos gêneros maiores para o romance, é oportuno analisar a profunda diferença que existe entre os romances em língua grega e os romances em língua latina, salientando a gênese peculiar dos dois tipos romanescos.

Northrop Frye (23) distingue quatro ramificações na ficção em prosa: o romance, o romanesco, a anatomia e a confissão. O "romance", correspondente à significação do termo inglês novel, é a mimese da vida no sentido mais estrito, a imitação da realidade cotidiana, cujos personagens são apresentados como "reais". Para a sua formação, pressupõe-se a existência de uma sociedade estável, de que os personagens são máscaras que lhe expressam as convenções. O "romanesco" corresponde ao termo inglês romance, forma mais antiga e representa a imitação do sonho e das aspirações humanas que se dirige para um tipo de vida ideal, em que se exalta a vitória fi

(22) Tomamos a denominação "procedimentos livres e canônicos" de B. Tomachevski, "Temática", 197.

(23) Anatomie de la critique, 380

nal do heroísmo, da beleza, da castidade, da justiça, do amor puro. Os personagens do romanesco possuem caracteres imutáveis, sem suporte real, colocados num espaço e num tempo passado e indeterminado. Sua significação, quer consciente quer inconscientemente, é alegórica e tende para os arquétipos universais da vida humana. A "anatomia" é a forma enciclopédica da ficção em prosa, muito próxima do picaresco, embora este, pelo seu realismo, não esteja longe do romance propriamente dito. Sua estrutura não se fundamenta sobre o enredo, que normalmente é fraco, mas sobre a intelectualização de problemas sociais e morais, discutidos através de uma forma dialógica. Discursos, proferidos de preferência no decorrer de banquetes, digressões, reflexões sobre qualquer tipo de assunto, narrações de viagens imaginárias e fantásticas, de aventuras ou "casos" presumivelmente acontecidos, sátira de costumes, mistura do sério-cômico e do religioso-profano, análise dos sentimentos humanos, tudo isso e mais ainda, bem embaralhado, constitui a matéria de um tipo de narrativa que N. Frye, por falta de um nome específico, chama de "anatomia". A "confissão", enfim, é uma narrativa, presumida como autobiográfica, em que o autor conta o que lhe aconteceu e as experiências feitas. Este gênero de narrativa tem como forma recorrente o monólogo interior, como foco narrativo a primeira pessoa e como característica própria a análise da psique do personagem narrador.

É claro que estas formas de narrativas não se encontram no estado puro e nitidamente distintas, podendo-se descobrir formas híbridas numa mesma obra; como também é possível subdividir a ficção em prosa em várias espécies, segundo o assunto: romances históricos, passionais, psicológicos, policiais, regionais, de costumes, etc. (24)

No tocante ao romance clássico, distinguimos dois tipos de narrativa, que se diferenciam por possuírem espírito e forma característicos. As narrativas gregas estão mais próximas da forma do "romanesco" pela sua temática idealista, pela estilização de seus personagens e pela cadeia de peripécias quase interminável. O romanesco é a forma mais antiga de narrativa, constituindo-se como um elo entre o mito e o romance propriamente dito. O mito tem como suporte da

(24) Veja: Antônio Soares Amora - Teoria da Literatura, 171.



narração os deuses e, o romance, os homens; o romanesco tem como personagens os heróis, seres intermediários, que participam ao mesmo tempo da fortaleza divina e da fraqueza humana. O romance grego tem, portanto, suas origens remotas na mitologia clássica, sendo um desenvolvimento tardio da mesma. O mito, perdido o seu significado religioso, torna-se lenda e o ideal heróico da épica transforma-se em ideal erótico. O elemento mitológico, além de vulgarizado, encontra-se misturado com divindades e heróis do fantástico mundo oriental, com que a Grécia da época alexandrina se tinha familiarizado. Todas as ações do romance grego são colocadas numa época passada e num espaço longínquo e indefinido. Consoante com o espírito grego, a narrativa romanesca tende para o universal, criando modelos utópicos de vida. A gênese da narrativa romanesca grega deve ser vista na confluência entre os elementos culturais provenientes dos gêneros nobres da mimese superior, especialmente a épica e a tragédia, e os elementos da literatura popular que se alimentam de lendas e de histórias belas e edificantes.

Diferente é a forma, o conteúdo e a origem do romance latino. Embora se aproxime do romance propriamente dito pela representação realística da vida, sua forma variada e seu conteúdo enciclopédico ligam-no diretamente ao tipo de narrativa que N.Frye chama de "anatomia". No Satiricon encontramos, alternadamente, prosa e poesia, diálogos e dissertações sobre assuntos diferentes, especialmente durante o banquete na mansão de Trimalcião, sátira de costumes, inserção de contos populares obscenos, baixa vulgaridade e episódios de vida picaresca, que salpicam um enredo fracamente estruturado, sem começo, meio e fim. No Asno de Ouro, igualmente, encontramos uma mistura de assuntos e de estilo, que vão da descrição do episódio bestial das relações sexuais entre o Burro-Lúcio e uma matrona, ao conto sublime de Amor e Psiquê. Esta forma "anatômica" de narrativa tem sua gênese na antiga satura romana. Como demonstramos num precedente trabalho ⁽²⁵⁾, a sátira, que na literatura latina era cultivada como gênero literário à parte e teve em Horácio e Juvenal seus mais altos expoentes, foi originariamente uma forma de poesia dramática popular, constituída da mistura de vários elementos: música, versos,

(25) Os motivos da sátira latina, cap.12. Para um estudo mais completo sobre as várias formas de literatura satírica

dança e mímica. Esta idéia de mistura e de abundância, proveniente da antiga satura lanx (prato cheio de várias primícias da terra oferecidas aos deuses durante as festas da colheita), perdurou na literatura satírica paralelamente à idéia de escárnio e gozação. Marcos Terêncio Varrão, escritor romano da época de Cícero, compôs 150 livros de sátiras, cada sátira ocupando um livro ou mais, que denominou Saturae Menippeae, em homenagem ao poeta e filósofo cínico Menipo de Gáddara, que, nas suas diatribes, desenvolvera um tipo de pregação popular satírico-moralizante. As Menipeas de Varrão continham, junto com o espírito satírico, formas e assuntos os mais diversos, em que o elemento realista se encontra misturado com o sonho e o fantástico. A ligação do romance latino com a tradição satírica romana é denunciada pelo mesmo título do primeiro romance da literatura ocidental: Satiricon deriva de sátira, forma artística da enciclopédia e da anatomia da psique humana, representação da concepção temporal do homem.

Além da sátira literária, outras formas artísticas de mimese inferior concorreram para a formação do romance em língua latina. Pensamos especialmente na Comédia Nova de Menandro e na comédia de Plauto e de Terêncio, imitação e adaptação romana deste tipo de comédia grega. Como haveremos de verificar, inúmeros elementos da comédia de costume greco-romana encontram-se nos dois romances latinos. E, junto com motivos literários, numerosos são os elementos da literatura popular, oral e escrita, que salpicam o romance antigo. Basta pensar no transplante para o romance de Petrónio e de Apuleio dos chamados "contos milesianos", anedotas picantes que corriam de boca em boca, especialmente nos quartéis do exército romano.

O mesmo autor das Metamorfoses confessa, no começo de seu romance, ter haurido matéria e forma desta fonte de literatura de cordel:

"Eu vou-te contar, nesta prosa milesiana, uma série de histórias variadas..."

Como podemos notar, o romance romano tem suas origens no tipo de literatura culta e popular, escrita e oral,

cultivadas ao longo da história da literatura ocidental, indicamos a obra de G. Highet - Anatomy of Satire.

que visa à representação da vida assim como ela é, num tempo e num espaço bem determinados. A crueza de seu realismo fundamenta-se sobre a descrição da vida dos instintos, sem nenhuma preocupação ética e com total liberdade de expressão. É o espírito dionisíaco que informa este tipo de literatura carnal e validada. Ao passo que o romance grego, alimentado pelo espírito apolíneo, está ligado à tradição literária que representa a vida sob o aspecto mítico, não como ela é na realidade mas como o homem desejaria que fosse: um mundo utópico em que reina a beleza, a justiça e o amor, e em que as forças do bem sempre triunfam sobre as forças do mal. As duas facetas do romance clássico expressam bem o dualismo cósmico, de que o romance grego representa o polo positivo (o idealismo) e o romance romano o polo negativo (o realismo).

III.1 - O Romance e a Épica

Epos significava, na poética clássica, a "palavra" declamada ou narrada perante um auditório. O gênero épico diferenciava-se do dramático, em que a palavra era representada por atores para espectadores, e do lírico, em que a palavra era cantada, isto é, acompanhada por instrumento musical. A primeira divisão da literatura nos três gêneros principais fundamentava-se, então, na diferente forma de comunicação entre o poeta e seu público. Mais tarde, na medida em que a técnica de reprodução das obras foi avançando e a indústria gráfica tomou consistência, a relação entre autor-público reduziu-se ao binômio escritor-leitor, pois toda produção literária passou a ser escrita para ser lida.

O gênero épico, que os antigos chamavam de genus narrativum, conservou o seu caráter específico de "narratividade", centrado como está na narração de fatos supostamente acontecidos no passado e no uso da 3ª pessoa do singular, sendo o autor que fala não in propria persona mas mediante o artifício técnico do "narrador", recorrendo à função referencial da linguagem.

Esta atitude narrativa, isto é, a relação entre o narrador visto como agente da comunicação, intermediário entre o acontecimento a ser narrado e o público a quem se narra, é idêntica na épica e no romance. Como afirma David Daiches, "a epopéia é a forma literária do Mundo Antigo que

mais se aproxima do romance moderno" (26). Aliás, afirmar a dependência do gênero romanesco da épica já se tornou um lugar-comum, sendo muito econtradiças expressões como "o romance é a última degeneração da epopéia", "o romance é filho bastardo da epopéia", "o romance é a epopéia vulgarizada", e equivalentes. Na realidade, muito o romance deve à poesia épica. Os autores das narrativas greco-romanas denunciavam explicitamente sua filiação a Homero e a Virgílio através das inúmeras referências, do recurso constante a citações, transplantes e imitações de expressões e de trechos da *Iliáda*, da *Odisseia* e da *Eneida*. Tais "enxertos" antes de ocasionais ou inconscientemente causados pela tradição cultural, são propositadamente e, muitas vezes, ad litteram inseridos numa narração romanesca para conferir-lhe um caráter de nobreza e de grandiosidade. Heliodoro estabelece um parentesco direto entre seu romance e a poesia épica grega:

1) O Egito, centro espacial da narrativa, é considerado a terra natal de Homero. No romance, o sábio egípcio Calasíris consegue convencer o grego Cnémon de que Homero nasceu em Tebas, filho do deus Hermes e da esposa de um sacerdote do mesmo deus protetor dos viajantes, o Mercúrio dos romanos. Como sinal desta união híbrida entre um ser divino e uma mulher, nasceu-lhe um enorme buço numa das coxas, que lhe valeu o nome de Homero (meros=coxa). Por ser um bastardo, foi exilado e por vergonha sempre escondeu seu verdadeiro nome e sua verdadeira pátria (III,14 e II,34);

2) Teágenes, o protagonista do romance, chefe da delegação religiosa que da Tessália foi até Delfos para render homenagem a Neoptolemo, filho de Aquiles, é apresentado como direto descendente do herói homérico e a ele parecido no porte e na coragem (II, 34-35);

3) Cariclea, a protagonista feminina, lembra na sua caracterização a virtuosa heroína da *Odisseia*, Penélope, de quem recebe saudações e estímulos para continuar no seu propósito de fidelidade conjugal (V,22);

4) Calasíris, o sábio egípcio que exerce a função de mediador, ajudando os dois protagonistas a realizar o seu intento, recebe em sonho a visita de Ulisses, o astuto he

(26) Posições da crítica em face da literatura, 47.

rói homérico, que o chama de "querido amigo" e lhe faz previsões sobre o desenvolvimento da estória (V,22).

As influências do gênero épico são abundantes nos sete romances antigos. É difícil ler uma meia dúzia de páginas de qualquer um destes romances sem tropeçar em alguma referência ou lembrança de Homero ou de Virgílio. Por isso, em lugar de citar todas as recorrências épicas (27), o que seria enfadonho, preferimos apontar alguns aspectos de estrutura, de temática e de estilo, que, a partir da épica, enformaram o gênero romanesco.

O romance clássico, como o romance de todos os tempos, é essencialmente a narração de uma aventura, pois a lei geradora do gênero romanesco fundamenta-se sobre a luta entre um fim a alcançar e os obstáculos a superar. A oposição sorte vs vontade humana é o que coloca os personagens em ação, dá vida e sustenta o interesse pela narrativa. A aventura do ser humano à procura de sua verdadeira essência e em luta contra as adversidades do destino é o núcleo temático comum à epopéia e ao romance. A Odisséia, se privada do estilo altilíquente, do maravilhoso mitológico e de outros ingredientes peculiares à épica, pode ser reduzida a uma estória banal, não difícil de acontecer num mundo em que os meios de transporte são lentos e inseguros: é a aventura de um homem que empreende uma viagem no mar e fica longos anos longe de sua família, retido por escalas forçadas, tempestades e outros acidentes imprevistos. Quando finalmente de volta, põe ordem na sua casa, vingando-se dos parasitas que, julgando-o morto, atentam à virtude de sua esposa e cobiçam seu patrimônio. A Odisséia poderia ser considerada um "romance de personagem", enquanto a Iliáda corresponderia mais a um "romance de ação".

A Odisséia e a primeira parte da Eneida oferecem ao gênero romanesco o tema da aventura marítima, da navegação por mares agitados por tempestades. Como Ulisses e Enéias, assim os heróis do romance greco são levados pela fatalidade a abandonar sua pátria e enfrentar inúmeros perigos em barcos inseguros, assaltados pelas forças adversas da natureza e por piratas. O afastamento do herói da terra natal, a tem

(27) Para o romance de Heliodoro, este estudo já foi feito por E. Feuillatre, o.c., 105-114.

porânea expatriação e os sucessivos sofrimentos causados por naufrágios, lutas e prisões em terras estranhas têm a função de fortalecer o caráter do herói, a fim de que encontre a si mesmo no isolamento. A viagem aventureira por terra e por mar é a forma mais universal de enredo e possui uma finalidade catártica. Sua estrutura é aberta e cíclica. Aberta, porque é sempre possível acrescentar mais um episódio à trama épico-romanesca; ao passo que a intriga da tragédia é de estrutura fechada (28); cíclica, porque a aventura se desenvolve a partir de um ponto e acaba no mesmo ponto. Os principais heróis homéricos, após a destruição de Tróia, voltam para suas terras. Exemplo típico é ainda Ulisses que, após 20 anos de sofrimento no mar e em terras estranhas, consegue retornar a sua Ítaca e a sua Penélope. O retorno ao ponto de partida é também uma característica do romance grego: Caritão coloca a situação inicial de seu romance em Siracusa e seus protagonistas acabam suas aventuras na mesma terra siciliana; Bisâncio é a terra natal da heroína Leucipe e é lá que se celebram as núpcias, final feliz do romance de Aquiles Tácio; em Éfeso começam Os amores de Habrôcomes e Antia e na mesma cidade dá-se o desfecho feliz; a Pastoral de Longo tem como cenário uma vila de Lesbos e é nesta terra de pastores que se consome o amor entre Dáfnis e Cloe; a dolorosa aventura de Cariclea só acaba quando ela retorna ao seu país de origem, a Etiópia, e é reconhecida como filha do rei Hidaspe. A anagnórisis, isto é, a ação do reconhecimento ou a revelação da verdadeira identidade de um personagem mediante sinais particulares, é outro elemento que liga o romance à épica. Basta comparar a cicatriz no joelho que permitiu a Euriclea reconhecer Ulisses com a cicatriz que serve para identificar Teágenes (V,5). O romance de Heliodoro possui ainda mais uma particularidade estrutural do gênero épico: a ação começa in medias res. A trama tem início quando os protagonistas se encontram já à margem do rio Nilo, naufragos, feridos e à mercê de piratas. Os retrospectos da estória do herói e da heroína são contados, em flash-backs, por personagens que assumem o papel de narradores parciais. Entre estes, destaca-se o sábio sacerdote Calasíris que conta a estória da protagonista num jantar em casa do comerciante Nausicleu. Este nome chama à memória o de Nausica,

(28) Cfr. Autran Dourado - Uma poética de romance, 61.



a bela filha de Alcino (29), rei dos Feaces, em cuja corte U-lisses faz o relato de suas aventuras, desde a partida de Tróia. O recurso à narração retrospectiva é comum quer à épi-ca primitiva quer à épica reflexa: encontramos-lo em Homero, as-sim como em Virgílio e em Camões. O flash-back constitui um nó na cadeia do tempo: presentifica o passado e o futuro, con-ferindo um sabor de atualidade à estória recuada num passado remoto. Os acontecimentos, antes de serem enquadrados num tem-po historicamente bem definido e num espaço limitado, são vis-tos sub specie aeternitatis. Neste tempo "mítico", os persona-gens não envelhecem com o passar dos anos, vivendo num espa-ço "aberto", não circunscrito a um lugar determinado. É a vi-são da totalidade da vida que a epopéia empresta ao romance.

A Iliáda e a segunda parte da Eneida oferecem ao romance grego o tema da aventura guerreira. Como a Odis-séia é a epopéia do mar, assim a Iliáda é a epopéia da guer-ra. E mar e guerra são os fatores catalizadores das ações ro-manescas. As intermináveis lutas entre bandos de piratas pre-enchem inúmeras páginas dos romances gregos. Caritão insere as aventuras de Quereas e Calíroe no quadro geral de uma guer-ra entre a Pérsia e o Egito; Heliodoro coloca como pano de fundo para as aventuras de Teágenes e Cariclea uma insurrei-ção do Egito contra a Etiópia. Os heróis guerreiros do roman-ce grego lembram muito de perto os heróis da Iliáda, seja na descrição e no uso das armas, seja no porte e no valor mili-tar.

O sentimento de amizade, imortalizado por Aqui-les e Pátroclo, na Iliáda, e por Euríalo e Niso, na Eneida, en-contra seu equivalente na dupla Quereas-Policarmo do romance de Caritão.

O uso do maravilhoso mitológico é outro recur-so épico presente no romance. A intervenção das potências di-vinas nos acontecimentos humanos é solicitada pelos persona-gens romanescos, que, perdidos no isolamento material e espi-ritual, afastados dos afetos queridos da pátria e da família, ameaçados por mil perigos em terras estrangeiras, invocam a proteção de seus deuses. Cariclea, Calíroe e todos os outros protagonistas do romance antigo não escapam a este tópico. Lú-

(29) Este personagem homérico é nomeado explicitamente no ro-mance de Caritão (II,5), que exalta sua memória de ho-mem justo.

cio, que, cansado das inúmeras atribulações sofridas sob a pele de Asno, suplica a deusa Ísis para que lhe restitua a forma humana, lembra, parodicamente, o píus Aeneas, sempre pronto a pedir a ajuda divina e sempre atento a obedecer aos mínimos desígnios que vêm do alto. A comunicação entre os seres divinos e os seres humanos dá-se através de fatos milagrosos, de visões, de oráculos e de sonhos.

A beleza da mulher é o pomo da discórdia que desencadeia a substância romanesca. Como todas as rapsódias da épica clássica tem seu núcleo genético no julgamento de Páris (30), assim o enredo do romance grego sustenta-se na disputa para a conquista e a posse de uma mulher bonita. É o amor para uma mulher jovem e divinamente bela e movente das guerras e das lutas, na épica e no romance. Na obra de Caritão, o antagonista Dionísio reputa-se mais feliz do que Menelau por estar perto de Calíroe, que é mais bonita que Helena de Tróia (II,6). Na Pastoral de Longo, é a adolescente Cloe a ser escolhida como juiz de beleza: o cabreiro Dáfnis e o boia deiro Dórcon tecem o elogio de suas pessoas e de suas qualidades; Cloe resolve a disputa em favor de Dáfnis, a quem dá um beijo como sinal de vitória (I,16-17). As divindades mais citadas e invocadas são Vênus e Cupido, os protótipos feminino e masculino do amor e da beleza. Na fábula de Amor e Psiquê é o ciúme de Afrodite, que vê o seu trono da beleza suprema ameaçado pela linda jovem mortal, a desencadear a trama romanesca.

Outros recursos épicos que apontemos de relance: as "tarefas difíceis" impostas ao herói para retardar o desfecho da ação; o uso das "falas" ou reflexões de personagens apresentadas em discurso direto; o uso do "eco" que espalha para longe e rapidamente as notícias; a descida do herói aos "Ínferos"; o tom altiloquente, a linguagem figurada, as paráfrases e outros recursos estilísticos próprios do gênero épico.

No romance em língua latina, de caráter satírico-picaresco, as influências da poesia épica, além de serem menos abundantes, adquirem um tom visivelmente paródico. As alusões mitológicas e as imitações épicas encontram-se num

(30) Encontramos no romance de Apuleio (X,29-34) uma belíssima representação do julgamento de Páris, encenado por atores metamorfoseados nas diferentes divindades, durante uma festa em honra da deusa Ísis.

contexto de vulgaridades e são rebaixadas a exemplificar a mime inferior. Os representantes da prosápia divina e heróica são postos no mesmo plano e comparados aos personagens vulgares, os anti-heróis do romance romano. Os ladrões, para as saltar e saquear a residência de um rico senhor, usam do mesmo estratagema de Ulisses: o mais intrépido do bando veste-se com pele de urso e é ofertado ao dono da casa; de noite, mata os guardas e abre as portas aos cúmplices; a luta entre o urso-ladrão e os cachorros é descrita em estilo grandioso e a glória deste "herói" é profetizada como imortal (Met. IV, 14-20). Trimalcião, na apresentação dos "homeristas", antes da ridícula encenação da loucura de Ajax, declama uma espécie de "prólogo", onde faz um pot-pourri, uma engraçadíssima confusão de personagens mitológicos (LIX). Na mesma Ceia, um escravo mistura versos da Eneida com versos de Atelanas (LXVIII). Encólpio toma o nome de "Polieno", como as Sereias chamavam Ulisses, e, em Crotona, vai ao encontro amoroso com uma mulher chamada "Circe", ocasião em que se revela sexualmente impotente (CXXVII). O poeta Eumolpo, que cita versos sublimes de Virgílio nos contextos mais escabrosos, declama para os crotonenses que o apedrejam fragmentos de composições poéticas de sua autoria sobre a Tomada de Tróia e a Guerra Civil, em que se percebe uma fina ironia dos epígonos do gênero épico, especialmente de Lucano. Encólpio, da mesma forma que os outros heróis-sujeitos do canto épico, é perseguido pelo ódio e a vingança implacável de uma divindade (CXXXIII); só que o seu deus inimigo é Priapo, deus do sexo, representado por um enorme falo.

A aventura de Lúcio, seu pecado de curiosidade (desejo de conhecer fenômenos que ultrapassam a condição humana), o conseqüente castigo pela degradação de sua pessoa em forma de asno e a final reintegração no mundo humano após a expiação, representam a "odisséia" do homem estimulado, provado e premiado pela sua aspiração a um mundo melhor. A influência do estilo épico evidencia-se neste romance, não somente pelos inúmeros motivos recorrentes, mas pela própria estrutura: além da "narração", temos um "prólogo" e uma "dedicatória" ao leitor, e, quando o assunto se aproxima do sublime, uma invocação à divindade: "Tentarei dar-vos uma idéia desta maravilhosa visão, se a pobreza da boca humana me fornecer os meios, ou melhor, se a mesma deusa me conceder o dom da abun-

dância oratória e a facilidade da palavra" (Iet. XI,3).

Seguindo a classificação aristotélica, podemos verificar que o romance é homólogo à épica quanto ao "meio" por que se imitam as ações (o uso da linguagem, que diferencia a literatura das outras artes) e quanto ao "modo" de apresentar a imitação (pela presença de um narrador, o que diferencia o gênero épico do trágico e do cômico, em que a imitação se realiza mediante atores), mas difere quanto ao "objeto" da imitação: a épica imita ações nobres realizadas por personagens de índole elevada; o romance imita ações vulgares realizadas por personagens comuns.

Lukács e Goldmann (31) afirmam que a característica do romance se fundamenta sobre uma ruptura insuperável entre o herói e o mundo: se esta ruptura não existisse ou fosse puramente accidental, teríamos, então, o gênero épico e não o romance; de outro lado, se a ruptura fosse radical, nós nos defrontaríamos com a tragédia. Situado entre a épica e a tragédia, o romance possui uma natureza dialética na medida em que participa, por um lado, da "comunidade" fundamental do herói e do mundo que toda a forma épica supõe, e, por outro lado, da "oposição" constitutiva entre o herói e mundo, própria da essência trágica.

Para a elaboração desta distinção opositiva entre o herói e sociedade os dois sociólogos tiveram em mente o romance moderno e contemporâneo. No que toca ao romance antigo, achamos que a ruptura insuperável pode ser encontrada no romance latino, especialmente no Satiricon de Petrônio, mas não no romance grego. Com efeito, nenhum herói das narrativas ficcionais gregas pode ser considerado como "problemático" ou "demoníaco". O protagonista romanesco participa integral e satisfatoriamente da comunidade em que vive. Seu afastamento não é voluntário nem definitivo, mas accidental e temporâneo, sendo o equilíbrio inicial restabelecido no final do romance, ao cabo das peripécias. O romance grego é, quanto à ideologia, essencialmente conservador. Por mais este motivo, a narrativa grega está visceralmente ligada ao gênero épico.

Mas o "objeto" da imitação do gênero romanesco não deixa de ser diferente do da poesia épica. A epopéia a

(31) Sociologia do romance, 9.

presenta acontecimentos e heróis já conhecidos, de domínio público, pois encontráveis no cabedal cultural de um povo; o romance leva ao conhecimento do leitor fatos e heróis desconhecidos, de domínio privado: "À narrativa do mundo total (em tom elevado) chamamos-lhe "epopéia"; à narrativa do mundo particular num tom particular e feita a um leitor particular chama-se "romance" (32). Wolfgang Kayser, num outro trabalho (33), acentua ainda mais o caráter individual do romance, em relação à epopéia: "É permitido pensar que o romance, no seu conjunto, possui uma matéria segundo a sua natureza, distinguindo-o, por exemplo, da epopéia. Esta temática compreende tudo o que no homem é de natureza individual e pessoal; o homem considerado sob o aspecto de indivíduo: esta é a matéria própria do romance... O romance é uma epopéia subjetiva na qual o autor pede permissão para tratar o universo à sua maneira".

A perfeição ideal do mundo épico fundamenta-se sobre a devoção a uma causa excelsa, o cultivo das virtudes mais nobres, quais o patriotismo, a verdade, a amizade, a fidelidade aos desígnios divinos, enfim, sobre o heroísmo ético-religioso-patriótico. No mundo romanesco, a perfeição ideal tem um suporte mais humano e individual: o amor e a fidelidade a uma mulher, sendo o matrimônio entre dois seres castos sua maior aspiração. Como o mito épico, esvaziado de seu conteúdo de crença, torna-se lenda no gênero romanesco, assim o ideal heróico, perdida a sua razão de ser pelas mudadas condições sócio-políticas, transforma-se em ideal erótico. Da essência descemos à existência, e, porque o parâmetro do comportamento humano não é mais determinado, de uma forma imediata, por uma força superior divina ou humana, o homem é obrigado a procurar em si próprio a sua realização existencial.

III.2 - O Romance e a Tragédia

A tragédia, conservando a lembrança das iras, dos ódios e das vinganças dos heróis, tem muitas afinidades com a epopéia primitiva, de que haure assuntos e personagens (34). Mas a tragédia, fruto do pensamento reflexivo dos gre-

(32) W. Kayser - Análise e interpretação da obra literária, vol. II, p. 261.

(33) "Qui raconte le roman?", 501 e 504.

(34) Veja, a respeito, o pensamento de Gianbattista Vico, in: Mário Fubini - Crítica e Poesia, 207. Esta obra apresenta um estudo diacrônico sobre a evolução dos gêneros literários, 143-274.

gos em sua fase de maturidade intelectual, diferencia-se substancialmente da épica pela ruptura entre o humano e o divino.

Enquanto o homem épico, vivendo num estado de "inocência", acredita piamente e segue obsequiosamente os de sígnios traçados pela divindade, o homem trágico, já numa fa se de "experiência", é vítima do destino, isto é, de uma lei natural que nem ele nem os deuses podem mudar. Durante essa passagem do domínio da inocência para o domínio da experiência, o herói sofre uma queda provocada pela hamartia, um erro causado pela ignorância, que o leva involuntariamente a come ter atos odiosos que clamam vingança. A mesma origem da tragé dia, que a etimologia da palavra (trágos = "bode" + o(i)dé = "canto") e a tradição, desde Aristóteles, liga ao "ditirambo", canto dionisiaco, mostra a oposição entre o espírito "dioni-síaco", próprio da tragédia, e o espírito "apolíneo", próprio do épos homérico e do gênero romanesco: o herói trágico, cons ciente ou inconscientemente, levanta-se contra a ordem consti tuída, movido pelo inconformismo e pelo sonho de dominação.

Em síntese, poderíamos dizer que a substância trágica tem como suporte três elementos fundamentais:

<u>hamartia</u>	----->	<u>pathos</u>	----->	<u>nêmesis</u>
(erro)		(sofrimento)		(castigo)

É bom insistir sobre o aspecto da hamartia (erro, ignorância ou desconhecimento dos fatos), pois o problema da inocência ou da culpabilidade do herói é fundamental. O sujeito de uma tragédia grega, em vez de um criminoso, é um "sofredor" (aquele que carrega o peso de um passado), porque a ação nefanda por ele praticada lhe é desconhecida ou é a consequência de crimes perpetrados por seus ancestrais, que clamam inelutavelmente por uma vingança. A questão da responsabilidade moral do herói, intrinsecamente conexa com a oposição destino vs li vre arbítrio, cria uma "ambigüidade" de interpretação, que con fere à obra trágica seu primordial fulcro de interesse. A es te respeito, é interessante transcrever um trecho de U.Eco que estabelece uma comparação entre a mensagem estética e o enredo trágico:

"A mensagem como função estética é, antes de mais nada, estruturada de modo ambíguo em relação ao sistema

de expectativas que é o código... Com a mensagem estética acontece o mesmo que acontecia com o enredo trágico contruído segundo as regras da poética aristotélica: o enredo deve fazer acontecer algo que nos surpreenda, algo que vá além das nossas expectativas e seja, portanto, parà tèn dóxan (contrário à opinião comum); mas para que este evento seja aceito e possamos nos identificar com ele, é preciso que, embora sempre parecendo incrível, obedeça a condições de credibilidade; deve ter certa verossimilhança, deve ser katà tò eikòs. É estupefaciente e incrível que um filho volte para casa depois de longos anos de guerra e queira assassinar brutalmente a própria mãe, no que é estimulado pela irmã (e diante de um fato tão contrário a toda expectativa, o espírito do expectador a aproximar-se-á, atraído pelo fulgor da ambígua carga informacional da situação). Mas, para que o fato não seja repellido como alucado, é mister que seja crível: o filho quer matar a mãe porque esta compeliu o amante a matar o marido. A ten são informativa, o arquear-se da linha narrativa até o ponto extremo da improbabilidade além da qual o espírito do expectador reclama uma conclusão que lhe relaxe a atenção demasiadamente tensa, requer bases de normalidade, de obviedade. Para ser talhada em toda a sua força de suspensão "aberta", a informação tem que apoiar-se em faixas de redundância" (35).

O herói trágico, na medida em que não é mais dirigido pelos desígnios e pela ajuda divina, como acontecia ao herói épico, é também alienado da sociedade humana. Seu isolamento é total. A tragédia fundamenta-se numa oposição constitutiva, numa ruptura insuperável e radical entre o herói e a comunidade.

Diferente é a problemática do gênero romanesco que, por isso, está mais próximo do épico. No gênero narrativo, a ruptura entre o herói e a sociedade em que vive é momentânea e superficial. À situação de desequilíbrio, gerada por uma maldade ou falta, segue-se inevitavelmente o restabelecimento do equilíbrio. O Bem que foi afastado da sociedade pela ação das forças do mal é nela reintegrado pela intervenção do herói, que recebe a ajuda necessária para o cumprimento de sua tarefa salvadora. O herói romanesco é membro "eufórico" de sua comunidade.

(35) A estrutura ausente, 52-53



O romance greco-romano, apesar de apresentar no mais alto grau esta substancial oposição à problemática da tragédia, não deixa de possuir, todavia, muitos pontos de contato com o gênero trágico. Devem-se as influências a uma tradição cultural de que os romancistas não conseguem ou não querem libertar-se para conferir à ação, aos personagens e ao discurso romanesco um caráter de "nobreza".

Assim, os heróis e as heroínas do romance clássico, de origem bem mais humilde, agem e falam como os personagens nobres da tragédia clássica. A transposição de dramas míticos para o mundo "burguês" é, talvez, a maior contribuição que a tragédia forneceu ao romance. O amor louco e criminoso de Demaenetéia, segunda esposa do velho Aristipo, é apresentado por Heliodoro como uma reviviscência da lenda de Fedra, no seio de uma família burguesa:

"Eis o novo Hipólito, o quinhão que Teseu me deu" (B. I,10).

O mito da luta entre dois irmãos para a conquista do poder e sua matança recíproca determinada pela força inelutável da fatalidade, que constitui o assunto da tragédia de Ésquilo Os sete contra Tebas, é transferido para o romance de Heliodoro: Petosíris e Tiâmis são as réplicas romanescas de Etéocle e Polinice, os amaldiçoados filhos de Édipo. Ainda no romance de Heliodoro, encontramos a recorrência de outro mito trágico: o da jovem moça inocente destinada a ser expiadora de uma culpa cometida por seus pais: Cariclea, que por uma oculta e presumida culpa da mãe, está prestes a ser imolada pelo pai Hidaspe, lembra a inocente e patética Efigênia, predestinada a ser sacrificada à deusa Diana pelo pai Agamenon. No fim do romance de Heliodoro, como na tragédia de Eurípides, encontramos o mesmo imperativo moral: a condenação dos sacrifícios humanos.

O romance de Xenofonte de Éfeso, por sua vez, tem a estrutura de uma tragédia: as peripécias surgem a partir de um pecado original, que deve ser punido. O lindo jovem Habrôcomes, outro irmão romanesco do trágico Hipólito, é orgulhoso de sua beleza ao ponto de desprezar o amor. A vingança de Eros será o movente da ação romanesca. Como Eletra, símbolo da fidelidade aos sagrados afetos da família, é respeitada pelo lavrador com quem a mãe Clitenestra e o padrastrô Egisto a casaram, assim Antia consegue que um cabreiro respeite suas primeiras núpcias; como no Alceste de Eurípides os protagonistas

tas representam a expressão mais acabada do amor conjugal (Alceste morre no lugar do marido Admeto e este coloca na sua cama o modelo do corpo da esposa, assim Egialeu devota um amor imorredouro à esposa morta e embalsamada).

Em As aventuras de Quereas e Calíroe, o momento de desequilíbrio que dá vida a longa trama romanesca é centrado na ação de Éris, a Discórdia, a deusa que está na origem de toda tragédia humana. É esta deusa que se opõe à força pacificadora do amor, que tinha unido duas famílias inimigas através dos laços matrimoniais de Quereas e Calíroe. Ela instiga os antigos pretendentes de Calíroe à vingança e faz com que a sublime beleza da moça, da mesma forma que se deu com Helena de Tróia, seja a causa de uma nova guerra entre o Ocidente (Siracusa) e o Oriente (Pérsia). A referência explícita ao "pomo da discórdia", lançado "para a mais bonita" durante as núpcias de Tétis e Peleu, encontra-se logo no início do romance de Caritão (I,1). A protagonista feminina é apresentada como contra-ponto de uma conhecida heroína trágica: enquanto Medéia decapita seus filhos para vingar-se do abandono de Jásão, Calíroe prefere sucumbir à vontade do sátrapa Dionísio para salvar a vida e a honra de seu filho nascituro (II,9).

No romance em língua latina, como era de se esperar, os pontos de contato com a poesia trágica encontram-se ao nível do ridículo e da paródia. Assim, só para exemplificar, selecionamos umas passagens do Satiricon e das Metamorfoses. Satiricon: Trimalcião arruma uma grande confusão entre os heróis trágicos e mitológicos, baralhando Medéia com Cassandra, Dédalo e Níobe com a guerra de Tróia:

"Cassandra matou seus filhos e os pequenos estão tão enterrados, mortos, de tal forma que parecem vivos. Tenho um vaso de vinho que herdei de um dos meus patrões, onde se vê Dédalo fechando Níobe dentro do cavalo de Tróia"(54);

mais adiante, o pot-pourri é total:

"Sabem vocês - diz ele (Trimalcião) - que história os Homeristas estão prestes a cantar? Diomedes e Ganimedes eram irmãos. Sua irmã era Helena. Agamenon rapta Helena e oferece à Diana um animal em seu lugar. E, logo em seguida, Homero narra como os romanos e os parentinos entram em guerra. Naturalmente, Agamenon foi o vencedor e casou sua filha com Aquiles. Por isso, Ajax é louco e disso dará prova logo em seguida" (59).

A briga entre Encólpio e Ascilto pela posse do belo Gitão é comparada ao combate fraticida de Etéocles e Polinice; a intervenção do rapaz disputado tem um sabor cômico-patético:

"Se é necessário que alguém morra, ofereço a minha garganta; é aí que deve ser enfiada a espada. Sou eu que mereço morrer, pois foi por minha causa que se rompeu o vosso pacto de amizade" (69);

a fala da voluptuosa cortesã Trifena para acalmar os ânimos ciumentos dos navegantes apresenta comparações com personagens mitológicos e possui o tom de um coro de tragédia (108). Aliás, quase todos os trechos versificados do Satiricon, num estilo impessoal, contrastando com a narração em 1ª pessoa da parte em prosa, são impregnados de máximas, provérbios, ensinamentos morais, matéria didática ilustradora das ações que acabam de se realizar: é a função que tinham os "coros" da tragédia clássica.

Metamorfoses: as façanhas horripilantes da feiticeira Néroe são igualadas à implacável vingança da lendária Medéia (I,10); um personagem é mutilado da mesma forma que o foram Penteu e Orfeu (II,26); o episódio de Lúcio, que mata três odes incha das pensando serem assaltantes, lembra Ajax que massacra os rebanhos imaginando serem chefes gregos (III,5-9); a paixão desenfreada da madrastra por seu enteado é uma transposição romanesca do mito trágico de Fedra (X,2-12). No romance de Apuleio, entretanto, podemos apontar duas microfábulas realmente impregnadas de temática trágica: o episódio da jovem Caridade que se suicida no túmulo do marido após vingá-lo de seu assassino, e o episódio da mulher execranda que causa a morte do marido, da cunhada, da filha, do médico e da esposa deste, sendo, enfim, condenada às feras.

A imitação de assuntos, personagens, motivos e estilo do gênero trágico fica, porém, ao nível de superfície. O gênero romanesco raramente consegue absorver a substância do trágico. As situações dolorosas, quando chegam ao clímax, são resolvidas felizmente. O suicídio, entendido como último meio para a libertação de uma situação angustiante ou como maneira de acompanhar o ser amado até o túmulo, dificilmente passa do estado de desejo ou de tentativa. E isso porque a lei geradora do romance greco fundamenta-se sobre um conceito diferente de Tiquê: a Fortuna, embora caprichosa e sádica, no fim acaba premiando os personagens dotados de semas eufóricos,

os justos e os bons. Se a força inelutável do Destino condena o herói trágico ao fracasso inexorável, esta mesma força fatídica é a garantia do sucesso do herói romanesco. Heliodoro, pela boca do sábio Calasíris, afirma a lei inelutável do fado:

"é possível prever os desígnios do Destino mas é impossível evitá-los" (II,24);

mas acrescenta que este conhecimento prévio é um consolo que evita o terror do imprevisto. Este "consolo" só se explica porque o herói romanesco, consciente ou inconscientemente, sabe que a sua Tiquê, no fim e ao cabo, é benigna para ele. Aceita, então, todos os sofrimentos e as provações na firme esperança de que ao termo de suas peripécias receberá o prêmio de seus sacrifícios. A contradição, que existe numa predição, entre as intenções dos personagens que buscam evitar a predição e o fato de que ela se realiza ⁽³⁶⁾, é trágica quando atinge o destino total do herói, é romanesca quando afeta só um período de sua vida, as desventuras sendo seguidas pelo final feliz.

III.3 - O romance e a comédia

Para alguns críticos, o romance é considerado como uma espécie de "epopéia cômica em prosa" ⁽³⁷⁾. Esta definição - em que pese o discutível princípio da equivalência implícita em qualquer definição - pode ser aceita com a ressalva de que se estabeleçam não só os elementos comuns, mas também os elementos diferenciadores dos três gêneros que se podem homologar (épica, comédia e romance) e de que não se aplique a qualquer tipo de romance. A narrativa ficcional greco-romana como deve muito à poesia épica, assim está ligada por vários aspectos à poesia cômica. A principal dívida do romance antigo em relação à comédia prende-se à estrutura fabular e à caracterização actorial.

O enredo de qualquer romance grego é estruturalmente homólogo aos enredos das comédias de costume, tal como se depreende, pela leitura das obras de Menandro, Plauto e Terêncio. A teoria literária sempre considerou a comédia como um carmen iocosum incipiens a tristitia et terminans in gaudio. O enredo cômico é, fundamentalmente, a passagem de um es

(36) Cfr. V.Chklovski - "A construção da novela e do romance", 207.

(37) N.Frye - Anatomie de la critique, 370.

tado de infelicidade para um estado de felicidade, sendo o happy-end caracterizador da comédia. Ora, como vimos na análise estrutural, todo romance grego parte de uma situação inicial de conflito que, após várias peripécias, se resolve numa situação final de felicidade estável e definitiva, "para o resto da vida". Este esquema ternário, consubstancial à comédia e ao romance grego, apresenta temas e motivos idênticos nos dois gêneros. O tema fundamental que trespassa o mundo cômico e romanesco é o amor entre duas criaturas jovens e bonitas. Este amor é embaraçado pela interdição de uma pessoa mais velha, o senex, que representa a potestas social e econômica. A função de "ajudante" é exercida por amigos experimentados e por escravos astutos e fiéis, que da Comédia Nova passam a povoar as cenas romanescas. O motivo do casamento, indelével no desfecho da Comédia Nova, está presente em todos os romances gregos. Se as narrativas de Caritão e Xenofonte não acabam com o casamento é porque as duplas de amantes já se casaram no começo do romance.

Outro motivo comum aos dois gêneros (que encontramos também na épica e na tragédia) é a anagnórisis ou revelação: Cariclea, Cloe e Dáfnis, crianças abandonadas pelos pais e criadas por gente humilde, quando adultas, conseguem reencontrar seus verdadeiros genitores e ser por eles reconhecidos como filhos pelos sinais de reconhecimento e pelo testemunho do escravo encarregado da "exposição". Se alargarmos o conceito de anagnórisis e o relacionarmos com a hamartia, evidencia-se que não só o romance de Heliodoro e de Longo, mas todo romance antigo, como toda comédia de costume, parte de uma situação inicial de "erro" ou engano para chegar à revelação da verdade.

O motivo do suicídio desejado ou tentado mas nunca realizado, visto como último meio para pôr fim ao sofrimento ou para juntar-se à pessoa amada, aparentemente morta, é também comum aos dois gêneros. Além das linhas estruturais, da tipologia dos personagens e dos motivos recorrentes, o parentesco entre comédia e romance é revelado por várias citações e alusões diretas e indiretas a trechos de comediógrafos antigos, que nos dispensamos de transcrever.

De outro lado, porém, existem divergências de formas e de conteúdo que distinguem os dois gêneros. A comédia, sendo um drama, além da forma versificada, apresenta uma



unidade de ação, de tempo e de lugar que caracteriza o gênero dramático. O romance, com um discurso prosaico e descritivo, tende a diluir a dramaticidade em inúmeras ações, multiplica os personagens, varia o cenário nos lugares mais distantes, não tem limites de tempo, acompanhando um personagem do nascimento até o casamento. O segundo momento da narrativa, o do dinamismo, adquire proporções enormes no romance, ao passo que na comédia é reduzido ao mínimo necessário para que haja a transformação entre a situação inicial e final. Assim, por exemplo, o motivo da pirataria, que aparece em algumas comédias apenas de relance como meio para desunir os amantes, no romance grego adquire uma importância fundamental para o retardamento do desfecho: os protagonistas escapam das mãos de um bando de piratas para cair nas mãos de outro bando, e assim sucessivamente, até cansar a paciência do leitor.

Quanto à caracterização dos atores, embora en contremos "tipos" comuns aos dois gêneros, o personagem feminino evolui bastante na passagem da comédia para o romance. A comédia greco-romana é essencialmente misógina, apresentando um tipo de mulher ou passiva e inexpressiva ou mentirosa, falsa, ciumenta, vendível, impudica. O romance grego, pelo contrário, enaltece a figura da mulher, fazendo dela a verdadeira heroína da estória, mais corajosa, mais sensata e mais constante que seu companheiro. É claro que não faltam exemplos de mulheres perversas, mas estas exercem o papel de "opponente" e servem para ressaltar, por contraste, as virtudes da protagonista.

Contudo, o que mais diferencia o romance grego da comédia é a ausência da vis comica. A comédia é "a primeira manifestação da alegria contida no entusiasmo dionisíaco" (38). É a propensão para o ridículo que determina a escolha de situações engraçadas, os qui-pro-quo, a tipologia dos personagens. O romance grego, pelo contrário, pretende ser um gênero sério, que não faz concessões ao público. Os fios condutores das ações são dirigidos por uma providência divina, que coloca à prova, castiga e premia os personagens. Este tipo de religiosidade é completamente ausente da comédia. É preciso ressaltar, porém, que se o romance grego se afasta da comédia pela ausência da vis comica, a mesma coisa não acontece

(38) W. Jaeger - Paideia, 327



com o romance romano. Este é impregnado de espírito satírico. Mas, por ter sido a sátira um gênero à parte na literatura latina, examinaremos suas relações com o romance no item seguinte.

III.4 - O Romance e a Sátira

O romance em língua latina, como já analisamos ao nível estrutural e temático, é uma forma de literatura "anatômica" e "carnavalizada", diretamente ligada à tradição satírica greco-romana (39). São múltiplos os elementos que da sátira literária de Lucílio, Varrão, Horácio, Pérsio, Marcial, Juvenal e Luciano passaram para as obras romanescas de Petronio e de Apuleio. O romance latino deve à sátira literária:

1) O polimorfismo: a variedade e a mistura de temas, motivos e formas diferentes, especialmente a fusão do sério e do cômico, do sublime e do vulgar. Petronio chega a misturar a prosa com versos, intercalando trechos de narrativa com trechos poéticos; Apuleio, de seu lado, mistura as grotescas aventuras do Burro-Lúcio com as núpcias místicas de Cupido e Psiquê.

2) A atualidade: diferente do romance grego, cuja ação é recuada por mais de cinco séculos em relação à época do autor, o romance latino focaliza assuntos da experiência cotidiana, do momento presente. Esta inovação na narrativa romanesca (a narrativa anterior, quer épica, quer trágica, quer histórica, só tratava de assuntos de um passado remoto) é fruto das influências do gênero cômico-satírico, que se caracteriza pela representação imediata e instantânea da realidade. O motivo do simposium (=entretenimento durante um banquete), utilizado pelos filósofos (cfr. o Banquete de Platão) para discutir os problemas mais atuais do pensamento reflexivo, passa para a sátira e o romance com a finalidade de caricaturizar o novo-rico e seus convivas, gente da mais variada espécie, que discute a torto e a direito os assuntos do dia: carestia, gladiadores, receitas culinárias, etc. A Ceia no palácio de Trimalcião tem seu precedente na descrição do jantar em casa de Nasidieno Rufo. (40)

(39) M. Bakhtine (o.c., 158-159) considera o Satiricon e o Asno de Ouro como expansões da sátira menipeia.

(40) Horácio - Sátira II, 8. C. Marchesi compara as duas Ceias e encontra semelhanças de estrutura entre o trecho do Satiricon e a referida Sátira horaciana: Storia della

3) O Realismo, que diferencia o romance romano do grego, tem suas origens na tradição cômico-satírica. Os gêneros nobres (épica e tragédia) cultivaram sempre e só a mimese superior, desprezando os aspectos corriqueiros e banais da vida. É o espírito satírico, enformando vários gêneros literários (sátira, comédia, epigrama, fábula milesiana), que eleva a objeto artístico a descrição dos instintos humanos.

4) A Sátira dos Costumes: o gênero literário a que os romanos chamavam de satura, tinha por objetivo apontar vícios e defeitos humanos, pondo em ridículo os valores sociais. Petrônio e Apuleio, como os escritores de "sátiras" Lucílio, Horácio, Pérsio e Juvenal, salpicam seus romances de motivos satíricos, atingindo todas as classes sociais. Senão, vejamos:

a) deuses e sacerdotes: as únicas divindades que dirigem os destinos dos personagens petronianos são Mercúrio (=deus dos negócios) e Priapo (=deus do sexo), representantes dos dois valores sociais mais comuns: o dinheiro e o amor. Seus sacerdotes são corruptos e devassos. A sacerdotisa Quartila e seus acólitos servem-se de sua função religiosa para dar vazão aos instintos mais lúbricos. A religião é abraçada como um meio de vida e não como uma vocação fundamentada numa crença. A mesma Quartila brinca com o número imenso de divindades que pululavam no mundo helenizado:

"Em verdade, neste país existem tantas divindades que é mais fácil tropeçar num deus do que num homem" (Sat. XVII).

Apuleio apresenta um bando de invertidos, sacerdotes impostores da deusa síria Atargátis, que vivem como nômades, em peregrinações contínuas, levando a estátua da deusa de cidade em cidade, ludibriando a boa fé dos crédulos (Met., VIII, 24-30). Mesmo quando o episódio é sério e aureolado de uma religiosidade mística, como é o caso do conto de Amor e Psiquê, o narrador não deixa de fazer caricatura. A descrição de Vênus, apresentada como uma "sogra" ciumenta e despeitada, é digna da melhor tradição satírica:

"Afiml - disse (Vênus) - te dignaste vir cumprimenlar tua sogra? Ou, talvez, estás aqui apenas para visitar teu marido, a quem fizeste uma ferida que lhe põe a vida em perigo? Mas



não te preocupes, eu te receberei como merece uma boa nora... Pensa ela que eu tenho dó por causa de sua gravidez, cujo fruto vai-me tornar uma feliz avó. Pois, sim. Feliz de ser chamada avó na flor dos anos, sendo que o filho de uma escrava abjecta será tido por neto de Vênus. Mas de que filho estou falando? O casamento não tem valor, pois os cônjuges são de diferente condição social e o matrimônio foi celebrado na roça, sem testemunhas e sem sentimento paterno: por isso, mesmo que permitamos que venha à luz, esta criança será ilegítima". Pronunciadas estas palavras, agride-a, despedaça-lhe o vestido, arranca-lhe o cabelo e quebra-lhe a cabeça" (VI, 9-10).

b) filósofos: os cultores da filosofia especulativa são postos em ridículo, pois o pensamento satírico é pragmático e céptico. O riquíssimo Trimalcião faz questão que o epitáfio de seu túmulo termine com este dado biográfico - "nunca ouviu um filósofo" (Sat. LXXI) e Apuleio coloca princípios filosóficos na boca de uma madastra luxuriosa ("o que ninguém sabe, não existe", X,3) ou do Burro Lúcio ("um asno nos ensina filosofia", VIII,33). Quanto à filosofia moral, entre as duas escolas que na época pós-clássica disputavam a primazia, o Estoicismo e o Epicurismo, o romance latino, como a sátira (especialmente a horaciana), inclinam-se para o pensamento edonístico de Epicuro, muito mais condizente com a condição humana. Encólpio:

"Pois quem não conhece o amor e os prazeres de Vênus? Quem nos proíbe de aquecer nossos membros numa cálida cama? O mesmo Epicuro, o sábio pai da verdade, recomendou isso em seus tratados, afirmando que nisso reside o fim último da vida. Nada é mais falso que os tolos preconceitos e nada é mais estúpido que uma hipócrita severidade" (Sat., CXXXII).

A máxima epicurista e horaciana do carpe diem é praticada também pelo poeta Eumolpo:

"Assim eu vivi sempre em toda a parte aproveitando do dia presente como se fosse o último" (XCIX).

c) poetas: a decadência dos gêneros nobres (épica e tragédia) é manifestada pela caricatura a que são reduzidos seus epígonos. Já vimos como o romance latino vulgariza e satiriza assuntos e personagens mitológicos, fonte comum do gênero épico e trágico. Os poetastros, que ainda continuavam declamando longos poemas em logradouros públicos, caíam na

ira e na gozação popular, sendo enxotados a pedradas. Exemplo típico é o personagem petroniano Eumolpo. Traduzimos a exortação que lhe dirige Encólpio:

"É assim, pergunto, que manténs a promessa de não fazer versos, pelo menos por hoje? Pelo juramento feito, suplico-te em poupar nossos ouvidos, a nós, que nunca te apedrejamos. Pois, se algum destes homens que estão bebendo na hospedaria farejar apenas o nome de um poeta, e le chamará toda a vizinhança e arruinará todos nós por este motivo. Tem piedade de nós e lembra-te do que te aconteceu na pinacoteca e no balneário" (XCIII).

d) os oradores: a partir do 1º século d.C., a arte oratória, com a supressão da liberdade de expressão de corrente dos regimes ditatoriais, entrou em franca decadência. A herança dos imortais tribunos do mundo greco-romano (Demóstenes, Lúcia, César, Cícero), que se serviram da palavra como arma poderosa para ascender política e socialmente, caiu nas mãos de retores amedrontados que reduziram a arte oratória a uma técnica formal de exposição, tendo como assunto os gastos e não comprometedores temas das Suasoriae e Controversiae. O romance romano satiriza a covardia dos advogados e a corrupção dos magistrados:

"Agora temos um carneiro que advoga (Met., I, 9) Porque, então, vos espantais, criaturas velhas, ovelhas forenses, abutres togados, se os nossos juízes vendem suas sentenças a peso de dinheiro, quando, desde a origem do mundo, o julgamento de uma disputa entre deuses e homens foi corrompido pelo favoritismo?" (X, 33).

d) Os novos-ricos: na época imperial de Roma a nobreza de sangue, a gens, é substituída pela nobreza do dinheiro. Os novos-ricos, geralmente escravos libertos que conseguiram acumular imensas fortunas mediante negócios ilícitos, dão as cartas na política e na sociedade. Exemplo imortal é a figura de Trimalcião, cujos deuses eram o Lucro, a Fortuna e o Ganho (LX). Sua ideologia é, no fundo, a axiologia do mundo em que vive, cujo principal valor é o dinheiro, o todo-poderoso:

"Acreditai-me: quem tem um tostão, vale um tostão; tendes alguma coisa e sereis alguma coisa. É o caso do vosso amigo: outrora foi rã, agora é rei" (LXXVII)... Que podem fazer as leis, onde o dinheiro é o único rei e a pobreza nunca tem vez? Mesmo os filósofos que carregam os alforjes dos cínicos costumam vender

a verdade pelo dinheiro. Por isso, a justiça nada é senão uma mercadoria pública e o cavaleiro que senta no tribunal aprova o mercado... (XIV). Quem tem dinheiro navegará sempre com ventos favoráveis e dirigirá a sorte segundo o seu querer. Ele poderá casar-se com Dânae e convencer o pai Acrísio como convenceu a filha (41). Se ele for poeta ou orador sacudirá todo o mundo, ganhará todas as causas e será mais famoso do que Catão. Se magistrado, imporá seus "resulta" ou "não resulta", e será sêrvio e Labeu, ao mesmo tempo. Enfim, mostra o dinheiro e tudo o que desejas será teu. No teu cofre está encerrado o próprio Júpiter" (CXXVII).

e) Os caçadores de testamento: o desejo de enriquecer fácil e rapidamente desenvolveu no mundo helenizado a antiga arte de extorquir testamentos: fazia-se a corte a uma pessoa idosa e sem herdeiros na esperança de que, ao morrer, deixasse um legado testamentário em nome do amigo atencioso. Estes "caçadores de testamentos" foram objetos de escárnio por todos os autores satíricos. Veja-se, especialmente, a Sátira II,5 de Horácio. Petrônio retoma e renova este motivo satírico, apresentando Crotona como uma cidade morta, habitada apenas por cadáveres e corvos:

"Nesta cidade, o estudo das letras é abandonado, a eloquência foi banida, a temperância e os bons costumes não dão frutos; seus habitantes dividem-se em duas classes: testamenteiros e beneficiários de testamentos. Aqui ninguém cria filhos, porque quem tem herdeiros naturais não é convidado para os jantares nem para os espetáculos, sendo privado de qualquer prazer e desprezado como se fosse um canalha. Os que, pelo contrário, nunca se casaram e não têm parentes próximos, chegam aos mais altos escalões sociais: só estes são bons militares, heróis e virtuosos. Vós adentraís numa cidade parecida a um campo devastado pela peste, em que só existem cadáveres que são dilacerados e corvos que os dilaceram" (CXVII).

Esta amostra de motivos satíricos que impregnam o romance latino poderia continuar, incluindo a caricatura de médicos, funcionários públicos, prostitutas, homossexuais e de outras atividades ou vícios humanos. Mas achamos que é suficiente para perceber que a descrição artística do

-
- (41) A mitologia narra que Dânae, filha de Acrísio, rei de Argos, foi encerrada numa torre de bronze para evitar que se casasse, pois um oráculo profetizara que um filho desta teria matado o rei Acrísio. Mas Júpiter, sob a forma de uma chuva de ouro, seduziu a jovem e lhe deu um filho, Perseu, que, sem saber, matou seu avô.

realismo social passou das formas de literatura satírica para o gênero romanesco, assim como foi cultivado por Petrónio e Apuleio.

Estes conseguem dar unidade aos assuntos que a satura tratou de uma forma dispersiva, ao sabor da ocasião, do hic et nunc que inspirava o poeta satírico em suas breves composições. O romance, que se caracteriza pelo ritmo da continuidade, enfeixa os motivos satíricos numa "estória", centrada na figura do personagem principal. Mesmo o romance mais episódico, mais picaresco, como é o Satiricon, possui uma "estrutura" ⁽⁴²⁾, sendo as ações ligadas entre si pelo princípio de causalidade e sendo os atributos estáticos dos personagens, o seu "ser", em consonância com seu dinamismo, o seu "fazer".

Além deste aspecto formal, outra característica diferencia o romance da sátira. A satura, em todas as suas formas, como a comédia, sempre foi um gênero "moralizante", visando corrigir os costumes ao apontar vícios e defeitos dos membros da sociedade. O gênero cômico-satírico, impregnado de filosofia moral, ora epicurista (Horácio e Marcial) ora estoíca (Pérsio e Juvenal), não deixou de acreditar numa possível reabilitação do homem. A caricatura é usada com uma finalidade catártica: é um meio pelo qual o homem exposto ao ridículo é induzido a reconquistar o equilíbrio existencial perdido, o est modus in rebus, voltando a viver segundo as leis da natureza, readquirindo o sentido original das coisas. O romance, pelo contrário, não tem a intenção de corrigir nada. Sua apresentação da realidade é imbuída de um ceticismo próprio de uma época de decadência em que os valores morais do espírito dispersam-se no oceano do materialismo mais grosseiro, sem nenhuma esperança de poder melhorar tal estado de coisas. O fruto deste desencanto irremediável da vida é o humor ⁽⁴³⁾ que faz o romancista sorrir em face do absurdo humano. Se há uma salvação, como no romance de Apuleio, esta é oferecida graciosamente pela divindade, não sendo uma consequência do esforço regenerador do homem.

III.5 - O Romance e a Retórica

A retórica sempre foi considerada a arte da

(42) Vincenzo Ciaffi (Struttura del Satyricon) procurou esta belecer uma linha lógica e dialética entre os vários episódios do romance petroniano.

(43) Vianna Moog (Heróis da decadência, 26 e ss.) tem ressal-

"persuasão". A significação de uma obra literária pode ser apreendida não só pelo estudo do mythos (as ações) e do ethos (os caracteres dos personagens), mas também e diretamente pelo estudo da dianoia (as idéias, os sentimentos e os juízos de valores). Aristóteles afirma que a disciplina que estuda a elaboração deste terceiro aspecto da obra poética é a retórica: "Mas o que diz respeito ao pensamento tem seu lugar natural na retórica, porque o assunto mais pertence ao campo desta disciplina. De pensamento é tudo quanto se produz pela palavra; dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como a piedade, a ira, o terror e outras que tais) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas" (1456b).

A disciplina da retórica está intimamente ligada ao movimento cultural da Sofística, cujos principais representantes (Protágoras de Abdera e Górgia de Leôncio) deslocam o eixo do saber da cosmologia para a antropologia. Introduzindo o critério da relatividade no problema gnoseológico, negam a possibilidade do conhecimento, num sentido absoluto, chegando a destruir até o princípio da não-contradição e a admitir a identidade do verdadeiro e do falso. O parâmetro do conhecimento desloca-se do mundo objeto para o subjetivismo individual: "o homem é a medida de todas as coisas, das que são enquanto são e das que não são enquanto não são" (44). Este pensamento de Protágoras, referido por Platão, evidencia que o conhecimento é pura "sensação" e que, portanto, só pode manifestar-se ao nível do "parecer", visto que o "ser" é incognoscível. Se a verdade é inatingível, só nos resta a "opinião" acerca das coisas. O meio para expressar a opinião é a palavra, a que os sofistas atribuem o poder de convencer e de comover. A filosofia torna-se, então, "psicagogia", isto é, a arte de levar os ouvintes a uma comunhão de idéias e de sentimentos com o orador. É mestre quem consegue comunicar e impor sua opinião. Daí a importância dada aos estudos retóricos, que ensinavam a arte do discurso e a técnica de compor belas orações para impressionar e comover os ouvintes. Este impressionismo retórico tinha como fundamento racional a "paradoxologia", uma dialética elevada ao absurdo que, servindo-se de ar

tado a ironia e o humor do herói petroniano.

- (44) Teetetos, 151-152. Para o estudo do pensamento dos sofistas seguimos os fragmentos coletados por R. Mondolfo - O pensamento antigo, v. I, p.135-156.



gumentos capciosos, era capaz de demonstrar, ao mesmo tempo, a veridicidade de uma tese e de sua antítese.

A sofística, pelo seu agnosticismo, foi colocada em descrédito pelos cultores dos grandes sistemas filosóficos de Platão e de Aristóteles. Renasceu no começo de nossa era com o nome de "nova sofística", mas da primeira só herdou o culto da retórica, isto é, a arte da "declamação", o gosto pela beleza do discurso. Os cultores desta segunda sofística, mais que filósofos, eram "retores", mestre de eloquência. No começo da época imperial, com a proliferação das escolas públicas e particulares, a cultura adquiriu um caráter "escolástico", utilizando fórmulas e modelos de expressão. E, porque a eloquência política morrera com o fim da República, a retórica reduziu-se à declamatio, disciplina que treinava os alunos a exercitar o raciocínio e a falar com propriedade. Havia dois tipos de exercícios declamatórios: As Controversiae e as Suasoriae. As primeiras visavam solucionar casos de ordem judicial e as segundas serviam para desenvolver a técnica de persuasão, resolvendo casos de consciência. Em ambas, os temas eram extraídos da história e da mitologia ou formulados hipoteticamente. Discutia-se, por exemplo, se uma virgem raptada por piratas era ainda digna de ser sacerdotisa, ou se convencia César a ultrapassar o Rubicão. Não importava que a matéria fosse obsoleta ou imaginária, pois à retórica só interessava ensinar a "forma" de argumentação ou de descrição.

As influências recíprocas entre a retórica e o romance antigo são tantas que levaram Erwin Rohde a formular a tese que encontra na segunda sofística o elemento formador do romance grego ⁽⁴⁵⁾. Apontamos os principais elementos de conexão entre os dois gêneros:

1) O temário: os mesmos assuntos são tratados pelos retores e pelos romancistas: crianças expostas e depois reencontradas, piratas que devastam os mares, tiranos que usurpam o poder, virgens que conservam sua castidade em qualquer circunstância, etc. Basta ler as obras de Lúcio Sêneca o Pai ou o "Retórico" (Controversiae e Suasoriae) para perceber homologias de temas entre os exemplos retóricos e o material romanesco, além do mesmo estilo grandiloquente e a mesma finalidade pedagógica.

(45) Apud P.Grimal - Romans grecs et latins, p.IX.



2) A eloquência jurídica: o melhor exemplo de oratória forense o encontramos no romance de Caritão (V,6-8): à corte do rei da Pérsia são chamados os sátrapas Dionísio e Mitridates, este acusado por aquele de tentativa de adultério. O rei, assumindo a função de juiz, ouve os litigiosos. Dionísio historia os fatos e formula a acusação; Mitridates se defende apresentando uma prova irrefutável: a presença em carne e osso de Quereas, o primeiro marido de Calíroe, acreditado morto. Mitridates é absolvido da acusação de adultério, mas o processo toma um novo rumo: é preciso decidir a qual dos dois maridos pertence juridicamente a heroína. Um autêntico caso de controvérsia, como se pode perceber. Este processo é interessante por ser um exemplo vivo das duas escolas de eloquência que no século primeiro disputavam a primazia: a eloquência "ática", sóbria e comedida, e a "asiática", magniloquente e patética. A primeira é representada pelo discurso do grego Dionísio, que se limita apenas à exposição dos fatos; a segunda é exemplificada pelo discurso do asiático Mitridates, repleto de agrados, de sofismas e de "suspense", onde não falta sequer o "golpe de teatro" pelo qual o Réu demonstra que o autor do crime de adultério é o próprio Autor da ação judicial, o querelante, chegando a inverter os papéis entre Acusado e Acusador.

3) A retórica persuasiva: os personagens do romance grego possuem o dom de emocionar-se reciprocamente e ao leitor. Este efeito psicagógico é conseguido pela arte da persuasão, que se apóia sobre a opinião comum: os raciocínios são convincentes se estão de acordo com o que pensa a maioria das pessoas. Por isso, antes de agir, os atores explicam os motivos que os levam a fazer ou a não fazer determinadas ações. A narrativa de Caritão é, toda ela, impregnada desta retórica persuasiva: os pretendentes preteridos explicam os motivos que os induzem a maquinar vingança e o modo como esta deve ser realizada é discutido numa reunião entre eles; Quereas, perante os sinais da serenata, fica perplexo,

"incapaz de não acreditar naquilo que tinha visto e de acreditar naquilo que não queria acreditar" (46) ;

os ladrões do túmulo, em face do despertar de Calíroe, têm uma

(46) I,3. A oposição acreditar/não acreditar é uma forma de o ximoro de contraditoriedade muito ao gosto da dialética

reunião em que discutem o que fazer com a moça; Calíroe, num longo solilóquio, raciocina consigo mesma sobre se é mais conveniente abortar, casar com Dionísio ou dar à luz um filho es cravo; Policarmo convence o herói de que é mais decente morrer lutando pela vingança que suicidar-se, etc. Em cada circunstância são expostas as razões pro e contra e a decisão é tomada com o prevalecer da opinião mais conforme ao bom senso. Este romance dá a impressão de ser uma rapsódia de várias suasórias. A luta entre os personagens é travada no campo da "palavra": sai vencedor quem possui argumentos mais convincentes. Atente-se, por exemplo, ao desespero do sátrapa Dionísio, quando não consegue o amor de Calíroe por possuir esta o dom da persuasão (II,6).

Da mesma capacidade de persuadir é dotada a heroína do romance de Heliodoro, Cariclea, educada pelo pai adotivo ao uso do raciocínio:

"Nem preces, nem promessas, nem argumentos podem convencê-la. O mais terrível é que ela se serve contra mim de minhas próprias armas. Utilizando a severa instrução e a habilidade em discutir acerca de qualquer coisa, que eu mesmo lhe inculquei, ela esforça-se em provar-me que escolheu a vida melhor. Exalta a virgindade e quase a diviniza" (II,33).

A referência explícita à técnica de argumentação dos sofistas é feita pelo sacerdote egípcio Calasíris, embora sob forma de negação:

"Eu te contarei, em poucas palavras, minha história, não para dar amostra das habilidades de um sofista, como tu imaginas, mas para colocar ordem na narração e para que tu possas entender o que vem depois" (II,24).

O romance de Aquiles Tácio não é menos pródigo em argumentações e reflexões, visando mormente expor a fisiologia e a psicologia das paixões. Veja-se, por exemplo, o patético "concurso de lamentações" entre o pai e o amante de Caricleu sobre o cadáver do jovem morto pela queda do cavalo recebido de presente do amante (I,13-14).

4) A retórica decorativa: as descrições, mais

sofística. No mesmo Caritão encontram-se exemplos também de oxímoros de contrariedade: a vergonha de cair e a impossibilidade de ficar de pé; a chama que define e que engrandece (I,1).

ainda do que as argumentações, paralisam a narrativa, suspendendo o desenvolvimento do mythos. Os romances gregos fazem largo uso de descrições: de cidades, de jardins, de residências, de festas religiosas; sem falar da descrição física e psicológica dos personagens. Tudo isso faz parte do decor da narrativa antiga. Os romances gregos que fogem, em parte, do aparato descritivo são a Pastoral de Longo e o "esqueleto" da narrativa de Xenofonte, cujo condensador, provavelmente, eliminou todos os elementos retóricos, limitando-se a reproduzir apenas as seqüências narrativas.

Quanto aos dois romances latinos, neles predomina o tipo de retórica decorativa. Veja-se a descrição da Ceia de Trimalcião, que ocupa a maior parte dos fragmentos do Satiricon, e, no Asno de Ouro, as descrições do palácio de Birrena (II,4), da cabeleira de Fótis (II,8-9), do palácio encantado de Amor e Psiquê (V,1), da festa do julgamento de Páris (X, 30-33). Não faltam também trechos de retórica persuasiva ou de controversiae: os exemplos de temas declamatórios apresentados pelos convivas de Trimalcião (XLVIII), o patético e macabro discurso da jovem Caridade antes de cegar o assassino de seu esposo (Met., VIII,12). Mas, especialmente no romance de Petrônio, a retórica é satirizada. Os fragmentos começam com uma violenta tirada contra a eloquência "asiática", praticada pelos declamadores da época:

"Com vossa licença, ó retóricos, tenho a dizer que fostes vós os destruidores da eloquência. Reduzindo o discurso a uma música vazia e infantil, a meros jogos de palavras ridículas, vós o tornastes um corpo sem força e sem vida" (II).

Trimalcião, dotado do sentido prático próprio dos homens de negócios, serve-se de um sofisma para estigmatizar a inutilidade das elucubrações retóricas:

"Isto - disse (Trimalcião) - se é um fato real, não é uma controvérsia; se não é um fato real, então não é nada" (XLVIII).

O parentesco da retórica com o romance antigo (especialmente o grego) é, portanto, bastante evidente. A narrativa grega toma emprestado da arte declamatória não só temas, mas também alguns aspectos formais, o gosto pelas longas discussões e o virtuosismo argumentativo dos personagens, que, com muita inverossimilhança, são todos (ladrões e escravazinhas inclusive) hábeis dialéticos, possuidores de uma linguagem culta.

III.6 - O Romance e a Historiografia

Tratando do foco narrativo, já fizemos referência à aparência de veracidade da ficção em prosa. Esta quer dar uma ilusão de realidade, colocando assuntos e personagens num tempo e num espaço determinado. A espacialidade e a temporalidade, características do gênero "história", enformam também o gênero romanesco. Aristóteles admitia a seguinte diferença entre história e poesia: "diferem sim, em que diz uma as coisas que sucederam e outra as que poderiam suceder" (1451b). O objeto da história é o "real", o objeto da poesia é o "verossímil".

A ficção em prosa coloca-se a meio caminho entre o epos (o fantástico) e a história (a realidade). N. Frye (47) chama de "defasagem" a passagem da história mítica à história romanesca: o mito encontra-se a um dos pontos extremos da intencionalidade literária, e, à outra extremidade, encontra-se o naturalismo; na região mediana aparece o mundo romanesco.

O gênero romanesco pode ser considerado como elemento de conexão entre o mito épico-trágico e a produção historiográfica. O romance está com um pé no mundo imaginativo e com outro no mundo da realidade histórica. Como observam Wellek e Warren, "a ficção narrativa - ou melhor, um termo como "história" - chama nossa atenção para o tempo e para uma sequência no tempo. A expressão "uma história" provém de História" (48).

As relações entre o romance grego e a historiografia antiga foram estudadas por Bruno Lavagnini. Sua tese pode ser formulada assim: o romance grego ter-se-ia formado pela elaboração literária de lendas populares sob os influxos da historiografia. A narração histórica seria, então, a fonte e o modelo da narração ficcional. Seguimos mais de perto o pensamento do erudito italiano: "a história local (das cidades gregas e helenizadas) pôde tornar-se romance individual quando o interesse se deslocou da cidade para o indivíduo, quando, na historiografia, o amor e outras relações humanas cessaram de ter um valor impessoal, puramente genealógico, para

(47) Anatomie de la critique, 168

(48) Teoria da Literatura, 270

assumir um interesse humano... No período helenístico, pela evolução acabada do espírito grego, o centro de interesse transfere-se para o indivíduo enquanto indivíduo, não mais para o indivíduo enquanto participante de uma agregação humana maior, na qual ele, elemento imponderável de um todo mais vasto, fosse absorvido. Assim, da história local, nasce o romance. Que da elaboração romanesca de lendas locais se passasse facilmente para temas de pura imaginação, isto é compreensível se se atender ao fato de que o material lendário, difundido longe do lugar de origem, perdeu seu interesse local e adquiriu um valor em si. É fácil, então, compreender como das lendas populares se passou para as formas posteriores do romance grego, que, por ser mais tardio e literariamente melhor acabado, se conservou e se tornou mais conhecido" (49). A confirmação desta tese estaria nos títulos primitivos de alguns romances gregos que lembram os títulos de obras de historiografia local: tà Aithiopiká (= os relatos etíopes), tà Efesiaká (= os relatos efésios).

Esta tese sobre as origens populares e historiográficas do romance grego é muito sugestiva, mas, infelizmente, não vai além da condição de hipótese, pois faltam documentos das lendas e das histórias locais que teriam originado as formas romanescas. Em todo o caso, o trabalho de Lavagnini tem o mérito de ter ressaltado os pontos de contato entre o romance e a história. Independentemente de suas origens, a ficção em prosa procurou sempre ocultar seu caráter imaginativo, dando a impressão de que seus assuntos e seus personagens correspondem à realidade: "tradicionalmente, a narração romanesca apresenta-se como um simulacro da narração histórica. Em geral, os fatos imaginados são supostos pertencer ao passado e são relatados retrospectivamente" (50).

Em geral, o ambiente histórico dos lugares e da época em que se imaginam ter acontecido os fatos narrados nos romances gregos não é fantasioso, pois é reconstruído com muita verossimilhança: a corte do rei da Pérsia, o Egito insubmisso e infestado de piratas, os mares habitados por corsários, as cidades gregas com suas agoras, onde os oradores discursavam, os templos e os cultos religiosos, os mercados repletos de gente, os costumes, enfim, são descritos de um modo

(49) Studi sul romanzo greco, 98-104.

(50) J. Dubois et alii - Rhétorique générale, 181.

vivo e colorido, não em contraste com o testemunho de historiadores. Somente a título de exemplo, levantamos alguns elementos históricos presentes no romance antigo, excluindo o romance de Longo, que é apenas uma expansão em prosa de um idílio pastoril, e o romance latino que, pelo seu caráter satírico-picaresco, se preocupa com assuntos "atuais", fugindo da retrospeção própria da história:

Caritão apresenta-se como "secretário", um escrivão que relata uma "história" que se passou séculos antes. O cenário do enredo é colocado no séc. V a.C., depois da guerra do Peloponeso, em que a Sicília lutara ao lado de Esparta contra Atenas. O primeiro personagem que aparece no romance é um personagem histórico: "Hermocrates, o general siracusano que venceu os atenienses". Esta vitória marítima de Siracusa sobre a fatal expedição ateniense à Sicília (do ano 415 ao ano 413) é lembrada várias vezes no romance de Caritão (II,6; III,10; VII,5). Além de Hermocrates, outro personagem histórico é o rei Artaxerxes, que domina o cenário da última parte do romance. A revolta do Egito contra o domínio persa (460/454) embora colocada anacronicamente depois da vitória siracusana, é outro fato histórico. Nele são inseridas as façanhas heróicas do protagonista, que luta contra os persas por motivos romanescos (vingar-se do Rei que prometera Calíroe ao rival Dionísio) e por motivos ideológicos (demonstrar a superioridade dos gregos em relação aos persas, que são chamados várias vezes de "bárbaros"). A rivalidade entre os vários sátrapas do império persa e as descrições de suas cortes e de seus costumes também correspondem à realidade histórica. Em verdade, Caritão mistura, sem muitos escrúpulos, fatos históricos com episódios romanescos. Podemos concluir com Pierre Grimal: "percebe-se que a fonte principal de Caritão é a história. Mas, naturalmente, ele utiliza também temas da tradição romanesca: raptos, mortes aparentes, falsa paternidade: tudo isso é patrimônio comum da literatura narrativa e também da Comédia Nova e Caritão o utiliza livremente" (51).

Heliodoro, assim como Caritão, coloca a ação romanesca a cinco ou seis séculos de distância de sua época: no fim do século V a.C., durante a dominação persa. O espaço geográfico também não difere muito. As ações têm três centros

(51) Romans grecs et latins, 383.



de irradiação: a Grécia (terra do herói), a Etiópia (terra da heroína) e o Egito (terra de protetor Calasíris). A referência ao estado político do Egito, na época do romance, é direta: "O Grande Rei, estrangeiro, nomeou Oroondateu como sátrapa do Egito..." (II,24). As descrições geográficas, a celebração de festas religiosas, a rivalidade entre os sátrapas, as superstições, os costumes, são reproduzidos com uma aceitável fidelidade histórica, sem inverossimilhanças (52). A presença de inúmeros bandos de piratas nos mares e no Delta do Nilo explica-se, historicamente, pelo desejo de revolta contra o império persa. Mas os gregos, orgulhosos de sua superioridade cultural, não participam destes assaltos e escaramuças, considerando "bárbaros" os outros povos: etíopes, persas e egípcios. Veja-se a alegria dos protagonistas ao encontrar o grego Cnémon no meio dos egípcios (I,8); a escrava Tisbea prefere a morte a ser esposa de um bárbaro (II,10); a heroína, educada na Grécia, ao voltar para a Etiópia, põe fim às superstições de seu povo (X,39).

Também o romance de Aquiles Tácio tem como pano de fundo a dominação persa no Egito e na Grécia. Em vários lugares (IV,2 e 11; VII,12) encontramos referência a sátrapas, que eram os governadores das províncias sob o império persa. Mas o autor comete um relevante anacronismo: descreve a cidade de Alexandria, que, como sabemos, foi fundada por Alexandre Magno após a conquista macedônica, no começo do séc. III a.C.. Alguns críticos atribuem este anacronismo a um lapso de A.Tácio, outros pensam num acréscimo posterior a um romance primitivo. Teríamos tido, neste caso, várias elaborações da mesma estória. A redação que chegou até nós poderia ser uma mistura de várias estórias elaboradas em épocas diferentes, a que um escritor posterior deu unidade de ação e de estilo, ao sabor dos "rapsodos" dos cantos épicos. Em suma, com o romance de A. Tácio teria ocorrido o seguinte: havia uma estória romanceada que tinha como pano de fundo o domínio persa no Egito (talvez fosse esta a fonte comum também aos romances de Caritão e de Heliodoro); A.Tácio (que se supõe ser de Alexandria) quis enriquecer esta estória primitiva utilizando ele-

(52) E.Feuillatre (o.c., 136-142) encontra correspondências entre vários dados do romance de Heliodoro com as notícias dos historiadores Heródoto, Diodoro de Sicília, Estrabão, Xenofonte, Quinto-Cúrcio).

mentos de outras estórias ou lendas sobre sua cidade, fazendo mover seus personagens em tempos diferentes, sem dar pela coisa. Esta hipótese vem bem ao encontro da tese de Lavagnini que vê as origens do romance grego numa elaboração literária de motivos oriundos de lendas populares, sob a influência da historiografia local.

Contrastando com os romances anteriores, parece que a narrativa de Xenofonte não pode ser colocada num passado muito remoto em relação a seu autor. Entre outros argumentos internos, mencionamos apenas o fato de que o governador do Egito é chamado "arconte", correspondente ao romano "prefeito", e não "sátrapa". Por este dado histórico, a matéria romanesca deveria ter como cenário o Egito após a conquista romana, na época de Augusto, pelo menos. Mas, de outro lado, a descrição do sacrifício a que a heroína estava para ser subposta (II,13) faz pensar a uma época bem anterior⁽⁵³⁾. Estas contradições podem ser explicadas se se aceitar a opinião tradicional que considera o romance de Xenofonte um resumo de uma narrativa maior em 10 livros. Neste caso, é bem provável que o último redator do romance tenha, além de condensar a obra, adaptado os nomes, para tornar o romance mais claro ao público a ele contemporâneo. Também este romance seria, então, a reelaboração de um material histórico-romanesco preexistente. Com efeito, o título tà Efesiaká denuncia o arcaísmo do romance, fazendo supor, como fonte, antigas narrações que tinham a cidade de Éfeso como centro de interesse.

Em resumo, o romance grego apresenta os seguintes elementos que acusam seu parentesco com a historiografia:

1) a retrospectividade: os enredos romanescos desenvolvem-se num passado remoto em relação ao tempo do autor;

2) a belicosidade: em todas as narrativas encontram-se guerras, batalhas ou escaramuças;

3) a pirataria: este tema é indefectível num tipo de romance, cuja trama se desenvolve numa época em que o choque entre os povos e os homens se dava prevalentemente no mar;

4) as descrições de cidades, de costumes, de cerimônias;

(53) Cfr. G.Dalmeida - Xénophon d'Éphèse, XIV.



5) o desprezo pelos povos não gregos, conside
rados "bárbaros", e a exaltação da civilização helênica.

De outro lado, o que distingue essencialmente o romance da história, além do elemento imaginativo, é a cons
ciência do narrador. O historiador, embora trabalhe sobre um material real, documentado, que está fora dele, no ato de es
crever assume a responsabilidade daquilo que afirma: o "eu" do narrador é igual ao "eu" do escritor. O romancista, pelo con
trário, embora trabalhe com um material que está dentro dele, fruto de sua imaginação, diferencia a pessoa física do "autor" da do "narrador": "a literariedade do romance é colocada pelo único fato de que o "eu" do narrador não é o "eu" do escritor ou, melhor, do "escrevente" segundo a distinção proposta por Barthes" (54).

Esta reflexão sobre o diferente processo enun
ciativo da ciência histórica e da arte literária explica por que Aristóteles (1451b) achava a ficção poética, que tende ao universal, mais filosófica e elevada do que a narração histórica, que se preocupa com o particular. A verdade histórica está circunscrita a um tempo e a um espaço determinado; a verdade literária é válida para qualquer tempo e qualquer lugar. O romancista eleva à categoria da universalidade figuras humanas e temas que, eventualmente, possa tomar emprestados da história particular de cidades ou de nações, em épocas definidas. Para conseguir isso é preciso que a pessoa física do autor desapareça do plano da obra, para dar lugar a um "narrador" que seja também ele, como os personagens, um indivíduo "ficcional", "mítico".

III.7 - O Romance e a Lírica

Se "o desígnio central que rege o romance é a vontade de objectivar um mundo que possua nítida independência em relação ao romancista" (55), deduz-se que entre o gênero romanesco e o lírico existe uma relação de contrariedade. Com efeito, em oposição ao gênero narrativo que visa à descrição objetiva, à representação de um mundo imaginado existir fora do escritor, a poesia lírica é a expressão monológica do eu do narrador. O mundo exterior, enquanto é objeto concreto

(54) J. Dubois et alii - O.c., 24.

(55) V.M. de Aguiar e Silva - Teoria da Literatura, 238.



da narrativa épico-romanesca, para a lírica é apenas o pretexto, o estímulo e o meio para externar o mundo subjetivo do poeta. O processo metafórico é o recurso indispensável de que se serve o poeta lírico para poder comunicar a inefabilidade de seu universo interior através de imagens colhidas no real existente fora dele. À espacialidade exterior e à temporalidade cronológica que conferem à narrativa um caráter dinâmico, opõe-se um tempo-espço interiorizado, característico do imobilismo do estado de alma do poeta lírico.

O dinamismo factual, a temporalidade cronológica, a espacialidade objectivada, o distanciamento do narrador, a pluralidade actorial, estas e outras características do gênero narrativo, o separam nitidamente do gênero lírico. Mas, porque os caracteres genéricos são encontrados numa obra literária na razão de sua predominância e não num sentido absoluto e exclusivista, ocorre que podem ser individualizados, esporadicamente, elementos líricos também na épica e no romance. Na narrativa greco-romana as influências da poesia lírica estão presentes durante as paralisações do mythos, ao nível do discurso: as descrições de ambientes ou de estados de espírito são feitas por "imagens" que denunciam no escritor o conhecimento direto ou indireto da tradição cultural da poesia lírica. No romance, o parentesco com a lírica evidencia-se não como elemento estrutural ou como atitude peculiar e consciente do autor, mas apenas como reminiscências literárias de fórmulas e motivos. O halo poético reveste os sintagmas narrativos pelo uso da linguagem figurada e do estilo imagístico.

Assim, Caritão descreve o surgir do amor à primeira vista através das imagens de uma ferida que desfibra e de uma chama que consome:

"E, logo de repente, eles se comunicaram um ao outro o mal de amor. Quereas, então, voltou para sua casa com muito esforço, ferido como estava, e, como um valoroso guerreiro golpeado à morte na luta (pois ele associava a nobreza de espírito à beleza), tinha vergonha de cair, mas era incapaz de ficar de pé...Então Quereas correu para abraçar Calíroe e esta, reconhecendo aquele que amava, semelhante à chama de uma lâmpada que, já no ponto de extinguir-se, renova seu fulgor ao receber novo óleo, tornou-se de repente mais alta e mais bonita" (I,1).

A imagem do amor, visto como um fogo que se acende repentinamente numa alma gentil à vista da beleza sublime da mulher, se

repete, no romance de Caritão, toda vez que Calíroe é percebida pelos sátrapas Dionísio, Fárnaces, Mitridates e pelo Rei Artaxerxes. Em suma, a receita amorosa do romance de Caritão (e do romance grego, em geral) tem os seguintes ingredientes:

Beleza física + juventude + nobreza de sentimentos = amor repentino.

Lembramos que estes tópicos, comuns à poesia lírica de todos os tempos, foram retomados e precisados pela lírica medieval (poesia trovadoresca, escola do "Dolce Stil Novo", Petrarca, etc.), encontrando sua síntese estética num famoso verso de Dante Alighieri: "Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende" (Divina Commedia, Inferno, V,100).

No romance de Heliodoro, o amor é associado às mesmas imagens de fogo, chama, calor, luz, vida: é o olhar de Cariclea que mantém em vida Teágenes ferido; é a respiração de Teágenes que impede Cariclea de suicidar-se (I,2). Mas é na Pastoral de Longo que as reminiscências da poesia lírica são mais evidentes e mais freqüentes. O tema do idílio rústico é a descrição do despertar do amor entre os dois jovens pastores inexperientes; a onomástica dos atores pertence à tradição bucólica: Dáfnis, Cloe, Tityrus, Amarillis, Chronis, Drias, Nape, Astilo, são nomes usados por Teócrito, Safo, Virgílio, Horácio, Ovidio; as divindades protetoras são as ligadas à vida do campo: Pã, as Ninfas silvestres, Éros; o cenário prende-se à campina, onde se criam ovelhas e cabras, os pastores tocam suas flautas e se banham nas águas límpidas dos riachos; o tempo psicológico é moldado no tempo cronológico das mudanças dos dias e das estações; em suma, a atmosfera romanesca lembra de perto o mundo bucólico de Teócrito e de Safo (56).

Quanto ao romance latino, elementos líricos podem ser encontrados apenas quando cessa a inspiração e o modo satírico. Isto acontece especialmente com o romance de Apuleio, nos momentos em que o personagem passa a ter uma visão subjetiva do real existente. Veja-se, por exemplo, a patética invocação do Burro-Lúcio à deusa Ísis (começo do último capítulo) ou as lamentações de Psiquê perseguida por Vênus (con-

(56) G.Highet vincula a origem das narrativas de amor da Renascença à tradição da poesia pastoril greco-romana e dos romances de Heliodoro, Aquiles Tácio e Longo (La tradición clásica: "poesia bucólica y novela", vol.I, p. 258-284).

to de Amor e Psiquê, passim).

III.8 - O Romance e a Literatura Popular.

Entendemos por "literatura popular" o conjunto das formas literárias cultivadas por um povo à margem da literatura oficial e não classificadas num gênero determinado. Sob este nome englobante, inserimos mitos, lendas, contos populares (edificantes ou picarescos), episódios de magia, ritos supersticiosos, enfim, todas as formas de narrativa anônima e coletiva de que se alimenta a camada social que não tem acesso às grandes produções literárias.

É difícil diferenciar um mito de uma lenda ou de um conto popular, pois possuem a mesma estrutura e, portanto, pertencem ao mesmo gênero. Por isso, qualquer diferença que se queira encontrar, esta não pode residir na "forma" ou tipo de estória, mas apenas no "conteúdo" ou sua significação, que varia de sociedade para sociedade.

Todos os estudiosos de mito por nós consultados (57) estão de acordo em reconhecer o caráter sagrado e portanto, verídico do mito: este é a estória de atos de divindades pelos quais o homem fica conhecendo a origem das coisas e o modo de agir. Enquanto esta estória é acreditada e vivida através da celebração ritual, ela constitui um "mito". Mas quando, já num tempo histórico, esta estória não é mais sentida como verdadeira, a ciência tendo dado uma explicação racional da origem do fenômeno, o mito transforma-se em "lenda". E se esta lenda ultrapassar os limites geográficos de sua origem e, nômade, se difundir em várias regiões, variando seus motivos, estamos, então, perante um "conto popular". É preciso ainda notar que o conto popular, num tempo primitivo, isto é, anteriormente à sua elaboração literária, tem um caráter sincrético, pois compreende os germes ainda indiferenciados dos contos de fada, e de animais, das lendas locais, das "fábulas", dos "apólogos", etc.

Examinamos os aspectos formais e os motivos que da literatura popular transmigraram para o romance. Em pri

(57) N.Frye - Anatomie de la critique e "Littérature et mythe"; G.Dumezil - Mythe et epopée; M.Eliade - Mito e realidade; G.Gusdorf - Mythe et Metaphysique; E. M. Meletinski "Problème de la morphologie historique du conte populaire".

meiro lugar, é preciso salientar que a estrutura romanesca é igual à armação dos mitos. Harald Weinrich ⁽⁵⁸⁾, analisando a estrutura do mito do diálogo platônico Protágoras, revela três tipos de sinais:

- 1) sinais situacionais: vários ouvintes junto do narrador;
- 2) sinais metalinguísticos: o anúncio de que o narrador vai contar uma estória;
- 3) sinais textuais: fórmula de introdução ("era uma vez..."), tempo narrativo, etc.

Estes sinais caracterizadores da forma mítica de narrar passam a fazer parte da narrativa romanesca. O romance de Caritão começa assim: "Eu... vou contar uma estória que se passou em Siracusa..." São evidentes os sinais metalinguísticos e textuais, que se repetem também no decorrer da narrativa: "Agora, eu quero contar o que se passou em Siracusa durante este tempo" (III,2). O interlocutor do romance de Aquiles Tácio prepara toda uma cena para que o narrador comece a contar sua estória: leva-o para um parque, fá-lo sentar-se num banco à sombra de árvores, toma assento perto dele e diz:

"Este é o momento de escutar tua estória; o lugar é lindo e convém a uma estória de amor"(I, 2).

O romance de Xenofonte começa como começam todos os contos populares:

"Era uma vez, na cidade de Éfeso, um jovem..."

A fábula da Matrona de Éfeso, inserida no Satiricon, é a transposição pura e simples de um conto popular (um típico exemplo de "milesiana") para uma narrativa elaborada: Eumolpo apresenta-se como conhecedor de um fato "verídico", acontecido "em seu tempo", que ele irá narrar, se os passageiros do barco lhe prestarem atenção:

"Todos os rostos e todos os ouvidos viram-se para ele e ele começa assim: "Era uma vez, em Éfeso, uma matrona..." (CX).

Para quem leu esta fábula é fácil perceber que se trata de uma anedota sobre a infidelidade feminina que devia circular

(58) "Structures narratives du mythe".

no meio da soldadesca e a que Petronio deu uma veste literária. E não é a única. O mesmo narrador Eumolpo conta outra anedota muito mais escabrosa, sobre "um bom moço de família", primorosamente educado, que se torna homossexual: é o episódio do rapaz de Pérgamo, uma aventura galante que o velho poeta diz ter-lhe acontecido quando jovem e que conta a Encólpio para consolá-lo (LXXXV-LXXXVII).

Apuleio, por sua vez, declara explicitamente que sua narrativa é popular, chamando suas fábulas de sermone milesio e convida os ouvintes a prestar atenção, pois as histórias acariciarão seus ouvidos. Depois de uma breve exortação aos leitores para que não estranhem o aspecto mirabolante das aventuras que serão narradas, encontramos a fórmula metalinguística: "eu começo". Esta fórmula repete-se, com algumas variantes, ao início das 12 microfábulas inseridas na macrofábula do Asno de Ouro. Destas, a maioria compreende contos picarescos que têm por sujeito uma mulher adúltera. A única que foge ao estilo milesiano é a do episódio de Amor e Psiquê, um genuíno "conto popular" (59). A forma mítica deste conto popular deve ser salientada: a jovem Caridade, prisioneira de um bando de assaltantes, chora sobre suas desventuras; uma velha escrava, para consolar a mocinha, decide contar-lhe uma história edificante:

"E ela começou: era uma vez, numa certa cidade, um rei e uma rainha. Eles tinham três lindas filhas..."(IV,27).

O conto é apresentado segundo o costume popular de contar "mitos": uma velha que, pela sua idade avançada, é a depositária da sabedoria proveniente das tradições populares, transmite para uma pessoa jovem um saber contido numa história que instrui e alegra.

Além dos sinais situacionais, metalinguísticos e textuais que evocam a atmosfera do "contador de histórias", figura antiquíssima e sempre presente na vida de todos os povos, podemos apontar outro elemento formal de origem popular: o caráter "iterativo" da narração. O romance grego é acusado de monotonia pela repetição das mesmas fórmulas e dos mesmos temas. Com efeito, os heróis possuem uma beleza divina que

(59) O conto de Amor e Psiquê não se encontra no Loukios de Luciano, sendo considerado uma "invenção" de Apuleio. Achamos pouco provável que Apuleio tenha inventado uma narra

desperta maravilha na vizinhança e ciúme nas divindades; vários homens apaixonam-se pela heroína e várias mulheres pelo herói, mas os dois são dotados de uma fidelidade a toda prova; os piratas sempre raptam os protagonistas, mas estes superam todos os obstáculos e casam-se. E o pior de tudo (para nós leitores exigentes) é que conhecemos antecipadamente os personagens bons e maus e sabemos, desde o começo, o final da história. Ora, este procedimento é típico da literatura popular de qualquer época. U. Eco põe em relevo o fato de que o gosto do público consumidor de literatura em quadrinhos e de romances policiais se fundamenta sobre o aspecto interativo destas histórias que repetem esquemas e tipos de personagens com uma impressionante regularidade: "a maior parte da narrativa de massa é uma narrativa marcada pela redundância" (60).

Quanto aos motivos, muitos são os que da literatura popular, escrita ou oral, transmigram para o gênero romanesco. Apontamos apenas os principais: 1) abandono de crianças e sucessivo reconhecimento; 2) morte aparente provocada por desmaios ou soporíferos; 3) troca de pessoas; 4) episódios de magia; 5) usos supersticiosos; 6) provérbios e enigmas. Citamos apenas um exemplo de matéria e estilo popular:

"Enfim, se quiseres, vamos fazer uma apostazinha: vamos, escolhe o assunto. Vou já te mostrar que teu pai gastou dinheiro à-toa, embora conheças a retórica. Eu começo: Quem é que vem devagar e vai longe? Paga e te direi quem corre e não sai do lugar, quem cresce e fica menor" (Sat., LVIII).

tiva popular, cujo aspecto mítico e simbólico salta aos olhos e destoa do contexto picaresco do romance. É mais fácil supor que Apuleio tenha elaborado artisticamente uma matéria preexistente na literatura popular e a tenha encaixado na macrofábula de Lúcio. De fato, a estrutura, a temática e o simbolismo do conto denunciam sua origem coletiva e anônima. De outro lado, a presença de motivos homólogos nos contos folclóricos russos do tipo "Amor e Psiquê" (veja: V. Propp - Le radici storiche dei racconti di fate, 206-209) demonstra a transformação deste "mito" em "conto popular" e sua transmigração entre povos temporal e espacialmente distantes.

(60) Apocalípticos e integrados, 269.

C O N C L U S ã O

Roland Barthes, num recente trabalho (Le plaisir du texte), distingue dois tipos de obras literárias: os textos de "prazer" e os textos de "fruição". Os primeiros são constituídos por um falar social, um "socioleto", cujos estereótipos expressam a doxa, a cultura e a ideologia de uma época; os segundos são obras de contestação dos valores ético-sociais, cujos paradoxa põem em xeque a norma lingüística e o aparato ideológico. O "prazer" do primeiro tipo de literatura reside no contentamento do leitor em encontrar na obra literária a realização artística dos sonhos da coletividade, mediante uma concepção eufórica do ser social. A "fruição", pelo contrário, é de natureza individual ou a-social e é causada pelo efeito de estranhamento que as formas e os conteúdos oximóricos do texto artístico produzem no espírito do leitor.

É fácil verificar que esta distinção pode ser aplicada aos dois tipos de romance que acabamos de analisar. As narrativas ficcionais gregas são textos de prazer, composicional e ideologicamente conservadores: seus enredos são estruturalmente acabados e fechados; seus heróis são os representantes e defensores dos valores ideais; sua adjetivação é o caminho pelo qual penetram o imaginário e o ideológico; sua diagnóia expressa lugares e sentidos comuns. À margem das variações das formas superficiais encontra-se a repetição dos mesmos esquemas estruturais e ideológicos. Seu prazer consiste na prática confortável de uma leitura em que o destinatário se compraz em ver os mesmos significados repetirem-se. A estereotipação enforma toda cultura de massa. O leitor do gênero romanesco vai direto às articulações da estória, muitas vezes pulando longas descrições e estafantes monólogos. Seu interesse está em conhecer a origem e o fim da trama, mesmo sabendo de antemão que o desfecho nunca será contrário à sua expectativa, semelhante a um torcedor que se excita em assistir a um tape do jogo em que seu time foi o vencedor. Não existindo surpresa final no gênero romanesco, a excitação da leitura reside em observar a superação dos obstáculos que colocaram em perigo o triunfo dos valores ideológicos. É que no subconsci

ente do usuário da cultura de massa se trava uma luta entre o medo da derrocada do castelo ideológico pela possibilidade de vitória dos valores axiológicos e o desejo da manutenção do mundo do sonho ameaçado pela perversão do mundo da realidade.

Os dois romances da literatura latina, pelo contrário, são textos de fruição. O leitor não sente prazer na descoberta das linhas de composição, por ser o enredo fracamente estruturado, o personagem não coerentemente desenhado, o desfecho imprevisível, o significado contrário à ideologia da época. O regime de leitura é, portanto, diferente: o destinatário não pode deixar escapar nada, deve aderir ao texto, porque se surpreende a cada passo, fruindo dos solecismos linguísticos, das expressões irreverentes, das situações paradoxais, que fazem vacilar as bases culturais, éticas e religiosas. São textos de "perversão", onde predomina o espírito do carnaval, a vida do instinto, o dialogismo, o ilogismo. Expressam a oposição à cultura e à ideologia vigente, a recusa de qualquer finalidade pedagógica. Sua paideia é a de fazer sorrir o leitor em face do espetáculo das contradições existentes entre o ideal e o real, em todas as manifestações do ser e do fazer humano.

Acreditamos ter demonstrado que o romance grego e o romance latino apresentam duas cosmovisões antitéticas. O primeiro, expressão do espírito apolíneo, salienta o desejo do triunfo da ordem social, a manutenção do status quo, depurado dos elementos disfóricos e perturbadores. Trata-se da exaltação da vida em sociedade, num relacionamento ideal entre seus membros. O segundo, de inspiração dionisíaca, eleva à categoria estética o mundo da desordem, o abnorme, a abolição de classes, o informe, o feio. É a exaltação do real psíquico, do instinto individual, refratário a qualquer regulamentação social.

A distinção apresentada ao longo do nosso trabalho entre romances de caráter ideológico e romances de forma e espírito carnavalescos não é, evidentemente, uma peculiaridade da narrativa ficcional antiga. Parece-nos que essa dicotomia é uma constante na história literária, que apresenta uma alternância na produção de textos de prazer e de textos de fruição. Numa linha diacrônica, podemos perceber a predominância ora do espírito apolíneo ora do espírito dionisíaco nos contrastes entre a estética da Renascença e da Idade Média, do

Classicismo e do Romantismo, do Realismo e do Simbolismo, do Neo-Realismo e do Surrealismo.

Essa distinção é válida não somente para o estudo de movimentos ou de gêneros literários. Poderia ser salientada também pela pesquisa da evolução de uma personalidade poética. Tomemos, apenas como exemplo, o caso de Machado de Assis. A crítica é unânime em distinguir duas fases na evolução artística do grande ficcionista brasileiro: a fase "romântica" das primeiras líricas e dos romances de amor, e a fase "realista" que se inicia com as Memórias Póstumas de Brás Cubas. Qualquer que seja o rótulo com que denominemos esses dois momentos, é nitidamente perceptível a diferença entre as obras do primeiro Machado, anteriormente à maturidade psíquica e intelectual, e as obras do Machado adulto, corroído pela experiência da vida e pela observação da realidade. As narrativas da primeira fase são de tipo "romanesco": ponto de vista "de fora", narrador onisciente, enredo linear, personagens bem desenhadas (especialmente as femininas) e de caracterização coerente, conservadorismo ideológico. Expressam o estágio da inocência, que se manifesta pela fé na generosidade humana, que faz triunfar o sentimento, o amor, a virtude e outros valores ideológicos. Já os contos e os romances da segunda fase apresentam uma subversão das normas estéticas e dos valores morais: o narrador fala in propria persona, pela perspectiva ficticiamente autobiográfica; a trama é invertida, retorcida, fragmentada; a dianoia prevalece sobre o mythos, o dialogismo sobre o monologismo; o ethos expressa ambientes e figuras paradoxais, personagens complexas, perturbadas pela instabilidade emocional; a descrição artística dos valores teóricos é substituída pela pintura das práticas reais: a sensualidade se sobrepõe ao sentimentalismo, o adultério à fidelidade conjugal, o amor livre ao casamento, o egoísmo à generosidade, o ceticismo à crença religiosa. O Machado da maturidade expressa em forma de arte o absurdo da condição do homem, incapaz de optar entre as imposições ideológicas e a realidade existencial. Seu pessimismo, ou melhor, sua ironia tem por suporte psíquico o desencanto irremediável da vida.

Este rápido e despretencioso juízo crítico acerca da obra machadiana, para ter validade, deveria ser precedido por uma análise minuciosa das obras em que salientássemos a evolução do processo estético que levou à passagem de uma fa-



se para outra. Evidentemente, não é esse o intuito do presente trabalho. A referência à obra machadiana explica-se apenas como sugestão de método crítico. Nossa intenção é apontar que a tese que acabamos de desenvolver não teve por objetivo apenas a análise e a interpretação do romance clássico. A leitura das primeiras narrativas da literatura ocidental nos levou à percepção da oposição dialética existente entre obras de formas e conteúdos ideológicos e obras de formas e conteúdos carnavalizados. Perquirir as linhas estruturais e isotópicas desses dois tipos de narratividade é uma modalidade de abordagem de que o investigador pode lançar mão para o estudo de qualquer obra literária, e, queremos acreditar, com sucesso.

ção e índices por Eudoro de Sousa. Lisboa, Guimarães, (1964).

Auerbach, Erich - Mimósis (La représentation de la réalité dans la littérature occidentale). Traduit de l'Allemand par Cornélius Heim. Paris, Gallimard (1968).

Azevedo, Fernando de - No tempo de Petrólio. São Paulo, Globo, 1923.

Bachelard, Gaston - "A poética do espaço". In: Os Pensadores, vol. XXXVIII, São Paulo, Abril Cultural, 1974.

Bakhtine, Mikhail - La Poétique de Dostoievski. Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Paris, Seuil, 1970.

Barthes, Roland - a) "Introdução à análise estrutural da narrativa". In: Análise estrutural da narrativa (Varii); b) Essais critiques. Paris, Seuil, 1964; c) Le plaisir du texte. Paris, Seuil, 1973.

Benveniste, E. - "L'appareil formel de l'énonciation". In: Langages, nº 17, 1970.

Booth, Wayne C. - "Distance et point de vue". In: Poétique, nº 4, 1970.

Bramond, Claude - a) Logique du récit. Paris, Seuil, 1973; b) "A lógica dos possíveis narrativos". In: Análise estrutural da narrativa (Varii); c) "Observations sur la Grammaire du Décameron". In: Poétique, nº 6, 1971.

Campos, Haroldo de - Morfologia do Macunaíma. São Paulo, Perspectiva, 1973.

Cândido, Antônio - a) Literatura e sociedade. São Paulo, Nacional, 1963; b) "A personagem do romance". In:

TRABALHOS CITADOS

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de - Teoria da Literatura. 2ª ed., Coimbra, Almedina, 1968.
- Albérès, R.M. - Histoire du roman moderne. Paris, Albin Michel, 1967.
- Amora, Antônio Soares - Teoria da Literatura. 5ª ed., São Paulo, Clássico-Científica, 1964.
- Apulée - Les Métamorphoses. Texte établi par D.S. Robertson et traduit par Paul Vallette. 2ª ed., Les Belles Lettres, 1956 (3 vols.).
- Aristóteles - Poética. Tradução directa do grego, com introdução e índices por Eudoro de Sousa. Lisboa, Guimarães, (1964).
- Auerbach, Erich - Mimésis (La représentation de la réalité dans la littérature occidentale). Traduit de l'Allemand par Cornélius Heim. Paris, Gallimard (1968).
- Azevedo, Fernando de - No tempo de Petrónio. São Paulo, Globo, 1923.
- Bachelard, Gaston - "A poética do espaço". In: Os Pensadores, vol. XXXVIII, São Paulo, Abril Cultural, 1974.
- Bakhtine, Mikhail - La Poétique de Dostoievski. Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Paris, Seuil, 1970.
- Barthes, Roland - a) "Introdução à análise estrutural da narrativa". In: Análise estrutural da narrativa (Varii); b) Essais critiques. Paris, Seuil, 1964; c) Le plaisir du texte. Paris, Seuil, 1973.
- Benveniste, E. - "L'appareil formel de l'énonciation". In: Langages, nº 17, 1970.
- Booth, Wayne C. - "Distance et point de vue". In: Poétique, nº 4, 1970.
- Bremond, Claude - a) Logique du récit. Paris, Seuil, 1973; b) "A lógica dos possíveis narrativos". In: Análise estrutural da narrativa (Varii); c) "Observations sur la Grammaire du Décameron". In: Poétique, nº 6, 1971.
- Campos, Haroldo de - Morfologia do Macunaíma. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- Cândido, Antônio - a) Literatura e sociedade. São Paulo, Nacional, 1965; b) "A personagem do romance". In:

- A personagem de ficção (Varii).
- Carcopino, G. - La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'Impero. Bari, Laterza, 1947.
- Cataudella, Quintino - Historia de la literatura griega. Traducción del italiano por Ana Maria Saavedra. Barcelona, Iberia, 1954.
- Chassang, Alexis - Historia de la novela (y de sus relaciones con la historia en la antigüedad griega y latina). Trad. por E.M.Diez. Buenos Aires, Joaquín Gil, 1948.
- Chklovski, V. - a) "A construção da novela e do romance". In: Teoria da Literatura (Varii); b) "A arte como procedimento". Ibidem.
- Ciaffi, Vincenzo - Struttura del Satyricon. Torino, Ciappichelli, 1955; Petronio in Apuleio, 1960.
- Coronado, Guillermo de la Cruz - "Teoria do Conto". In: Estudos Anglo-Hispânicos, nº 2-3, 1969-70, p.15-45.
- Croiset, Alfred et Maurice - Histoire de la littérature grecque. 2ª ed., Paris, Fontemoing, 1901, vol. V.
- Daiches, David - Posições da crítica em face da literatura. Tradução de Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1967.
- D'Onofrio, Salvatore - a) Os motivos da sátira latina. Marília, F.F.C.L., 1968; b) "A liberdade de expressão na Roma imperial". In: Revista de história, nº 70, 1967.
- Dourado, Autran - Uma poética do romance. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- Dubois, J. et alii - Rhétorique générale. Paris, Larousse, 1970.
- Dumézil, Georges - Mythe et épopée. Paris, Gallimard, 1973.
- Eco, Umberto - a) Apocalípticos e integrados. Traduzido do italiano por Geraldo Gerson de Souza. São Paulo, Perspectiva, 1970; b) A estrutura ausente. Tradução de Pérola de Carvalho, 1971; c) "James Bond: uma combinatória narrativa". In: Análise estrutural da narrativa (Varii).
- Eliade, Mircea - Mito e realidade. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- Feuillatre, E. - Études sur les Éthiopiennes d'Héliodore. Paris, P.U.F., 1966.
- Forster, E.M. - Aspectos do romance. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre, Globo, 1969.

- Frye, Northrop - a) Anatomie de la critique. Traduit de l'anglais par Guy Durand. Paris, Gallimard, 1969;
- Lévi-Strauss, Claude - b) "Littérature et mythe". In: Poétique, nº8, 1971.
- Fubini, Mario - Critica e Poesia. Bari, Laterza, 1956.
- Girard, René - Mensonge romantique et vérité romanesque. Paris, Grasset, 1961.
- Goldmann, Lucien - Sociologia do romance. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
- Greimas, A.J. - a) Sémantique structurale. Paris, Larousse, 1966; b) Du sens (Essais sémiotique). Paris, Seuil, 1970; c) "Elementos para uma teoria da interpretação mítica". In: Análise estrutural da narrativa (Varii); d) "Un problème de sémio-
tique narrative: les objets de valeur". In: Significação (Revista Brasileira de Semiótica), nº 1, setembro de 1974.
- Grimal, Pierre - Romains grecs et latins. Textes présentés, traduits et annotés par Pierre Grimal. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.
- Gusdorf, G. - Mythe et Métaphysique. Paris, Flammarion, 1953.
- Héliodore - Les Éthiopiennes (Théagène et Chariclée). Texte établi par R.M. Rattembury et Re.T.W. Lumb et traduit par J. Maillon. Paris, Les Belles lettres, 1935 (3 vols.).
- Highet, Gilbert - a) La tradición clásica. Traducción de Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1954 (2 vols.); b) The anatomy of Satire. Princeton University Press, 1962.
- Jaeger, Werner - Paideia (Los ideales de la cultura griega). Versión directa del alemán por Joaquim Xirau y Wenceslao Roces. México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Jakobson, Roman - Linguística e Comunicação. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1969.
- Jauss, Hans-Robert - "Littérature médiévale et théorie des genres". In: Poétique, nº 1, 1970.
- Kaiser, Wolfgang - a) Análise e interpretação da obra literária. 4ª edição portuguesa totalmente revista pela 12ª alemã por Paulo Quintela. Coimbra, A. Amado, 1967 (2 vols.); b) "Qui raconte le roman?". In: Poétique, nº 4, 1970.

- Lavagnini, Bruno - Studi sul romanzo greco. Messina, D'Anna, 1950.
- Lévi-Strauss, Claude - Antropologia estrutural. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.
- Longus - Pastorales (Daphnis et Chloé). Texte traduit par Georges Dalmeyda. Paris, Les Belles Lettres, 1934.
- Lopes, E. Cañizal, E.P. - La consagración del instante. São Paulo, U.S.P., 1969.
- Lucien de Samosate - Oeuvres complètes. Par Émile Chambry. Paris, Garnier, s.d. (2 vols.).
- Lukács, Georges - La théorie du roman. Paris, Gouthier, 1963.
- Mannheim, Karl - Ideologia e Utopia (Introdução à sociologia do conhecimento). Tradução de Emílio Willens. Porto Alegre, Globo, 1956.
- Marchesi, Concetto - Storia della letteratura latina. 8ª ed. Milano, Principato, 1955 (2 vols.).
- Marmorale, Enzo V. - La questione petroniana. Bari, Laterza, 1948.
- Matoré, Georges - L'espace humain. Paris, La Colombe, 1962.
- Meletinsky, E.M. - "Problème de la morphologie historique du conte populaire". In: Semantica, II, 1970, 2ª.
- Miralles, Carlos - La novela en la antigüedad clásica. Barcelona, Labor, 1968.
- Moisés, Massaud - A criação literária. 2ª ed. São Paulo, Melhoramentos, 1968.
- Mondolfo, Rodolfo - O pensamento antigo. Traduzido do italiano por Lycurgo Gomes da Motta. São Paulo, Mestre Jou, 1964 (2 vols.).
- Moog, Vianna - Heróis da decadência. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1964.
- Nietzsche, Frederico - Origem da tragédia. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa, Guimarães, (1953).
- Paratore, Ettore - Storia della letteratura latina. 2ª ed., Firenze, 1961.
- Pelayo, Menendez - Orígenes de la novela. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946 (3 vols.).
- Pétrone - Le Satiricon. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. 3ª ed. Paris, Les Belles Lettres, 1950.
- Pop, Mihai - "La poétique du conte populaire". In: Semiotica, II, 1970, 2ª.
- Pouillon, Jean - Tiempo y Novela. Versión castellana de Irene Cousien. Buenos Aires, Paidós, s.d.

- Propp, Vladimir Ja. - Morphologie du conte. Traduit du russe par Claude Ligny. Paris, Gallimard, 1970; Le radici storiche dei racconti di fate. Traduzione di Clara Coisson. Torino, Boringhieri, 1973.
- Rossun-Guyon, Françoise Van - "Point de vue ou perspective narrative". In: Poétique, nº 4, 1970.
- Segre, Cesare - Os signos e a crítica. Tradução de Rodolfo Ilari e Carlos Vogt. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- Silva, Ignácio Assis da - A dêixis pessoal. Tese de Doutorado apresentada na Universidade de São Paulo, 1973 (inédito); "Estruturação do universo linguístico". In: Significação, nº 1, 1974.
- Spina, Segismundo - Introdução à poética clássica. São Paulo, Editora F.T.D. S.A., 1967.
- Stierle, Karlheinz - "L'histoire comme exemple, l'exemple comme histoire". In: Poétique, nº 10, 1972.
- Sullivan, J.P. - The Satyricon of Petronius. London, Faber and Faber, 1968.
- Terzaghi, Nicola - Per la storia della satira. Messina, D'Anna, 1944.
- Thibaudet, Albert - Réflexions sur le roman. Paris, Gallimard, 1938.
- Todorov, Tzvetan - a) Estruturalismo e Poética. Tradução de José Paulo Paes. 2ª ed., São Paulo, Cultrix, 1971; b) Poétique de la prose. Paris, Seuil, 1971.
- Tomachevski, B. - "Temática". In: Teoria da Literatura (Varii)
Varii:
 1) Análise estrutural da narrativa. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 2ª ed., Petrópolis, Vozes, 1972.
 2) Teoria da literatura (Formalistas russos). Porto Alegre, Globo, 1971.
 3) A personagem de ficção. São Paulo. F.F.C.L. U.S.P., 1963.
 4) Estruturalismo (Antologia de textos teóricos). Seleção e introdução de Eduardo do Prado Coelho. Portugalia Editora (1968).
- Weinrich, Harald-a) "Structures narratives du mythe". In: Poétique, nº 1, 1970; b) Le Temps. Traduit de l'Allemand par Michèle Lacoste. Paris, Seuil, 1973.

Wellek, René e Warren, Austin - Teoria da literatura. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa, Europa-América, (1962).

Xénophon d'Éphèse - Les Éphésiaques (ou le roman d'Habrocomès et d'Anthia). Texte établi et traduit par Georges Dalmeyda. Paris, Les Belles Lettres, 1926.

INTRODUÇÃO

1 - INTRODUÇÃO DOS ROMANCES GRECO-LATINOS

1.1 - Prémissas

1.1.1 - Enunciação p. 12

1.1.2 - Exposição p. 19

1.1.2.1 - Vários aspectos da "função" p. 20

1.1.2.2 - Tripartição da "fábula" p. 24

1.1.2.3 - Situação inicial p. 26

1.1.2.4 - 1ª transformação: de "transegressão" ao "dano" p. 28

1.1.2.5 - 2ª transformação: de "dano" à "reparação do dano" p. 31

1.1.2.6 - Situação final p. 34

1.1.3 - Actantes e Actos p. 35

1.1.4 - Categorias espacial e temporal p. 39

1.2 - Análises

1.2.1 - Caritão de Afrodísias - As aventuras de Queiroz e Calíxte p. 42

1.2.2 - Helicônio de Éfeso - Os relatos etíopes (Teófilo e Teodósio) p. 53

1.2.3 - Longo - Síntese e Síntese p. 66

1.2.4 - Apuleio Mico - As aventuras de Leucio e Elia p. 72

1.2.5 - Teofrasto de Éfeso - Os relatos etíopes (Mauroclares e Antio) p. 77

1.2.6 - Teofrasto - Sátiras p. 82

1.2.7 - Apuleio - Metamorfose p. 89

S U M Á R I O

INTRODUÇÃO

I - MORFOLOGIA DOS ROMANCES GRECO-LATINOS

I.1 - Pressupostos

I.1.1	- Enunciação	p. 12
I.1.2	- Enunciado	p. 19
I.1.2.1	- Vários conceitos de "função"	p. 20
I.1.2.2	- Tripartição da "fábula"	p. 24
I.1.2.3	- Situação inicial	p. 26
I.1.2.4	- 1ª transformação: da "transgressão" ao "dano"	p. 28
I.1.2.5	- 2ª transformação: do "dano" à "reparação do dano"	p. 31
I.1.2.6	- Situação final	p. 34
I.1.3	- Actantes e Atores	p. 35
I.1.4	- Categoria espacial e temporal	p. 39

I.2 - Análises

I.2.1	- Caritão de Afrodísias - <u>As aventuras de Que reas e Calíroe</u>	p. 42
I.2.2	- Heliodoro de Émeso - <u>Os relatos etíopes (Teá genes e Cariclea)</u>	p. 53
I.2.3	- Longo - <u>Dáfnis e Cloe</u>	p. 66
I.2.4	- Aquiles Tácio - <u>As aventuras de Leucipe e Clitofonte</u>	p. 72
I.2.5	- Xenofonte de Éfeso - <u>Os relatos efésios (Ha brôcomes e Antia)</u>	p. 77
I.2.6	- Petrônio - <u>Satiricon</u>	p. 82
I.2.7	- Apuleio - <u>Metamorfoses</u>	p. 89

II	- ESTRUTURA MONOLÓGICA E ESTRUTURA POLIFÔNICA	
II.1	- Introdução	p. 108
II.1.1	- Ideologia e Axiologia	p. 109
II.1.2	- Espírito apolíneo e monologismo	p. 111
II.1.3	- Espírito dionisiaco e polimorfismo	p. 114
II.2	- Nível estrutural	p. 117
II.2.1	- A estrutura ideológica do romance grego ..	p. 120
II.2.2	- A estrutura carnavalesca do romance latino	p. 125
II.3	- Nível temático	p. 130
II.3.1	- O romance grego como visão apolínea do mun do	p. 132
II.3.2	- O romance latino como visão dionisiaca do mundo	p. 149
III	- GÊNESE DA FORMA ROMANESCA	
	Introdução: o romance clássico como con fluência dos gêneros literários preexisten tes	p. 166
III.1	- O romance e a épica	p. 181
III.2	- O romance e a tragédia	p. 189
III.3	- O romance e a comédia	p. 195
III.4	- O romance e a sátira	p. 198
III.5	- O romance e a retórica	p. 203
III.6	- O romance e a historiografia	p. 209
III.7	- O romance e a lírica	p. 214
III.8	- O romance e a literatura popular.....	p. 217
CONCLUSÃO		p. 221
TRABALHOS CITADOS		p. 225

